

بازخوانش مفهوم بازنمایی در عکاسی مفهومی با تاکید بر آثار سیندی شرمین و باربارا کروگر

دکتر عطیه نتاج مجد^۱، نرگس میرزایی^۲

^۱ عضو هیئت علمی موسسه آموزش عالی طبری، دکتری فلسفه هنر

^۲ دانشجویی کارشناسی ارشد عکاسی موسسه غیر انتفاعی نیما محمود آباد

چکیده

عکاسی یکی از شگفت انگیزترین اختراعات بشر است که با به وجود آمدن این هنر آشنایی با این رسانه ی جدید و پی بردن به ویژگی های آن به یکی از دغدغه های افرادی که با این هنر سروکار دارند تبدیل شده است. با این که مدت زیادی از عمر این هنر نمی گذرد ولی دیدگاه ها و نقطه نظرهای متفاوت، شیوه های جدیدی را در این هنر به وجود آورده است. یکی از این شیوه ها، عکاسی مفهومی می باشد؛ در این نوع نگاه هنرمند با توجه به مفهومی که در ذهن می پروراند سعی دارد با ارائه عکس، مفهوم را به مخاطب منتقل کند و وی را به تفکر وادارد. در این میان هنرمند از ابزار بازنمایی می تواند بهره گیرد. بازنمایی شیوه ای است که پیش از این در هنرهای دیگر مانند نقاشی مورد استفاده قرار می گرفت و نقاش به بازنمایی چیزهایی که قبلاً وجود داشته اند و یا خیالی بوده اند می پرداخته است. حال سوال اصلی که این پژوهش بر مبنای آن شکل گرفته است این می باشد که چگونه از هنر بازنمایی در عکاسی مفهومی می توان بهره برد؟ لذا برای پی بردن به این مساله، در این پژوهش، آثار دو تن از عکاسان فعال در حوزه ی عکاسی مفهومی مورد توجه قرار گرفته است. بنابراین از اهداف این پژوهش بررسی نحوه ی بازنمایی در آثار سیندی شرمین و باربارا کروگر می باشد تا بتوان به شیوه ی بازنمایی در عکاسی مفهومی دست یافت. این پژوهش از نظر نوع تحقیق کاربردی و کیفی می باشد و از نظر نوع ساختار توصیفی-تحلیلی است. شیوه ی گردآوری اطلاعات مطالعات کتابخانه ای، تصویرخوانی و فیش برداری است. جامعه ی آماری این پژوهش آثار منتشر شده ی شرمین و کروگر می باشد. نتایج حاصل از پژوهش نشان می دهد، که شیوه ی بازنمایی در آثار دو هنرمند با یکدیگر متفاوت است. شرمین از چهره پردازی، گریم و طراحی صحنه بهره گرفته و کروگر از هنر گرافیک و ترکیب آن با عوامل موثر در آن مانند نوشتار، ترکیب بندی و اولویت رنگ گذاری استفاده کرده است. براین اساس بازنمایی در عکاسی مفهومی در نازل ترین شکل از چهره پردازی و در نهایت از هنرهای دیجیتال و همچنین از ترکیب عکس با زبان می تواند بهره گیرد.

واژه های کلیدی: عکاسی مفهومی، هنر بازنمایی، سیندی شرمین، باربارا کروگر

۱- مقدمه

بازنمایی، اندیشه بسیار انعطاف پذیری است که گستره پر دامنه را در بر می گیرد. از یک قطعه سنگ تراش خورده که یک انسان را بازنمایی^۱ می کند تا یک نوول که بازنمایی بخش و برشی از زندگی یک یا چند نفر یا یک اجتماع شمرده می شود، همه در این گستره قرار می گیرند. گاهی یک واژه یا یک شی می تواند طیف گسترده ای از چیزهای دیگر را نمایندگی کند؛ مثلاً واژه «درخت» صدها شکل یا گونه دیگر را نمایندگی می کند و یک نفر می تواند نماینده میلیون ها نفر دیگر باشد. (قره باغی، ۱۳۸۳)

بازنمایی در فرهنگ فارسی معین به «ظهور دوباره» تعریف شده است. از دیدگاه افلاطون، آنچه که نقاشان سعی در انجام آن را دارند، بازتولید نمود چیزها - به منظور کپی کردن آن ها است - که نه فقط انسان ها، بلکه اشیا و رخدادها را نیز شامل می شود. (کارول، ۱۳۸۱: ۲۰) بازنمایی در هنر عکاسی، خلاف نقاشی است. همان طور که افلاطون معتقد است، نقاشان تقلید می - کنند ولی از چیزی که به نظر می آید، نه از آن چیزی که واقعاً هست. نقاشی کردن، مشابه گرفتن یک آینه در مقابل شی است. زیرا که تصویر آینه، به آنچه که ما می بینیم، بسیار شبیه است. (گلدمن، ۱۳۸۴: ۱۹۳) گلدمن در مقاله خود تحت عنوان «بازنمایی هنری» می نویسد: «عکس ها، به جای بازنمایی کردن اشیا آن ها را نمایش می دهند. خلاف نقاشی ها، عکس ها قادر به نمایش کاراکترهای افسانه ای و غیر واقعی نیستند. به طور مثال، عکس کسی که نقش هملت را بازی می کند، عکس همان شخص است و نه عکسی از هملت. اما هر نقاش ماهری قادر به خلق هملت خود است.» (همان: ۲۰۶) تعدادی از منتقدین مانند نایجل واربرتون^۲، ویلیام کینگ^۳ و آنسل آدامز^۴ اشاره دارند که عکاسان با استفاده از سبک های موجود و یا سبک شخصی خود در عکاسی می توانند قبل از آنکه موضوع بر فیلم ثبت شود، در مورد شکل و وضعیت موضوع عکاسی تصمیم گیری کند. (مقبلی و طالعی بافقی، ۱۳۹۳)

عکاسی مفهومی^۵، آنچه که در این پژوهش مد نظر است، شاخه ای از عکاسی است که در آن، هنرمند به دنبال خلق یک مفهوم یا ایده توسط یک عکس است. عکس مفهومی باید بیننده را به تفکر وا دارد. (سین. او. هاگان، ۱۳۸۸) در واقع می توان گفت عکاسی مفهومی در ذات خود بدنبال بازنمایی است. بازنمایی از مفهومی که فراتر از تصویر پیش رو می باشد. عکاس با استفاده از تکنیک های عکاسی و سبک خود مفهوم، ایده و یا رویداد خاصی را بازنمایی می کند. در واقع شاید در ذات عکاسی هنر بازنمایی مانند نقاشی وجود نداشته باشد اما با استفاده از تکنیک های عکاسی و خلاقیت عکاس می توان نتیجه را طوری تغییر داد که بازنمایی صورت گیرد. در بین عکاسان جهان، عکاسانی را می توان نام برد که در سبک مفهومی مشهور هستند همچون ادوارد روچا^۶، دیو نیچه^۷، جان هیلارد^۸، رضا رفیعی راد، صادق تیر افکن، سیندی شرمین و باربارا کروگر. از بین این عکاسان دو عکاس آمریکایی شرمین و کروگر با استفاده از تکنیک های عکاسی و ایجاد سبک شخصی توانسته اند به نوعی جدید و بدیع اقدام به بازنمایی در عکاسی مفهومی نموده و نتیجه کار خود را بسیار متفاوت نمایند. دلیل انتخاب این دو عکاس جهت بررسی آثارشان این است که هر دو از بازنمایی برای انتقال مفاهیم خود بهره جستند، همچنین شیوه های استفاده آنان نسبت به عکاسان دیگر و در مقایسه با هم متفاوت از عرف معمول و کلی بوده است. به طوری که عکاسی به سبک شخصی خود را ایجاد نموده اند. لذا در این پژوهش هدف بررسی آثار سیندی شرمین و باربارا کروگر برای دستیابی به مفهوم و شیوه های بازنمایی در عکاسی مفهومی می باشد.

- روش تحقیق: تحقیق حاضر از نوع کاربردی و کیفی بوده و از نظر نوع ساختار توصیفی - تحلیلی است. جهت جمع آوری اطلاعات از روش مطالعات کتابخانه ای، مشاهده، تصویر خوانی و فیش براری استفاده می شود. بدین صورت که جهت تحقیق و پژوهش در زمینه عنوان انتخابی، با استفاده از متون و اسناد و مطالعات کتابخانه ای به گردآوری اطلاعات مورد نظر در خصوص

متغیرهای پژوهش پرداخته شده است. جامعه آماری این پژوهش تمام آثار منتشر شده و برجسته دو عکاس مورد نظر است. روش نمونه‌گیری محدود به آثاری می‌باشد که اطلاعاتی از آن‌ها در مقالات و سایت‌های اینترنتی موجود بوده است.

- **پیشینه پژوهش:** اقتداری و مازیار (۱۳۹۵) در پژوهش (بررسی مفهوم هنر به منزله بازنمایی نزد هانس گئورگ گادامر) تلاش نموده‌اند به بررسی دریافت گادامر از مفهوم هنر به منزله بازنمایی با تکیه بر کتاب اصلی وی، حقیقت و روش، بپردازند. در این پژوهش آنها در پی کشف چرایی طرح این نظریه از سوی گادامر بوده و سعی نموده‌اند نشان دهند که وی چگونه معنای متفاوتی از مفهوم بازنمایی را پیش می‌نهد و آن را از بند نقص‌های پیشین آزاد می‌سازد. گادامر معتقد است آثار هنری جنبه‌هایی از واقعیت را بازنمایی می‌کنند.

قره باغی (۱۳۸۰) در پژوهش (سیندی شرمین بحران هویت و وحشی‌گری‌های روشنفکرانه) معتقد است که عکاسی سیندی شرمین از آن جهت متفاوت و مشهور گشته که مدل تمام عکس‌هایش به ویژه سری اول عکاسی‌های او، خود شرمین می‌باشد؛ با این تفاوت که شرمین واقعی را به تصویر نمی‌کشد. قره باغی بر این باور است که درک و دریافت آثار سیندی شرمین به ویژه آثار متاخرش کار آسانی نیست، و از آن دشوارتر و مهم‌تر ارزیابی آنهاست. اگر چه کارهایش در طبقه‌بندی کلی عکاسی می‌گنجد و در آن به چشم عکس نگاه می‌کنند اما عکاسی رسانه هنر او نیست و فقط ابزاری است برای بیان هنری، رسانه او، خودش است. قره باغی (۱۳۸۳) در پژوهشی دیگر تحت عنوان «بازنمایی» به بررسی کامل این مفهوم و کاربرد آن به طور کلی در هنر می‌پردازد. از آغاز پیدایش این مفهوم توسط افلاطون و ارسطو تاثیراتی که در گذر زمان بر این مفهوم اعمال شد و کاربردهای مختلف آن در ادبیات، نقاشی، مجسمه‌سازی و غیره سخن به میان می‌آورد.

راجر اسکراتن^۹ (۱۳۸۸) در پژوهش (عکاسی و بازنمایی) مبانی تعریف بازنمایی در هنر عکاسی را در مقایسه با نقاشی باز می‌کاود رهیافت رسیدن به این منظور تحلیلی - انتقادی است. این پژوهش با بررسی نگرش‌های موجود به بازنمایی در تلاش است تا روش جدیدی برای تعریف بازنمایی در عکاسی ارائه دهد. تعریفی که با انتقاد و تحلیل روش‌های پیشین دریچه‌ای تازه‌ای به ذهن مخاطب در نگاه به بازنمایی در عکاسی می‌گشاید. عکاسی از نظر نگارنده‌ی این مقاله هنر بازنماییانه نیست گرچه می‌تواند به این منظور خلق شده باشد. فرایند بازنمایی قبل از این که عکاسی عکس را ببیندازد اتفاق می‌افتد زیرا بازنمایی یک رابطه است.

بهارلو و همکارانش (۱۳۹۰) در پژوهش (اندیشه و جایگاه زن در عرصه هنر جدید با نظری بر آثار باربارا کروگر و عکاسی تالیفی) با در نظر گرفتن دیدگاه‌های زنان در عصر حاضر و محوریت قراردادن موضوع زن در نگاه باربارا کروگر و همچنین ملاک قرار دادن آثار وی؛ سعی در بازنمایی اینگونه مسائل دارند. و اینطور نتیجه می‌گیرند که آنچه باربارا در هنر جدید خویش بدنبال آن است پیامی شیوا است که در آن می‌خواهد ثابت کند که هیچ چیز مهم و شایسته‌ای درباره تصاویر بکار گرفته شده در تبلیغات و رسانه‌ها وجود ندارد و آثاری هستند که به صورت نامحدود قابل تکثیرند.

۲- مبانی نظری

۲-۱- بازنمایی و انواع آن

مفهوم کلی بازنمایی یا تقلید از طبیعت، در هنر به این معنا است که هنر چیزی جز حکایت‌گری از طبیعت نیست، هنرمند آنچه را که در جهان خارج یعنی طبیعت، به تجربه حسی در می‌یابد به وسیله ابزار هنری از قبیل رنگ یا کلمات یا صوت و صدا و... باز آفرینی می‌نماید.

به طور کلی توان بازنمایی را به سه نوع تقسیم نمود:

۱- بازنمایی واقع گرایانه ۲- بازنمایی صرف ۳- بازنمایی غیر واقعی

۱- بازنمایی واقع گرایانه : در این نوع از بازنمایی، هنرمند چیزهایی را که در طبیعت وجود دارد، باز آفرینی می کند. موضوع این نوع از آثار بازنمایی شده، موضوعات واقعی و طبیعی هستند. مثلاً در هنر نقاشی، هنرمند یک منظره طبیعی را بر روی بوم نقاشی می کند. موضوع نقاشی طبیعی، واقعی و واضح است.

۲- بازنمایی صرف : این نوع از بازنمایی را بیشتر در هنر مدرن می توان مشاهده کرد. مثلاً یک نقاش یا هنرمند یک بوم سفید را در نمایشگاه قرار می دهد و آن را اثری هنری می داند.

۳- بازنمایی غیر واقعی : در این نوع از بازنمایی موضوع اثر، به ظاهر واقعی است؛ اما از قدرت خیال هنرمند ناشی می شود. بازنمایی غیر واقعی مثل بازنمایی صرف نیست که به ظاهر موضوعی ندارد، بلکه موضوع آن واضح و آشکاراست اما عین واقعیت خارجی هم نیست بلکه با دخل تصرف در موضوع واقعی، بوجود می آید. (اسکروتون، ۱۳۸۶: ۴۵-۵۰)

۲-۲- تفاوت صورتسازی و بازنمایی

در صورتی که انسان را صورت ساز در نظر آوریم باید اذعان کنیم که صورت سازی، نه معنی سازی، هویت انسان است. البته باید گفت در صورتی که بتوانیم به صورت یا ساختاری شکل دهیم، معنایی نیز شکل خواهد گرفت. متن معنا آفرین، نتیجه‌ی تعریف و توصیف آنچه دیده می‌شود نیست. این متن، اندیشه‌ای است که در فرایند توصیف به سوژه می‌افزاییم. پذیرفتن این نکته به معنای کشاندن تقلید به قلمروی صورت خیالی است. قلمرویی که در آن، پیوند تقلید با اصل آن سست شده و جای ابداع و پرواز ذهنی را باز می‌گذارد. این رویکرد به متن، بازنمایی نامیده می‌شود. رویکردی که در دنیای نقد و فعالیت‌های فرهنگی، ابزار تازه‌ای در اختیار خوانندگان متون گذاشته است. اگر در برخورد با متن، دو رویکرد کلی صورت سازی و بازنمایی را در نظر بگیریم پرداخت به مفهوم بحران واقعیت آسان تر خواهد بود. برخلاف آنچه در متون زندگی نامه‌ای وجود دارد، متن صورت ساز صرفاً بر ارائه‌ی پیکری شهوانی تمرکز دارد. این پیکر که می‌تواند در کالبد های گوناگون متجلی شود به خاطر انگیزش‌های زودگذر، وجودش برای سرخوشی از خواندن ضرورت دارد. به همین سان، از سینما به عنوان مصداقی از این نوع متن یاد می‌شود؛ چرا که همواره صورت ساز است و اگر چه ممکن است مؤلف را نیز در خود بنماید، اما از تن و جزئیات مادی فراتر نمی‌رود و دغدغه‌ی تفسیرکردن و تفسیر شدن ندارد. پرداختن به متن صورت ساز به این معناست که آن را واداریم که به سرخوشی راه برد، تا بدین وسیله متن با ناب‌ترین آلات انحراف، با عرصه‌های پنهان آن یگانه شود. لذت متن همانا تلاش برای رسیدن به اتوپیای سرخوشی است؛ وضعیتی که در آن هر آن چه متن می‌گوید حضور مستدام لذت است. در رویارویی با دو نوع متن مذکور، می‌توان دو نوع خواننده را متمایز کرد: «مصرف‌کنندگانی» که اثر را برای نیل به یک معنای ثابت تأویل می‌کنند، و «خوانندگان» متنی که نقشی مولد در خوانش خود دارند، یا به عبارت دیگر، خود «نویسندگان» خواننده در جریان تأویل متن صورت ساز به نوعی از متن لذت می‌برد که طی آن با حفظ خویشتن، خود احساس شکوفایی و آسایش از خواندن متن می‌کند. در خوانش متن بازنماینده، احساس لذتی است که در آن خواننده از خویشتن خویش گسسته در متن سرگردان می‌شود ولی یک سرگردانی لذت بخش که او را به سوی نوعی لذت طلبی تخیلی و تلطیف یافت می‌کشاند. لذت دوم زمانی صورت می‌گیرد که انقباضی از مدلول‌ها پیش می‌آید؛ یعنی زمانی که خواننده بی‌وقفه به دنبال یافتن معنا در متن است و هر معنایی به نظرش نارساست؛ «در واقع نقاش این لذت نوع دوم را در نظاره‌گر ایجاد می‌کند. این تعداد معناهای ممکن که می‌توان به متن تصویری داد باعث تداوم متن و حضور دائمی اش در مکان و زمان است. به نظر بارت نگارگر به نحوی خالق نشانه هاست، کلام آفرین است و نشانه‌هایی که او می‌آفریند قابلیت انتقال معنی واحدی را ندارند یا همچون واژه‌ها قابل جابجا شدن نیستند.» از سوی دیگر، بازنمایی مانع صورت سازی شده، گرفتار معناهای میل است: عرصه‌ی مفرها (واقعیت، اخلاقیات، مناسبت، خواندنی، حقیقت و...) «نمونه‌ی متن بازنمایانه‌ی محض، سخن باربی دورویی درباره‌ی تابلوی

«باکره»ی ممبلینگ است: «او راست ایستاده، به حالتی کاملاً قائم ژست گرفته، موجودات ناب راست می ایستند. ما زن پاک دامن را با طرز راه رفتنش می شناسیم» (بارت، ۱۳۸۲: ۱۱)

رویکرد بازنمایانه به معنای اثر پذیری از تمام وجوه درونی فرد و نیز شرایط بیرونی است که جایگاه تفکر فردی شخص را تعیین می کند. متن صورت ساز در برخورد با اجتماع به مصالحه تن داده و حرکتی سازش کارانه را در پیش گرفته است، که طی آن همه چیز کلی و فارغ از شخصی سازی و معنا آفرینی نمایش داده می شود. در مقابل، متن بازنمایانه در پی از بین بردن این روابط است و با سود جستن از چرخه ی بینامتنیت، دایره ی ارجاعات معنایی را گسترش می دهد. در جایی که نتوان حدود معنایی هر متن را تعیین کرد تحریف واقعیت رخ می دهد. در جریان ایجاد متن بازنمایانه، به دلیل سیالیت مفهوم و رویکرد خلاقانه، هر بار با پرداخت بیشتر به موضوع، متن به الگوی ذهنی مؤلف نزدیک تر می شود. از این روست که نمی توان از معنای اولیه و قطعی نام برد؛ چرا که شبکه ی عظیمی از معناها که تمامی خوانندگان در گسترش آن نقش دارند، رسیدن به مبدأ و واقعیت یگانه را ناممکن می سازد. به بیان ساده تر، با التفات به تکرار خوانش ها، تمام خوانندگانی که متن را تأویل می کنند در واقع، مؤلف آن متن مفروض می شوند. در این شرایط حتی تلاش برای یافتن بستر معنایی ثابت نیز غیر معقول است. بنابراین توضیحات ارائه شده، میتواند خودنگاری تجسمی را در زمره متون بازنمایاننده به حساب آورد. البته رابطه ی میان متن و خواننده، در تمام زمینه های هنری اتفاق می افتد که حاکی از ظرفیت بالقوه ی متن هنری در خلق معناست. طبق نظر گادامر، فیلسوف آلمانی نیز، هنرنوعی بازی است که در آن هنرمند و مخاطب باهم شرکت می کنند. از دیدگاه او آنچه در هنر خوب متمایز است همورد جویی آن در میان مخاطبان است برای آنکه معنایی در دل آن بیابند و تشخیص دهند. این معنایی نیست که بشود آن را در قالبی یکپارچه شرح و تبیین کرد، بلکه نمودی نمادین و متغیر دارد. در فرایند شکل گیری متن جسمی، «همورد جویی هنرمند در میان مخاطبان، پرداختن به بازی آزادانه و خلاق صورخیال است که به موجب آن نوعی خودبازنمایی تحقق پیدا می کند». (گراهام، ۱۳۹۴: ۱۱)

۲-۳- تفاوت بین تقلید و بازنمایی

راجر اسکروتون و رزالین هرس هاوست^{۱۰}، عکاسی را در پرتو مساله حقیقت و باز نمایی مورد بررسی قرار دادند. در این میان اندیشه های راجر اسکروتون فیلسوف بریتانیایی و مولف تاریخ فلسفه در عصر جدید، با انتشار مقاله ای تحت عنوان (عکاسی و باز نمایی) ادعا می کند عکاسی به هیچ وجه باز نمود موضوعات خود نیست و پرسشی دیرینه در فلسفه ی هنر را مطرح می کند و می گوید: بازنمایی هنری چه نوع پدیده ای است و در پاسخ نیت محوری و غرض مندی میان فاعل بازنمایی و موضوع را عامل آن می داند که اگر در عکاسی نیت مندی وجود ندارد، چطور وقتی عکسی را می بینیم، می توانیم تشخیص دهیم این عکس کار کدام عکاس است و چطور سبک شخصی هر عکاس شکل گرفته است. در واقع نیت مندی همان چیزی است که موجب شکل گیری سبک عکاس می شود اما اسکروتون منکر آن شده است. این در حالی است که عکاس حتی با چرخاندن سر دوربین خود نیت مندی اش را اعمال می کند و عوامل دیگری نیز وجود دارند که به وضوح بر نیت مندی عکاسی اشاره دارند. ویلیام کینگ^{۱۱} و نایجل واربرتون^{۱۲} مقاله ی اسکروتون را نقد کردند، اما با این حال بر اهمیت این مقاله صحنه گذاشتند. واربرتون می گوید: مقاله ی (عکاسی و بازنمایی) تعدادی از پژوهشگران، عکاسی را همچون ویلیام کینگ، مقاله ی اسکروتون را مورد انتقاد قرار می دهد و نتیجه ی آن را صحیح نمی داند زیرا عکس را نمی توان نایب و جانشین اصل دانست. کینگ یاد آور می شود که توجه به عناصر عکس با توجه به سوژه ی عکس متفاوت است. گاهی سوژه ی معمولی در عکس می تواند کاملاً غیر عادی و محسوس کننده و شگفت انگیز باشد و کاملاً به دور از آنچه که در واقعیت است بنظر برسد. تا حدی که ممکن است بعد

از آن خود سوژه را ببینیم و به نظرمان اصلاً جذاب و متفاوت نیاید. اینگونه جذابیت در عکس از منظر زیبایی شناسی معلول بازنمایی است. بازنمایی در عکس در ساده‌ترین حالت چیزی را نمایش می‌دهد که تکرار واقعیت نیست. تنها زمانی یک تصویر می‌تواند بازنمود محسوب شود که بر موضوعش دلالت کند. نه این که در حکم جانشین آن قرار گیرد. شباهت بصری عکس باعث می‌شود تا ما بگوییم عکس موضوعش را بازنمایی کرده است. در عکاسی می‌توان عکس‌های بازنمایی‌های خلق کرد که تصویر غیر معمولی از سوژه‌ی شناخته شده به دست می‌دهد تصویری متفاوت از سوژه‌هایی که به دیدن آن‌ها عادت کرده‌ایم، عکس‌های غیرطبیعی که ما را از محیط بسته عادت‌هایمان جدا می‌سازد و در عین حال با یادآوری کردن برداشتی که پیش از این در ذهن داشتیم ما را به خودمان می‌آورند. (بوردیو، ۱۹۸۳: ۳۰)

۳- یافته‌ها

با معرفی دو عکاس و بررسی آثار آن‌ها به نتایج و سوال‌های پژوهش پرداخته شده است.

۳-۱- سیندی شرمین

سیندی شرمین^{۱۳} یکی از عکاسانی است که با تأکید بر توهم و تصنع و کیفیت‌های روایت گرانه، برخی از عکس‌های خود را به ساحت نقاشی برده و به جای آن نشانده است امروزه چهره‌ی سیندی شرمین دومین چهره‌ی معروف و شناخته شده‌ی جهان هنرهای تجسمی قرن بیستم است. سیندی شرمین می‌خواهد خود را همسان و همانند یک شمایل نشان دهد. او می‌خواهد بازیگر باشد و نقش خود را با اهمیت جلوه دهد و نمی‌خواهد شخصیت و چهره‌ی خود را به نمایش درآورد. تماشاگری که به عکس او نگاه می‌کند در این توهم افتد که دارد به یک اثر هنری نگاه می‌کند نه به یک عکسی که از یک واقعیت گرفته شده است. عکس‌های سیندی شرمین در واقع دیکانستراکشن «مولف شناخته» از طریق دگرگون کردن نقش‌ها و از آن خود کردن ایماژها است. از این دیدگاه میتوان کار او را یک پرفرمانس^{۱۴} منحصر به شمار آورد. (قره باغی، ۱۳۸۰: ۵۲)

۳-۱-۱- مجموعه عکس‌های بدون عنوان

اواخر سال ۱۹۷۷ میلادی با ارائه مجموعه‌ی عکس بدون عنوان^{۱۵} خود را در مقام یک هنرمند پسامدرن مطرح کرد. این مجموعه از آثار او شامل عکس‌های سیاه و سفید هستند، که در آنها هنرمند، خود را به هیأت زنان دهه پنجاه تا شصت در می‌آورد. به زعم کریمپ «عکسهای شرمین همگی تصاویری اند که او در آنها با لباسی مبدل ظاهر میشود و درامی را اجرا میکند، اما از ذکر جزئیات آن امتناع می‌ورزد. این ابهام در روایت با ابهام در خود هنرمند مشابه است که هم بازیگر روایت و هم خالق اثر است. بنابراین حضور شرمین در آثارش حالتی کلیشه‌ای را به همراه دارد. زیرا او توسط فرهنگی فهم می‌شود که در دل آن قرار گرفته و نه احساس و نیت‌های درونی هنرمند که از وجود فردی اش تراوش می‌کند. لذا در این عکس‌ها زندگی واقعی هنرمند آشکار نمی‌شود، به دیگر سخن فردی به نام سیندی شرمین در تصویر وجود ندارد و مخاطب تنها با نقاب‌هایی روبرو است که هنرمند بر چهره زده است. (کریمپ، ۱۹۸۰: ۹۹-۱۰۰)

او عمداً این عکس‌ها را با "گرین" درشت می‌گرفت و می‌خواست آنها را همانند عکس فیلم‌های مبتذل نشان دهد. در کارهایش نوعی عشق و انزجار توأماً نسبت به عکاسی دیده می‌شود. ارجاع این عکس‌ها، فیلم‌ها و هنر پیشگان معروف هالیوود بود، همان

حال و هوا را باز می‌نمایاند اما تفاوتی که با آنها داشت، تفاوت میان هنر و صنعت است. در این عکس‌ها با بهره‌جویی از نشانه - شناسی، نور، صحنه‌پردازی و ترکیب بندی که تماماً از فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ هالیوود تقلید کرده بود، شکلی از زندگی گذشته و برشی از یک فرهنگ محو و نابود شده را به تماشا می‌گذاشت و مهم‌تر از همه، جنسیت را در یک جایگاه متزلزل نشان می‌داد.



تصاویر ۱ مجموعه فیلم‌های بدون عنوان مأخذ: moma.org

کریمپ در توصیف یکی از این تصاویر (تصویر میانی ۱) شرمین می‌گوید: «زنی جوان با موهای کوتاه و کلاهی بر سر و لباسی به سبک زنان دهه پنجاه نشان داده می‌شود. اطراف دختر را برج‌هایی احاطه کرده، این برج‌ها نقش عمده‌ای در تصویر ایفا می‌کنند، زیرا زن را به صورت کامل محصور کرده و سایه‌های آنها تأکیدی بر این موضوع است. از سوی دیگر نگرانی خاصی در چشمان زن دیده می‌شود شاید این نگرانی مربوط به رویدادی خارج از چارچوب تصویر است. ما نمی‌دانیم در این عکس چه اتفاقی رخ داده، اما به طور یقین می‌دانیم امری در حال اتفاق افتادن است» (کریمپ، ۱۹۸۰، ۸۰-۸۳) در واقع در این عکس هدف شرمین نمایش حس نگرانی است که یک زن در جامعه‌ی مدرن با وجود اتفاق‌هایی است که بر آن سایه افکنده است.

روزالیند کراوس: «این زنان، شخصیت‌هایی از ژانرهای گوناگون سینمایی از دهه‌های پیشین هستند که مخاطبان به سبب تماشای این فیلم‌ها با آن آشنا بوده‌اند، لذا این تصاویر در حکم نقدی بر کلیشه‌های زنانه در رسانه تلقی شوند.» (کراس، ۱۹۹۳: ۲۵-۱) در واقع در مجموعه‌ی عکس‌های بدون عنوان، شرمین در کنار نمایش تصاویری که سینما از یک زن به تصویر می‌کشد می‌خواهد مفاهیمی را به مخاطب منتقل کند. به مفاهیمی از قبیل آسیب‌های وارد بر زن در دوران پرداخته است. همان‌طور که در بالا به آن اشاره شد از نگرانی‌های زن مدرن تا تبدیل شدن آن به تصویری مردگونه (تصویر راست ۱) بخاطر نقش آن در جامعه تا نگاه ابزاری به زیبایی‌های زنانه را می‌توان بیان نمود.

۳-۱-۲- مجموعه عکس‌های پرتره‌های تاریخی

پرتره‌های تاریخی یکی دیگر از مجموعه‌های کاری شرمین می‌باشد که در سال‌های ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۰ شکل گرفت. سیندی شرمین که در تاریخ پرتره نگاری نقش به سزایی داشت این بار نیز از خود به عنوان مدل استفاده کرد، با این تفاوت که این بار نقش خود را در الگوهای نقاشی معروف ایفا کرد. هنرمند در ۱۹ عکس مجموعه‌ی "پرتره‌های تاریخی" از اندازه‌های بزرگ و صحنه‌آرایی نقاشی‌های پرتره‌ی اروپایی از قرن پانزدهم تا نوزدهم میلادی بهره برد. او با الهام از کتاب‌ها و بازتولید آن‌ها آثارش را شکل داده است. (سولسنس، ۲۰۱۳)



تصاویر ۲ مجموعه پرتره‌های تاریخی سیندی شرمین مأخذ: moma.org

در این مجموعه عکس (تصاویر ۲) برای آن که سیندی شرمین خود را به شکل اساطیر تاریخی و نقاشی‌ها در آورد از اندام‌های مصنوعی بهره گرفته است.

۳-۱-۳ - مجموعه بلایا و داستان پریان

در سال‌های ۱۹۸۵ تا ۱۹۸۹ سیندی شرمین سبک خود را به کلی دگرگون کرد و به آثاری پرداخت که با عنوان "بلایا و مجموعه های داستان پریان" شناخته می شود. برای اولین بار در حیطه ی کاری، او مدل همه‌ی عکس ها نبود. این عکس ها نسبت به آثار اولیه‌ی هنرمند بسیار غریب تر به نظر می رسیدند. در این آثار دفرمه و ترسناک، شرمین خود را در حالاتی عجیب و غیرقابل شناسایی و غرق در نورهای رنگی آبی، سبز و قرمز می‌نمایاند. در برخی از این کارها، از اعضای بدن عروسی یا اعضای مصنوعی استفاده می شد که در صحنه‌هایی پوشیده از تهوع و کپک، بر فضایی تأکید می کردند که به طرز افراطی غیر متجانس نشان داده می شد. هدف شرمین در این مجموعه نمایش مفاهیمی نظیر انزجار و ناسازگاری است که هنوز نشانه‌های از زیبایی را در خود دارند. (بارکر، ۲۰۱۳)

در این عکس‌ها (تصاویر ۳) صحنه پردازی برای ایجاد تصاویر زشت‌تر و عجیب‌تر صورت گرفته است. هدف شرمین ایجاد تصاویری وهم‌آمیز بوده است. برای این کار صورت خود را پرچین و چروک نمایش می داده و دندان‌های کرم خورده و پوسیده به جای دندان‌های خود استفاده نموده است. برای روایت افسانه‌های جن و پری از نقاب‌هایی که در فیلم‌ها استفاده می‌شود بهره گرفته است و صحنه‌هایی از آن‌گونه که در نقاشی‌های وهم‌آمیز و کابوس مانند بوش و گرونوالد دیده می‌شود. (قره باغی، ۱۳۸۰: ۵۴)

در این عکس‌ها آثار زخم و خراش و موهای زاید صورت شرمین، از حالت جنسی‌ای که بینندگان آثارش را هم اغوا و هم نگران می کرد، می کاهد. با این حال، هنوز هم اغواگری جنسی در شخصیت های عکس هایش دیده می شود، در این عکس‌ها جنبه ی جنسی، با نشانه‌هایی از عفونت، گندیدگی، نقص عضو و یا چیزی بدتر از آن همراه است. در بعضی از این تصاویر، (تصویر میانی ۳) شخصیتی که دیده می‌شود مرده است. اگر امکان بوییدن عکس‌ها فراهم بود، هیچ کس تمایلی برای نزدیک شدن به آن‌ها نداشت، تصاویری که عنوان "خودنگاره" را در ظاهر امر به شدت نفی می کنند.



مأخذ: moma.org

۳-۱-۴ - مجموعه عکس‌های سنتر فولد

در عکس‌های اولیه‌ی شرمن که وسایل و ادوات کمتری استفاده شده است، تنها ابزار، لباس شخصیت است. اما هرچه کارهای شرمن پیچیده‌تر می‌شود، ابزارهای حرفه‌ای‌تری نیز استفاده می‌شوند. پیش از مجموعه‌ی تصاویر جنسی، شرمن این مجموعه را گردآوری کرد که در آن به ترکیب اعضای بدن مصنوعی بریده شده از کاتالوگ پزشکی پرداخت. در این مجموعه هدف عکاس اشاره به وسواس زنان جوان جامعه به زیبایی می‌باشد.

کریمپ، معتقد است: «در اجرای این هنرمند، چیز چندانی جز یک حضور مبهم مشخص نیست. با این که تصاویر خلق شده توسط وی بسیار واضح و دقیق است اما در عین حال حضوری شب‌وار را نمایان می‌سازد. زیرا این هنرمند در عرصه هنر عکاسی و اجراهای خود تمام عواملی که به تولید انبوه می‌پردازد را مد نظر می‌گیرد و توسط نسخه برداری از تصاویرش حضوری ویژه را محقق می‌کند که تنها از طریق غیاب سوژه عکاسی محقق می‌شود.» (کریمپ، ۱۹۸۰: ۹۸) عکاسی شرمن در ۱۹۸۹ یک بار دیگر رنگ عوض کرد و خود را با اندام عاریتی پلاستیکی و مصنوعی به نمایش گذاشت. در این عکس‌ها هیچ ربط و پیوندی با میثاق‌های سنتی رنسانس یا تاریخ هنر در نمایش بدن عریان دیده نمی‌شود و بیشتر تصاویرهای یک دایره‌المعارف پزشکی قدیمی را به ذهن متبادر می‌کرد. شرمن در این سلسله عکس‌ها به یک عروسک دست ساز بیشتر از یک انسان شباهت دارد.

جدول ۱ شیوه بازنمایی در آثار سیندی شرمین مأخذ: نگارنده

نام اثر	مفاهیم پنهان	شیوه بازنمایی	ابزار بازنمایی
مجموعه فیلم‌های بدون عنوان سال ۱۹۷۷ تا ۱۹۸۸	- شکل‌گیری زن در هویت غرب - هویت‌یابی زن در بازتاب رسانه‌ها - نمایش فرهنگ محو نبود شده - نمایش جایگاه متزلزل جنسیت - قربانی شدن زنان در جامعه کنونی - ایماژهای زنانه در نگاه مردان	در این مجموعه ترکیبی از بازنمایی واقعی و غیرواقعی را می‌توانیم ببینیم زیرا تصاویر بازتولید شده‌ی عکس‌هایی است که در فیلم‌ها ارائه شده است در واقع در حالت واقعی بعضی از شخصیت‌ها وجود داشته‌اند بازنمایی در جهت رساندن مفهوم شکل گرفته است.	- نور - صحنه‌پردازی - ترکیب‌بندی - نشانه‌شناسی همه براساس فیلم‌های دهه‌ی ۱۹۵۰ هالیوود می‌باشد. ایجاد تصاویر سیاه سفید، کنتراست و ... همه در جهت ایجاد حس فیلم‌های دهه‌ی ۵۰ و ۶۰ می‌باشد.
مجموعه عکس‌های تاریخی سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۰	- ایجاد توهم تاریخی در حقیقت در این مجموعه هدف رساندن مفهوم خاصی به مخاطب نبوده بلکه هدف بازنمایی تصویر به همان شکلی است که در تابلوها و عکس‌ها مشاهده می‌شود می‌باشد	این مجموعه بازنمایی واقع‌گرا است. موضوع و صورت‌سازی‌ها بر اساس بازنمایی واقع‌گرا به شکل صورت‌های موجود و شناخته شده شبیه‌سازی شده است.	- نور - صحنه‌پردازی - گریم و طراحی لباس - ترکیب‌بندی - نشانه‌شناسی همه براساس سبک‌های تاریخی موجود در نقاشی‌ها و کتب می‌باشد.
مجموعه بلایا و پریان ۱۹۸۵ تا ۱۹۸۹	- نمایش مفاهیمی نظیر انزجار و ناسازگاری که هنوز نشانه‌های از زیبایی در آن‌ها دیده می‌شود. در این مجموعه هدف نشان دادن لایه‌های پنهانی از هویت زنانه است. هویتی که با آسیب‌ها و دست‌مایه شدن‌ها همراه است.	این مجموعه بازنمایی غیر واقع‌گرا است. هنرمند در این مجموعه برای به تصویر کشیدن آنچه در ذهن دارد به تصویر پردازی پرداخته است. تصاویری که در عالم واقعی هیچ‌گاه دیده نشده است.	- نور - رنگ - استفاده از نقاب - نشانه‌شناسی (نگاه خیره به خارج از کادر، بزرگ کردن بعضی از اعضای صورت به عمد برای ایجاد چهره‌ای خوک مانند همه براساس به نمایش گذاشتن حالتی از انزجار و حالتی وهم‌آلود می‌باشد.
مجموعه عکس‌های سنتر فولد سال ۱۹۸۹	- هدف عکاس اشاره به وسواس زنان جوان جامعه به زیبایی	این مجموعه بازنمایی غیر واقع‌گرا است. زیرا هنرمند برای رساندن مفهومی خاص به بازنمایی پرداخته است. از اندام مصنوعی بهره برده است.	- ژست - گریم و استفاده از اندام مصنوعی و کلاه گیس - نشانه‌شناسی (استفاده از عناصری مانند مو، ناخن و بدن عریان برای نمایش زیبایی و رساندن مفهوم وسواس به زیبایی زنان جوان جامعه)

مجموعه عکس‌های عروسک‌ها ۱۹۹۲ ۱۹۹۹	- هدف شرم‌ن از عکس‌ها پرداختن به ساختار بدن زن در فرهنگ معاصر- تفسیری بر رابطه‌ی میان دو جنس و خشونت - هرساندن مفاهیمی مانند شخصیت درونی است.	این مجموعه بازنمایی غیر واقع- گرا است. زیرا هنرمند برای رساندن مفهومی خاص به بازنمایی پرداخته است. و به صورت کاملاً ساختگی شخصیت‌ها را ایجاد کرده است.	- عروسک- ساختارهای مصنوعی - نشانه‌شناسی (بازنمایی مفاهیمی که افراد جامعه درک کرده‌اند و نشانه‌هایی که این مفاهیم را در ذهن بیننده می‌سازد، مانند اندام- های انسان)
مجموعه عکس‌های پرتره‌های جامعه ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۸	- به تصویر کشیدن شخصیت‌های دارای سن و سال و شان اجتماعی	این مجموعه بازنمایی واقع گراست که هدف هنرمند رساندن مفهوم خاصی نمی‌باشد بلکه هدف فقط به نمایش درآوردن چهره‌های مختلف می- باشد.	- استفاده از شیوه‌های دیجیتال مانند پرده سبز و افزون عناصر به صورت دیجیتالی به صحنه- نشانه‌شناسی (بهره‌گیری از عناصری مانند طرز لباس پوشیدن و سگ برای نمایش شخصیت‌های پولدار جامعه)
مجموعه عکس‌های دلک‌ها ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۴	- به تصویر کشیدن چهره‌ی دلک‌ها که در ظاهر به موجوداتی وحشتناک تبدیل شده‌اند در واقع هدف تغییر نقش همیشگی دلک‌ها بوده است و ارائه مفهومی دوپهلوی می‌باشد.	این مجموعه بازنمایی غیر واقع گراست که هدف هنرمند تغییر مفهوم همیشگی است که از دلک‌ها در ذهن نقش بسته است.	- استفاده از شیوه‌های دیجیتال - همچنین استفاده از نرم‌افزارهای گرافیکی برای ایجاد تصویر مورد نظر- نشانه‌شناسی (به تصویر کشیدن دندان‌های دلک‌ها برای نشان دادن چهره‌ای ترسناک از آن)

۳-۲- باربارا کروگر

آثار او که معمولاً ابعاد بزرگی دارند، عکس‌هایی را از منابع مختلف رسانه‌ای در بر می‌گیرند که وی بریده؛ بزرگ کرده و در کنار بیانیه‌ها یا عبارات کلامی قرار داده است. در هنر او که جسورانه، ستیزه‌جو و بحث‌انگیز است، هیچ نوع رضایت و خرسندی دیده نمی‌شود. عملکرد کروگر بازتاب کشفی است که در کل هنرمعاصر آشکاراست، کشف نیروی شکل دهنده تصاویر، ظرفیت نشانه‌ها برای تأثیرگذاری بر ساختارهای ژرف باورپذیری است. به هر حال این شناخت را در خدمت اهداف سیاسی خود به کار می‌گیرد. هنر او به استقرار پیکره‌ی اجتماعی می‌پردازد، این که جامعه از طریق روش‌هایی افکار، نگرش‌ها و آرزوهای ما را دیکته و تعیین می‌کند. کروگر با مجموعه وسایل بصری‌اش در بازنمایی‌های کلیشه‌ای دست می‌برد، قدرت آنان را مختل و تاثیرشان را کم‌رنگ می‌سازد و فضایی برای آگاهی روش گرانه ایجاد می‌کند.

در تمام آثار او ایجاز نقش محوری دارد و شامل تمام روش‌های میان بری می‌شود که هیچ واژه‌ای را هدر نمی‌دهند یا چنان که وی توضیح می‌دهد: «من یاد گرفتم تا به ایجاز تصویر و متن بپردازم که تماشاگر را جلب و مشغول می‌سازد. من آموختم تا در مورد نوعی تأثیرگذاری سریع فکر کنم، تماشا و خوانش سریع که تقریباً در تلویزیون تجلی می‌یابد.» (دستی، ۱۳۸۳: ۵۲)

۳-۲-۱- مجموعه‌ی پابلیک آدرس

در سال ۱۸۸۱ در نمایشگاهی به نمایش در آمد. مجموعه‌ی به نمایش درآمده در کنار آثار، هم زمان چیزی پدید می‌آورند که تبدیل به "ویژگی" مشخص آثار او شده است. (همان: ۵۰) قاب‌های قرمز لعابی، تصاویر واضح سیاه و سفیدی را در بر می‌گیرند که از نمایشگاه‌های قدیمی عکاسی، دفترچه‌های راهنما و مجلات می‌آید و همراه با عباراتی است که در کادرهای حروف سیاه و سفید چاپی قرار گرفته‌اند. مسطح بودن تصویر شبیه به وجه دو بعدی رسانه‌های چاپی است. از سوی دیگر پیش زمینه آن‌ها کیفیتی آشکار کننده دارد، کیفیتی بصری که به بیننده هجوم می‌آورد. واژه‌های کروگر آشکار، گستاخانه و اخباری هستند. در یکی از این آثار، تصویری سایه‌وار از یک پا با این عبارت توام می‌شود: «وقتی کاسبی می‌کنی، تاریخ را می‌سازی» (تصویر ۴ چپ) دومین اثر (تصویر ۴ راست) ابر قارچی انفجار هسته‌ای را نشان می‌دهد و با این عبارت می‌آید «دیوانگی‌های تو تبدیل به دانش می‌شود».



تصویر ۴ (وقتی کاسبی میکنی تاریخ را می‌سازی) عکس چپ، بدون عنوان (دیوانگی‌های تو تبدیل به دانش می‌شود). مأخذ:

www.barbarakruger.com/art.shtml

۳-۲-۲- بدون عنوان ۱۹۸۲

هنر باربارا کروگر متکی بر مفهوم گسترده سیاسی و تعریف دوباره‌ی سوژه انسانی است. که به وسیله نیروهای اجتماعی ساخته می‌شود، نیروهایی که پیشاپیش داعیه‌ی کنترل آن را داشته‌اند. وگر ماموریت خود را از بین بردن انفعالی می‌داند که در اثر تحمیل هنجارهای اجتماعی پدید می‌آید: بدین ترتیب اصل موضوع اثر معروف سال ۱۹۸۲ او همراه با جمله «ما دستور گرفته ایم که حرکت نکنیم» بر تصویر زنی بی‌حرکت بردیوار برهم نما می‌شود. این تصویر در آن واحد یاد آور رکود اجتماعی و اعتراضی فمینیستی نسبت به ساختار کنترل‌گر مردسالاری است که به گفته زیگموند فروید زنان را در جایگاه خود محدود می‌سازد. کلیشه از مجموعه نیروهای معانی و بیانی خود برای جلب توجه و اغوا استفاده می‌کند. به این ترتیب با جزئیات خود بیننده را درگیر می‌سازد و او را صرفاً به محدودیت‌های تجلی یافته، در تصویر کلی، و به ژست متوجه می‌سازد. این وسایل در دست‌های کروگر تقلید و تسخیر می‌شوند: وی از تکنیک‌های اغواگرانه کلیشه، پیش زمینه آن و کیفیت بیانگرش استفاده می‌کند و با افزودن متون متضاد و مشخصی جذابیت‌های کلیشه را از بین می‌برد. این روابط بین تصویر و واژه با قواعد رسانه‌ها تضاد دارد که می‌خواهند یا از طریق شرح تصویر (درمورد رسانه‌های چاپی) یا با صدای مسلط راوی (در فیلم) معانی تصاویر را تکرار کنند. بدین ترتیب وسایل او در خدمت نفی تصاویر عمل می‌کنند. به گفته خودش با جسارتی زمخت و زبانی ناراحت کننده سکوت تصویر را می‌شکند. (برت، ۱۳۹۰)

بررسی‌های کروگر به گرایش برای محدود ساختن فضاهای جمعی زندگی به سطوح، گستره شفاف فیلم، سینما، صفحه تلویزیون یا مانیتور، بیل بورد یا تبلیغات مجلات است. این مسیر حاکی از گرایش جامعه غربی به ارجحیت دادن بینایی بر سایر

حواس است که به گرایش چشم برای تسلط و کنترل اشاره دارد. دغدغه‌ی اصلی کروگر، فشاری است که از طریق غالب‌ترین شکل تصویرپردازی زنان اعمال می‌شود.

۳-۲-۳- اثر بودن

کروگر از تصویری استفاده نموده است (تصویر ۵ راست) که چهره‌ای از زن دیده نمی‌شود و تاکید بر دستان زن است. جایگاه تک کلمه‌ای که به عنوان بخش نوشتاری اثر است در راستای دستان است و دلیلی بر مرتبط بودن این کلمه با نقطه عطف اثر دارد. کروگر تصویر را به گونه‌ای استفاده نموده که دست‌ها در فرم مثلث قرار گرفته و استواری و استحکام به اثر بخشیده است. با تقسیم کادر در بخش افقی مشاهده خواهیم کرد که کلمه‌ی بودن در $\frac{1}{3}$ تحتانی قرار دارد و قرینگی میز به طور کاملاً واضح مشهود است. آنچه مسلم است ترکیب ساختاری اجزای تصویر در مجموع توانسته اثری با ساختار نظام‌مند، مستحکم و دارای قرینگی ایجاد نماید و مخاطب با مشاهده تصویر می‌تواند مفهوم اثر را درک نماید. می‌توان گفت منبع الهام آثار کروگر تصویری از فرهنگ جامعه و نقطه عطف آن ساختار قدرت است. شاید بتوان گفت آنچه در عمق معنای آثار کروگر مشترک است اسطوره سازی‌های همیشگی جامعه است تا نقشی سنتی، که جنس زن و مرد در جامعه شکل می‌دهد.

۳-۲-۴- آسایش شما سکوت من

در اثر دیگر که با عنوان «آسایش شما سکوت من» کروگر از تصویر مردی که کلاه بر سر دارد و منبع نور بالای سر اوست و دستی اشاره به سکوت دارد استفاده نموده است. در پس زمینه، رنگ خاکستری استفاده شده که خنثی بودن را نمایان می‌سازد و کنتراست زیاد در پشت تصویر، موجب ایجاد تیرگی در بخش زیرین کلاه دارد. بخش اول نوشتار کادری سفید با دو کلمه شکل گرفته است که کلمه‌ی اول و کادر مستطیل قرمز رنگ و جدای از زمینه سفید در امتداد آن دست مردی را ملاحظه می‌کنیم که نشان از سکوت دارد و همه را به آرامش و سکوت دعوت می‌کند. چرا که با سکوت می‌توان دنیایی دور از تشنج و هیاهو ایجاد کرد. کروگر موفقیت خود را در آثار خود با استفاده از ارزش‌های عام تر پست مدرنیسم دغدغه‌های فمینیستی پاسخ می‌دهد. فمینیست‌ها با احساس نزدیک شدن به آثار کروگر طرفداران جدیدی از پست مدرنیست‌ها که عمدتاً مرد هستند به قدرتمندی رسیدند. در بررسی ساختار گرافیکی اثر بخش نوشتاری قرینگی در اثر ایجاد کرده است و در راستای هم قرار گرفتن کلمات سفید با پس زمینه قرمز و کلمات سفید با پس‌زمینه سفید و همچنین جایگاه تصویر در این اثر دارای ساختاری مستحکم و قدرتمند است.

تصویر ۵ تصویر چپ (به ما دستور داده شده حرکت نکنیم) کلاژ عکس و نوشتار و



تصویر راست اثر بودن و تصویر میانی آسایش شما سکوت من مأخذ: <http://barbara.kruger.com/art.shtml>

۳-۲-۵- اثر دنیای کوچک

در همین راستا و در امتداد چشم در کادر دایره ذره بین قرار گرفته در بخش تحتانی کلمه world قرار گرفته است. در امتداد یکدیگر بودن بخش نوشتاری و تصویر هماهنگی و ارتباط ایجاد شده با تصویر را به خوبی نمایان می سازد. حاشیه سمت راست و چپ تصویر با کادری قرمز یادآور صورتی از طراحی است که باید گفت بنیانش را در ساختارگرایی روسی بیابیم و کروگر با استفاده از قابهای قرمز رنگ این پیوند را تحکیم می بخشد و چنین القا میکند که آثارش تداوم سنت هنر تبلیغات سوسیالیستی است. قرار دادن حاشیه قرمز سمت راست و چپ به گونه ایی محدوده ای از تصویر را مشخص کرده است و در مجموع با ساختار گرافیکی مستحکم، نظام مند در این اثر مواجه هستیم که کروگر توانسته با قرار دادن عکس و چیدمانی از کلاژ نوشتار بیان مستقیم با مخاطب برقرار کند. ایجاد لحن و به نمایش گذاشتن ملموس یک پدیده راه حل مناسبی است. برای یه سزا بودن تأثیر مفهوم در ذهن مخاطب استفاده از عکس در بگراند رسانه‌ای به جا در ارتباط با مخاطبین به شمار می - آید و باربارا کروگر با این مفهوم سعی در ایجاد ارتباط با جامعه به بهترین نحو دارد. در بخش نوشتاری که قسمت اصلی اثر است انتخاب نوع نوشتار به مثابه عنوان اصلی توضیحات در اثر نسبت به یکدیگر عناصر تشکیل دهنده‌ی اثر اعم از تصویر و رنگ غالب و فرم اصلی، نقش مهم‌تری را ایفا می‌کند. بدیهی است که برای مخاطبین هر اثر هنری و گرافیکی خواندن در وهله اول قرار می گیرد، زیرا چشم پس از تشخیص رنگی در مرحله ی دوم از برخورد اولیه ناخودآگاه سعی بر خواندن حروفی دارد که می‌تواند بشناسد. بعد از دیده شدن کلیت اصلی تصویری، لی اوت و نوشتار به شکلی کنار هم قرار گرفته اند که سعی را به آن گمارده است که مخاطب درگیر خواندن و درک مفهوم از خوانش نوشتار شود و سعی کند روابط بین نوشتار و تصویر را در کنار هم در ذهن خود تحلیل نماید. باربارا کروگر کاربرد نوشتار و تصویر (تصویر ۶) را به گونه‌ای در کنار هم قرار داده که برای مخاطب جذابیت بصری ایجاد شود. (صحاف‌زاده، ۱۳۸۸)



تصویر ۶ عنوان دنیای کوچک باربارا کروگر [www. Pinterest .com](http://www.Pinterest.com)

جدول ۲ تحلیل بازنمایی در آثار باربارا کروگر مأخذ: نگارنده

نام اثر	مفاهیم پنهان	شیوه بازنمایی	ابزار بازنمایی
مجموعه پابلیک آدرس سال ۱۸۱۸	- رساندن مفاهیم اجتماعی مانند استفاده از بمب اتم که در ابتدا از علم نشئت گرفته ولی در نهایت تبدیل به یک جنایت شده است.	این مجموعه بازنمایی واقع‌گرا می‌باشد. البته استفاده از تصاویر واقعی و موجود برای رساندن مفهومی خاص می‌باشد.	- ترکیب متن با عکس - استفاده از واژه‌های گستاخانه، صریح و آشکار - قرارگیری متن در ۱/۳ انتهایی تصویر در عکس راست و قرارگیری نوشته در بالای تصویر - استفاده از تصاویر سیاه سفید با کادری قرمز که انگار هشدار و وقایعی را حکایت می‌کند. - قرار دادن متن در کادر به همراه فونت‌هایی متغیر که بنا به اهمیت موضوع بزرگ و کوچک شده‌اند. - ترکیب بندی غیر قرینه
مجموعه بدون عنوان ۱۹۸۲	- یاد آور رکود اجتماعی و اعتراضی فمینیستی نسبت به ساختار کنترل گر مردسالاری است	- این عکس نشان دهنده بازنمایی غیر واقع‌گرایانه است به صورت گرافیکی بازنمایی شده	- تقابل‌های فعال / منفعل، مرورگر / مرور شونده ایستاده / تاق باز - ترکیب عکس و متن - ایجاد تصویر به صورت گرافیکی - تصویر به صورت بک گراند و قرارگیری نوشته روی آن
مجموعه بدون عنوان ۱۹۸۴	- پول را به عنوان قدرت و نیرومندی مرد نشان می‌دهد. - فتومونتاز هادر کنار کلماتشان با صدایی آمرانه سعی در ادب کردن شما دارند.	- این عکس نشان دهنده بازنمایی غیر واقع‌گرایانه است که به صورت گرافیکی بازنمایی شده است	- تصاویر سیاه و سفید با کادر قرمز - ترکیب عکس و متن - ایجاد تصویر به صورت گرافیکی - نشانه شناسی (نشان دادن بازو برای نمایش قدرت، نشان دادن عروسک برای نمایش مصرف گرایی) - تقابل مرد و زن برای نمایش قدرت مرد - قرارگیری متن در کادر قرمز رنگ و در میانه تصویر برای نمایش بزرگنمایی نوشته
بودن	- رساندن مفهوم قدرت با به نمایش گذاشتن بودن می باشد	- شیوه ی بازنمایی غیر واقع گرا می باشد برای رساندن مفهوم خاصی اثر شکل گرفته است.	- توجه به ترکیب بندی - غیر قرینگی در عین قرینگی - نشانه شناسی (ایجاد فرمی مثلثی در اتصال دست ها برای نمایش قدرت) - ترکیب عکس و متن - پس زمینه خاکستری و نوشته سفید که در این صورت نوشته خود را بیشتر نشان می دهد.

دنیای کوچک	- رساندن مفهوم کوچک بودن جهان	- شیوه ی بازنمایی غیر واقع گرا می باشد برای رساندن مفهوم خاصی اثر شکل گرفته است.	- توجه به ترکیب بندی - نشانه شناسی (استفاده از ذره بین برای نشان دادن مفهوم کوچکی) - قرارگیری نشانه در نقطه عطف تصویر - متن به عنوان، تیتراژ اصلی که موضوع را به ذهن متبادر می کند - پس زمینه خاکستری و قرار گیری نوشته ها در کادر قرمز رنگ بر اهمیت هر چه بیشتر نوشته ها تاکید می کند.
آسایش شما سکوت من	- دعوت به آرامش و سکوت زیرا با سکوت می توان دنیایی بدون تشنج داشت	- شیوه ی بازنمایی غیر واقع گرا می باشد برای رساندن مفهوم خاصی اثر شکل گرفته است.	- توجه به ترکیب بندی - نشانه شناسی (استفاده از علامت هیس برای نمایش سکوت) - قرارگیری نشانه در نقطه عطف تصویر - پس زمینه خاکستری و قرار گیری نوشته ها در کادر قرمز رنگ بر اهمیت هر چه بیشتر نوشته ها تاکید می کند. - بخش های اصلی متن با رنگ قرمز هایلایت شده اند.

۴- نتیجه گیری

از آن جایی که عکاسی مفهومی به عکاسی گفته می شود که مضمون خاصی را به مخاطب القا کند. لذا هنرمند گاه برای رساندن مفهوم خود ناگزیر است به بازنمایی تصویر بپردازد. بازنمایی به معنی تقلید صرف نمی باشد زیرا در این صورت مفهوم خاصی شکل نخواهد گرفت.

بیشتر آثار سیندی شرمین جهت بازنمایی مصائب، هویت و شخصیت های زن می باشد. زن هایی که شرمین بازنمایی می کند براساس آن چیزی است که در سینما به نمایش گذاشته شده است. همچنین وی تصاویر دیگری از زنان به نمایش می گذارد که دستمایه ی خواسته های جامعه ی مدرن شده اند و از فرهنگ گذشته ی خود فاصله گرفته اند. بنابراین بیشتر بازنمایی هایش بر اساس رساندن همین مفهوم می باشد. سیندی شرمین در بازنمایی عکاسی مفهومی خود از شیوه های مختلفی بهره برده است شیوه ی اول مربوط به فیلم های بدون عنوان می باشد که با خودنگاری و نقش بازی کردن، وی به شکل بازیگران زن در آمده است. در این مجموعه با استفاده از صحنه پردازی، ترکیب بندی در عکاسی و استفاده از لباس های مختلف در نقش ها، سعی در بازنمایی زنان دهه ۵۰ و ۶۰ دارد. وی با گرفتن ژست هایی که حس یک واقعه را به فرد منتقل می کند می خواهد نقش مورد نظر را به خوبی بازی کند. این مجموعه بیان کننده ی مفهوم زن در فرهنگ غرب است و به همین علت تصاویر تولید شده زن - هایی را می نماید که در حالات و جلوه های مختلفی ظهور کرده اند. شیوه ی دیگری که شرمین در بازنمایی استفاده کرده است بهره گیری از نقاب و گریم هایی است که شخصیت های محوی را ایجاد می کند و با انتخاب رنگ در نورپردازی و عناصری که در صحنه استفاده می کند حس خاصی را به مخاطب القا می کند. در این شیوه با بزرگنمایی بعضی از اندام، از آن ها به عنوان نشانه استفاده می کند تا مفهومش را به بیننده برساند. شیوه ی دیگر، استفاده از اندام مصنوعی و ساخت عروسک هایی است که دستخوش اتفاق خاصی شده اند و پیامی را به مخاطب القا می کنند. آخرین روش در بازنمایی شرمین شبیه سازی صرف از شخصیت های تاریخی موجود می باشد. لذا در بازنمایی های شرمین استفاده از عناصر صحنه پردازی، نورپردازی، رنگ، گریم،

طراحی لباس، ژست، نقاب به همراه استفاده از نشانگانی که با بزرگنمایی برخی از اندام‌ها می‌باشد به چشم می‌خورد. همچنین وی با گذشت زمان به جای به کار گیری ابزار ساده در بازنمایی‌های خود به سمت استفاده از ابزار به روز، مانند بهره‌گیری از نرم افزارهای گرافیکی و دیجیتالی پیش می‌رود. بیشتر بازنمایی‌های شرمن براساس مفهوم زن، آسیب‌های وارد بر آن، بازتابی که از آن در جامعه‌ی غرب می‌شود تا به تصویر کشیدن گونه‌های مختلفی از نقش زن می‌باشد. استفاده‌ی شرمن از خودش به عنوان سوژه‌های عکاسی شیوه‌ای است که مختص خود اوست. بر این اساس سه ویژگی بازنمایی در آثار او شامل ۱- پر رنگ کردن نقش فرهنگ و اجتماع در آثار او ۲- شخصیت‌ها در مقام سوژه، به فردی خاص اشاره نمی‌کنند و تنها حضوری شبح‌وار دارند، ۳- هنرمند تلاش می‌کند حضور مخاطب را در قضاوت پر رنگ کند. و در انتها این مخاطب است که مفهوم خاصی در ذهنش متبادر می‌شود.

باربارا کروگر در بازنمایی زبان را به خدمت گرفته است. کروگر توانسته به بهترین شکل ممکن بزرگترین بخش یک جامعه که وجه اشتراک آن محسوب می‌شود را با امکانات زمان خود بیان نماید. وی با استفاده از آمیزش نوشتار با عکسهای مجلات و روزنامه‌ها و خلق تازه‌ای بر روی عکسها و استفاده از گرافیک خاص به بیان جدید و پرمفهومی دست یابد. بنا براین مخاطب با روبه رو شدن با تصاویر او برای دریافت معنای جدید به تکاپو می‌افتد و کروگر، رموزی را که به طور معمول، تصویر را که زاییده‌ی فرهنگ نیز می‌باشد به بازی می‌گیرد. او تلاش می‌کند با تاکید بر عناوین، ذهن مخاطب را هوشیار کند تا این رمزگان را دریابد و به معنای جدید دست یابد. عکس‌هایی که کروگر از آنها استفاده کرده قبل از استفاده‌ی این هنرمند کارکردهای خود را داشته‌اند. یعنی کارکرد دلالتی عکس وابسته به بستری است که در آن مطرح می‌شود و رسانه‌ای چون روزنامه و مجلات، خود بستری خاص برای درک تصویر فراهم می‌آورند و باعث عملکرد اسطوره‌ای در تصویر می‌شوند و ما آنها را به شکل قراردادی پذیرفته‌ایم و از طرف دیگر خود عنوان نیز در درک بستری تصویر اهمیت بسزایی دارد و می‌تواند بر قراردادهای رمزی عکس موثر واقع شود و این قراردادهای به یک دلالت عام تبدیل شده و در بستر فرهنگی روان می‌شوند. از این رو کروگر ما را به رمزگان نشانه‌ای متفاوتی برای خوانش متن همان تصویر قراردادی روزنامه به وسیله نوشته‌های تهاجمی در کادربندی قرمز یا سیاه و سفید رهنمون می‌شود. او با تاکید بر نوشتارها و اضافه کردن عناوین جدید به عکس معنای اسطوره‌ای را خنثی و ذهن را در ارتباط با این تصویر و عنوان درگیر می‌کند. او با تغییر عنوان، ایدئولوژی جدید ستیزه جویانه‌ای بر علیه قراردادهای تصویر ایجاد می‌کند. در واقع کروگر به نظام رمزگانی اشاره دارد که حقیقت را از قراردادهای مصرفی آن جدا می‌کند و اصالت را در دنیای معاصر به سخره می‌گیرد و ما را به یاری عنوان، به خوانش جدیدی از تصویر رهنمون می‌کند. او با اتکا بر تجربه و مهارتش در مقام طراح گرافیک واژه‌ها و تصاویر را به بازی می‌گیرد. با کپی گرفتن از عکسها آن را قطع می‌کند، و در نگارش عبارت‌ها از حروفی با اندازه‌های مختلف استفاده می‌کند. لذا می‌توان شیوه‌ی بازنمایی باربارا کروگر را بهره‌گیری از متن و ترکیب آن با تصاویر سیاه سفیدی که بیان کننده‌ی مفهوم خاصی می‌باشند به همراه بهره‌گیری از قاب قرمز دانست. در سبک اجرایی انتخاب کنتراست سیاه و سفید در آثار و نوشتار وابسته به متن است. آثار کروگر در راستای قرار گرفتن کلمات سفید با زمینه قرمز و کلمات سفید با زمینه سفید ارائه می‌شود. در حقیقت شیوه‌ی بازنمایی دو عکاس اشاره شده کاملاً از یک دیگر متفاوت است. هر کدام به گونه‌ای مفاهیم خود را به مخاطب می‌رسانند شرمن با ترکیب عکاسی و هنرهای تجسمی به بازنمایی می‌پردازد و در این راستا از ابزارها و نشانگان حجمی خود بهره می‌برد. و بیشتر آثار او پرتره‌هایی هستند که نگاه‌هایی گویا دارند. ولی در مقابل کروگر هیچگاه از چهره پردازی در کارهای خود استفاده نکرده و در عوض از زبان برای بازنمایی‌های خود بهره برده است.

پانویست

- | | |
|--------------------------|----------------------------|
| Rogers Screwton - ۹ | Representation - ۱ |
| Rosalyn Prunes - ۱۰ | Nigel Varberton - ۲ |
| William King - ۱۱ | William King - ۳ |
| Nigel Varberton - ۱۲ | Ansel Adams - ۴ |
| Cindy Sherman - ۱۳ | Conceptual Photography - ۵ |
| performance - ۱۴ | Edward Rocha - ۶ |
| Untitled film still - ۱۵ | Dave Nietzsche - ۷ |
| Centerfold - ۱۶ | John Hillard - ۸ |
| Adress public - ۱۷ | |

- منابع فارسی

- اسکروتون، راجر (۱۳۸۶). عکاسی و بازنمایی، ترجمه بابک محقق، چاپ دوم، تهران، فرهنگستان هنر
- بارت، رولان، (۱۳۸۳). اتاق روشن (اندیشه هایی درباره ی عکاسی). با ترجمه نیلوفر معترف. نشر چشمه
- برت، تری، (۱۳۹۰). درآمدی بر تصویر، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران: نشر مصور، چاپ پانزدهم
- بهارلو، علیرضا. آقایی، صدیقه. دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۰) اندیشه و جایگاه زن در عرصه هنر جدید با نظری بر آثار باربارا کروگر و عکاسی تالیفی، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۳، شماره ۲
- صحافزاده، علیرضا، (۱۳۸۸)، هنر و هویت و سیاست بازنمایی، تهران، نشر علمی
- دشتی، گوهر، توصیف نشانه های تصویری در آثار کروگر، ۱۳۸۳، نشریه تندیس، شماره ۳۸
- قره باغی، علی اصغر (۱۳۸۰)، سیندی شرمین بحران هویت و وحشی گری های روشنفکرانه، ماهنامه گلستانه، سال سوم، شماره ۳۲.
- قره باغی، علی اصغر (۱۳۸۳)، بازنمایی، ماهنامه گلستانه، سال پنجم، شماره ۵۸.
- کارول، نول (۱۳۸۶)، درآمدی بر فلسفه هنر، ترجمه صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
- گراهام، گوردن، (۱۳۹۴)، فلسفه ی هنرها. با ترجمه مسعود علیا. تهران: نشر ققنوس
- مقبلی، آناهیتا. طالعی بافقی، کاملیا (۱۳۹۳)، بازنمایی در هنر نقاشی و عکاسی، نشریه تخصصی دانشگاه پیام نور تهران.

- منابع لاتین

- Barker, Emma . ۲۰۱۳.[http : //fairytalempm .blogspot .com](http://fairytalempm.blogspot.com) .۱۱February
[.http://fairytalempm.blogspot.com/۲۰۱۳/۰۲/cindy-sherman-disasters-and-fairy- tales.html?m=۱](http://fairytalempm.blogspot.com/۲۰۱۳/۰۲/cindy-sherman-disasters-and-fairy-tales.html?m=۱)
- Krauss, R. (۱۹۹۳). Cindy Sherman ۱۹۷۵-۱۹۹۳. NewYork: Rizzoli
- Sollins, Susan. ۲۰۱۳. [http : //www.art۲۱.org/](http://www.art۲۱.org/).July. [http: //www .art۲۱.org/texts/cindy-sherman/interview-cindy-sherman-it-began-with-madame-de-pompadour](http://www.art۲۱.org/texts/cindy-sherman/interview-cindy-sherman-it-began-with-madame-de-pompadour)
- Baurdio, Jean(۱۹۸۳) The Precision of Simulacra, trans paul foss, Art and Text,Vol ۱۱.
- Carroll,Noël. (۲۰۰۲) Philosophy Of Art: A Contemporary Introduction.USA: Routledge.
- Crimp, Douglas(۱۹۷۹) The photograhic Activity of Postmodernism, no ۱۵.
- Goldman,Alan H. (۲۰۰۵).The Oxford Handbook of Aesthetics.London: Oxford University Press.pp. ۱۹۵،۱۹۷، ۲۰۶، ۲۰۸..
- Sean O'Hagan, (۱۶ November ۲۰۰۹), Why conceptual photography is having a prized moment The Guardian.