# بررسی رسانه های هنری جدید در آثار چهار هنرمند زن بین المللی معاصر[1]

**نسرین اسماعیلی**[2]
**محمدکاظم حسنوند**[3]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۱/۲۹
تاریخ تصویب: ۱۳۹۵/۱۱/۱۰

**چکیده**

رسانه‌های هنری جدید (ویدیو آرت، چیدمان، عکاسی، هنر مفهومی، هنر دیجیتال، هنر اجرا و ...) در بازگویی دغدغه‌های زنان هنرمند، نقش مؤثری داشته‌اند. هنرمندان زن معاصر با استفاده از امکانات رسانه‌های جدید ضمن نحوه ارائه هنرها فراتر از عرصه موزه‌ها و گالری‌ها با مخاطبین بیش‌تری ارتباط برقرار کرده و در بیان محتوا مؤثرتر عمل کرده‌اند.

در این راستا، هنرمندانی از جمله مونا حاتوم [1]که دغدغه ذهنی او برقراری ارتباط میان سیاست و هنر با استفاده از هنر رسانه‌ای نو بوده است؛ همچنین سندی اسکاگلند [2]هنرمندی که در آثارش به نقد زندگی و فرهنگ مصرف‌گرا و روزمره آمریکایی پرداخته است؛ و دیگری لورنا سیمپسون[3] هنرمندی که نژادپرستی و جنسیت، موضوع اصلی آثارش را تشکیل داده است؛ و خانم جنی هولتزر [4]که معتقد به آموزش توسط هنر بوده است، مورد بررسی و تحلیل قرارگرفته‌اند. اصلی‌ترین هدف این مقاله، بررسی تحولات ابزارهای بیانی هنری و چگونگی عملکرد هنر رسانه‌ای نو در هنر زنان معاصر است.

این تحقیق درصدد پاسخ به این سؤالات است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: رسانه‌های هنری جدید کدامند؟ کاربرد رسانه‌های هنری جدید در هنر زنان معاصر و تأثیرگذاری بیش‌تر در ذهن مخاطب چگونه بوده است؟

پس از پژوهش و تحلیل به نتایج ذیل دست‌یافتیم: رسانه‌های هنری جدید در بازگویی دغدغه‌های زنان هنرمند معاصر، به شکل مؤثری عمل نموده‌اند و به‌عنوان ابزار هنری باعث شده‌اند که هنرمندان زن، امکانات جدید و متفاوتی برای ارائه مفاهیم و پیام‌های خود داشته باشند. رسانه‌های هنری جدید، به دلیل امکانات متفاوت و بهره‌گیری از فنّاوری جدید باعث شده‌اند که پیام هنرمند صریح‌تر و واضح‌تر بیان شود و در ارتباط با اقشار متنوعی از مخاطبین قرار گیرد و تاثیرگذارتر باشد.

تاکنون هنر زنان از دیدگاه فمینیسم و رسانه به‌طور عام در حوزه‌های علوم انسانی و رسانه‌های فرهنگی مانند تلویزیون، اینترنت و...مورد مطالعه قرارگرفته است؛ اما پژوهش حاضر منحصراً به رسانه‌های هنری جدید و تحلیل محتوایی آثار چهار هنرمند شاخص پرداخته است.

این پژوهش با روش توصیفی تحلیلی، به شیوه کیفی و با رویکرد تصویری انجام‌گرفته است. نحوه گردآوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و از طریق بررسی اسناد و منابع موجود و مکتوب و مشاهده آثار از طریق منابع الکترونیکی بوده است.

**واژگان کلیدی :**رسانه‌های نو، زنان هنرمند، هنر معاصر، مخاطب، مفهوم

1.DOI: 10.22051/jjh.2017.221

این مقاله مستخرج از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نسرین اسماعیلی، تحت عنوان : بررسی رسانه های جدید در آثار زنان هنرمند بین المللی معاصر است.

۲. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد تهران شمال، ایران، نویسنده مسئول. Nasrin_frida@yahoo.com
۳. دانشیار گروه نقاشی دانشگاه تربیت مدرس،تهران ، ایران.mkh@modares.ac.ir

**مقدمه**

در عصر حاضر، ما با چندگانه‌ترین، پیچیده‌ترین و متناقض‌ترین دورانی که جهان به خود دیده، روبه‌رو هستیم. این گوناگونی حیرت‌آور در هیچ زمینه‌ای به‌اندازه جهان هنر معاصر، آشکار نیست. به نظر می‌رسد، نهضت‌های عمده هنری ازدست‌رفته است؛ ما با هجوم سبک‌های هنری، درون‌مایه‌ها و روندهای فردی مواجهیم و طیف وسیعی از امکانات وجود دارد که هنرمندان از آن‌ها بهره می‌برند.

یکی از مهم‌ترین اهداف تولید هنر، برقراری ارتباط با مخاطب است. در هنر معاصر به این نکته بسیار پرداخته می‌شود. توجه به نوع بیانی که یک هنرمند برای انتقال منظور خود به مخاطب برمی‌گزیند، اهمیت دارد.

دغدغه هنر دوران معاصر، ایجاد آثاری است که بتواند با گروه بیش‌تری از مخاطبین ارتباط برقرار کند. دل‌مشغولی هنر معاصر به‌صورت‌های مختلفی بیان می‌شود: مرتبط ساختن و پیوند دادن زندگی خصوصی با روندهای هنری، درآمیختن مواد منحصربه‌فرد به صورتی مرتبط و کنار هم چیدن دل‌مشغولی‌های سنتی با برداشت‌های امروزی.

هنرمندان گاه با رسانه‌های هنری تصویری و تجسمی مثل نقاشی، گاه با رسانه‌های شنیداری چون موسیقی و گاه با رسانه‌های کلامی چون شعر، منظور خود را بیان می‌کنند. هر یک از این رسانه‌ها، ویژگی‌های بیانی خاص خود را دارند.

با توجه به اهمیت مخاطب و انتقال پیام و اصالت مفهوم و مفهوم گرایی در هنر معاصر، در این دوران، شیوه‌های اجرایی جدید (رسانه‌های هنری نو) به وجود آمدند و به کار گرفته شدند: هنر مفهومی، هنر ویدیویی، هنر اجرا، هنر رایانه‌ای، هنر خاکی، چیدمان، هنر تعاملی و... همچنین بخش مهم و تأثیرگذاری از هنر در دوران پست‌مدرن، هنر زنان بوده است.

زنان هنرمند معاصر با انتشار موضوعاتی در هنر، که هیچ‌گاه به آن توجه نشده بود، با جسارت و هوشیاری به خلق آثاری با این مضامین پرداختند؛ همچنین با بهره‌جویی از رسانه‌های هنری نو با مخاطبین بیش‌تری ارتباط برقرار کرده و در بیان محتوا مؤثرتر عمل کرده‌اند. از تأثیرات مهم هنرمندان زن در هنر معاصر، از بین بردن تمایز بین هنر والا و هنر سطح پایین بود. رسانه[5] به تلویزیون، رادیو، روزنامه و مانند آن‌ها گفته می‌شود و هنر رسانه‌ای را می‌توان به دودسته سنتی و جدید تقسیم کرد که هنر رسانه‌ای سنتی شامل موسیقی، تئاتر، نقاشی، مجسمه (با توجه به این امر که به‌عنوان رسانه و وسیله انتقال پیام و مفهوم استفاده شود) و...هنر رسانه‌ای جدید شامل چیدمان، ویدیو آرت، دیجیتال آرت، عکاسی، هنر اجرا و ...است.

تحولات ابزارها، مواد و رسانه‌های نو در هنر دارای پیشینه‌ای تاریخی است، که به تحولات اول قرن بیستم باز می‌گردد. این تحولات، از تلاش‌هایی که هنرمندان مختلف در جهت در هم شکستن چارچوب‌های هنر سنتی داشته‌اند، سرچشمه می‌گیرد.

در این پژوهش، کوشش می‌شود تا انواع هنر رسانه‌ای نو مورد بررسی قرار گیرد؛ و به نمود هنرهای رسانه‌ای نو در آثار زنان هنرمندی مانند مونا حاتوم، سندی اسکاگلند، لورنا سیمپسون و جنی هولتزر پرداخته شود. هنرمندان نامبرده به دلیل شاخص بودنشان در جهان هنر معاصر، موضوع اصلی این پژوهش قرارگرفته‌اند و چون صحبت از هنرمندان بین‌المللی زن معاصر است، از ملیت‌های مختلفی مانند افریقا، امریکا و آسیا انتخاب‌شده‌اند. این چهار هنرمند، به دلیل پرداختن به موضوعات خاص و کاربرد هنر رسانه‌ای نو در آثاری که خلق کرده‌اند، هنری متفاوت نسبت به دیگر زنان هنرمند معاصر به وجود آورده‌اند و با طیف وسیع و متنوعی از مخاطبان ارتباط برقرار کرده‌اند.

**پیشینهٔ تحقیق**

در تحقیقات به مساله رسانه به‌طور عام در حوزه‌های مختلف علوم انسانی و رسانه‌های فرهنگی مانند تلویزیون، تلفن همراه و اینترنت توجه شده‌است؛ در سال‌های اخیر نشریه «تندیس» به رسانه‌های هنری نوین به شکل کلی پرداخته است. علی بخشی(۱۳۸۵)، در مقاله «پرسش‌های کهنه از رسانه نو»، امیرعلی قاسمی(۱۳۸۵)، در مقاله «تاریخچه هنر دیجیتال» و احمد دامود (۱۳۸۷)، در کتاب «بازیگری و پرفورمنس آرت»، به بررسی ویژگی‌های هنر جدید مطالعه موردی پرفورمنس آرت‌ها پرداخته‌اند؛ اما در این مقاله، به‌صورت اصل به هنرمندان زن و نقش رسانه‌های جدید در آثار آن‌ها پرداخته خواهد شد که به نظر بدیع و جدید می‌رسد.

**هنر رسانه‌ای نو[6]**

ابزارهای بیانی متداول در هنر هر دوره، بنابر ضرورت‌های بیانی، محتوایی و فرمی هنرمندان به وجود آمده است و با خصلت‌های زیبایی‌شناسی و ذهنی و تاریخی دوران آن‌ها پیوند دارد. در دوره معاصر ارائه تعریف جدیدی از هنر و

استفاده از مواد و رسانه‌های نو در هنر باب شد و روند جدیدی را در خلق و ایجاد آثار هنری به وجود آورد.
در جهان هنر، مراد از واژه رسانه عبارت است از:
۱ ـ گونه یا نوع هنر، مانند نقاشی، مجسمه و...؛
۲ ـ گونه‌های خاص هنری، هنر رسانه‌ای مانند هنر صدا، هنر ویدیو، هنر اجرا و...؛
۳ ـ مواد تشکیل‌دهنده یک اثر، مانند رنگ‌روغن، برنز و...؛
۴ ـ رسانه‌های عمومی، مانند چاپی (روزنامه)، مجازی (اینترنت)، الکتریکی (تلویزیون).
که مقصود ما در این پژوهش، نوع اول و دوم است. تفاوت‌های مهم و موردتوجه در پژوهش حاضر بین رسانه‌های سنتی و نوین: اهمیت مخاطب و انتقال پیام به او، تعامل و مشارکت مخاطب در اثر هنری، اصالت مفهوم و مفهوم‌گرایی و اهمیت به رخداد/ اجرا و هم‌نشینی در رسانه‌های هنری نوین است.
در بازخوانی هنر معاصر، نکته مهم این است که، هنرمندان و آثارشان را به‌راحتی نمی‌توان در زیرمجموعه سبک‌ها و جنبش‌های تعریف‌شده هنری، قرار داد؛ زیرا در هنر معاصر این موضوع و محتواست که نقش اصلی را ایفا می‌کند نه قالب اثر. هنرمندان، ماهیت هنر رسانه‌ای نو را در جهت بیان اندیشه‌ها و حساسیت‌های ذهنی خویش مناسب یافتند و رسانه‌هایی چون عکس، ویدیو، اجرای زنده یا اینترنت، مبدل به ابزارهای بیانی نوینی گشتند که ما امروزه آن‌ها را هنر مفهومی، ویدیو آرت، هنر اجرا، هنر چیدمان، هنر دیجیتال، هنر فرآیندی و ... می‌نامیم.
هنر مفهومی [۷]: به‌عنوان نظریه و هنر رسانه‌ای نو، از اواخر دهه ۱۹۶۰ میلادی نظریه‌ای را در هنر مطرح می‌کند که در آن مفهوم اثر اهمیت دارد و نه چگونگی ارائه آن؛ فکر هنرمند اهمیت دارد و نه شیء هنری.
هنر چیدمان [۸]: در نیمه دوم قرن بیستم، تعداد زیادی از آثار و فعالیت‌های هنری خلق شدند که اغلب نقاشی، مجسمه‌سازی، گرافیک، تصاویر ثابت و متحرک و حتی صوت را به خدمت گرفتند، تا فضا یا وضعیتی ویژه برای مخاطب، ایجاد کنند. آثار سر هم سازی، کلاژ های دوبعدی و سه‌بعدی هنرمندان پاپ، از اولین نمونه‌های چیدمان هستند.
هنر اجرا [۹]: در اصل نوعی نمایش است؛ به‌منظور ارائه نگاه-های هنری نو و حتی تبلیغ اندیشه‌های اجتماعی، عقاید سیاسی و یا ایده و پیام هنرمند به‌صورت مستقیم به مخاطب که از اوایل سده بیستم، گاه‌به‌گاه رواج داشته است. زنده‌بودن مشخصه اصلی آن است.
هنر رویدادی [۱۰]: نوعی اجرای تئاتری، که قرار است برای بازیگران نیز همانند تماشاگران غافلگیرکننده باشد. چون قرار است تماشاگران در اجرا دخالت داده شوند و پاسخ یا واکنش آنان به‌صورت آنی، غیرقابل‌پیش‌بینی باشد، می‌تواند برای بازیگران نیز غافلگیرکننده باشد.
هنر کنشی و بدنی [۱۱]: هنر کنشی نوعی اجرا و نمایش است که از بدن و حرکات فیزیکی، به‌صورت زنده، گاه با سخنرانی و غالباً اعتراض‌آمیز استفاده می‌شود. هنر کنشی، هنگامی‌که گرایش‌های افراطی در استفاده از بدن انسان را نشان می‌دهد، هنر بدنی نامیده می‌شود.
هنر ویدیو [۱۲]: از دهه ۱۹۶۰ میلادی به بعد ویدیو، وارد قلمرو هنرهای تجسمی شده است؛ رسانه‌ای است نو، با قابلیت‌های چندگانه، که با کاربست تصویر، صدا، نور، بازیگر، محیط و... خود را به‌عنوان ابزاری اثرگذار، در بیان ایده‌های مختلف و متفاوت نیمه دوم قرن، به اثبات رسانده است.
هنر دیجیتال [۱۳]: از دهه ۱۹۷۰ میلادی ابتدا، به‌عنوان هنر کامپیوتری، سپس هنر چندرسانه‌ای برای فیلم، ویدیو و دیگر فرم‌های تلفیقی به‌کار می‌رفت ( پاکباز، ۱۳۸۷ : ۶۵۵-۶۵۷).

## تحلیل هنرهای رسانه‌ای نو در آثار هنرمندان زن معاصر

زنان هنرمند در طول تاریخ هنر با چالش‌های متفاوتی روبه‌رو بوده‌اند. پیش از دوران مدرن در تاریخ هنر، هنرمندان زن، بسیار کم‌رنگ و یا در دوره‌هایی، به‌ندرت دیده‌شده‌اند. شرایط مختلف اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و ...
برای دامن زدن به این امر، تأثیرگذار بوده است. از نظر برخی منتقدان فمینیسم، از جمله لیندا ناکلین [۱۴]زنان هنرمند در این دوران، اگر نمودی هم داشته‌اند، تحت حمایت پدران و یا همسران هنرمندشان بوده‌اند و تقریباً کم‌تر به‌تنهایی و بدون حامی دیده‌شده‌اند. با ظهور پست‌مدرنیسم و مطرح‌شدن مباحث فمینیستی در هنر، هنر زنان بار دیگر مطرح و به بازخوانی آن پرداخته شد.
فمینیسم در هنر، از دهه ۱۹۷۰ میلادی آغاز شد و تا امروز به رشد خود ادامه داده است. هنر فمینیستی، بخش مهمی از هنر معاصر را تشکیل می‌دهد. آنچه فمینیست‌ها خلق می‌کنند و تحلیل‌هایی که ارائه می‌دهند، عمیقاً بر روش‌های زیبایی شناسانه پیشین تأثیر گذاشته و موجب شده است که تغییرات زیادی در نگرش‌های فلسفی قرن بیستم و دنیای هنر (خصوصاً هنرهای تجسمی) ایجاد شود. فمینیست‌ها با تثبیت مفاهیم پست‌مدرنیستی، به

اثبات مسائل خود می‌پردازند و با انتشار موضوعاتی در هنر که قبلاً به‌ندرت به آن توجه شده بود، به خلق آثاری با این مضامین می‌پردازند. از تأثیرات مهم فمینیست‌ها در هنر معاصر، از بین بردن تمایز بین هنر والا و هنر سطح پایین بود. فمینیست‌ها در پیشبرد هنر مفهومی (کانسپچوال آرت) سهیم بودند و در بادی آرت نیز از پیشگامان به‌حساب می‌آیند؛ زیرا بدن در فلسفه و هنر فمینیستی محل گفتمان است. گفتمان فرهنگ، سیاست و حیطه‌های خصوصی و عمومی که همیشه در طول تاریخ، زنان و مردان در این دو حوزه، جدا از هم نگاه داشته شده بودند. فمینیسم به‌نقد ناب‌گرایی و نگاه خالص به هنر که میراث مدرنیسم بود، پرداخت. نگاهی که منجر به تشکیل گروه‌های مختلفی در هنر فمینیستی مانند گروه «نقش و تزیین»[15] شد. فمینیسم در تضاد با نابغه انگاری هنرمند و نقد فردیت هنرمند که قرن‌ها گریبان گیر تاریخ هنر غرب بود، به تولید آثار هنری گروهی پرداخت. مثلاً جودی شیکاگو و گروهش، که حتی گاهی به پانصد نفر هم می‌رسند، آثاری خلق می‌کنند که ماحصل دست افراد مختلف است.

جدول۱:تحلیل ویژگی‌های شاخص هنر پست‌مدرن فمینیستی زنان معاصر

| | |
|---|---|
| مطالبات هنر فمینیستی از طریق تثبیت مفاهیم و ارزش‌های پست‌مدرنیستی | تمایز زدایی میان هنر فاخر و هنر نازل |
| | گسترش هنر مفهومی |
| | توجه به هنر بدن (بادی آرت) |
| | توجه به گفتمان فرهنگ و سیاست |
| | توجه به حیطه‌های خصوصی و عمومی |
| | نقد پوریسم (ناب گرایی) |
| | تضاد با نابغه پنداری هنرمند |
| | نقد فردیت هنرمند |
| | همراهی با جنبش‌های ضد نژادپرستی |
| | توجه به هنرمندان رنگین‌پوست |
| | ارائه آثار در فضاهای عمومی و غیر موزه‌ای |
| | توجه به موضوع‌های متنوع |

جنبش فمینیستی معاصر، اغلب با جنبش‌های ضد نژادپرستی همراه است؛ از این‌رو، فعالیت‌های زنان هنرمند سیاه‌پوست و رنگین‌پوست، دورگه‌های مهاجر نیز از تأثیرات این جریان بر هنر معاصر است. بسیاری از هنرمندان فمینیست آثارشان را نه‌تنها در موزه‌ها، بلکه در معابر عمومی شهرها و بیلبوردهای تبلیغاتی نصب می‌کنند؛ این، از یک‌جهت، نقد هنر گالری و موزه‌ای است که مردان همیشه حرف اول را در آن می‌زدند و از جهتی دیگر، انتشار عقایدشان در سطح وسیع جامعه است.

**مونا حاتوم**

مونا حاتوم، هنرمند زن معاصر و اصالتاً جهان‌سومی است. هنر او، به اصالت شخصی‌اش پیوند خورده است. هنر مونا حاتوم، مثالی است شاخص از درآمیختگی مسائل اخلاقی، سیاسی و زیبایی شناسانه.

مونا حاتوم، در بیروت لبنان متولد شد؛ او به‌عنوان یک ویدیو آرتیست و اینستالیشن آرتیست فلسطینی تبار، که در لندن زندگی می‌کند، شناخته می‌شود. مونا حاتوم، اگرچه از یک پدر مادر فلسطینی در لبنان به دنیا آمد، اما مانند اکثر فلسطینی‌های تبعیدشده، پس از سال ۱۹۴۸ م. هرگز قادر به کسب کارت شناسایی لبنان نشد. مکانی که حاتوم در آن متولد شد، نقش بسیار مهمی در زندگی هنری او ایفا می‌کند؛ مکان به اشکال گوناگون در هنر و زندگی او عمل می‌کند و در هر یک از این موارد، همواره با متضاد خود همراه می‌شود : جابه‌جایی، خاستگاه مونا حاتوم، همان زادگاهش، نیز حکایت از تغییر مکان دارد؛ این جابجایی، مهاجرت و تغییر مکان در شکل‌گیری شخصیت هنری حاتوم مؤثر واقع می‌شود (Beret,1997:12).در هنر او، مکان و جابه‌جایی به شکل پارادوکس در کنار هم قرار می‌گیرند. او در کارهایش به زادگاه، سرزمین و مکان تولدش ارجاع می‌دهد؛ اما این مکان، مکانی سیال است؛ مرزهای کشورش به دلیل جنگ طولانی سیال و سرگردان است و مرز قطعی و ثابت و همیشگی وجود ندارد؛ همچنین او به‌عنوان یک مهاجر، نوعی جابه‌جایی در مکان را تجربه می کند و همچنان در تجربه‌ای از نوعی سرگردانی مکانی و درونی و شخصی به سر می‌برد.

در ۱۹۷۵م. او به انگلستان می‌رود و درمی‌یابد دیگر امکان بازگشت ندارد؛ زیرا جنگ داخلی در لبنان آغاز گشته است. تصمیم می‌گیرد در مدرسه‌ای هنری ثبت‌نام کند و کار خود را به‌عنوان هنرمند ادامه دهد. حاتوم به‌سرعت از روش سنتی در هنرهای زیبا، فاصله گرفت و به طرح‌هایی روی آورد که عامل تحریک و خطر را در خود داشتند و در مرز میان تجربه هنری و فن آورانه، جریان بی‌وقفه و پرخطر زندگی هر روزه، سر درگم بودند (تصویر ۱). سپس در پی علاقه‌اش به بدن، آثار گرافیکی را خلق کرد که دربرگیرنده مو، خرده‌های پوست و تکه‌های ناخنش بودند (تصویر ۲). این علاقه، همچنین، او را به ویدیو و اجرا سوق داد.

اولین آثار حاتوم، قویاً بر خود او و بدنش تأکید دارند و غالباً، به مدد یک مانع، مانند پوشش پلاستیکی قفس، سلول، دیوار، حفاظ یا روکش از بیننده جدا می‌شود. یکی از نخستین ویدیوهایش (چه بسیار می‌خواهم بگویم

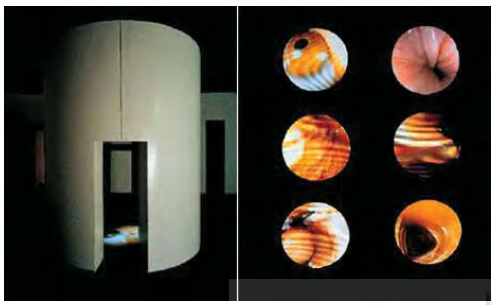
۱۹۸۳ م. تصویر ۳)، نشان‌دهنده دو دست یک مرد است که، می‌خواهند از نمای نزدیک، صورت و زبان هنرمند را درحالی‌که، صدایش بر روی نوار صدا بارها و بارها، نام اثر را می‌گویند، بپوشانند (Ibid:32).

تصویر ۱: مونا حاتوم. خانه.۱۹۹۹. چوب، استیل ضدزنگ، سیم الکتریکی، لامپ برق، بلندگو، تقویت‌کننده برق
http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum

تصویر ۲: مونا حاتوم. ترافیک.۲۰۰۲. کارت پرس شده، پلاستیک، فلز، چمدان، موی طبیعی انسان
**http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork**

تصویر ۳: مونا حاتوم. چه بسیار می‌خواهم بگویم.۱۹۸۳. ویدیو آرت
**http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/3.htm**

اولین طرح هنرمند، برای کشف فضا و محیط داخلی جسم‌اش به کمک فیلم، در این زمان به دعوت او به تماشای اثری از درون بدنش در مرکز ژرژپمپیدو در پاریس[۱۶] ۱۹۹۴انجامید و آن اثر، برای این مرکز آماده شد. او به کمک کارکنان رسانه، از دو دستگاه برای ضبط استفاده کرد: آندوسکوپی/کولوسکوپی برای کشف بصری سطح بیرونی بدنش و نیز نفوذ به درون آن از طریق دهانش که با نوار صدای نفس‌ها و ضربان قلبش همراه بود. یک تصمیم مهم در این باره، جهت‌دهی به نمایش تصاویر کف بود که، فضای داخل بدن را نشان می‌داد و شباهت زیادی با زمین داشت؛ گویی مته‌های حفاری تا اعماق زمین فرورفته‌اند (تصویر ۴).



تصویر ۴: مونا حاتوم. کر پس اترنجر.۱۹۹۴. ویدیو و چیدمان
**http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum**

«زمان حال»، ۱۹۹۶ م. کاری بود که کف یک فروشگاه نیمه ویران و متروک را به‌عنوان یک گالری با قالب‌های صابون سفید پوشانده بود و شکلی شبکه‌وار را پدید آورده بود .این صابون‌ها را خانواده‌های فلسطینی تولید می‌کردند و برای ساخت آن، از روغن‌زیتون بهره می‌گرفتند. کل سطح پوشیده شده از صابون را الگویی در برگرفته بود که به مدد ایجاد حفره‌هایی با میخ و مهره‌های سرخ‌رنگ شکل می‌گرفت. آنچه به یک طرح تجریدی شبیه بود، به‌صورت نقشه عهدنامه صلح اسلو، ۱۹۹۳م. درآمد؛ یعنی عهدنامه‌ای که طی آن اسرائیل حاکمیت بخش‌های جدا افتاده و پراکنده از آن سرزمین را به فلسطینی‌ها باز پس می‌داد. علاوه بر کف، اشیاء کوچکی نیز بر پنجره‌های گالری به چشم می‌خوردند. قالب‌های صابون فلسطینی با سنجاقی فرورفته به خود که بیش‌تر به مین شبیه بودند، تمایل به دست زدن یا بو کردن را طبیعتاً از میان می‌بردند(تصویر ۵). می‌توان گفت، حل شدن این صابون مثل از میان رفتن تمام مرزها و موانع باشد (Archer,1997: 65).

بر اساس تحلیل‌ها، ویژگی‌های کلی آثار مونا حاتوم، شامل دوری از روش‌های سنتی هنرهای زیبا و گرایش به عامل تحریک و خطر(تصویر۱)؛ تجربه‌ای از نوعی سرگردانی مکانی، درونی و شخصی و ایجاد آثاری متشکل از مو، خرده‌های پوست و ناخن (تصویر۲)؛ تاکید بر بدن خود در آثار نخستین( تصویر۳)؛ استفاده از رسانه ویدیو و

اینستالیشن( تصویر۴)؛ همراهی پارادوکسیکال مکان و جابه‌جایی و ارجاع به زادگاه و سرزمین اصلی‌اش فلسطین(تصویر۵) است.

تصویر ۵: مونا حاتوم. زمان حال. ۱۹۹۶. چیدمان
http://www.daratalfunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum

حاتوم، در تمامی آثارش از هنرهای رسانه‌ای نو استفاده کرده است؛ به مدد این رسانه‌ها، ارتباطی سریع و صریح با مخاطبان خود برقرار کرده است. حاتوم، با استفاده از هنرهای رسانه‌ای نو، برای پرداختن به ایده‌اش و سعی در نفوذ به فضای خصوصی و حریم شخصی انسان‌ها، گفتمانی را آغاز می‌کند، که به سرگذشت زندگی شخصی خود هنرمند، جنگ و از بین رفتن حریم‌ها در وطنش ارجاع می‌دهد و با وارد شدن به حریم‌ها و فضاهایی شخصی و یا جمعی (مانند نمایش ویدیو آرت او از درون بدنش به شکل نمایش حریم شخصی) به انتقادی تلخ از مصائب جنگ، به شکل هنری نوین می‌پردازد و سعی می‌کند مخاطبان زیادی را در سرتاسر جهان که به‌نوعی سرگردانی، جنگ، مهاجرت و جابه‌جایی را تجربه کرده‌اند، با خود همراه سازد.

## سندی اسکاگلند

سندی اسکاگلند، به‌عنوان عکاس آمریکایی و اینستالیشن آرتیست فعالیت می‌کند. او از سال ۱۹۷۲ م. تاکنون، به‌عنوان یک هنرمند حرفه‌ای مشغول فعالیت است. اسکاگلند در سال ۱۹۷۹ م. چیدمان‌هایی به‌اندازه یک اتاق خلق کرد و از آن‌ها عکس‌برداری کرد.

سندی اسکاگلند در عکس‌ها و آثار چیدمان خود از زندگی عادی، جهانی رؤیایی و غریب می‌آفریند. اسکاگلند، تنش‌هایی ایجاد می‌کند که بیننده، باید با تلاش از آن‌ها بگذرد. آثار او، تنش میان امر دوبعدی و سه‌بعدی است. در ۱۹۸۰ م. تصمیم گرفت، در اثر جدیدش که شکل یک گربه را هم شامل می‌شد، به‌جای خریدن گربه‌ای حاضر و آماده، خود این حیوان را بسازد و از آن عکس بگیرد(Squirez,1998:14).

تصویر ۶: سندی اسکاگلند. گربه‌های رادیو اکتیو. ۱۹۸۰. چیدمان
http://www.sandyskoglund.com/

تصویر ۷: سندی اسکاگلند. انتقام ماهی قرمز. ۱۹۸۱. چیدمان
http://www.sandyskoglund.com/

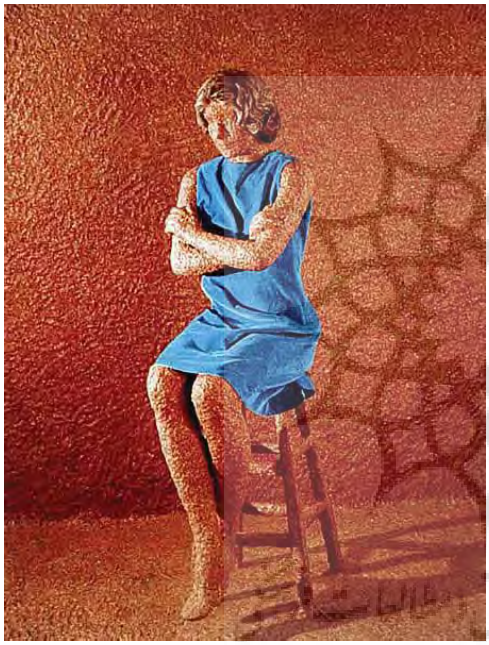
این تصمیم، آثار هنری او را به جهتی کاملاً نو سوق داد و باعث شد که او، در عکس‌های خود عناصری را با دست و به شیوه‌ای بسازد که برای خودش بیش‌تر یادآور هنر عامیانه است تا هنر پسامدرن. این روند، همچنین باعث و بانی مجموعه‌ای از آثار چیدمان و عکس شد که، اسکاگلند بیش‌تر به خاطر آن‌ها معروف شده است. اولین گروه از سه مجموعه این آثار، با نام‌های گربه‌های رادیواکتیو، انتقام ماهی قرمز و شاید بچه‌ها، در میان‌سال‌های ۱۹۸۰ – ۱۹۸۳م. ساخته شدند(تصاویر ۶ و ۷ و ۸). دومین گروه، شامل آثاری با نام‌های نسیم در حال فعالیت، بازی‌های روباه‌ها، خانه سبز و بهشتی که در راه است، در میان‌سال‌های ۱۹۸۷- ۱۹۹۱ م. شکل گرفتند. بیش‌تر این آثار، در فضاهایی معمولی و مبتذل، که غالباً به خانه مربوط بودند، مانند آشپزخانه، اتاق‌خواب، اتاق نشیمن، پاسیو و دفتر کار، شکل می‌گرفتند. از آن‌ها، شاید بچه‌ها، در فضای بیرون ساخته‌شده است؛ اما پس‌زمینه این اثر، که خانه‌ای است به رنگ سیاه، به این صحنه، حالتی

خانگی می‌دهد. در همه این آثار، از دو یا سه رنگ محدود و ته رنگ آن‌ها استفاده‌شده است. او در این آثار یک ایده تصویری را حک و ایجاد کرد؛ پوشاندن فضا با طرحی که بیننده می‌تواند از میان آن فضای مبهم تصویر را ببیند .همه آن‌ها از مجسمه‌های فیگوراتیو مختلفی که خود اسکاگلند ساخته است پرشده‌اند؛ گربه، ماهی قرمز، بچه، برگ، روباه، سگ، سنجاب. اسکاگلند، با نمایش عکس و چیدمان در کنار هم، هویت اثر هنری را زیر سؤال می‌برد. او می‌گوید: مساله دوگانگی است؛ مساله این است که کدام‌یک اثر هنری است و در واقع هیچ‌یک اثر هنری نیست. پذیرفتن این امر برای دنیای هنر، که همیشه دل‌مشغول تعاریف اثر هنری بوده، دشوار است. سر و کار داشتن با هر دو چیز به یک اندازه مساله‌ساز است؛ مردم یا بر روی اینستالیشن متمرکز می‌شوند یا بر روی عکس. از دید اسکاگلند، او کارش را با ساختن آثار هنری منفرد (مجسمه) آغاز می‌کند تا در آثار هنری دیگر قرار گیرند (چیدمان)، و آن‌هم به‌نوبه خود، به اثر هنری دیگری تبدیل شود (عکس). نکته‌ای که اهمیت دارد این است که، اسکاگلند از رسانه‌های هنری نو، مانند چیدمان و عکس استفاده می‌کند و با تلفیق آن، با مجسمه اثری می‌سازد که تأثیرگذار است؛ او با زیرکی پیامش را به مخاطبین انتقال می‌دهد.

تصویر ۸: سندی اسکاگلند. شاید بچه‌ها. ۱۹۸۳. چیدمان
http://www.sandyskoglund.com/

شاید بچه‌ها ۱۹۸۳ م. (تصویر ۸)، برای مخاطبان، شوک برانگیز بود. بیست بچه، در اندازه‌های بزرگ با سایه‌هایی از رنگ‌های صورتی و آبی در محیطی سیاه و تهدیدآمیز شناورند و مردی از پنجره به آن‌ها نگاه می‌کند. هنگامی‌که این اثر، در گالری لیوکاستلی به نمایش درآمد، بسیاری از بینندگان آن را برداشت دیگری از قتل‌عام اتمی دانستند؛ برداشتی که خود اسکاگلند هم با نمایش اثر به این شکل، به آن پر و بال داد. دیگران رنگ‌های صورتی و آبی بر بدن بچه‌ها را نشان کودک‌آزاری دانستند و عده‌ای هم آن را به سیاست سقط‌جنین ربط دادند؛ برداشت‌هایی که از ابتدا موردنظر اسکاگلند نبود، ولی آن‌ها را رد هم نکرد.

در اینجا، نقش مخاطب و خوانش او از اثر هنری، خصوصاً آثاری که با استفاده از رسانه‌های هنری جدید خلق‌شده‌اند، مشخص می‌شود؛ زیرا هنرمند، مخاطب را درگیر اثر خود می‌کند.



تصویر ۹: سندی اسکاگلند. روحانیت در جسم.۱۹۹۲. چیدمان
http://www.sandyskoglund.com/

اثر بعدی اسکاگلند با عنوان روحانیت در جسم، ترسناک است (تصویر۹). این ساده‌ترین اثری است که او ساخته است؛ یک مانکن زن با لباس آبی روی چهارپایه‌ای نشسته است. نکته آزاردهنده اثر این است که مانکن، چهارپایه، کف اتاق و دیوار پس‌زمینه، همه با همبرگر خام و خونی پوشانده شده‌اند. این اثر، به‌صورت اینستالیشن ساخته شد و سپس از آن عکس گرفته شد؛ تا اثر به‌صورت مستند ثبت شود و باقی بماند؛ زیرا همبرگر پس از یک ساعت دیگر ظاهر اولیه‌اش را ندارد. مدام تغییر می‌کند؛ چراکه خون اکسید می‌شود و به رنگ قهوه‌ای درمی‌آید. خود فرآیند ساخت این اثر هم، نامطبوع و تهوع‌آور بود. هر

جنبه از این کار، مستلزم دور شدن بسیار از آن چیزی بود که در جامعه رفتار طبیعی تلقی می‌شد. اسکاگلند با گوشت خام رنگ‌ها را آزمایش کرد. اثری بود که در آن با مرگ، تماس جسمی پیدا کرد و معتقد بود، این همان چیزی است که قرار است بشویم، واقعیت نهایی (Ibid: 52).

اسکاگلند در این آثار، به نقد فرهنگ و جامعه مصرف‌گرای آمریکایی می‌پردازد. درواقع، کار او برخی جنبه‌های سرگرم‌کننده دارد؛ از حیوانات بامزه تا رنگ‌های روشن و مواد خام غریب و دوگانگی اینستالیشن و عکس؛ اما اسکاگلند، از این عناصر غریب و از این رسانه‌های هنری نو بهره می‌گیرد، تا بیننده را جذب اثر کند و او را از یک سرگرمی بصری، به سرگرمی دیگر و از یک مساله ادراکی، به‌سوی مساله دیگر سوق دهد. اسکاگلند، همیشه داستان‌ها و طرح‌هایی خلق کرده است که، تنها راه خروج از آن‌ها، دالان‌های تاریک روح معاصر است. در تابلوهای فانتزی او، این راه از بیگانگی انسان‌ها با خود و با دیگران، مسمومیت اتمی و هسته‌ای و گوشت خون‌آلوده می‌گذرد. مرگ یکی از زیر متن‌های هنر اوست.

اسکاگلند، در آثارش به ساخت تقابل‌های بصری، موضوعی و روان‌شناختی ادامه می‌دهد. گرچه، او علاوه بر پروژه‌های چیدمان/ عکاسی کارهای دیگری هم کرده است؛ آثار بزرگی که در اینجا توصیف شدند، به عمق و پیچیدگی دل‌مشغولی‌هایش شکل بصری می‌دهند. اسکاگلند، موقعیت‌های مرسوم رفتار بشری را بررسی می کند و جهات تاریک و روشن فرهنگ آمریکایی را می‌کاود.

در آثار او، زندگی روزانه مجموعه‌ای است از رخدادهایی معجزه‌آسا که هم خنده‌دار و غم‌انگیزند و هم ترسناک و معمولی. نوعی پارادوکس را به نمایش می‌گذارد. تکرار عناصری که در آثارش اتفاق می‌افتد، برای نشان دادن تشخیص و فردیت به کار می‌رود؛ نظم و ترتیب نشان‌دهنده هرج‌ومرج است. مواد خام و موضوعات او ممکن است، عامه‌پسند به نظر بیایند، اما داستان‌هایش عمقی دهشتناک دارند. ایده‌های او در مورد فرهنگ، انسان و روزمرگی‌های زندگی و نقد او به ساختارهای زندگی اجتماعی، توسط رسانه‌های هنری نوین ارائه می‌شود و مخاطبان را شگفت‌زده می‌نماید. او به‌نقد مصرف‌گرایی عام و مبتذل زندگی روزمره‌ی فرهنگ آمریکایی می‌پردازد.

بر اساس تحلیل‌های انجام‌شده، ویژگی‌های کلی آثار سندی اسکاگلند، شامل توجه فراوان به حیوانات، استفاده از فضاهای معمولی و مبتذل، استفاده محدود از رنگ‌ها و ایجاد فضای مبهم(تصویر۶)؛ آفرینش جهانی رؤیایی، غریب و تنش‌زایی( تصویر۷)؛ استفاده ویژه و متمایز از رسانه اینستالیشن، فیلم‌سازی، ویدیو و چیدمان‌هایی در حد اتاق و عکاسی از آن‌ها، زیر سؤال بردن هویت اثر هنری از طریق نمایش عکس و چیدمان در کنار هم (تصویر ۸)؛ استفاده از رسانه‌های هنریِ نو، نقد فرهنگ و جامعه مصرف‌گرای آمریکایی، اشاره به خودبیگانگی انسان، تقابل‌های بصری و موضوعی و روان‌شناختی (تصویر۹) است.

**لورنا سیمپسون**

لورنا سیمپسون، هنرمند عکاس، فیلم‌ساز و ویدیو آرتیست آمریکایی آفریقایی‌تبار است. او در آثارش، زنان سیاه و سفیدپوست را اغلب همراه با متن، به تصویر می‌کشد؛ به این وسیله، به بیان رابطه جامعه معاصر با نژاد، قومیت و جنسیت می‌پردازد. او کارش را از دهه ۱۹۸۰م. آغاز کرد و از نسل هنرمندان بعد از هنر مفهومی است که دغدغه‌های خود مانند جنسیت، نژادپرستی و اقلیت را در هنرشان بیان کردند. تصویر و زبان، دو ابزار قدرتمند سیمپسون و بسیاری از هم‌نسلانش همچون باربارا کروگر[۱۷]، هولتزر و... هستند؛ آنها آثارشان را در مرز گفتمان‌های اجتماعی، هنری، فلسفی و روان‌شناختی حرکت می‌دهند. فهم و درک آثار این هنرمندان، بدون رجوع به زمینه نهفته پشت سر و زندگی شخصی‌شان تقریباً ناممکن است.

سیمپسون از اوایل دهه ۱۹۹۰ م. به رسانه سینما روی آورد. او به‌عنوان هنرمند و زنی که در اواخر قرن بیستم بزرگ‌شده است، با تصاویر و صداهایی که هم‌زمان در جامعه قصد تحمیل خود را دارند، مشکلی ندارد و هنر خود را هم، از همین‌ها بیرون می‌کشد. شاید راز ماندگاری آثار سیمپسون این باشد که، آن‌ها هیچ‌گاه خود را بیانیه‌ای یگانه، قطعی و تعیین‌کننده درباره جهان معرفی نمی‌کنند.

سیمپسون نخستین زن آفریقایی-آمریکایی بود که آثارش در دوسالانه ونیز (۱۹۹۳) به نمایش درآمد؛ کار اصلی هنرش با رسانه‌های هنری مانند ویدیو آرت، چیدمان و عکاسی است.

در عکس‌های کلاسیک لورنا سیمپسون با پیکره‌های زیبای مؤنثی روبه‌رو می‌شویم که هرگونه آشنایی را پس می‌زنند و با این‌حال، از پیام‌های مکتوبی که درست در خارج از مرزهای تصویر جای گرفته است، با ما ارتباط برقرار می‌کنند. هنگامی‌که، آثار لورنا سیمپسون برای اولین بار در اوایل دهه ۱۹۸۰م. به نمایش درآمدند، رسانه عکاسی را بار دیگر برای کندوکاوی عمیق احیاء کردند.

متون آثار سیمپسون، چه متون عکس‌ها و چه متون شفاهی در آثار ویدیو آرت، تا حد زیادی از داستان‌ها گرفته‌شدند و به زبان محاوره‌ای نزدیک هستند. سوژه‌ای که اغلب سیمپسون با آن کار می‌کند، حافظه و خاطره است.

سیمپسون از متن‌های درون آثارش، برای تقسیم‌بندی و قطعه‌قطعه کردن تصویر استفاده می‌کند. او مخاطب را به سمت نوعی قرائت غیرمستقیم، نسبت به اثرش سوق می‌دهد، تا مخاطب تأویل و تفسیر شخصی خود را از اثر داشته باشد. در تمامی آثار او، یک پیکره سیاه به چشم می‌خورد؛ انگار، سیمپسون با نگاهی اجمالی به گستره تاریخ، حضور و غیاب سیاه‌پوستان را ثبت کرده است؛ از این نظر، گاه بر مساله جنسیت و نژاد، دست گذاشته است (Jones,2002:22).

سیمپسون با استفاده از رسانه‌های هنری نو، مانند عکاسی چیدمان و ویدیو آرت، به بازگویی جنسیت و نژادپرستی و دغدغه‌های زنان می‌پردازد و آثاری را خلق می‌کند که، محتوا در آن بسیار اثرگذار است، با مخاطبین بیش‌تری ارتباط برقرار کرده و مؤثرتر عمل می‌کند.

سیمپسون، اغلب در آثارش روایت بصری جزئی و دقیقی از بدن ارائه می‌دهد؛ اما از به‌کارگیری ویژگی‌های پرتره و ویژگی‌های خاص، که بنا به تصور عموم در چهره و صورت افراد جای دارد، خودداری می‌کند. او همچنین بینش موجود درباره بدن زنانه را به‌عنوان سوژه‌ای جنسی و شهوانی، با پرهیز از نمایش بدن‌های برهنه مطابق باسنت هنر غربی تضعیف می‌کند؛ در عوض پیراهن‌های گشاد و سفیدرنگی بر تن مدل‌هایش می‌کند و برجستگی‌های بدنشان را می‌پوشاند. پیکره‌های مرموز زنان سیاه‌پوست که به ما پشت کرده‌اند، یا صورتشان خارج از قاب قرار دارد. بسیاری از این تصاویر/مفاهیم، ریشه در تاریخ برده‌داری داشتند که با پرورش و فضل آموزی افراد و خانواده‌های سیاه‌پوست به‌تدریج کم‌رنگ شدند. بر اساس نظام برده‌داری، زنان سیاه‌پوست کودکانی به دنیا می‌آوردند که درنهایت به آن‌ها تعلق نداشتند. چراکه بر اساس قانون، آن‌ها از حقوق مادری محروم بودند. در عوض فرزند آن‌ها، مایملک فرد دیگری بود. برده‌ها به‌عنوان غلامانی زرخرید، قادر به عقد قراردادهای قانونی نبودند؛ به همین خاطر، نه ازدواج و نه روابط نامشروع، به معنای حقوقی‌شان در مورد آن‌ها صدق نمی‌کرد. رویکرد سیمپسون به عکاسی، با درک و آگاهی کامل نسبت به تاریخ تصاویر سیاهان و رنج و درد آن‌ها بود. مدل‌های عکس‌های سیمپسون با ژست امتناع آمیزشان، نگاه مخاطب و مالکیتی را که این نگاه به دنبال دارد، پس می‌زنند. آن‌ها میل ما را به نزدیکی و صمیمیت رد می‌کنند.

تصویر ۱۰: لورنا سیمپسون. تو خوبی.۱۹۸۸. ترکیب عکس و نوشتار
http://lsimpsonstudio.com/photographicworks.html

تو خوبی(۱۹۸۸م.)، اثری است که حس شناوری میان این رده‌های گوناگون عکاسی به ما می‌دهد(تصویر ۱۰). در این عکس، مدل همان ژست دراز کشیده کلاسیکی را به خود گرفته است، که در تابلوها و عکس‌های زنان دراز کشیده و نیمه عریان می‌بینیم. ما خطوط مواج بدن، زانوهای نیمه خمیده و پاهای ظریف را بازمی‌شناسیم؛ دست راست به شیوه‌ای ظریف بالای سر، بلند شده است؛ اما به‌جای چهره و رخسار لبخند بر لب و پذیرا و حالت قرارگیری به‌ظاهر محجوبانه و درعین‌حال دعوت‌کننده نگاه ما، پیشروی بصری ما تنها با یک چرخش ساده و درعین‌حال راسخ، به پشت متوقف می‌شود. ویژگی خاص چاپ عکس باعث می‌شود، تا مدل بسیار نزدیک به سطح احساس شود و جزئیات ظریف عکس نیز آشکار باشد. انگار زن هرلحظه می‌تواند بلند شود و وارد جهان ما شود. با این‌حال زن در فضایی ساده و سفید شناور است. احساسی که به ما دست می‌دهد، تا حدودی، احساس کلینیکی و بیمارستانی است. انگار، زن روی تخت اتاق عمل دراز کشیده است؛ پیراهن سفید و گشاد کلاسیک عکس‌های سیمپسون هم، به لباس بیمارستان تبدیل می‌شود. بدن زن، در طول چهار لته تقسیم‌شده است و گسست میان این چهار لته، انگار نقاط آغاز تشریح را مشخص می‌کنند؛ سر و شانه‌ها از تنه، جدا شده‌اند؛ زبان پزشکی که سیمپسون در اینجا به آن متوسل می‌شود، بار دیگر، ما را به درگاه تاریخ و استفاده از برده‌ها در تحقیقات پزشکی می‌برد؛ البته نه بردگان سالم و سرحال، بلکه بردگان بیمار و دارای نقص عضو، که دیگر قادر به ایفای نقش دیگری در نظام تولید نبوده‌اند.

زن عکس «تو خوبی»، علاوه بر این‌ها، به‌وسیله متن احاطه‌شده است. در چپ و راست تصویر، توضیحات روی پلاک‌های شبه برنجی حک‌شده‌اند، که یادآور لوگوهای شرکت‌های بزرگ و ثروتمند، یا برچسب‌های قدیمی است که به قاب عکس‌ها یا ظرف نمونه‌های گیاهی و جانوری چسبانده می‌شد. در سمت چپ، آزمایش‌های گوناگونی مشخص‌شده‌اند که، احتمالاً زن درون تصویر برای به

دست آوردن شغلی که در پلاک سمت چپ حک‌شده است-منشی گری -مجبور به گذراندن آن‌ها بوده است. حروف سرامیکی که بالا و پایین تصویر قرارگرفته‌اند، نتیجه نهایی را به ما اطلاع می‌دهند: تو خوبی، تو استخدام شدی.

در آثاری مانند تو خوبی، هنرمند موضوعی را به ما عرضه می‌کند که چند ظرفیتی و مبهم است. این اثر، به استعاره‌های صنعت و پزشکی، تابلوهای زنان برهنه در تاریخ هنر و برده‌داری متکی است. مدل عکس، نگاه ما را پس می‌زند؛ اما همچنان در کانون دید نگاه، باقی می‌ماند. سیمپسون از خلال آثار خود، توجه ما را به عکاسی به‌عنوان ابزاری در جهت برقراری نظم جلب می‌کند؛ ابزاری که بینش ما را نسبت به جهان مهار و کنترل می‌کند (Golden,2002:36).

در اواخر دهه ۱۹۹۰ م. سیمپسون به تصاویر متحرک روی آورد. به نظر می‌رسد، چند نکته دلیل دست کشیدن سیمپسون از موفقیت‌هایش در عکاسی و رفتن به‌سوی چالش‌های تصاویر متحرک را توجیه کند. کاهش هزینه‌ها و دسترسی آسان‌تر به فنّاوری‌های ساخت فیلم باعث شده است، طی سال‌های اخیر، بسیاری از هنرمندان در زمینه سینما، دست به تجربه‌اندوزی بزنند. تغییر رسانه هنری از عکاسی به ویدیو و سینما به سیمپسون این آزادی را داد، تا همه‌چیز را از صفر آغاز کند و ترکیب‌بندی آثارش را تغییر دهد. در بعضی آثار، کلمات دور اثر حلقه می‌زنند و بیننده را وسوسه می‌کنند تا او نیز دور اثر بچرخد.

تصویر ۱۱: لورنا سیمپسون. پیش‌بینی پنج‌روزه.۱۹۸۸. ترکیب عکس و نوشتار

www.thecityreview.com/simpson.jpg

بر اساس تحلیل‌ها، ویژگی‌های کلی آثار سیمپسون، شامل حضور همیشگی یک پیکره سیاه‌پوست (اشاره به اصلیت آفریقایی هنرمند)، بیان رابطه جامعه معاصر با نژاد، قومیت، نژادپرستی، اقلیت و جنسیت؛ حرکت در مرز گفتمان‌های اجتماعی، هنری، فلسفی و روان‌شناختی؛ استفاده از داستان‌ها و زبان محاوره و توجه به حافظه و خاطره، تقسیم‌بندی و قطعه‌قطعه کردن تصاویر، سوق مخاطب به قرائت غیرمستقیم (تأویل و تفسیر) شخصی، تأکید بر جنسیت و نژاد رنگین‌پوست، اشاره به تاریخ برده‌داری( تصاویر ۱۰و۱۱) است.

شاید راز موفقیت آثار سیمپسون این باشد که آن‌ها، هیچ‌گاه خود را بیانیه‌ای یگانه، قطعی و تعیین‌کننده درباره جهان معرفی نمی‌کنند و به مخاطب اجازه تأویل و تفسیر شخصی خود را می‌دهند .

### جنی هولتزر

جنی هولتزر، با رها کردن نقاشی به جستجوی هنری که بتواند صریح و بی‌واسطه با مخاطب سخن بگوید، و پیام‌های سیاسی بیش‌تری را انتقال دهد، همت گماشت. او مخاطب خود را وامی‌دارد، با موضوعاتی مانند جنگ، خشونت، نژادپرستی، تجاوز، بیماری و تولد و مرگ دست‌وپنجه نرم کند. جنی هولتزر، تاکنون نمایشگاه‌های مهمی را در پاریس، لندن، وین، برلین و سرتاسر ایالات‌متحده برپا کرده است. کارهای او در مکان‌های عمومی مهم جهان، مانند پارک کندل استیک در سان‌فرانسیسکو، میدان تایمز در نیویورک، در لاس‌وگاس، در واشنگتن دی سی و مرکز ژرژ پمپیدو در پاریس به نمایش درآمده‌اند. جنی هولتزر، به‌عنوان اولین زن آمریکایی، در ۱۹۹۰ م. با برپایی نمایشگاهی انفرادی در مسابقات دوسالانه ونیز، شرکت کرد.

او از زبان و کلمات استفاده می‌کند، چون می‌خواهد آثارش صریح و متفاوت باشند. در شروع، نقاش انتزاعی بود و آن نوع نقاشی را دوست داشت؛ اما در ادامه، به این نتیجه رسید که تنها راه بیان معانی و حقایق، به‌صورت متفاوت و بی‌پرده، به‌کارگیری زبان است. هولتزر، معتقد است که وقتی شما چیزی را بر زبان می‌آورید یا آن را می‌نویسید، مردم درک بهتری نسبت به منظورتان پیدا می‌کنند.

جنی هولتزر، یکی از هنرمندان تجسمی است که از طریق زبان و کلمات، صریح با ما سخن می‌گوید؛ کلماتی که ما را با جنبه‌های ترسناکی از فرهنگ روبه‌رو می‌کند. هنر او ایده است. به‌بیان‌دیگر، ایده‌هایش را از طریق افکار عمومی، به یاری ابزار ارتباطی متفاوتی مانند تابلوهای الکترونیکی، حجاری روی سنگ‌فرش‌ها و نیمکت‌های سنگی و تک‌پوش‌ها و آگهی‌های تلویزیونی، عیان می‌کند. هولتزر در بیست سال گذشته، نزدیک به یازده مجموعه نوشته است. هر مجموعه از این نوشته‌ها، در مجموعه نوشته‌های دیگر ادامه می‌یابد؛ یا گاهی با نوشته‌ی بعدی به انسجام می‌رسد و در زمان‌های مختلف با مجموعه نشانه‌های واحد تصویری یا به‌صورت مونتاژی و کلاژ شده نمایش می‌یابند. او این متون و نوشته‌ها را فراتر از موزه‌ها

و گالری‌ها، روی زمینه‌های مختلف ارائه می‌دهد؛ روی کلاه بیس‌بال، تی‌شرت، قلم، رسید پول، پوستر، سالن‌های رقص، توسط نشانه‌های الکترونیکی و بیلبوردها، در اینترنت و بر روی سنگ و دیوار و.... قصد او این است که، اثرش با طیف گسترده‌ای از مخاطبین ارتباط برقرار کند و اثرگذاری بیش‌تری داشته باشد.

هولتزر، روش‌های مختلفی برای ارائه متن به کار می‌گیرد که تنوع تلاش‌های او برای جذب قدرت نهادی زبان در مکان‌های ساخته‌شده را به‌وسیله رسانه‌های هنری نمایش می‌گذارد. هولتزر با استفاده از رسانه‌های هنری نو و با ارائه آثارش فراتر از موزه‌ها و گالری‌ها با طیف وسیعی از مخاطبین ارتباط برقرار می‌کند و پیام اثرش را صراحتاً به مخاطبان انتقال می‌دهد و بر آن‌ها اثر می‌گذارد.

اثر سرگیجه‌آوری که در بی ینال ونیز سال ۱۹۹۰ به نمایش درآمد( تصویر۱۲) ، از بیست‌ویک تابلوی نوری افقی با متونی زرد، سبز و قرمزرنگ تشکیل‌شده بود که تنوع آوایی متون آن‌ها به‌واسطه کف مرمرین براق نمایشگاه دوچندان شده بود. این محیط که از نظر فیزیکی چنان فرساینده بود که به مایکروفر یا توستر ملقب شده بود، به کمک کلمات و نور احساس سرگیجه‌ای را ایجاد می‌کرد که هولتزر بیش از ده سال پیش به کمک رنگ، درصدد دست‌یابی به آن بود (Jozlit,1998:98).

تصویر ۱۲: جنی هولت زر. بدون عنوان (مایکروفر). ۱۹۹۰. چیدمان و نوشتار با تابلوهای نوری. دوسالانه ونیز

http://www.apartmenttherapy.com/ny/inspiration

تاکتیک‌های فضایی اواخر دهه ۱۹۷۰ م. تا میانه‌های دهه ۱۹۸۰م. هولتزر، مانند نصب پوستر، برچسب و پلاک و تابلوهای بیلبورد و کار با نور و چیدمان در مکان‌های ناشناخته سرتاسر شهر، مفاهیم چندگانه موقعیت را که در هنر اواخر دهه ۱۹۷۰ م. جریان داشت، در یکدیگر ادغام می‌کردند. از سال ۱۹۷۸-۱۹۸۵ م.، پست کردن ناشناس متون توسط او نیز تلاشی در جهت ایجاد یک فضای دلالتی غیرمجاز در شهر بود. او با این روش‌ها، سعی بر آموزش و اثرگذاری توسط هنر بر اقشار مختلف جامعه داشت.

تصویر ۱۳: جنی هولت زر. نوشته‌های مختلف. ۲۰۰۰. نوشتار با پروجکشن گز نون

http://www.apartmenttherapy.com/ny/inspiration

بر اساس تحلیل‌ها، ویژگی‌های کلی آثار جنی هولتزر، شامل استفاده از زبان و کلمات، عیان کردن ایده نزد افکار عمومی از طریق ابزارهای ارتباطی مانند تابلوهای الکترونیکی، آگهی‌های تلویزیونی، حجاری روی سنگفرش‌ها و نیمکت‌های سنگی( تصاویر ۱۲و ۱۳)، برای جذب مخاطب بیش‌تر و توجه به موضوع جنگ، خشونت، نژادپرستی، تجاوز، بیماری، تولد و مرگ( تصویر ۱۴) است.

تصویر ۱۴: جنی هولت زر. لاست مورد. ۱۹۹۷. چیدمان ۳۱۲ تکه استخوان. نوشتار بر ۳۳ حلقه نقره‌ای حکاکی شده

http://www.apartmenttherapy.com/ny/inspiration

## نتیجه‌گیری

هنرهای رسانه‌ای نو، ابزارهای بیانی جدیدی در هنر معاصرهستند که طی آن هنرمند امکان می‌یابد، تا برای بیان منظور خود از محدودیت‌های یک قالب هنری خاص

فراتر رفته و از ویژگی‌های چندین رسانه هنری در کار خود بهره جوید. علاوه بر آثار جدید، در طول تاریخ، آثار متعددی به چشم می‌خورد که در آن اهمیت موضوع سبب گشته است، تا اصالت قالب هنری، دستخوش تغییر قرار گیرد. این آزادی عمل و برخورداری از ویژگی‌های هنرهای مختلف در یک اثر واحد و ارجحیت موضوع نسبت به قالب هنری، پاسخی برای این پرسش است که چرا هنرمندان معاصر به سمت رسانه‌های نو گرایش دارند. توجه به رسانه‌های نو، بستری را فراهم آورد که هنرمند با توسل به آن‌ها، علاوه بر اینکه محدودیت قالب‌های هنری گذشته را در هم می‌شکند، شرایطی را برای بیان ایده و مفهوم جدید توسط امکانات خاص رسانه‌های نو به زبانی متفاوت فراهم می‌سازد. رسانه‌های هنری نو، مخاطب را در یک ارتباط چندگانه و حسی قرار می‌دهد. مخاطب یک چنین اثری، این امکان را می‌یابد که معنای اثر را از طریق احساسات مختلف خود دریافت کند. یک اثر ایجادشده توسط رسانه‌های هنری نو می‌تواند، در حین اینکه دیده می‌شود، شنیده شود و یا از طریق حس شامه و لامسه، در ذهن مخاطب تأثیر بگذارد.

برقراری ارتباط چندگانه و حسی در این‌گونه آثار، خود یکی از ویژگی‌هایی است که مخاطب این اثر را از مخاطب یک اثر هنری سنتی متمایز می‌سازد. علاوه بر این، در بسیاری از آثار رسانه‌ای نو، مخاطب نقشی مهم‌تر می یابد. در برخی از این نمونه‌ها، با استفاده از فن‌های دیجیتالی یا سنسورهای حساس به بدن، رابطه‌ای تعاملی بین مخاطب و اثر هنری ایجاد می‌شود، به‌گونه‌ای که مخاطب در اثر مشارکت داده می‌شود. شاید بتوان گفت که چند حسی بودن و چندگانه بودن ارتباط، در نمونه‌هایی از هنر رسانه‌ای نو، خود به‌گونه‌ای، موجب تقویت بیان حسی بر اثر هنری می‌شود. نکته دیگر قابل‌ذکر، هماهنگی و روابط بین اجزاء در هر هنری، اهمیت دارد؛ اما در آثار جدید در برخی موارد، با اصالت یافتن ایده و مفهوم، هماهنگی فرمی و ویژگی ساختاری اثر، در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد. ازاین‌رو، در انواع مختلف هنر رسانه‌های نو، هرگاه که ایده و مفهوم موردتوجه هنرمند است، ساختار زیبایی شناسانه اثر، اعتبار خود را از دست می‌دهد. هنرمندان، در آثار خلق‌شده توسط رسانه‌های هنری نو، با استفاده از تصاویر سه‌بعدی ویدیویی، فن واقعیت مجازی و با استفاده از عناصر گوناگون در چیدمان، فضایی خیالی و فرا واقعی می‌آفرینند. استفاده از این فن‌ها، به هنرمند این امکان را می‌دهد که سکون اثر را درهم‌شکسته و خیال مخاطب را با اثر خود درگیر سازد.

جدول۲: تجزیه‌وتحلیل ویژگی‌های روش شناسانه بیان مفاهیم در آثار رسانه‌های هنری نو زنان هنرمند معاصر

| هنرمندان زن معاصر و ویژگی‌های روش‌شناختی آثار هنری آنان | |
|---|---|
| هنرمند | ویژگی‌های شاخص |
| مونا حاتوم | درآمیختن مسائل اخلاقی، سیاسی و زیبایی شناسانه |
| | استفاده از رسانه ویدیو و اینستالیشن |
| | همراهی پارادوکسی‌کال مکان و جابه‌جایی |
| | ارجاع به زادگاه و سرزمین اصلی (فلسطین) |
| | تجربه‌ای از نوعی سرگردانی مکانی و درونی و شخصی |
| | دوری از روش‌های سنتی هنرهای زیبا |
| | گرایش به عامل تحریک و خطر |
| | آثار گرافیکی متشکل از مو، خرده‌های پوست و تکه‌های ناخن |
| | تأکید بر بدن خود در آثار نخستین |
| | استفاده از هنرهای رسانه‌ای نو |
| سندی اسکاگلند | استفاده ویژه و متمایز از رسانه اینستالیشن |
| | فیلم‌سازی و ویدیو آرتیست چیدمان‌های در حد اتاق و عکاسی از آن‌ها |
| | آفرینش جهانی رؤیایی و غریب |
| | تنش‌زایی |
| | توجه فراوان به حیوانات و استفاده از فضاهای معمولی و مبتذل |
| | استفاده محدود از رنگ‌ها و ایجاد فضای مبهم |
| | زیر سؤال بردن هویت اثر هنری از طریق نمایش عکس و چیدمان در کنار هم |
| | استفاده از رسانه‌های هنریِ نو |
| | نقد فرهنگ و جامعه مصرف‌گرای آمریکایی |
| | اشاره به ازخودبیگانگی انسان و تقابل‌های بصری و موضوعی و روان‌شناختی |
| لورنا سیمپسون | بیان رابطه جامعه معاصر با نژاد، قومیت، نژادپرستی، اقلیت و جنسیت |
| | حرکت در مرز گفتمان‌های اجتماعی، هنری، فلسفی و روان‌شناختی |
| | استفاده از داستان‌ها و زبان محاوره توجه به حافظه و خاطره |
| | تقسیم‌بندی و قطعه‌قطعه کردن تصاویر |
| | سوق مخاطب به قرائت غیرمستقیم (تأویل و تفسیر) شخصی |
| | حضور همیشگی یک پیکره سیاه‌پوست (اشاره به اصلیت آفریقایی هنرمند) |
| | تأکید بر جنسیت و نژاد رنگین‌پوست |
| | اشاره به تاریخ برده‌داری |
| جنی هولتزر | توجه به موضوع جنگ، خشونت، نژادپرستی، تجاوز، بیماری، تولد و مرگ |
| | استفاده از زبان و کلمات |
| | عیان کردن ایده نزد افکار عمومی از طریق ابزارهای ارتباطی مانند تابلوهای الکترونیکی، آگهی‌های تلویزیونی و حجاری روی سنگفرش‌ها و نیمکت‌های سنگی برای جذب مخاطب بیشتر |

یکی از ویژگی‌های بارز و برجسته هنر رسانه‌ای نو در آثار زنان هنرمند معاصر، انتقال دادن طرح و اندیشه‌های

هنرمند، چه با تصویر و چه با کلام به مخاطب است. درواقع، رسانه‌های جدید در بازگویی دغدغه‌های زنان هنرمند معاصر به شکلی مؤثر عمل نموده و به‌عنوان ابزاری مطرح‌شده‌اند که زن هنرمند، برای انتقال هرچه بهتر مفاهیم خود از آن بهره بجوید. در چنین شرایطی، هنرمند زن معاصر از ابزارهای بیانی جدید، بیش از گذشته-که از مواد سنتی بهره می‌گرفته- استفاده می‌کند؛ زیرا در راستای اهداف هنری‌اش برای ارتباط گسترده‌تر با مخاطب، آن‌ها را اثرگذارتر و مؤثرتر می‌داند.

## پی‌نوشت‌ها

[1]- Mona Hatoum (1952- )
[2]- Sandy Skoglund( 1946- )
[3]-Lorna Simpson( 1960- )
[4]-Jenny Holzer( 1950- )
[5]- Media
[6]- The New Media Art
[7]- Conceptual Art
[8]- Installation Art
[9]- Performance Art
[10]- Happening
[11]- Action and Body Art
[12]- Video Art
[13]- Digital Art
[14]- Linda Nochlin(1931-2017) منتقد، مورخ هنر و پیشگام حوزه تاریخ هنر فمینیستی
[15]- Pattern & Decoration
[16] Centre Georges Pompidou موسسه فرهنگی هنری در پاریس فرانسه که دارای بزرگ‌ترین موزه‌ی هنر مدرن جهان است.
[17] Barbara Kruger (1945- ) هنرمند مفهومی (کانسپچوال آرتیست)،کلاژیست امریکایی و از هنرمندان پیشگام زن در هنر معاصر

## منابع


پاکباز، رویین (۱۳۸۷). ***دایره المعارف هنر***، تهران: فرهنگ معاصر.

داموند، احمد(۱۳۸۷). ***بازیگری و پرفورمنس آرت***، تهران: مرکز.

قاسمی، امیر علی( ۱۳۸۵). تاریخچه هنر دیجیتال، ***تندیس***. شماره ۷۹ و ۸۰، ۳۰-۳۳و ۱۲-۱۳.


## References


Archer, M. (1997). ***Mona Hatoum***, New York: Phadion.

Bakhshi, A. (۲۰۰۵). Old Questions from new Media, ***TANDIS***, No: 66, pp: 8-9 (Text in Persian).

Beret, G. (1997). ***Mona Hatoum***, New York: Phadion.

Damood, A. (2008). ***Acting and Performance Art***, Tehran: Nashre Markaz (Text in Persian).

Ghasemy, A. A. (۲۰۰۶). History of Digital Art, ***TANDIS***, No: 79 & 80, pp: 30-33 & 12-13 (Text in Persian).

Golden, T. (2002). ***Lorna Simpson***, London: Phadion.

Jozlit, D. (1998). ***Jenny Holzer***, New York: Phaidon.

Pakbaz, R. (2008). ***Encyclopedia of Art***, Tehran: Farhang Moaser (Text in Persian).

Squirez, K. (1998). ***Sandy Skoglund***, New York: Abrams.

http://www.***daratalfunun***.org/main/activit/curentl/mona_hatoum

http://www.***tate.org.uk***/servlet/ViewWork

http://www.***sandyskoglund***.com

http://www.***lsimpsonstudio***.com/photographicworks.html

http://www.***thecityreview***.com/ simpson.jpg

http://www.***cheimread***.com/artists/jenny-holzer

http://www.***spruethmagers***.com/artists/jenny_holz