Analyzing the Discourse of "Appropriation" of History in the Critical Art of African-American Artists*

Abstract

Identity Postmodern art became art to deconstruct the hidden ideologies of the discourse of power for socio-political purposes, such as the struggle against the masterpieces of art, against heroism, against gender discrimination and racism. In this period, a broad effort was done to address social issues and problems concerning inequalities related to class, race, gender, and ethnicity and... to people involved with these issues. This critical content chose different ways of expressing itself; from a realistic presentation to a copy, an eclectic work, ironic references and "Appropriation" works of art that at first glance is accompanied by humor and parody. Appropriation means using or adapting pre-existing works of art and borrowing them to create a new work. At this time Appropriation for a specific purpose was an action that could not be avoided in the postmodern-centered state of contemporary art. The 1960s saw the emergence of a process that allowed artists to adapt and self-create other artists' works without modification or by slightly modifying or inserting parts of other people's artwork into their own, with the goal of substituting their own voice for another voice, thus opening a new meaning instead of the previous one. Since then, art of Appropriation has peaked in the 1980s, and today the widespread use of image capture in the creation of works of art has become commonplace. The contemporary era seems to have introduced artists to the world who were eager to reinterpret and re-represent these paintings in order to expose lesser-represented cultures and elevate excluded minorities to the center of discourse. Since the late nineteenth century, African American artists, with a return to the historical past and the use of black heroes and their epic and revolutionary ideas, and under the influence of political and social events, with their works of art to fight against racial colonialism. And painted a bright future for the black nation. But today's art is different from what we know as black art in the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century. This study, in order to answer the question of the role of images in deconstructing aesthetics and deconstructing the power structure, focuses on postmodern art and critically analyzes the works of African American artists on the subject of "Appropriation" of famous works of art history. Consequently, among the goals of artists in this way of representation is to focus on excluded minorities, to emphasize the fine arts as something beyond nationality and race, to create a counter-narrative, to deconstruct the power structure, to empower blacks in culture. This research is based on descriptive-analytical method, and data collection is desk-based.

Keywords
Black Art, Critical Discourse Analysis, Appropriation, Contemporary Art, Postmodern

Received: 1 Jul 2023
Received in revised form: 5 Nov 2023
Accepted: 6 Dec 2023

Tarannom Taghavi[1] iD (Corresponding Author)
PhD of Art Research, Department of Visual Arts, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: taghavi_tm@yahoo.com

Mostafa Goudarzi[2] iD
Professor, Department of Advanced Art Studies, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: mostafa.goudarzi@ut.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.361595.667143

Citation: Taghavi, Tarannom; Goudarzi, Mostafa (2024). Analyzing the discourse of "appropriation" of history in the critical art of African-American artists, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(2), 41-54. (in Persian)

© **The Author(s)**
Publisher: University of Tehran

* Part of this article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Discourse of Social commitment in emphasizing on the contemporary visual arts of Iran in the in the last two decades" under the supervision of the second author at the University of Tehran.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۹ ● شماره ۲ ● تابستان ۱۴۰۳

تحلیل گفتمان «از آن خود سازی» تاریخ در هنر انتقادی هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۱۵

ترنم تقوی[۱] (نویسنده مسئول): دکترای پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: taghavi_tm@yahoo.com

مصطفی گودرزی[۲]: استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
E-mail: mostafa.goudarzi@ut.ac.ir

Doi: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.361595.667143

چکیده

تاریخ مملو از نقاشی‌های اروپایی‌محوری است که معیارهای اصیل هنرهای زیبا را تعیین می‌کنند؛ آنچه که امروزه توسط هنرمندان اقلیت‌های نژادی به چالش کشیده شده است. از اواخر سده نوزدهم، هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار با رجعت به گذشته تاریخی و بهره‌گیری از قهرمانان سیاه‌پوست و اندیشه‌های حماسی و انقلابی‌شان و متأثر از حوادث سیاسی و اجتماعی، با آثار هنری خود به مبارزه علیه استعمار نژادی و ترسیم آینده‌ای روشن برای ملت سیاه پرداختند. اما هنر امروز با آنچه تحت‌عنوان هنر سیاهان در نیمه دوم سده نوزدهم و نیمه اول سده بیستم می‌شناسیم متفاوت است. این پژوهش در جهت پاسخ به این پرسش که نقش تصاویر در ساختارشکنی امر زیباشناختی مالوف و واسازی ساختار قدرت چیست، با تمرکز بر هنر دوران پُست‌مدرن، به تحلیل انتقادی آثار هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار با موضوع «از آن خود سازی» آثار مشهور تاریخ هنر پرداخته است. بنا بر نتیجه از جمله اهداف هنرمندان در این شیوه از بازنمایی، در مرکز قرار دادن اقلیت‌های طرد شده، تأکید بر هنرهای زیبا به‌عنوان چیزی فراتر از ملیت و نژاد، ایجاد یک ضد روایت، واسازی ساختار قدرت، توانمندسازی سیاهان در فرهنگ غرب و ایجاد حس برابری است. این تحقیق بر اساس ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای است.

واژه‌های کلیدی

هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار، تحلیل گفتمان انتقادی، از آن خود سازی، هنر معاصر، پُست‌مدرن

استناد: تقوی، ترنم؛ گودرزی، مصطفی (۱۴۰۳)، تحلیل گفتمان «از آن خود سازی» تاریخ در هنر انتقادی هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۲)، ۴۱-۵۴.

© نگارنده(گان)
ناشر: دانشگاه تهران

* بخشی از مقاله پیش‌رو برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «گفتمان تعهد اجتماعی در هنر معاصر: با تأکید بر هنرهای تجسمی معاصر ایران در دو دهه اخیر» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

مقدمه

هنر بخشی از جامعه بوده و در هیچ یک از اقسام خود مستقل از آن نیست و جامعه در هر نقطه جغرافیایی، تقسیمات طبقاتیِ مشخص با منافع طبقاتی متفاوتی دارد که بر کارکرد هنر موثر بوده و بر این مبنا، هنر بر اساس دیدگاه طبقاتی‌اش، ارزش‌های متفاوتی را بیان می‌دارد. یکی از کارکردهای هنر در دنیای معاصر، مبارزه علیه اشکال سلطه مانند سلطه نژادی، قومی و طبقاتی از طریق «از آن خود سازی»[1] آثار شاخص تاریخ هنر است. «در دهه ۱۹۷۰، نشریه آرت فورم در پی مباحثی با عنوان "هنرمند و سیاست" پرسش‌هایی را پیرامون بحران سیاسی روزافزون در آمریکا مطرح نمود که طیف وسیعی از پاسخ‌ها و نظرات حول رابطه بین آفرینش هنر، مسئله تعهد و درگیری‌های مستقیم دیگر با سیاست را به همراه آورد»(آرچر، ۱۳۹۸، ۱۱۷) و هنر دوران پُست‌مدرن را به هنری با اهدافی سیاسی اجتماعی همچون مبارزه علیه شاهکار ساختن برخی آثار هنری، علیه قهرمان‌سازی، علیه تضادهای جنسیتی و نژادپرستی و به هنری جهت واسازی ایدئولوژی‌های پنهان گفتمان قدرت تبدیل ساخت. این محتوای انتقادی، روش‌های متفاوتی را برای بیان و عرضه خود انتخاب می‌کرد؛ از ارایه‌ای رئالیستی گرفته تا کپی، اثر التقاطی، ارجاع‌های پر کنایه و «از آن خود سازی» آثار هنری که در نگاه نخست با طنز و مطایبه همراه است. در واقع با شکل‌گیری جنبش اجتماعی هنر در دوران پُست‌مدرن، فمینیسم، مسئله جنسیت، نژاد و هویت به مسئله اصلی مطالعات فرهنگی و به موضوعی برای خلق آثار هنری تبدیل گردید و هنرمندان از هر آنچه برای بیان تصویری کثرت‌گرا به‌کار آید بهره برده‌اند. این پژوهش با نگاهی گذرا به مفهوم گفتمان انتقادی در نگاه متفکرانی چون نورمن فرکلاف[2] و خوانشی بر سیر تاریخی شکل‌گیری هنر سیاهان، به بررسی مولفه‌های انتقادی آثار نقاشی هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار در دوران معاصر با موضوع بازتولید شاهکارهای هنری و از آن خود سازی تاریخ هنر می‌پردازد. چنین به‌نظر می‌رسد که دوران معاصر، هنرمندانی را به جهان عرضه کرده است که مشتاق تفسیر و بازنمایی مجدد شاهکارهای هنری بودند تا فرهنگ‌های کمتر بازنمایی شده را در معرض دید گذاشته و اقلیت‌های طرد شده را از حاشیه به مرکز گفتمان ارتقا دهند.

روش پژوهش

این تحقیق در زمره تحقیقات بنیادی- نظری محسوب گردیده و بر اساس ماهیت و روش، توصیفی-تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای است. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی بوده و بر مبنای توصیف- بیان ویژگی‌ها و جوانب نظریه- صورت گرفته است. در این پژوهش پس از خوانش سیر تاریخی هنر انتقادی هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار، به بررسی گفتمان انتقادی برخی از آثار هنری با موضوع «از آن خود سازی» آثار شاخص تاریخ هنر با تمرکز بر آثار نقاشی پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

پیشینه این پژوهش از دو منظر «هنر سیاهان» و «از آن خود سازی» هنر قابل بررسی است. از جمله مقالاتی که به موضوع هنر سیاهان پرداخته است مقاله صدرالدین طاهری با عنوان «تحلیل نشانه‌شناختی روایت اقلیت دوچندان در هنر لورنا سیمپسون»(۱۳۹۷) است. نویسنده در این نوشتار به بررسی مقوله فمینیسم سیاه و نظریه نقطه اشتراک پرداخته و نمود آن را در آثار سیمپسون مورد تحلیل قرار داده است. کیمبرلی پیندر[3] در کتابی با عنوان *تاریخ هنر نژاد: خوانش‌های انتقادی درباره نژاد و تاریخ هنر*[4] (۲۰۰۲) به بررسی مقوله پیچیده و در حال تغییر نژاد و اهمیت آن در فرهنگ بصری پرداخته است. رومیر بیردن و هری هندرسون[5] در کتاب *تاریخچه هنرمندان آفریقایی آمریکایی: از سال ۱۹۷۲ تا کنون*[6] (۱۹۹۳) به مطالعه تاریخ هنر سیاهان در دوران معاصر پرداخته‌اند. از منظر مطالعه چیستی «از آن خود سازی» در هنر معاصر، کتاب *جعل و از آن خود سازی هنر* (۱۳۹۷) گردآوری و ترجمه زهرا قیاسی و مقالاتی چون «از آن خود سازی هنری و تعیین جایگاه حقوقی پدید آورنده»(۱۳۹۹)، نوشته آیسان شیوا، منصور حسامی و زهرا شاکری[7]، «از آن خود سازی و فلسفه ژیل دلوز: جستاری درباره ارتباط تفکر و ضد افلاطون گراییِ دلوزی با هنر مدرن»(۱۳۹۸)، نوشته مجید پروانه‌پور و سعید بینای مطلق[8] و «بررسی مفهوم از آن خود سازی در هنر معاصر با نگاه به آثار باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین» (۱۴۰۱)، نوشته سارا لعل کمالیان[9]، از مجموعه مقالاتی‌اند که به این مبحث از دیدگاه هنری،فلسفی، تاریخی و حقوقی پرداخته‌اند. پژوهش پیش رو با بهره گیری از مطالعات صورت گرفته و با تمرکز صرف بر هنر انتقادی هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار و با تأکید بر آثار نقاشی، که به از آن خود سازی تاریخ هنر پرداخته‌اند، به بررسی هنر اجتماعی انتقادی دوران معاصر با موضوع هویت و نژاد پرداخته است.

مبانی نظری پژوهش

تحلیل گفتمان انتقادی؛ توجه به روایت‌های خرد

دوران پُست‌مدرن در جهان غرب دوران واقعیت‌های مبهم و چند-پهلوست؛ دوران بازخوانش واقعیت و تاریخ بر مبنای آشکارسازی رویه‌های پنهان گفتمان شکل‌دهنده قدرت، روابط قدرت در چارچوب پدیده‌های فرهنگی و جلب توجه به روایت‌های خرد. در این دوران «کسانی که مورد بی توجهی روایت‌های کلان واقع شده بودند اکنون می‌خواستند صدایشان شنیده شود. اینجا بود که پسامدرن بر کسانی متمرکز شد که حذف شده بودند و در نظریه به آنان لقب حاشیه‌ای داده می‌شد؛ یعنی افراد و گروه‌های متفاوت ، دیگری‌ها و کسانی که خارج از کانون‌های توجه قرار داشتند» (ملپس و ویک، ۱۳۹۷، ۲۰۲). در این برهه، گفتمان انتقادی با رویکردی اصلاح‌گرایانه به بررسی وضعیت جامعه برای کشف ساخت‌های پنهان اجتماعی پرداخت و با تمرکز بر روش‌های بهره‌وری از قدرت و سلطه اجتماعی توسط گفتمان مسلط، و نیز مقاومت متون در بافت‌های اجتماعی و سیاسی درمقابل آن‌ها، ذهن مخاطب را به طرح سؤالاتی چون: چه کسی تاریخ را می‌نویسد؟ چه کسی و چگونه نشان داده می‌شود؟ چه کسی آن را به اشتراک می‌گذارد؟ چه کسی آن را شکل می دهد؟ و سؤالاتی نظیر آن وا داشت.

بر این مبنا «نظریه انتقادی رویکردی است که همه انواع دانش، اعم از علمی، اخلاقی یا زیبایی‌شناختی را ناشی از منافع اجتماعی می‌داند... نظریه انتقادی تبیین‌های عام را از سوی هر رویکردی که صورت گرفته باشد، نفی می‌کند و در عین حال، از هر یک از رویکردها تبیین‌هایی را اخذ و ترکیب می‌کند که بتوانند به تدوین یک نظریه هنجاری کمک کنند؛ نظریه‌ای درباره آنچه باید برای رهایی سوژه‌های کنش اجتماعی از قید سلطه انجام داد»(مکاریک، ۱۳۸۳، ۳۳۴-۳۳۵). در واقع امروزه گفتمان

در وجه انتقادی خود «با نقد مفاهیمی چون سلطه، زور، قدرت، مهاجرت، نژادپرستی، تبعیض جنسی، نابرابری قومی و ... عجین گشته است» (فرکلاف، ۱۳۷۹، ۱۰). فرکلاف تحلیل انتقادی را شیوه‌ای برای بررسی تغییرات اجتماعی و فرهنگی دانسته و آن را مرجعی در نزاع علیه استثمار و سلطه می‌داند. او توان طبیعی‌سازی ایدئولوژی‌ها را از جمله ویژگی‌های مهم یک صورت‌بندی ایدئولوژیک گفتمانی مسلط دانسته و معتقد است «اختیار کردن اهداف انتقادی، به معنی این است که در جهت روشن کردن این‌گونه طبیعی شدگی‌ها بکوشیم و به بیان کلی‌تر به معنی این است که تعین‌ها و تاثرات اجتماعی گفتمان را که ماهیتاً از دید مشارکین آن مخفی می‌مانند آشکار سازیم»(همان، ۲۷).

بنا بر گفتمان انتقادی، هر نظام اجتماعی با مشروعیت بخشیدن به برخی از نظام‌های معنایی، دیگر معانی موجود را به حاشیه رانده و حذف می‌کند. این شیوه از نگاه به دیگری بی‌تردید تمامی ارکان فرهنگی و سیاسی و اجتماعی و اقتصادی را در برگرفته و در این میان، هنر به عنوان یکی از مهم‌ترین تولیدات فرهنگ از این قاعده مستثنا نیست. تئودور آدورنو[۱۰] با بازگشت به مفهوم شی‌گشتگی[۱۱] به جبر اجتماعی زبان و تفکر پرداخته و شی‌گشتگی را وضعیتی می‌داند که نظام اجتماعی انسان‌ها را به نقش‌های بطور اجتماعی تعیین‌شده محدود می‌کند. بر این اساس در حالت شی‌گشتگی شبکه ناشناخته روابط اجتماعی که هریک قید و بندهای ویژه خود را دارند آگاهی خودبنیاد فرد را به بند کشیده و همه چیز و همه‌کس را در سطحی یکسان قرار می‌دهند»(کولاکوفسکی، ۱۳۸۷، ۴۱۱). به عنوان مثال «منتقدین هنرِ آمریکایی در دهه چهل، اغلب از هنرمندان آمریکایی‌آفریقایی‌تبار انتظار داشتند که آثاری بدوی و مرتبط به فرهنگشان (نظیر آن‌چه در رنسانس هارلم شکل گرفته بود) پدید آورند. از این‌رو آن دسته از آثار هنرمندان آمریکایی‌آفریقایی‌تبار که ارجاعی به فرهنگ آفریقایی و بدوی و سنتی در خود نشان نمی‌دادند با سردی و عدم توجه مواجه می‌شدند[۱۲]. این مسئله سبب گردید که برخی هنرمندان، آثاری را پدید آورند که آن‌ها را با عواطفشان و واقعیت زیسته زندگی‌شان حس نکرده بودند؛ آثاری که تنها تکراری ضعیف از آثار هنرمندان سفیدپوست و خواست نگاه آنان بود، نه چیزی از خود[۱۳]. اما چنین به‌نظر می‌رسد که هنر به عنوان ابزاری رهایی‌بخش این توان را دارد که بر علیه شی‌شدگی واکنش نشان داده و به واسازی ابزار سلطه بپردازد. به‌عنوان نمونه، برخی هنرمندان در اعتراض به این رویه، شیوه‌های نوینی را برای بازنمایی آثار خود انتخاب کردند؛ از ناشناس باقی ماندن از طریق پنهان کردن هویت خود گرفته[۱۴] تا اتخاذ بیانی عام‌تر و انتزاعی‌تر. در این میان برخی دیگر با بازخوانی مجدد و از آن خود سازی آثار هنری مشهور، به تعریف تازه‌ای از هویت و نقد استعمار تصویری پرداخته‌اند. هدف خلق این آثار در خوانشی انتقادی، تزلزل نظام‌های معنایی حاکم و تشریح فهم‌های بدیهی انگاشته و تبدیل آن‌ها به موضوع بحث و نقد و سرانجام، آماده کردن آن‌ها برای تغییر و بازسازی است. و چنانچه فرکلاف در کتاب *زبان و قدرت* بیان می‌دارد هدف اصلی تحلیل انتقادی» کمک به افزایش هشیاری‌ست نسبت به اینکه چگونه زبان در حاکم‌شدن بعضی به بعضی دیگر نقش دارد، زیرا که هشیاری اولین قدم به سوی رهایی است» (Fairclough, 1996, 2).

«از آن خود سازی» در هنر معاصر

«از آن خودسازی» در معنای تصرف و به تملک درآوردن چیزی و در نسبت با هنر به معنای استفاده یا اقتباس از آثار هنری از پیش موجود و عاریتی برای خلق اثری تازه است. «از آن خود سازی» به هدفی خاص، کنشی اقتباسی بود که در وضعیت هنر معاصر با محوریت پُست‌مدرن گریزی از آن نبود. دهه ۱۹۶۰ شاهد ظهور روندی بود که دست هنرمندان را برای اقتباس و از آن خود سازی آثار هنرمندان دیگر بدون تغییر یا با اندکی دستکاری یا با واردکردن اجزایی از آثار هنری دیگران به آثار خود، به هدف جایگزین‌کردن صدای خود به جای صدای دیگری و جانشین‌کردن معنای جدیدی به جای معنای پیشین باز کرد. از آن‌خود سازی هنر در دهه ۱۹۸۰ به اوج خود رسید و امروزه استفاده گسترده از گرته‌برداری تصاویر در خلق آثار هنری امری رایج شده است. نکته حائز اهمیت آن است که از آن خود سازی در جهان پُست‌مدرن با سرقت هنری متفاوت است زیرا هنرمند از آن خودساز با ایجاد تحول در محتوای اثر، متنی مستقل تولید کرده و خوانش نوینی از اثر را فراهم می‌سازد. از آن خود سازی در هنر می‌تواند اشکال متفاوتی را پذیرا باشد. از ویژگی‌های بصری و فرم زیباشناسانه و سبک هنری گرفته تا محتوا و مضمون اثر هنری. گاه در اقتباس از یک متن ادبی یا نمایشی و تبدیل آن به هنرهای تجسمی و بالعکس، گاه با تغییر در بعد زمانی و جغرافیایی یک اثر و گاه با افزودن تفسیری متفاوت به اثری آشنا با تغییر نژاد یا طبقه شخصیت‌های اصلی اثر. جولی ساندرز[۱۵] مؤلف کتاب *اقتباس و تصاحب* به نقل از دبورا کارتمل[۱۶] اقتباس را به سه نوع تقسیم می‌کند: انتقال[۱۷]، تفسیر[۱۸] و قیاس[۱۹] (Sanders, 2006, 20). در انتقال با ارایه یک متن از گونه‌ای (مثلا ادبیات) به گونه‌ای دیگر (مثلا نقاشی) مواجهیم. در تفسیر، هنرمند با استفاده از متون آشنا و بار فرهنگی و بینامتنیت آن در نزد مخاطبان، معنایی را به اثر اضافه می‌کند که معمولاً نگاهی انتقادی به فرهنگ و سیاست زمینه شکل‌گیری منبع اصلی اثر دارد. در قیاس هنرمند با انگیزه‌ای شخصی به اضافه‌کردن سوژه‌ها و اجزای دل‌خواه خود به اثر می‌پردازد.[۲۰] در اشکال مختلف یاد شده «کار محوری پسامدرنیستی عبارت از نوعی ساختارشکنی یا شالوده‌شکنی به مثابه جریانی پرسش برانگیز، استفهام‌آمیز، ارزیابی‌کننده یا سنجش‌گر، ویران‌گر، بر هم زننده و گسست ایجاد کننده است» (وارد، ۱۳۹۳، ۱۴۴). در یک جمع‌بندی کلی، هنرمند در یک کنش اقتباسی آگاهانه، بنا بر خواست هدف‌مند خود، به‌جای تمرکز بر مفاهیمی چون آفرینش و اصالت اثر، از خلق اثری خود ارجاع دوری جسته و اثرش در تعامل با سایر آثار قرار می‌گیرد. این تعامل گزینشی و آگاهانه با تمرکز بر وجوه متفاوت فرهنگی و سیاسی و اجتماعی متن مبداء و مقصد، در اشکال متفاوت خود، در متن تازه معنایی نوین خلق کرده و این تغییر ماهیت معنای اولیه و آشنازدایی از متن نخست، هدف اصلی هنرمند از آن خود ساز است.

خوانش سیر تاریخی هنر انتقادی هنرمندان آمریکایی آفریقایی-تبار

«نژاد مسئله‌ای مهم و کلیدی نه تنها در مطالعه فرهنگ‌های معاصر، بلکه در بررسی تاریخ استعمارگری و به‌ویژه از طریق نظریه پسااستعماری است. اصطلاح پسااستعماری بر تمامی آن فرهنگی دلالت دارد که به‌وسیله فرایند سلطه‌گری از لحظه مستعمره‌سازی تا حال حاضر تحت‌تأثیر قرار گرفته است»(Ashcrof, Griffins & Tiffin, 1989, 2). قلمرو در حال گسترش تاریخ هنر در سال‌های اخیر نشان داده که مورخان هنر تأثیر نژاد بر بازنمود را در گستره‌ای وسیع از بافتارهای فرهنگی از جمله

استعمارگری بررسی کرده‌اند. در این میان یکی از نواحی موردعلاقه بازنمایی، مردم مستعمره‌ها و رنگین‌پوستان، به‌ویژه در نقاشی و عکاسی است» (کشمیرشکن، ۱۳۹۸، ۹۸).

پژوهشگران نظریه پسااستعماری با به فعلیت رساندن نظریه‌های نژاد و قدرت، به مطالعه متون و آثار هنری، برای بازیافتن تاریخ‌های فراموش‌شده می‌پردازند. در این دوران تلاشی گسترده در جهت رفع مسائل و معضلات اجتماعی با رویکردی به نابرابری‌های مربوط به طبقه، نژاد، جنسیت، قوم و غیره قرار بگیرد در قبال افرادی که در معرض تبعیض، خشونت، استثمار، سرکوب و در بهترین حالت در معرض دیده‌نشدن قرار گرفته‌اند، سربرآورد و آن‌چه در دوران مدرن پدیده‌ای فرعی و طرد شده بود، در جهان پُست‌مدرن به مسئله‌ای محوری تبدیل شد. در این مقطع، تلاش برای آشکار کردن اشکال پیدا و پنهان این تبعیض‌ها و بازسازی تصویر اجتماعی و بازخوانی تاریخ این گروه‌های هویتی به رویکردی غالب در آثار هنر معاصر تبدیل گردید و «سیاست هویت[۲۱]، به یکی از کلیدی‌ترین واژگان مرتبط با جوامع چند فرهنگ‌گرای دوران معاصر تبدیل شد. فروپاشی فراروایت‌های فروکاهنده‌ای که ناتوانی‌شان در تحقق آرمان‌های آزادی‌بخش موعود، به‌طور عملی به اثبات رسیده بود، به جایگزینی سیاست بی‌مرکز متکثری منجر شد که جست‌وجوی رفع مسائل اجتماعی را در سطح گروه‌های هویتی (نژادی، قومی، جنسیتی و جز آن) ممکن می‌دید»(صحاف‌زاده، ۱۳۸۹، ۱۷۹). توجه به موضوعات اجتماعی - محلی، هنر مخاطب‌مدار و هنر تلفیق شده با عوامل اجتماعی و رویدادهای محلی با رویکردی به نظریه‌های مارکسیسم و فمنیسم و نظریات پسااستعماری در این دوران بیش از پیش پا گرفت. در این میان هنرمندان رنگین‌پوست(سیاهان) بیش از دیگر گروه‌های مستعمره، سعی در بازنمایی تاریخ خود در گسست از نگاه دیگری داشته و با رجعت به گذشته تاریخی و بهره‌گیری از قهرمانان سیاه‌پوست و اندیشه‌های حماسی و انقلابی‌شان و بهره‌گیری از حوادث سیاسی و اجتماعی، به مبارزه علیه استعمار نژادی و ترسیم آینده‌ای روشن برای ملت سیاه پرداخته‌اند.

کنگره آمریکا در ژوئیه ۱۸۶۲ در زمان ریاست‌جمهوری آبراهام لینکلن با تصویب قانون دوم توقیف و صدور اعلامیه آزادی و لغو برده‌داری، بردگان را آزاد ساخت. با آنکه هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار در این زمان هنوز فرصتی برای ابراز حقیقت وجودی خود نیافته بودند اما مبارزه بر سر کسب هویت آغاز شده بود. در واقع با آنکه پیش از دهه شصت، مبارزاتی بر سر مسائل نژادی شکل گرفته و گاه با موفقیت‌هایی همراه بود اما پس از این تاریخ بود که اقلیت‌های طرد شده فرصتی برای بیان خود پیدا کردند. سرانجام در اواخر سده نوزده، بیداری طبقه متوسط و اقلیت‌های اجتماعی و میل به احقاق حقوق از دست رفته، آثار را وارد عرصه نوینی از موضوعات هنری کرد و اقلیت‌های طرد ده را به سطح گفتمان جاری ارتقا داد. رابرت داکنسن[۲۲] و هنری اوساوا تانر[۲۳]، اولین نقاشان آفریقایی-آمریکایی بودند که تحسین جامعه جهانی را به دست آوردند. در سال ۱۸۹۳، تانر، معروف‌ترین اثر خود با عنوان *کلاس درس بانجو*[۲۴] (تصویر ۱) را به تصویر کشید. این نقاشی نمایش‌گر یک مرد سیاه‌پوست مسن، در حال آموزش پسربچه‌ای‌ست که شاید نوه او باشد. این اثر به ظاهر ساده، به چند دلیل در تاریخ نقاشی سیاهان مهم است. تصویر سیاه‌پوستان تا مدت‌ها به‌عنوان نماد سرگرمی در فرهنگ آمریکایی به کار می‌رفت و

تصویر ۱. هنری اوساوا تانر، *کلاس درس بانجو*، ۱۸۹۳، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۴٫۴×۹۰٫۱ سانتی‌متر، موزه همپتون ویرجینیا. مأخذ: (URL1)

تصویر ۲. لوئیس مایلو جونز، *صعود اتیوپی*، ۱۹۳۲، رنگ روغن روی بوم، ۴۳٫۸۲×۵۹٫۶۹ سانتی‌متر. مأخذ: (URL2)

تصویر ۳. ارون داگلاس، هریت تابمن، ۱۹۳۱، نقاشی دیواری در کالج زنان بنت، ۱۸۲/۹ × ۱۳۷/۱ سانتی‌متر. مأخذ: (URL3)

تصویری این‌چنین در کل هنر آمریکا، تنها در اواخر سده ۱۹ ظاهر شد. این اثر، علاوه بر آن‌که یک نمایش معنادار درباره ویژگی‌های انسانی سیاهان است، به طرز ماهرانه‌ای نقاشی شده است. استفاده تانر از رنگ‌های خنثی، صحنه‌ای صلح‌آمیز را ایجاد می‌کند که بر محیطی گرم و خانوادگی تأکید دارد. در واقع این تصویر و نمونه‌های مشابه آن، نمایشی از آمریکایی‌های سیاه‌پوست و تجربیات روزمره واقعی آن‌هاست تا تجسمی کلیشه‌ای، که ریشه در یک روایت عمومی دارد.

با این حال تا اوایل سده بیستم با بروز هویتی ویژه در هنر سیاهان مواجه نیستیم و این مسئله تا دهه دوم سده بیستم ادامه دارد. از جمله اتفاقاتی که در دهه ۱۹۲۰ رخ داد و هنر هویت و نژاد را در مسیری تازه قرار داد، رنسانس هارلم[۲۵] بود. دوره رنسانس هارلم، به انفجار فرهنگی، اجتماعی و هنری اشاره دارد که بین پایان جنگ جهانی اول و اواسط دهه سی در هارلم[۲۶] اتفاق افتاد. در این دوره، هارلم به مرکزی فرهنگی تبدیل شد و در درجه اول، نویسندگان و شاعران و به تدریج هنرمندان، عکاسان و موسیقی‌دانان را به خود جلب کرد. رنسانس هارلم، احیای غرور نژادی سیاهان بود و تدریجاً به تغییر نگرش در مورد آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار و نقش آنان در ساختار فرهنگی ایالات متحده منجر گردید. تقریباً از دهه ۱۹۲۰ هنرمندان آفریقایی- آمریکایی در تلاش بودند تا به‌وسیله هنر، صدای خود را به‌عنوان اقلیتی تحتِ ستم، به گوش همگان برسانند. با این حال این هنرمندان در تلاش برای احیای هویت خود، برای دیده‌شدن آثارشان، ناگزیر ارجاعی مستقیم به فرهنگ آفریقایی خود و رخدادهای رنسانس هارلم داشتند.[۲۷]

لوئیس مایلو جونز[۲۸] از جمله زنان نقاش سیاه‌پوستی بود که در نیمه اول سده بیستم به فعالیت هنری پرداخت. نقاشی جونز تحت عنوان *صعود اتیوپی*[۲۹] (۱۹۳۲) (تصویر ۲) تصویری از مبارزه و پیشرفت آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار در ایالات متحده، برای یافتن میراث و هویت خود در طول تاریخ است. محتوای نقاشی او، تکریم و بزرگداشت هویت سیاهان و نشان‌گر آن است که جریان رنسانس هارلم، به ایجاد یک هویت فرهنگی یکپارچه انجامیده است. جونز برای بیان محتوای مورد نظر خود، از چندین شگرد بهره گرفته است. به‌عنوان مثال، برای به تصویرکشیدن اتیوپی، از پیکره بزرگی که سرپوشی قومی بر سر دارد استفاده کرده تا اهمیت اتیوپی را به‌نمایش بگذارد. افرادی که به‌سوی شهر در حال حرکتند، نشان‌دهنده جامعه آفریقایی-آمریکایی و پیشرفت آن‌ها در طول زمان و نمادی از مبارزات سیاهان در طول زندگی‌است. در این نقاشی، رنگ‌های مورد استفاده به‌غیر از آبی و سیاه، رنگ زرد است که نشان‌دهنده رستگاری و نور و پیروزی است. کمی پیش از خلق این اثر، آرون داگلاس[۳۰]، نقاش، تصویرگر و گرافیست آفریقایی-آمریکایی و هنرمند مطرح در دوران رنسانس هارلم، به خلق یک نقاشی دیواری تحت عنوان *هریت تابمن*[۳۱] پرداخت (تصویر ۳). داگلاس از دایره‌های متحدالمرکز و پالت رنگی خاموش و تصاویر سایه‌نما[۳۲] برای به تصویرکشیدن قهرمان مبارز دوران برده‌داری، هریت تابمن، استفاده نمود. پرتو نوری که از مرکز تصویر می‌گذرد، نماد الهام الهی است. سیاه‌پوستان برده آمریکایی در سمت چپ تصویر، خمیده توسط وزنه‌هایی که حمل می‌کنند، از تپه‌ای به سوی تابمن بالا می‌روند و قهرمان تاریخی، دست‌هایش را بالا آورده و زنجیرهای اسارت را پاره می‌کند. چند دهه بعد در سال ۱۹۶۷، درست زمانی که جنبش حقوق مدنی در ایالات متحده در حال افزایش بود، جاکوب لارنس[۳۳] با رجوع دوباره به این شخصیت تاریخی به‌عنوان پیشاهنگ مبارزه با برده‌داری، او را در مرکز صحنه با هفت تیری در دست قرار می‌دهد؛ در حالی‌که با دست دیگر مردی وحشت‌زده را برای حرکت به‌سمت جلو تشویق می‌کند. در پشت سر او گروهی از زنان، یکی حامل یک نوزاد، او را دنبال می‌کنند. رنگ روشن دامن قهرمان به‌عنوان نقطه تمرکز نگاه مخاطب و تکرار آن در پوشش نوزاد، مفهوم نمادین روشنایی را برای نسل آینده نوید می‌دهد (تصویر ۴).

با گذر زمان و برپایی نمایشگاه‌هایی از هنرمندان غیرسفیدپوست در پاریس و لندن که پیش از این در *انحصار* نهادی سفیدپوستان قرار داشت[۳۴]، نقدهای سیاسی و اجتماعی وجهه آشکارتری را در آثار هنری به نمایش گذاشتند. «بحث‌برانگیزترین هنرمند آفریقایی-آمریکایی دهه ۱۹۸۰، ژان میشل باسکیت[۳۵] است که در سال ۱۹۸۸ در سن ۲۷ سالگی درگذشت. او ریشه‌های پورتوریکویی[۳۶] داشت و از یک خانواده طبقه متوسط که هیچ پیوندی با فرهنگ و هنر آفریقایی آمریکایی نداشت، برخاسته بود. کارهای اولیه او دیوار نوشته‌هایی بود که در بسیاری از آثار معاصران نیویورکی او به‌وفور دیده می‌شود» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰، ۲۷۶). باسکیت در نقاشی‌های خود، از مفاهیم اجتماعی، به‌عنوان ابزاری برای حمله به ساختارهای قدرت و سیستم‌های نژادپرستی استفاده می‌کرد. آثار وی در انتقاد از استعمار و حمایت از مبارزه طبقاتی، کاملاً سیاسی بودند. او در اثری تحت نام *بدون عنوان(تاریخ مردمان سیاه‌پوست)*[۳۷] *یا (نیل)* (۱۹۸۳) (تصویر ۵) از مصریان به‌عنوان مردمانی آفریقایی‌تبار یاد کرده و تفکر غربیان درباره مصر باستان به‌عنوان مهد تمدن غرب را زیر سؤال برده است. در مرکز نقاشی، یک قایق مصری، توسط اوزیریس[۳۸]، خدای مصری، در رودخانه نیل در حال حرکت است. در سمت راست نقاشی، کلمات «Esclave» و«Slave» به معنای «برده» نوشته شده و کلماتی که

تصویر ۴. جاکوب لارنس، *هریت تابمن*، ۱۹۶۷، تمپرا روی پنل، موزه هنر کارولینای شمالی. مأخذ: (URL4)

پاک و زدوده شده، شاید نمادی از عملکرد مورخانی است که به‌راحتی فراموش کرده‌اند که مصریان سیاه‌پوست بوده و سیاهان به بردگی گرفته شده‌اند. در دیگر بخش‌های نقاشی، تصاویری از تجارت برده‌های آتلانتیک (اقیانوس اطلس) با تصاویری از تجارت برده‌های مصری، در کنار هم قرار گرفته و تصویر یک داس در مرکز تابلو، ارجاعی مستقیم به تجارت برده در آمریکا و کار برده‌داری تحتِ سیستم زراعت است. کلمه «salt» به معنای «نمک» که در سمت راست اثر نوشته شده، اشاره‌ای به تجارت بردگان اقیانوس اطلس دارد، زیرا نمک کالای مهم دیگری بود که در آن زمان معامله می‌شد.

یکی از نکات مورد توجه در هنر سیاهان آن است که تقریباً از دهه ۱۹۶۰ با اوج‌گیری نهضت جنبش برای برابری یا جنبش حقوق مدنی در ایالات متحده، در راستای اعتراض به امتیازات نابرابری رای و سایر مشکلات اجتماعی و اعتراض آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار، تعدادی دیگر از اقلیت‌های منتهی به جنبش آمریکایی -آسیایی، مانند جنبش چیکانو[۳۹]، جنبش هندی -آمریکایی و جنبش‌های مرتبط با جنسیت به همراهی با آن پرداختند. تفاوت جنبش‌های اجتماعی دهه ۱۹۶۰ با جنبش‌های کارگری پیش از خود در آن بود که هدف آن‌ها بیش از آن‌که نفی وابستگی‌های طبقاتی و مسئله فقر و بی‌خانمانی باشد، بر مباحث هویتی مانند نژاد و جنسیت مبتنی بود. این‌گونه است که در هنر معاصر، بیش از همیشه با هنرمندانی مواجه می‌شویم که در آثارشان اقلیتی دوچندان[۴۰] را به نمایش می‌گذارند. این مسئله در دهه ۷۰ و ۸۰ بیش از پیش گسترده شد و هنر انتقادی سیاهان را در ترکیب با دیگر اقلیت‌های طرد شده به گفتمان جاری در سطح اجتماع تبدیل کرد. به عنوان نمونه از دهه ۱۹۶۰، در میان نظریه‌پردازان و اندیشمندان فمینیستی، گرایشی نوین پدیدار شد که هدفش تمرکز بر محدودیت‌های زنان رنگین‌پوست، به هدف ارتقای موقعیت آنان در جامعه بود. پس در این‌جا تنها جنسیت مطرح نبود، بلکه تشخیص تفاوت بین هویت‌ها، مسائل نژادی و فرهنگی و طبقه اجتماعی را نیز در بر می‌گرفت. فیث رینگگلد[۴۱] از جمله هنرمندانی است که آثارش در زمره آثار اعتراضی به کاستی‌های برآمده از اقلیت‌های هویتی است. او در آثارش با تمرکز بر محدویت‌های زنان رنگین‌پوست، به دنبال کسب موقعیتی برابر برای آن‌ها بوده و مقولاتی چون جنسیت‌گرایی، ستم طبقاتی و نژادپرستی را به نمایش می‌گذارد. او بیش از همه، برای لحاف‌های چهل‌تکه روایت‌گرش شناخته شده و بسیاری از نقاشی‌هایش بر مسائل نژادپرستی متمرکز شده است. رینگگلد اولین مجموعه سیاسی خود با نام *مردم آمریکا*[۴۲] (تصویر ۶) را در سال ۱۹۶۳ نقاشی کرد.

تصویر ۵. ژان میشل باسکیت، *بدون عنوان: تاریخ مردمان سیاه‌پوست، (نیل)*، ۱۹۸۳، اکریلیک و مداد رنگی روی بوم، ۱۷۲/۵ × ۳۵۸ سانتی‌متر. مأخذ: (URL5)

زنان هنرمند دیگری همچون بتی سار[۴۳] *و دخترش آلیسون سار*[۴۴] *آثارشان به‌همان اندازه که به وضعیت خاص زنان سیاه‌پوست در جامعه آمریکا مربوط می‌شود، در برگیرنده هویت کلی اقلیت آفریقایی-آمریکایی نیز هست. به همین دلیل پیوند آن‌ها با سنت فمینیسم به همان اندازه ارتباطشان با اوج‌گیری آوای هنرمندان آفریقایی تبارِ آمریکا مستحکم و پابرجاست.* (لوسی اسمیت، ۱۳۸۰، ۲۷۹)

چندگانگی هویتی، در یکی از آثار بتی سار با عنوان *آزادی عمه جمیما*[۴۵] (۱۹۷۲) (تصویر ۷) قابل مشاهده است. در این اثر هنرمند بر آزادی زنان و آمریکاییان آفریقایی‌تبار هم‌زمان تأکید می‌کند. عمه جمیما یک تفکر کلیشه‌ای نژادپرستانه است که از اواخر سده نوزدهم به‌عنوان مارک تجاری محصولات پخت پنکیک مورد استفاده قرار گرفت.

او به‌شکل زن سیاه‌پوست چاق و خندان با دستمالی چهارخانه بر سر، معمول‌ترین شکل بازنمایی مادران و بردگان آمریکایی آفریقایی‌تبار به‌شمار می‌رفت. در نقاشی سار، عمه جمیما را با مایه‌های کیچ می‌بینیم که در برابر تصاویر تکرارشونده اصلی این شخصیت، در حالی‌که در یک دست جارو و در دست دیگر تفنگ دارد، تنومند و لبخندزنان به مخاطب خیره مانده است. او در یک دست ابزار رهایی و در دست دیگر نماد بردگی نژادی را نگه داشته است. (صحاف‌زاده، ۱۳۸۹، ۱۹۶)

از دهه نود به بعد، شاهد موج تازه‌ای از هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار بودیم که در فضای تکثرگرایی نوپدید این مقطع، به نمایش دوباره ایده‌های مربوط به مسائل هویتی پرداختند. یکی از آثار منحصربه فرد سال‌های اخیر در رابطه با سیاهان، مجسمه‌ای عظیم با عنوان *لطیف*[۴۶] (۲۰۱۴) (تصویر ۸) اثر کارا واکر[۴۷] است. این اثر که در کارخانه شکر سابق دومینو[۴۸] در بروکلین قرار داشت، بر خلاف اسمش با «لطافت» فاصله زیادی داشت. مجسمه‌ای با ابعاد بسیار بزرگ از یک زن برهنه در هیبت خدای‌بانویی ابوالهول‌وار، که با شکر سفید پوشانده شده بود. در واقع با این‌که زنِ داخل مجسمه، ظاهر سیاه‌پوست دارد اما کاملاً سفید است. حالت بدن و ویژگی‌های مبالغه‌آمیز اثر، یادآور کلیشه‌های نژادی زنان آفریقایی آمریکایی به‌عنوان دده‌ها و کالاهای جنسی و نمایشی از رنج‌های بی‌حد و حصر برده‌های آفریقایی در تجارت بین‌المللی شکر است. در کنار این مجسمه، چینشی متشکل از پانزده مجسمه مرد جوان در ابعاد واقعی وجود داشت که از مجسمه‌های نژادپرستانه موجود در بازار الگوبرداری شده بود. کارخانه و این اثر هنری پس از بسته‌شدن نمایشگاه در جولای ۲۰۱۴ تخریب شدند. در این میان، آثار نقاشی کری جیمز مارشال[۴۹] هنرمند آمریکایی‌آفریقایی‌تبار، طیف وسیعی از ارجاعات هنری و تاریخی، از

تصویر ۶. فیث رینگگلد، *مجموعه مردم آمریکا*، ۱۹۶۷، موزه هنر مدرن نیویورک. مأخذ: (URL6)

نقاشی رنسانس تا هنر عامیانه سیاه را شامل می‌شود؛ آثاری که به هدف بازبینی و رفع «خلا موجود در بانک تصاویر» نقش می‌شوند تا آنچه را که ناپیداست، حاضر و قابل مشاهده سازند. او در اثری تحت عنوان *تائید شد، زیباست*[۵۰] (۱۹۹۳) با الهام از *کلاس تشریح دکتر نیکولاس تولپ*[۵۱] (۱۶۳۲) اثر رامبرانت[۵۲]، به تجسم جسد یک زن سیاه‌پوست قرار گرفته بر میز تشریح پرداخته است. در این نقاشی یک زن با رنگ سیاه اغراق شده، روی میز معاینه قرار دارد و پوست یکی از دستان او جدا شده است. در اطراف بدن زن نقوشی محو از گل، کلمات و نمودارهای یک آزمایشگاه آناتومی، نموداری از سیستم عصبی انسان، نمایی از یک خانه و قاب‌هایی مصور به چهره سه رنگین‌پوست با هاله‌ای مقدس در اطراف سر، قرار دارد. مارشال در این اثر نشان می‌دهد که نه فقط بدن سیاه‌پوستان، بلکه به‌ویژه بدن زنان سیاه در معرض بررسی، اندازه‌گیری و قضاوت است و این مسئله، پیوندی ناگسستنی با سوءاستفاده از افراد حاشیه‌نشین، به بهانه ارتقای علم، برای توجیه این جنایات دارد.

تصویر ۷. بتی سار، *آزادی عمه جمیما*، ۱۹۷۲.
مأخذ: (URL7)

تصویر ۸. کاراواکر، *لطیف*، ۲۰۱۴، کارخانه شکر بروکلین.
مأخذ: (URL8)

خوانش آثار هنرمندان آفریقایی‌تبار با موضوع «از آن خود سازی» آثار شاخص تاریخ هنر

پیش از مرور آثار هنرمندان آفریقایی‌تبار، به خوانش مجسمه‌ای از هنرمند آمریکایی لری ریورز[۵۳]، تحت عنوان *من المپیا را در چهره سیاه دوست دارم*[۵۴] (۱۹۷۰) (تصویر ۹) می‌پردازیم. این اثر برداشتی از یک تابلوی نقاشی با عنوان *المپیا* (تصویر ۱۰) یک نقاشی شناخته شده و جنجالی از هنرمند مشهور امپرسیونیست ادوار مانه[۵۵] است. مانه در سال ۱۸۶۳، بدن یک زن بدکاره را به جای یک ونوس به تصویر کشید و در زمان نمایش اثر نقدهای بسیاری را به سوی خود روانه ساخت. حدود یک سده بعد، زمانی که آمریکا در حال تجربه یک فضای سیاسی متلاطم بود، ریورز با تغییر نقش‌ها به نقد جداسازی نژادی در ایالات متحده پرداخت. در تابلوی مانه، یک زن سفید پوست برهنه، در حالتی آرام روی تختی لمیده و گربه‌ای سیاه در پایین پای وی رو به مخاطب با دمی افراشته ایستاده است. زن سیاه پوستی که در سمت راست بوم به تصویر کشیده شده، به ندرت مورد بحث و توجه قرار گرفته است؛ زنی که جایگاهی متفاوت را در مجسمه‌های ریورز از آن خود کرده است. این مجسمه‌ها از جنس چوب، پلاستیک و پلکسی‌گلاس است. ریورز در چیدمانی از مجسمه‌ها نقش زن نشسته بر تخت را تکرار کرده است. در طبقه فوقانی، پیکره زن سفیدپوست روی نیمکت آرمیده و پیشخدمت به‌طور پیش‌بینی‌شده سیاه است. در طبقه دیگر او با نگاتیوکردن تصویر پیش چشم، زنی سیاه‌پوست را لمیده بر تخت قرار داده و یک زن سفیدپوست به عنوان پیشخدمت حضور دارد. همچنین تصویر گربه در این نقاشی سفید است. هنرمند در این اثر با دست‌کاری کدها از دو رویکرد اقتباس یعنی «انتقال» و «تفسیر» برای خلق اثر خود بهره گرفته است. این اثر اقدامی جسورانه جهت استعمارزدایی از سیاست آمریکا برای نامرئی‌کردن سیاه‌پوستان و نقدی بر دوگانه سیاه و سفید و ارباب و برده بود. هنرمند با در نظر گرفت شکاف‌های متن منبع و شکست اسطوره مولف، نقدی را شکل می‌دهد که

تصویر ۹. لری ریورز، *من المپیا را در چهره سیاه دوست دارم*، ۱۹۷۰، چوب و پلاستیک و پلاکسی گلاس، ۱۸۲ × ۱۹۴ × ۱۰۰ سانتی‌متر، موزه ملی هنر مدرن پمپیدوپاریس. مأخذ: (URL9)

تصویر ۱۰. ادوار مانه، المپیا، ۱۸۶۳، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۰/۵ × ۹۰ سانتی‌متر، موزه اورسی پاریس. مأخذ: (URL10)

شامل تمامی تصاویر ارائه شده از سیاهان در رسانه‌ها و شاهکارهای هنری غرب است. پس از آن هنرمندان بسیاری از این شیوه برای بیان نقدهای اجتماعی و سیاسی خود بهره بردند.[۵۶]

رابرت کل اسکات[۵۷] در نقاشی‌های خود به بازسازی تاریخ هنر با روایت مورد نظرش پرداخته است. او به بررسی روش‌هایی پرداخت که در آن هویت‌های فردی و فرهنگی از طریق زبان و تاریخ نقاشی ساخته و اجرا می‌شوند. کل اسکات شاید بیش از هرچیز به‌خاطر آثاری که در دهه ۱۹۷۰ خلق کرد، شناخته شده است؛ آثار هنری نمادینی که هنرمند به منظور نمایش غیبت مردان و زنان سیاه‌پوست، به عنوان قهرمان داستان‌های فرهنگی و اجتماعی گفتمان مسلط، بازسازی کرد. او آثار مشهور تاریخ هنر همچون *سیب‌زمینی‌خوران*[۵۸] ونگوگ را انتخاب و شخصیت‌های آن را با شخصیت‌های آفریقایی‌تبار تعویض کرد. در اثری با عنوان *جرج واشینگتن در حال عبور از دلاویر*[۵۹]: برگی از یک کتاب درسی تاریخ آمریکا (۱۹۷۵) (تصویر ۱۱)، هنرمند به بازسازی طنزآلود اثر مشهور امانوئل لوتز[۶۰] (تصویر ۱۲) پرداخته است. این اثر که در سال ۱۹۷۵ در دویست اُمین سالگرد انقلاب آمریکا و تأسیس ایالات متحده به عنوان یک جمهوری مستقل خلق شده به نوعی بیانیه کل اسکات در مورد تاریخ ملی آمریکا است. در این تصویر گروهی از نوازندگان و بازیگران آفریقایی‌تبار جای قایقرانان تصویر لوتز را پر کرده‌اند. *

> *این‌سان کل‌اسکات می‌کوشد تا با طنزی تلخ، طرد یا زیربازنمایی آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار در کتب درسی تاریخ آمریکا را به نقد بکشد و نسبت به استریوتیپ‌های نژادپرستانه عامیانه اعتراض کند. با این‌حال هرچند قایق انقلاب لوتز در سال ۱۸۵۱ خالی از نماینده‌ای از آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار نبود، قایق انتقام‌خواه کل اسکات بدون سفیدپوستان به راه خود ادامه می‌دهد.* (صحاف‌زاده، ۱۳۸۹، ۱۹۶)

در نقاشی لوتز، واشنگتن به عنوان قهرمان و پدر آمریکا به تصویر کشیده شده است. اما در نقاشی کل اسکات این شخصیت تاریخی که هنرمند وجهی اساطیری به آن بخشیده، با جرج واشنگتن کارور[۶۱] (پیشگام کشاورزی در موسسه‌ای در آلاباما) جایگزین می‌شود و اطراف او را چهره سرخوش عمه جمیما، نوازنده بانجو، ماهیگیر و افرادی در حال نوشیدن پر می‌کنند. کل‌اسکات در نقاشی خود به بازنویسی تاریخ و اسطوره ملی آمریکا پرداخته و با تقلیدی هجو از عظمت نقاشی تاریخی،

تصویر ۱۱. *جرج واشینگتن در حال عبور از دلاویر*: برگی از یک کتاب درسی آمریکا، ۱۹۷۵، رنگ روغن روی بوم، ۱۹۹/۴ × ۲۴۹/۶ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی. مأخذ: (URL11)

تصویر ۱۲. امانوئل لوتز، *واشنگتن در حال عبور از دلاویر*، ۱۸۵۱، رنگ روغن روی بوم، ۶۴۷/۷ × ۳۷۸/۵ سانتی‌متر، موزه متروپولیتن. مأخذ: (URL12)

به افشای شکاف‌های نژادی ساختار سیاسی آمریکا پرداخته و تصویر کلیشه‌ای مردم آفریقایی آمریکایی را در تاریخ آمریکا به نمایش می‌گذارد. هنرمند در این اثر با خلق «تفسیری» متفاوت، با استفاده از فرم‌های متحرک و رنگ‌های پر زرق و برق، تنش‌های نژادی رایج در جامعه آمریکا را به تصویر کشیده و از طنزی شناخته شده برای درگیر کردن ذهن بینندگان استفاده کرده است.

رومیر بیردن[۶۲] نقاش، کارکاتوریست و هنرمند کلاژکار آمریکایی-آفریقایی است که زندگی و فرهنگ آفریقایی-آمریکایی را در رسانه‌های مختلف هنری به تصویر کشیده است. *بازگشت ادیسه*[۶۳] (۱۹۷۷) (تصویر ۱۳) نمونه‌ای از تلاش او برای دفاع از حقوقِ نژاد آمریکایی-آفریقایی‌تبار، با رویکردی به هنر کلاژ و اقتباس در شیوه «انتقال» است. این اثر، بازخوانش یک شاهکار ادبی و از آن خود سازی یک اثر هنری با عنوان *بازگشت ادیسه* اثر پینتوریچیو[۶۴] نقاش ایتالیایی سده پانزدهم و شانزدهم میلادی است (تصویر ۱۴). این نقاشی نمایش‌گر یکی از صحنه‌های *ادیسه* حماسه هومر است که در آن ادیسه قهرمان سرانجام از سفری طولانی به خانه بازمی‌گردد و متوجه می‌شود که با تصور کشته‌شدن او، خواستگاران تلاش می‌کنند پنه‌لوپه، همسرش را از آن خود کنند. اودیسه که در لباس یک فقیر ظاهر شده، پنه لوپه را متقاعد می‌کند که باید مسابقه‌ای برگزار کند

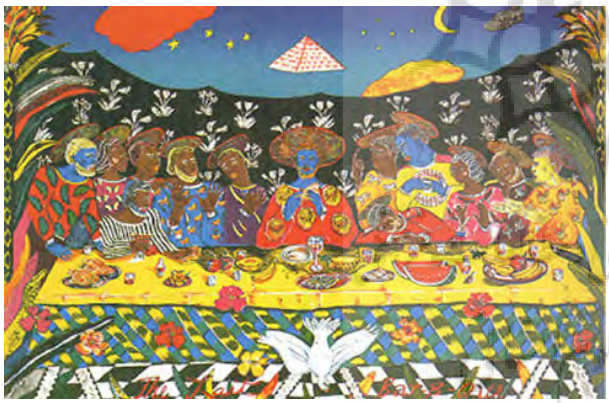
تا ببیند کدام یک از خواستگاران می‌تواند کمان اودیسه را خم کند. در نهایت از طریق این مسابقه او دوباره به همسر خود می‌رسد. نکته جالب توجه آن‌جاست که در نقاشی بیردن چهره همه شخصیت‌های انسانی به رنگ سیاه نقاشی شده و این یکی از روش‌هایی است که بیردن برای دفاع از حقوق آفریقایی-آمریکایی به کار برده است؛ او با جایگزین‌کردن شخصیت‌های سفید با سیاهان، سعی در زیر سؤال‌بردن نقش‌های تاریخی و کلیشه‌ای و آشکارکردن ظرفیت و توانایی‌های سیاهان دارد. یکی از نکات مهم این اقتباس آن است که آن‌چه اُدیسه را اسطوره کرده، روایتی حماسی از تلاش بی‌پایان او برای بازگشت به خانه است؛ تلاشی که بارها توسط قدرت خدایان، قدرت دریاها، رخدادها و تصمیمات اشتباه، به شکست می‌انجامد اما او در نهایت پیروز این ماجراست. بیردن در ساخت این کلاژ به دنبال ایجاد پیوندی میان مبارزات اودیسه و مبارزات همه آمریکایی‌های آفریقایی تبار بود و از حماسه‌ای یونانی برای تأکید بر

تصویر ۱۳. رومیر بیردن، *بازگشت اودیسه*، ۱۹۷۷، ۱۱۱/۸×۲/۱۴۲ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی. مأخذ: (URL13)

تصویر ۱۴. *بازگشت اودیسه*، پینتوریچیو، ۱۵۰۸-۱۵۰۹، فرسک منتقل شده بر بوم، ۱۲۴ × ۱۴۶ سانتی‌متر، گالری ملی لندن. مأخذ: (URL14)

مشترکات میان همه انسان‌ها استفاده کرد.

آخرین بار-بی کیو[65] (۱۹۸۷)(تصویر ۱۵) اثر مارگو همفری[66] به تصویری از داستان کتاب مقدس مسیحیان و بازخوانش نقاشی مشهور لئوناردو داوینچی با عنوان *شام آخر* (تصویر ۱۶) پرداخته است. در این اثر شخصیت‌های زن و مرد رنگین‌پوست به جای مسیح و حواریون اطراف میزی در حال تناول شام آخر هستند. هامفری یک دیدگاه کاملاً آفریقایی آمریکایی را به وعده شام آخر اضافه می‌کند، افزودن مرغ، موز، هندوانه و انبه، که باعث تقویت کلیشه‌های تصویری شده و هنرمند این مناسبت غم‌انگیز را با رنگ‌های شاد و شوخ‌طبعی به نمایش گذاشته است. حواریون در رنگین‌کمانی از رنگ‌های قهوه‌ای، آبی و زرد در آخرین مهمانی باربیکیو شرکت کرده‌اند و تصویر جانوران (پرندگان، پروانه، شیر، گورخر و غیره) و گیاهان استوایی بر لباسشان نقش بسته و سفره‌ای رنگین در برابر ایشان گسترده شده است. در پس زمینه اثر با آسمانی آبی و نقوش ماه و ستاره و ابرهای رنگین و تصویری از هرم مصری مواجهیم که اشاره‌ای نمادین به پیشینه نژادی مصریان باستان به عنوان نژادی آفریقایی‌تبار است. در قسمت پایین تصویر در میانه اثر کبوتری سفید، در حال سقوط تصویر شده و با رنگ سرخ بر گیاهان بیرون زده از قاب تصویر و زیرانداز چهارخانه سیاه و سفید، جمله «آخرین باربیکیو» نقش بسته است. چنین به‌نظر می‌رسد که زمینه سیاه پوشیده با گیاهان سفید در پشت سر افراد و زیرانداز چهارخانه سیاه و سفید پایین تصویر، بر نوعی برابری نمادین تأکید دارد؛ با این حال این سیاهی‌ست که در نگاه نخست به چشم می‌آید. نکته جالب



تصویر ۱۵. مارگو همفری، *آخرین بار - بی-کیو*، ۱۹۸۷، رنگ روغن روی بوم، ۶۶ × ۹۷/۲ سانتی‌متر. مأخذ: (URL15)

تصویر ۱۶. لئوناردو داوینچی، *شام آخر*، ۱۴۹۵-۱۴۹۸، دیوارنگاره، ۴۶۰ × ۸۸۰ سانتی‌متر، کلیسای سانتا ماریا دله گرتزیه در میلان ایتالیا. مأخذ: (URL16)

توجه هاله دور سر افراد است که شبیه به کلاهی تیره با حاشیه قرمز تصویر شده و درخشش تقدس به جای اطراف سر، مربوط به رنگ زرد و درخشان رومیزی‌ست که چشم مخاطب را به فضای میانی تصویر جلب می‌کند. طبیعی است که رنگ‌هایی که بسیاری از هنرمندان سیاه‌پوست ترجیح می‌دهند، رنگ‌های سرزمین مادری آن‌ها باشد، زیرا در طول قرن‌ها ترجیحات زیبایی‌شناختی در رابطه با محیطی که فرد تجربه می‌کند توسعه می‌یابد. در نهایت می‌توان گفت که این نقاشی اثری‌ست که در طنز آشکار خود، در اقتباسی «انتقالی» و «تفسیری»، معنایی ضمنی و انتقادی داشته و به نوعی بازنویسی تاریخ از نگاه سیاهان در تصویرکردن منجی به عنوان انسانی سیاه‌پوست است.

دیگر هنرمند معاصر، کیهاند ویلی[۶۷] است که آثارش نقدی بر نگاه کلیشه‌ای سفیدپوستان به نژاد سیاه در جامعه آمریکایی است. در اثر شاخص ویلی، تحت عنوان *ناپلئون در حال عبور از آلپ* (۲۰۰۵) (تصویر ۱۷) هنرمند به بازنمایی و خلق دوباره یک شاهکار فرانسوی (نقاشی ژاک لوئی داوید با عنوان *ناپلئون در حال عبور از آلپ* (۱۸۰۱) (تصویر ۱۸) با نگاهی متفاوت پرداخته است. او شخصیت اصلی اثر یعنی ناپلئون بناپارت (انسان سفید) را با یک مرد ناشناس سیاه‌پوست جایگزین کرده است. پرتره اصلی که به یادبود مبارزات نظامی پیروزمندانه ناپلئون علیه اتریشی‌ها نقاشی شد، وجهی از تبلیغات را در خود مستتر داشت. در واقعیت، سربازان ناپلئون مسیر خود را پیاده پیمودند و ناپلئون چند روز بعد، سوار بر قاطر، مسیر کوهستانی را طی کرد. هنرمند در برداشت از این اثر، بر تن سوژه مرکزی، لباسی کاملاً معاصر پوشانده و جزییات لباس (کفش‌های تیمبرلند، مچ‌بند ورزشی و غیره)، بر این احساس دامن می‌زند که این فرد، انسانی امروزی‌ست که در اوایل قرن بیست و یکم زندگی می‌کند. او به جای برداشتی ناتورالیستی از نقاشی داوید، پس‌زمینه‌ای تزیینی و غیرواقعی را مورد استفاده قرار داده که بر ساختگی‌بودن ساختار تصویر تأکید می‌کند. از این طریق، هنرمند با سنت‌ها و کلیشه‌های تاریخی مقابله کرده و با این شگرد از ما می‌خواهد که در مورد تعصبات تاریخ هنر (مجموعه آثاری که به‌عنوان "شاهکار" در نظر گرفته می‌شوند)، بازنگری کرده و با تفکر درباره موضوع نژاد و جنسیت، هویت سیاهان را از نو تعریف و تأیید کنیم. او برای تأکید بر این مسئله نام خود و تاریخ اثر را با حروف رومی -همچون داوید- بر تسمه دور دهان اسب نوشته و بر سطح صخره‌ای که اسامی رهبران (ناپلئون، هانیبال، کارولوس مگنوس) بر آن حک شده، نام ویلیامز (نام خانوادگی رایج آفریقایی-آمریکایی) را نیز نقش می‌زند که تأکیدی‌ست دیگر بر حضور افراد رنگین‌پوست که اغلب از سیستم‌های بازنمایی و بزرگ‌نمایی کنار گذاشته می‌شوند.

هارمونیا روزالس[۶۸] هنرمندی است که آثارش برگرفته از هنر رنسانس ایتالیا است با این تفاوت که شخصیت‌های نقاشی‌های او زنان رنگین پوست آفریقایی هستند. روزالس تصویر خلقت آدم توسط میکل‌آنژ را دوباره تصویر کرد و هم خدا و هم اولین «مرد» را در نقش زنان سیاه‌پوست ترسیم کرد. میکل‌آنژ تنها هنرمند کلاسیکی نبود که آثارش توسط روزالس بازخوانی شد. تصویر شماره ۱۹ تحت عنوان «تولد اوشون»[۶۹] اثری متأثر از «تولد ونوس»[۷۰] (تصویر شماره ۲۰) اثر ساندرو بوتیچلی[۷۱] است. این اثر معیارهای زیبایی را که با خوانش پیکره الهه زیبایی رومی، ونوس، تعیین شده است، تغییر می‌دهد. شخصیت حاضر در مرکز تصویر دیگر سفید

تصویر ۱۷. کیهاند ویلی، *ناپلئون در حال عبور از آلپ*، ۲۰۰۵، رنگ روغن روی بوم، ۲۷۴×۲۷۴ سانتی‌متر، موزه بروکلین. مأخذ: (URL17)

تصویر ۱۸. ژاک لویی داوید، *ناپلئون در حال عبور از آلپ*، ۱۸۰۱، رنگ روغن روی بوم، ۲۲۱×۲۶۱ سانتی‌متر، کاخ شاتو دومالمیسون فرانسه. مأخذ: (URL18)

نیست و بر خلاف موهای بلند و مواج و طلایی ونوس، موهای کوتاه سیاهی دارد. این الهه ثابت می‌کند که زیبایی تعاریف بی‌نهایتی دارد و زنان سیاه‌پوست برخلاف نقاشی‌های سنتی که آن‌ها را به‌عنوان خدمتکار یا شخصیت‌های جانبی نشان می‌دهند، می‌توانند در مرکز توجه باشند. در سمت چپ تصویر به جای زن و مرد اساطیری نقاشی بوتیچلی، دو

مرد سیاه برهنه یکی با ردایی سرخ و دیگری سفید به‌چشم می‌خورد. در واقع در این اثر حتی فرشتگان اطراف ونوس بدون بال هستند و چهره و اندام و پوشش سیاهان آفریقایی‌تبار را داشته و به‌جای گل‌های پراکنده در اطراف بدنشان، پرهای طاووس نقش شده است. چنین به‌نظر می‌رسد که روزالس در اقتباس از شاهکاری تاریخی به «تفسیری» اجتماعی و سیاسی دست زده است.

نتیجه

در دوران پُست‌مدرن تلاشی گسترده در جهت رفع مسائل و معضلات اجتماعی با رویکردی به نابرابری‌های مربوط به طبقه، نژاد، جنسیت، قوم و... در قبال افرادی که در معرض تبعیض، خشونت، استثمار، سرکوب و در بهترین حالت در معرض دیده نشدن قرار گرفته‌اند، سربرآورد و آن‌چه در دوران مدرن پدیده‌ای فرعی و طرد شده بود، در جهان پُست‌مدرن به مسئله‌ای محوری تبدیل شد. در این مقطع، تلاش برای آشکارکردن اشکال پیدا و پنهان این تبعیض‌ها و بازسازی تصویر اجتماعی و بازخوانی تاریخ این گروه‌های هویتی به رویکردی غالب در آثار هنر معاصر تبدیل گردید.

در این میان هنرمندان آمریکایی آفریقایی‌تبار در حرکتی انتقادی به «از آن خود سازی» شاهکارهای تاریخ هنر پرداختند. این هنرمندان با به چالش کشیدن بازنمایی‌های مرسوم، آثار خود را به مانیفست‌هایی اجتماعی انتقادی تبدیل ساختند. هدف آن‌ها از این اقدام، بازنمایی فرهنگ‌های کمتر دیده شده و در مرکز قرار دادن اقلیت‌های طرد شده، تأکید بر هنرهای زیبا به عنوان چیزی فراتر از ملیت و نژاد، محوکردن مرزهای بین شیوه‌های سنتی و معاصر بازنمایی، نمایش سیاهان در سنتی که از لحاظ تاریخی مختص اشراف اروپایی است، ایجاد یک ضد روایت، واسازی ساختار قدرت، توانمندسازی زنان سیاه‌پوست در فرهنگ غرب و ایجاد حس برابری بود. اکثر آثار تولید شده اقتباسی از شاهکارهای هنری با «تفسیری» متفاوت در بازنمایی دوباره خود هستند. این هنرمندان با نادیده گرفتن اسطوره مولف و از آن خود سازی تصویر، به بازتعریف هستی‌شناختی و نقد تصاویر ثبت شده در تاریخ رسانه‌های غربی از سیاهان می‌پردازند. هدف گفتمان انتقادی این آثار، تزلزل نظام‌های معنایی حاکم و تشریح فهم‌های بدیهی انگاشته و تبدیل آن‌ها به موضوع بحث و نقد و سرانجام، آماده کردن آن‌ها برای تغییر و بازسازی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Appropriation «از آن خود سازی» «فراخورنمایی»: هنرمند آثار پیشین را به‌منظور برگرداندن آن‌ها به دنیای هنر با رویکردی نوین در آثار خود مورد استفاده قرار می‌دهد. (Stokes, 2007, 125).

۲. Norman Fairclough (۱۹۴۱) زبان‌شناس و پژوهشگر بریتانیایی.

۳. Kymberly N. Pinder مورخ هنر آمریکایی.

4. Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History.

5. Harry Henderson.

6. A History of African American Artists: From 1972 to the Present.

۷. نویسندگان در این مقاله با نگاهی حقوقی به مالکیت اثر هنری، معتقدند که آگاهی به حضور اثر اولیه، شرط وقوع وضعیت از آن خود سازی است. در غیر این صورت، اثر ثانویه با خروج از وضعیت خود، در حوزه جعل و سرقت هنری یا ادبی قرار می‌گیرد. اما چنانچه در خلق اثر هنری از آن خود ساز، کوششی برای فریب مخاطب مشاهده نشود، می‌توان معیارهایی نظیر بررسی نیت هنرمند، انگیزه، هدف، مقدار و اهمیت بخش مورد استفاده در اثر ثانویه و غیره را جهت ارزیابی تعیین جایگاه حقوقی آثار از آن خود ساز ارائه داد.

۸. نویسندگان در این مقاله در پی یافتن پیوند میان تفکر ضد افلاطونی دلوز و شگردهای هنر مدرن بوده و در تلاشند تا با ریشه‌یابی برخی مفاهیم هنر مدرن و نیز پُست‌مدرن، رد پای آن را در اندیشه دلوزی جست‌وجو کنند.

۹. نویسنده در این مقاله با خوانش آثار سه هنرمند، مسئله از آن خود سازی را در هنرشان مورد بررسی قرار داده است و معتقد است که این هنرمندان در جهت زیر سؤال‌بردن هویت جنسیتی، مرزهای سیاسی و اجتماعی، گاه با جوهره طنز و کنایه در قالبی پُست‌مدرن و گاه با تغییر کامل مدیا به خلق آثار هنری از آن خود ساز پرداخته‌اند.

۱۰. Theodor Adorno (۱۹۰۳-۱۹۶۹) جامعه‌شناس، فیلسوف و موسیقی‌شناس نئومارکسیست آلمانی.

11. Reification.

۱۲. برای کسب اطلاعات بیشتر مراجعه شود به: (Gibson, 1997, 119)

۱۳. برای کسب اطلاعات بیشتر مراجعه شود به: صحاف‌زاده، ۱۳۸۹، ۱۹۰.

۱۴. آدرین پایپر که به‌عنوان یک کانسپچوالیست تندرو کار خود را آغاز نموده بود، به مرور متوجه شد که هویت او به عنوان یک زن سیاه پوست، تا چه حد فرم و محتوای کار او را تحت تأثیر قرار داده است. وی در اجراهایش هویت فرهنگی و جنسیتی نامعلومی را برمی‌گزید. در «من جایگاه مورد نظر هستم»(۱۹۷۵) در چهره ای سفید و آرایشی خاص با سبیلی که بر چهره‌اش کشیده بود و مدل موی فر، عقاید، نگرش‌ها و نیروهای اجتماعی مختلف را در خود گرد آورد(آرچر، ۱۳۹۸: ۱۳۰-۱۳۱).

15. Julie Sanders.

16. Deborah Cartmell (1956).

17. Transposition.

18. Commentary.

19. Analogy.

۲۰. برای اطلاعات بیشتر مراجعه شود به: (شیوا و دیگران، ۱۳۹۹، ۵۴-۵۵).

۲۱. Identity politics «فرض بنیادین سیاست هویت این است که برخی از گروه‌های اجتماعی به صرف ویژگی‌هایی که با آن به عنوان یک گروه اجتماعی شناسایی می‌شوند، مانند زنان یا آمریکاییان آفریقایی‌تبار، همواره به شیوه‌های گوناگون در معرض سرکوب یا دیده نشدن هستند و شدیداً نسبت به رفتارهای فرهنگ غالب آسیب‌پذیرند. این شیوه‌ها می‌تواند آگاهانه یا بر مبنای آموزه‌های اجتماعی باشند که خود را در شکل خشونت (که شایع‌ترین شکل آن تمسخر است)، حذف، به حاشیه راندن و استثمار، نشان می‌دهند. سیاست هویت علاوه بر تلاش برای مرئی‌ساختن اشکال آشکار و پنهان این تبعیض‌ها و تعصبات، تلاشی پیگیر برای بازسازی تصویر اجتماعی، بازتعریف هستی‌شناختی و بازخوانی تاریخ این گروه‌های هویتی را در دستور خود دارد(صحاف‌زاده، ۱۳۸۹، ۱۸۰-۱۸۱).

۲۲. Robert Seldon Duncanson (۱۸۲۱-۱۸۷۲) هنرمند نقاش آفریقایی-آمریکایی-اروپایی.

۲۳. Henry Ossawa Tanner (۱۸۵۹-۱۹۳۷) هنرمند نقاش آفریقایی-آمریکایی.

24. The Banjo Lesson(1893).

25. Harlem Renaissance.

۲۶. Harlem یکی از محلات شهر نیویورک است.

۲۷. این مسئله به تدریج با مخالفت دامنه دار بسیاری از هنرمندان آفریقایی تبار مواجه شد. افرادی چون رومر بیردن(در نیمه دوم فعالیت هنری خود)، نورمن لوییس، دیوید دریسکل و هیل وودراف از جمله هنرمندان معترض به محدودشدن آزادی بیان هنرمندان در مواجهه با ایده های تحمیلی بودند.

۲۸. Loïs Mailou Jones (۱۹۰۵-۱۹۹۸) هنرمند و آموزگار سیاه‌پوست آمریکایی.

29. The Ascent of Ethiopia.
30. Aaron Douglas (1899-1979).
31. Harriet Tubman.
۳۲. به فرانسوی: Silhouette.
33. Jacob Lawrence (1917-2000)
۳۴. در این زمان «موجی از رویدادهای هنری دنیا را پر کرد و هنرمندانی با ملیت‌ها، قومیت‌ها و فرهنگ‌های گوناگون، که سالیان سال، نادیده گرفته شده بودند، مطرح گشتند [...] در ادامه، ظهور پدیده چند فرهنگی، مصادف شد با پایان جنگ سرد، و دو نمایشگاه که انحصار نهادی سفیدپوستان را در پاریس و لندن شکست(استلابراس، ۱۳۸۸، ۱۶-۱۷). یکی از این دو نمایشگاه، نمایشگاه ساحران زمین در مرکز ژرژ پومپید بود. این پدیده، مرکززدایی از مراکز اصلی فرهنگی و هنری جهان و توزیع هنر در مراکز بین‌المللی را بر عهده داشت و با انتخاب نیمی از آثار از کشورهای آسیایی و آفریقایی، سعی در ارایه گفتمانی جهانی‌تر از هنر را داشت، که در آن، ضمن حفظ خصلت‌های بومی، هنر را وارد گفت‌وگو با زمینه وسیع‌تر جهانی می‌کرد(همان: ۳۷).
۳۵. Jean-Michel Basquiat (۱۹۶۰-۱۹۸۸) هنرمند آمریکایی.
36. Puerto Rico.
37. Untitled (History of the Black People).
38. Oziris.
۳۹. Chicano movement جنبش اجتماعی حامی فرهنگ و هویت مکزیکی.
۴۰. Double minority «افرادی که در وضعیت روان‌شناختی حاصل از تعلق به بیش از یک هویت فروکاسته شده قرار دارند، «اقلیت دوچندان» نامیده می‌شوند. تأثیر برهم کنش این هویت‌ها بر خود، نیرومندتر از تأثیر حاصل از یک هویت به تنهایی است (Gonzales, 2005: 661).
۴۱. Faith Ringgold (۱۹۳۰) نقاش، نویسنده و مجسمه‌ساز آمریکایی.
42. American People.
۴۳. Betye Saar (۱۹۲۶) هنرمند آفریقایی-آمریکایی.
۴۴. Alison Saar (۱۹۵۶) هنرمند آفریقایی- آمریکایی.
45.The Liberation of Aunt Jemima.
46. A Subtlety.
۴۷. Kara Walker (۱۹۶۹) نقاش، چاپگر، هنرمند اینستالیشن و فیلمساز آمریکایی.
48. Domino Sugar Factory.
49. Kerry James Marshall (1955).
50. Beauty Examined.
51. Die Anatomie des Dr. Tulp.
52. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1609-1669).
۵۳. Larry Rivers (۱۹۲۳-۲۰۰۲) هنرمند مجسمه‌ساز و نقاش و موسیقی‌دان آمریکایی.
54. I like Olympia in black face.
۵۵. Édouard Manet (۱۸۳۲-۱۸۸۳) هنرمند نقاش فرانسوی.
۵۶. برای کسب اطلاعات بیشتر مراجعه شود به: Powell، 1997, 149.
۵۷. Robert colescott (۱۹۲۵-۲۰۰۹) نقاش آمریکایی.
58. Potato Eater.
59. George Washington carver crossing the delaware.
۶۰. Emanuel Gottlieb Leutze (۱۸۱۶-۱۸۶۸) هنرمند نقاش آلمانی-آمریکایی.
61. George Washington Carver.
۶۲. Romare Bearden (۱۹۱۱-۱۹۸۸) هنرمند آمریکایی-آفریقایی.
63. The Return of Odysseus.
64. Pinturicchio, or Pintoricchio (1454-1513).
65. The Last Bar-B-Que.
۶۶. Margo Humphrey (۱۹۴۲) هنرمند نقاش آمریکایی-آفریقایی.
۶۷. Kehinde Wiley (۱۹۷۷) نقاش آمریکایی.
۶۸. Harmonia Rosales هنرمند آفریقایی-کوبایی بومی شیکاگو.
69. Birth of Oshun
70. Birth of Venus
۷۱. Sandro Botticelli (۱۴۴۵-۱۵۱۰) نقاش فلورانسی دوران رنسانس ایتالیا.

فهرست منابع

آرچر، مایکل (۱۳۹۸)، *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمه کتایون یوسفی، تهران: حرفه هنرمند.
پروانه‌پور، مجید؛ بینای مطلق، سعید (۱۳۹۸)، از آن خود سازی و فلسفه ژیل دلوز: جستاری درباره ارتباط تفکر و ضد افلاطون گراییِ دلوزی با هنر مدرن، نشریه *پژوهش‌های فلسفی*، ۲۶، ۸۳-۱۰۱.
Doi: 10.22034/jpiut.2019.8038
شیوا، آیسان؛ منصور حسامی و زهرا شاکری (۱۳۹۹)، از آن خود سازی هنری و تعیین جایگاه حقوقی پدید آورنده، فصلنامه *کیمیای هنر*، ۹(۳۶)، ۴۹-۶۱.
http://kimiahonar.ir/article-1-1798-fa.html
صحاف‌زاده، علیرضا (۱۳۸۹)، هنر هویت و سیاست بازنمایی، تهران: بیدگل.
طاهری، صدرالدین (۱۳۹۷)، تحلیل نشانه شناختی روایت اقلیت دوچندان در هنر لورنا سیمپسون، نشریه *زن در فرهنگ و هنر*، ۱۰ (۳)، ۳۳۳-۳۵۰.
Doi: 10.22059/jwica.2018.252891.1038
فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمه فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
قیاسی، زهرا (۱۳۹۷)، *جعل و از آن خود سازی هنر*، تهران: آوام سرا.
لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم*، ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: نشر نظر.
کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۸)، *درآمدی بر نظریه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر*، تهران: چشمه.
کولافسکی، لشک (۱۳۸۷)، *جریان‌های اصلی در مارکسیسم*، ترجمه عباس میلانی، تهران: اختران.
لعل کمالیان، سارا (۱۴۰۱)، بررسی مفهوم از آن خود سازی در هنر معاصر با نگاه به آثار باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین، *مطالعات میان رشته‌ای هنر و علوم انسانی*، ۱(۴)، ۱۰۷-۱۲۵.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.
ملپس، سایمن؛ ویک، پاول (۱۳۹۷)، *درآمدی بر نظریه انتقادی*، تهران: سمت.
وارد، گلن (۱۳۹۳)، *پُست‌مدرنیسم*، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماه.

Ashcroft, B., Gareth Griffiths. G., Tiffin, H. (1989). *The Empire Writes Back*. London: Routledge.
Bearden, Romare., Henderson, Harry. (1993). A *History of African American Artists*: From 1972 to the Present. Published by Pantheon.
Fairclough, N. (1996). *Language and Power*, Longman Group UK Limited.
Gibson, Ann Eden. (1997). *Abstract Expressionism*: Other Politics, Yale University Press.
Gonzales, p.m., Blanton, H., and Williams, K. J. (2005). The Effect of Stereotype Threat and Double- Minority Status on the

Test Performance of Latino Women. *Personality And Social Psychology Bulletin*, 28(5), 659-670.

Pinder, Kymberly. N. (2002). *Race-Ing Art History*: Critical Readings in Race and Art History. New York: Routledge.

Powell, Richard. J. (1997). *Black Art And Culture In The 20Th Century (World Of Art)*. Thames & Hudson; First Edition.

Stokes, S. (2001). *Art and Copyright*. North America and Canada: Hart Publishing Oxford and Portland, Oregon.

Sanders, Julie. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London & New York: Routledge.

URL1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henry_Ossawa _Tanner_-_The_Banjo_Lesson.jpg

URL2: https://artsandculture.google.com/asset/the-ascent-of-ethiopia-lois-mailou-jones/XwHAiPWqQyqi6g

URL3: https://lawrenceartscenter.org/2021/02/black-history-month-muralist-aaron-douglas

URL4: https://focusonafricanamericanart.com/product/forward/

URL5: https://www.wikiart.org/en/jean-michel-basquiat/the-nile

URL6: https://www.washingtonpost.com/graphics/2020/entertai nment/faith-ringgold-american-people-series-20-die

URL7: https://www.sartle.com/artwork/the-liberation-of-aunt-j emima-betye-saar

URL8: https://www.nytimes.com/2014/05/12/arts/design/a-subtlety-or-the-marvelous-sugar-baby-at-the-domino-plant.html

URL9: https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/YIEfQ1M

URL10: https://en.wikipedia.org/wiki/Olympia_(Manet)

URL11: https://www.sothebys.com/en/articles/robert-colescotts-george-washington-carver-crossing-the-delaware-page-from-an-american-history-textbook

URL12: https://en.wikipedia.org/wiki/Washington_Crossing_the _Delaware_(1851_painting)#/media/File:Washington_Crossing_the_Delaware_by_Emanuel_Leutze,_MMA-NYC,_1851.jpg

URL13: https://www.wikiart.org/en/romare-bearden/the-return-o f-odysseus-1977

URL14: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pinturicchio_-_The_Return_of_Odysseus_-_WGA17830.jpg

URL15: https://africanah.org/margo-humphrey

URL16: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Last_Supper_ Leonardo)

URL17: http://www.theartwolf.com/exhibitions/david-wiley-brooklyn-2020.htm

URL18: https://en.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Crossing_the_Alps

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی