فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۴۰۱
صص۱۰۷-۱۲۵

بررسی مفهوم از آن خودسازی در هنر معاصر با نگاه به آثار باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین

سارا لعل کمالیان / دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران.*

sarakamalian5529@gmail.com

چکیده

«اقتباس» یا «از آن خودسازی» به معنی بازتولید یا تقلید آثار هنرمندان دیگر است. بسیاری از هنرمندان معاصر، آثار پیش از خود را با رسانه‌های جدید و در قالب مفاهیمی نو دوباره اجرا می‌کنند. در هنر «از آن خودسازی» (فراخورنمایی)، هنرمند آثار پیشین را به قصد برگرداندن آن‌ها به دنیای هنر و یا با رویکردی جدید در آثار خود استفاده می‌کند. هدف از این تحقیق، بررسی مفهوم از آن خودسازی در هنر معاصر با نگاه به آثار باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین می‌باشد. تحقیق حاضر، با استفاده از روش تحلیلی - توصیفی انجام شده است. روش گردآوری اطلاعات تحقیق، کتابخانه‌ای است. یافته‌های حاصل از تحقیق نشان داده است که از آن خودسازی هنری، هنر امانت گرفتن تصاویر از پیش موجود و آفریدن اثری جدید است و آن را تلاش هنرمندان در استفاده از تصاویر و اشیا با اندکی دستکاری در اصل، در آثارشان می‌خوانند. همچنین آثار شرمن حقیقتا جوهره طنز و کنایه است و از نوع پست مدرن می‌باشد. خودسازی در آثار شرمن در قالب نقل قول از مهمترین مسائل دورانش شکل می‌گیرد. مساله ارجاع و خودسازی در آثار شرمن نه بخشی از اثر، بلکه کل پیکره‌بندی کار را شکل می‌دهد. در حقیقت شرمن را می‌بایست اجراگری دانست که که از اجراهایش عکاسی می‌کند. در حقیقت، خودسازی شرمن تکثر در قالب نقل قول‌هایی برگرفته از منابع گوناگون است. آثار کروگر، در غرب از جایگاهی کلیدی و تعیین‌کننده در عرصه تفکر حاکم برخوردار هستند و از پایدارترین شیوه‌های هنری موضوع‌گرا تلقی می‌شود. در حقیقت، در جهت زیرسوال بردن هویتی جنسیتی حرکت می‌کند. آثار او تنها فمینیستی محسوب نمی‌شود و در پاره‌ای از موارد، گرایشاتی سیاسی، اجتماعی در آثارش به چشم می‌خورد. شری لوین هم حجم عظیمی از عکس‌های از آن خودسازی را تولید کرد. او علاوه بر عکس، نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی هم بر اساس آثار هنری معروف خلق کرد.

کلیدواژه‌ها: هنر معاصر، از آن خودسازی، باربارا کروگر، سیدنی شرمن، شری لوین.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.4, Winter 2022-2023
pp.107-125

Examining the Concept of Self-construction in Contemporary Art by Looking at the Works of Barbara Kruger, Cindy Sherman, and Sherry Levine

Sara Lalkamalian / Master's student in Photography, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Eqbal Lahoori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*
sarakamalian5529@gmail.com

Abstract

"Adaptation" or "self-construction" means reproducing or imitating other artists' works. Many contemporary artists re-enact their previous works with new media and in the form of new concepts. In the art of "self-construction", the artist uses earlier works to restore them to the world of art or with a new approach to his works. The aim of this research is to explore the concept of self-development in contemporary art by examining the works of Barbara Kruger, Cindy Sherman and Sherry Levin. This search was conducted using the analytical-descriptive method. The methodology for the collection of research information is a library. The findings of the research have shown that artistic self-improvement is the art of borrowing pre-existing images and creating new work, and it is called the effort of artists to use images and objects with a little manipulation of the original in their work. In addition, Sherman's works are the essence of humour and irony and are postmodern. Self-enhancement in Sherman's works is formed in the form of quotations of the most important questions of his time. The question of reference and self-construction in Sherman's works is not a part of the work, but the set-up of the work. Sherman should be considered an artist who photographs her shows. Sherman's self-destruction is plural in the form of quotes from various sources. In the West, Kruger's works have a key and decisive position in the realm of dominant thought and are regarded as one of the most stable thematic artistic methods. It is moving toward a rethinking of gender identity. Her works are not considered, only feminist and in some cases, political and social tendencies are visible in her works. Sherry Levine also produced an enormous amount of pictures of this self-improvement. In addition to photographs, she creates paintings and sculptures from well-known works of art.

Keywords: contemporary art, self-construction, Barbara Kruger, Sidney Sherman, Sherry Levine.

مقدمه

اصالت هنر همیشه دغدغه اصلی مجامع هنری بوده است. هنگامی که یک اثر هنری، جهت ارزش‌گذاری هنری مورد ارزیابی قرار می‌گیرد، اصالت، به عنوان ابزاری برای سنجش اثر هنری مورد توجه قرار خواهد گرفت (هینک، ۱۳۹۸: ۱۵۳). از آن خودسازی هنر، شرایط و مولفه‌های احراز پدیدآورندگی، از جمله اصالت و نوآوری هنر را مورد توجه قرار می‌دهد (Landes, 2000: 17). در حقیقت، از آن خودسازی هنری، هنر امانت گرفتن تصاویر از پیش موجود و آفریدن اثری جدید است و آن را «تلاش هنرمندان در استفاده از تصاویر و اشیا با اندکی دست‌کاری در اصل، در آثارشان» می‌خوانند. این اصطلاح که در زبان فارسی به اقتباس هنری، کنش اقتباس، تصاحب (مصادره به مطلوب)، بدعت‌گیری، آثار اشتقاقی امانت‌گیری نیز ترجمه شده است، معادل appropriation به معنای «بدون اجازه چیزی را تصاحب کردن یا به تملک گرفتن» است (وارد، ۱۳۸۹: ۲۷۵).

در دهه‌های اخیر، از آن خودسازی‌های بسیار افراطی رواج یافته است. البته از آن خودسازی چیز جدیدی نیست. در کل تاریخ هنر، گرته‌برداری از آثار هنرمندان دیگر کاری پذیرفتنی بوده است. به عنوان مثال، نقاشان آثار دیگران را دوباره کشیده‌اند تا کارکرد سبکشان را در مورد ترکیب‌بندی‌ها و موضوعات آشنا امتحان کنند. اما کشیدن کپی دقیقی از اثر یک هنرمند و ادعای تملک اثر هنری، همراه با شفاف بیان کردن کپی بودنش، مفهوم مولف بودن را به چالش می‌کشد. چالشی که پیشتر هرگز با آن مواجه نبوده است.

هنرمندان بسیاری از جمله باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین از این مساله بهره برده‌اند. به همین جهت، هدف ما از این تحقیق، بررسی مفهوم از آن خودسازی در هنر معاصر با نگاه به آثار باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین می‌باشد. انگیزه ما از این تحقیق، این است که از آن خودسازی پدیده جدیدی در هنر نیست و همه هنرمندان با کپی کردن، وام گرفتن و به کاربردن شیوه‌ها و فرم‌های آثار هنری پیشین، در حال آموختن هستند. از این‌رو، این تحقیق از اهمیت بسزایی در هنر معاصر برخوردار می‌باشد. من در این تحقیق در پی پاسخ به این سوال خواهم بود که از آن خودسازی در هنر معاصر با توجه به آثار باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین به چه صورت خواهد بود. ادامه پژوهش حاضر شامل بخش‌های، روش پژوهش، پیشینه پژوهشی، مبانی نظری، بررسی و مقایسه آثار و در نهایت، نتیجه‌گیری خواهد بود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر، با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی انجام شده است. در این روش، به بررسی چیستی، چگونگی و چرایی مساله مورد مطالعه پرداخته خواهد شد. جمع‌آوری اطلاعات با روش کتابخانه‌ای است.

پیشینه پژوهش

مطالعات بسیاری در راستای تحقیق حاضر انجام شده است که مختصری از آن در این بخش آورده خواهد شد:

رنجبرخان حسینی (۱۳۹۹) به بررسی جنبش از آن خودسازی (گرایش اقتباس) در نشانه‌های ایرانی در دوره معاصر پرداخته است. وی بیان نموده است که از آن خودسازی یکی از مهمترین جریان‌های معاصر دنیای هنر است که در دهه‌های اخیر بسیار افراطی رواج یافته و در مقابل مسئله جعل قرار گرفته است، اما از آن خودسازی و جعل تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای با هم دارند. هنرمند از آن خودساز در واقع از آثار دیگران در کارهایش استفاده می‌کند و آشکارا این اقتباس یا استفاده را بیان می‌کند. این جریان هنرمندان مطرح زیادی را در تاریخ هنر ثبت کرده است که در این پژوهش، به شرح آثار تعدادی از آنان پرداخته شده است. در تاریخ هنر نیز گرته‌برداری از آثار هنرمندان دیگر کاری پذیرفتنی بوده است. پذیرش هنر از آن خودسازی به این معنا نیست که این هنرمندان آزادی بی قید و شرطی را در استفاده از آثار دیگران دارند که در این پژوهش، مفصل به توضیح آن پرداخته شده است. هدف از پژوهش حاضر، شناخت نظریات و تفاوت‌های میان کپی، جعل، اقتباس و از آن خودسازی با رجوع به تعاریف این اصطلاح‌ها و خصوصاً هنر از آن خودسازی و همراهی و همگامی که با دنیای پست مدرن می‌کند، است. همچنین در این نوشتار، به بررسی، تجزیه و تحلیل نمونه‌هایی از نشانه‌های شاخص ایرانی در عصر معاصر تحت‌تأثیر هنر از آن خودسازی پرداخته شده است. در نهایت، می‌توان گفت تفاوت‌های زیادی میان آثار اقتباسی و آثار جعلی در دنیای هنر وجود دارد که فراخور سطح بندی اقتباس می‌توان آن‌ها را ارزیابی کرد و در این میان، هنر از آن خودسازی جنبشی جدید در دنیای پست مدرن است که می‌توان از آن بهره برد.

خیرآبادی فراهانی (۱۳۹۸) به بررسی جایگاه ایده‌یابی پست مدرنیستی از آن خودسازی در آثار پوسترهای گرافیکی امریکا دهه‌های ۷۰ تا ۹۰ پرداخته است. وی بیان کرده است

که در کل تاریخ هنر نسخه‌برداری از آثار هنرمندان دیگر کاری پذیرفتنی بوده است. همه هنرمندان با کپی کردن، وام گرفتن و به کاربردن شیوه‌ها و فرم‌های آثار هنری پیشین، در حال آموختن هستند. پیکاسو می‌گوید: «هنرمند خوب کپی می‌کنند، هنرمندان بزرگ می‌دزدند»؛ عقیده‌ای که آشکارا به «از آن خودسازی» اشاره دارد. از این‌رو، از آن خودسازی پدیده جدید در هنر نیست. در واقع، از آن خودسازی (تخصیص) به عنوان یکی از مفاهیم و ابزارهای هنر پست مدرن در برخورد با مفاهیم مدرنیستی همچون اصالت اثر هنری، در آثار هنرمندان مختلف اشکال متنوعی به خود گرفته است. اثر هنری در وادی از آن خودسازی از محوریت خود بیرون می‌آید و تبدیل به مجموعه‌ای از ارجاعات به سایر متون می‌گردد. به این ترتیب، اثر هنری نه تنها برخلاف رویکرد مدرنیستی امری خودبسنده و خودارجاع نیست، بلکه دائماً در حال تعامل با سایر آثار و حیطه‌هاست. هدف از آن خودگراهایی مثل شری لوین، باربارا کروگر و ریچارد پرینس نقد هنرهای زیبا همچون فعالیتی سازمانی و سیاسی است.

خرم‌آبادی آرائی (۱۳۹۷) به بررسی مسئله اصالت اثر، اقتباس و کپی‌برداری در هنرهای تجسمی غرب در دوران معاصر پرداخته است. وی بیان کرده است که کپی‌برداری، جعل، اقتباس و از آن خودسازی یکی از مباحث جدل‌آمیزی است که در حوزه هنرهای تجسمی امروز بیش از گذشته مطرح شده است. با توجه به ظهور هنرهای پست مدرن و نظریه‌های پساساختارگرا در اروپا و امریکای اواخر قرن بیستم، اصالت اثر هنری مورد تردید و پرسش قرار گرفت و مسائل چالش برانگیزی را هم از نظر هنری و هم از نظر حقوقی به وجود آورد. از قرن نوزدهم و با ظهور عکاسی، تکثیر پذیری اثر هنری اصالت شی هنری واحد را به چالش کشیده بود. با انقلاب رسانه‌ای در نیمه دوم قرن بیستم و به ویژه پس از دهه ۱۹۷۰، امکان دسترسی عموم به دریافت و مشاهده آثار هنری بسیار افزایش یافت. موقعیتی که با تحولات زیبایی‌شناختی و به زیر سؤال بردن اثر هنری یگانه و موزه‌ای در خود عرصه هنر متناظر بود. پدیده ازآن خودسازی در هنرهای تجسمی با نظریه والتر بنیامین مبنی بر از دست رفتن اصالت اثر هنری و دیدگاه‌های میشل فوکو و رولان بارت در مورد مرگ مؤلف ارتباط تنگاتنگی دارد. از سوی دیگر، قانون کپی رایت و حق مؤلف مباحث حقوقی جدی‌ای را در حوزه هنرهای تجسمی به وجود آورد. امروزه با گسترش و تنوع رسانه‌های هنری قضاوت کردن درمورد آثار هنری بسیار دشوار و حمایت کردن از اثر و مؤلف آن بسیار ضروری و در عین حال پیچیده و چالش برانگیز به نظر می‌رسد. در این زمینه، موارد متعددی پرونده حقوقی وجود دارند که

مسئله تعریف جعل و اقتباس را به پیش می‌کشند و بدین طریق با مباحث زیباشناسانه در مورد اصالت پیوند می‌خورند.

تقی‌زاده کرمان (۱۳۹۷) به تحلیل مولفه‌های از آن خودسازی در نقاشی پست مدرن پس از انقلاب اسلامی پرداخته است. وی بیان کرده است که نقاشی معاصر در روند رو به رشد خود تا اواسط قرن بیستم تا آنجا پیش رفت که دیگر حرف نو و به طور کلی مقوله امر«نو» (هم به لحاظ محتوایی و هم فرم) که در مدرنیسم مطلوب به شمارمی رفت، جواب‌گوی نیاز هنرمندان نبود. به نظر آن‌ها همه مسیرها طی شده بود و دیگر حرف جدیدی برای گفتن وجود نداشت؛ به نوعی همه حرف‌ها زده شده بود. این اتفاق هنرمندان را بر آن وا داشت تا با توجه به شرایط پیش آمده، در تکاپو و تلاش برای پیدا کردن راهی برای رهایی از این بن بست باشند. برخلاف برخی از هنرمندان که همچنان به دنبال یافتن امر «نو» بودند، عده کمی از آن‌ها با نگاه به گذشته تاریخ هنر و تطبیق آن با شرایط خود توانستند راهی بیابند که امروز یکی از مهم‌ترین جریانات هنر معاصر است. آن‌ها با استفاده از از شرایط زمانه خود که دارای وضعیتی خاص بود و با توجه به ایده «رجوع به گذشته» توانستند دست به آفرینش آثاری بزنند که هم با گذشته خود تفاوتی آشکار داشت و هم با ادامه دادن شدن مسیرشان توسط دیگر هنرمندان، یکی از مهم‌ترین جریانات هنر معاصر را رقم زنند. رجوع به گذشته که همواره تا قبل از دوران مدرنیسم در هنر، مکاتب قبل از امپرسیونیسم (باروک) را شکل داده بود. این بار هم کارگر افتاد و توانست مسیری در جهت پیشرفت هنر باز کند. این هنرمندان دیگر نه تنها به دنبال نو نبودند، بلکه با بازبینی و برداشت کردن از تاریخ هنر و تطبیق آن با شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زمان خود، آثاری را پدید آوردند که اگر چه رنگ و بوی تاریخ هنر را داشت، اما به شدت معاصر و این زمانی بود «از آن خودسازی»، در شرایط جدید هنر معاصر یکی از اصول اصلی هنر به شمار می‌رود. هنرمندان زیادی با پیروی از این اصل آثار خود را خلق کرده‌اند. این اقتباس‌ها که در سراسر تاریخ هنر بوده است؛ گاه با بیان رسمی فرم و محتوا همراه شده است و گاه با طنز و کنایه به دنبال بیان دغدغه‌های ذهنی هنرمند بوده است.

با توجه به پیشینه‌های موجود، می‌توان دریافت که مطالعات بسیاری در رابطه با از آن خودسازی انجام شده است، اما تاکنون مطالعه‌ای در رابطه با بررسی مفهوم از آن خودسازی در هنر معاصر با نگاه به آثار باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین صورت نگرفته است. از

این‌رو این تحقیق، از دسته تحقیقات نوین در این زمینه به شمار می‌رود.

هنر معاصر

هنر تولید شده در دوره کنونی است. هنر معاصر، گسترش‌یافته از هنر پست مدرن است که خود جانشین هنر نوگرا است. جامعه هنرهای معاصر در لندن، در سال ۱۹۱۰میلادی توسط راجر فرای و دیگران تأسیس شد و به عنوان یک جامعه خصوصی برای خرید آثار هنری در موزه‌های عمومی بود. تعدادی از نهادهای دیگر با استفاده از اصطلاح «هنر معاصر» در دهه ۱۹۳۰میلادی تشکیل شدند. از جمله در سال ۱۹۳۸میلادی انجمن هنر معاصر آدلاید در استرالیا تأسیس شد و تعداد بیشتری نیز پس از سال ۱۹۴۵میلادی به وجود آمدند (Roger and Goodwin, 1999).

هنر معاصر در ایران، عنوان بحث‌برانگیزی است که این بر نبود ایده و نظر مشخصی تأثیر می‌گذارد. برخی شروع هنر مدرن را از دهه ۱۳۲۰خورشیدی و با شروع جنبش مدرن در ایران در نظر می‌گیرند، اما در این نوشتار، مبنای هنر معاصر ایران سال ۱۳۳۷خورشیدی و با تأسیس دانشکده‌ی هنر تزیینی و اولین دوسالانه تهران درنظر گرفته شده است (اسعدی، ۱۳۹۶: ۱۰).

مفهوم و ماهیت از آن خودسازی

اقتباس یا «از آن خودسازی» به معنی بازتولید یا تقلید آثار هنرمندان دیگر است. بسیاری از هنرمندان معاصر آثار پیش از خود را با رسانه‌های جدید و در قالب مفاهیمی نو دوباره اجرا می‌کنند. در هنر «از آن خودسازی» (فراخورنمایی) هنرمند آثار پیشین را به قصد برگرداندن آن‌ها به دنیای هنر و یا با رویکردی جدید در آثار خود استفاده می‌کند (Stokes, 2001: 125).

مطابق رویکرد «از آن خودسازی»، هر تصویری را که بخواهند از آثار پیشینیان و معاصران برمی‌گزینند و ازآن خود می‌کنند. «ازآن خودسازی» می‌تواند شامل اقتباس از فرهنگ و هنرهای تجسمی، وام گرفتن از فرم‌ها یا سبک‌های هنری، بازتولید و همانندسازی، یا به مالکیت درآوردن ایده‌های هنری، سمبل‌ها، آثار باستانی، تصاویر، اصوات، اشیاء، تاریخ هنر، فرهنگ عامه و مصنوعات بشری باشد. نظریهٔ «مرگ مؤلف» رولان بارت منتقد ادبی و فرهنگی، در سال ۱۹۶۶ به تمایل هنر معاصر به حذف پدیدآور و آفرینندهٔ اثر اشاره می‌کند.

وی در این مقاله استدلال می‌کند وقتی پیام و مفهوم اثر هنری اهمیت می‌یابد و در پی تفسیر و معنای اثر هنری هستیم، دیگر خالق و پدیدآورندهٔ اثر نباید مهم جلوه کند، زیرا هویت اثر هنری به مفهومی است که به مخاطب ارائه می‌کند (Rowe, 2011: 3).

دو متن مهم دیگر نیز که در شکل‌گیری «ازآن خودسازی» در هنر معاصر تأثیر بسزایی داشته‌اند، عبارتند از مقالهٔ «اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی» از والتر بنیامین (۱۳۷۷) و کتاب *اصالت هنر آوانگارد و سایر اسطوره‌های مدرنیسم* از رزالیند کراوس (۱۹۸۶) که هالهٔ مقدس و اصالت در آثار هنری را با هدف بازتولید دوبارهٔ آثار کنار می‌زنند. از این‌رو، هنر پست مدرن آگاهانه به هنرهای پیش از خود باز می‌گردد و از آن‌ها تقلید می‌کند. سپس با ترکیب تصاویر در متنی جدید، مفهوم آن‌ها را عوض می‌کند (جنسن، ۱۳۸۱: ۴۱).

با این تفاسیر، «تصرف» یا «ازآن خودسازی»، یکی از ژانرهای هنر مفهومی است که در آن اثر هنری، با تصاحب تصاویرِ موجود و استفاده از آن‌ها به صورت حاضر و آماده، به جای اتکا به آفرینش و اصالت، بر معنا تأکید می‌کند. بسیاری از شیوه‌های تصرف بازتولید اثر یک هنرمند توسط هنرمند دیگر است. هنرمند، به جای خلق تصویرجدید دست به انتخاب از میان تصاویر موجود با خلق مفهومی جدید می‌زند (سمیع آذر، ۱۳۹۱). نمایندگان هنر پست مدرن به جای اینکه بیان هنری مختص خود را بپرورانند، از مضامین و تصاویر و آثار بی‌شماری که در تاریخ هنر وجود دارد اقتباس و آن‌ها را «ازآن خودسازی» می‌کنند (بکولا، ۱۳۸۷: ۵۲۱).

منظور از هنرمند از آن خودساز هنرمندی است که آگاهانه تصویر، شیء و یا اثر هنری از پیش موجودی را کپی یا اقتباس کرده باشد. آثار از آن خودساخته، آثاری اشتقاقی، تلفیقی و بهره گرفته شده از آثار قبلی‌اند و بر مبنای آثار دیگران ایجاد می‌شوند. «هنرمندان معاصر اغلب تنها راه بیان یک ایدهٔ خلاقانه را از طریق خلق اثری انجام می‌دهند که یا بسیار ساده است یا بسیار مشتق از آثار دیگران است» (زاهدی و شریف‌زاده، ۱۳۹۵: ۶۰).

از این‌رو، همچون دیگر مصادیق هنر معاصر قرارگرفتن آثار از آن خودساخته در زمرهٔ آثار اصیل و ذیل تعاریف سنتی اصالت دشوار به نظر می‌رسد. استفاده از فرهنگ عامه، تصاویر مجلات، فیلم ها، اشیاء روزمره و کالاهای مصرفی نیز از این جهت که با تعبیری دیگر در دید مخاطب ظاهر می‌شده‌اند، پیش از این در هنر پاپ وجود داشته است (Johannes, 2011: 10).

تاریخچه از آن خودسازی

اوج استفاده از این رویکرد، به اواخر دهه ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰ برمی‌گردد که در ارتباط همسانی با اصطلاح مستمر و پرکاربرد پست‌مدرن قرار می‌گیرد و گاه تحت عنوان «از آن خودسازی پست‌مدرن» استفاده می‌شود. هنرمندان از آن خودساز با واردکردن آثار هنری و دوره‌های تاریخی دیگر، با دنبال کردن رد پای هنرمندان پاپ، فتورئالیست، در بازگشتی به سمت بازنمایی فیگوراتیو، تکامل این حرکت هنری و پروسه کشف تصاویر مرجع را ادامه دادند تا بتوانند آن را به نشانه تبدیل کنند (Schaumann, 2015: 115).

از آن خودسازی هنری، به‌عنوان نمایندهٔ رمزگان متکثر پست‌مدرنیسم رفتاری بازی گوشانه در تغییر ماهیت دادن و دست‌کاری کدها دارد. از این‌رو، ماهیت آثار از آن خودسازی هنری، ماهیتی دست‌کاری شده است. در برخی منابع، منظور از ماهیت همان اصالت اثر است و برخی منابع به کیفیت محتوای علمی، تخیلی، واقع‌گرایی و... در اثر اول و تفاوتش با اثر دوم توجه دارند (زاهدی و دیگران، ۱۳۹۲: ۲۲۲). «به‌طور کلی، در از آن خودسازی هنری، منابعی که اثر از آن بهره می‌گیرد، حکم زمینه را دارند و کنش خلاقانه و تولید فرهنگی در این زمینه صورت می‌پذیرد و به اثر شکل می‌دهد» (شهبا و شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۹). پس اصالتی که در این نوع آثار دیده می‌شود، نه ناشی از اثر که ناشی از هنرمند بوده و مظهر شخصیت پدیدآورنده است. آنچه باعث ارزش‌گذاری فوق‌العاده اثر تحت عنوان اثر اصیل می‌شود، خلاقیت یک هنرمند برای آشنازدایی و ایجاد سبک منحصر به فرد و جدیدی در زمانه خود می‌باشد. این چنین است که اثر هنری نه به عنوان شی مادی و دارای ارزش بلکه به عنوان نمادی از نیت هنرمند و حرکت خلاقانه و نوآورانه هنرمند در موزه‌های هنری پاس داشته می‌شود. تلاش برای شناسایی اصالت معطوف به پدیدآورنده، ضرورت تفکیک بین شکل بیان و ایدهٔ مورد بازنگری را نیز پیش‌رو قرار می‌دهد، زیرا اثر معاصر نمادی از اجرای ایده خلاقانه و بدیع است و می‌توان آن را به‌عنوان اثری جدید و واجد ارزش‌گذاری هنری دانست (شیوا و همکاران، ۱۳۹۹).

مولفه‌های از آن خودسازی

معیارهایی برای از آن خودسازی وجود دارد که دوبراکارتمن سه مولفه برای تشخیص آن‌ها مد نظر قرار داده است (Sanders, 2006: 20):

مولفه اول: انتقال

به متنی که از یک گونه (از یک رمان برای یک فیلم و یا از یک نقاشی برای یک تئاتر) گرفته شود و بر اساس استانداردهای زیبایی‌شناختی متفاوت از گونه‌های دیگر باشد و بر اساس شرایط جغرافیایی و مباحث فرهنگی و تاریخی در آن تغییراتی اعمال شود، انتقال گویند (شهبا و شهبازی، ۱۳۹۱: ۱۷).

مولفه دوم: تفسیر

عدم استفاده از شباهت‌های ساده در اثرها و در نظر گرفتن شکاف‌های متن منبع و حرکت به سوی فرهنگی دیگر و اقتباس اثر بر اساس منبع اصلی و کاربرد متون آشنا (استفاده از تفسیر سیاسی به اثر) را رویکرد تفسیر گویند.

مولفه سوم: قیاسی

اضافه کردن انگیزه‌ها و شخصیت‌های جدید به اثر را قیاس گویند.

تقسیم‌بندی‌های دیگری نیز برای از آن خودسازی وجود دارد که از آن خودسازی تمام یا قسمتی از یک شی یا اثر و تعمیم دادن ویژگی‌های بصری اثر (از آن خودسازی شی)، استفاده از ویژگی‌های تشبیه و از آن خودسازی سبک و الگو؛ تمام یا بخشی از ایده از یک فرهنگ هنرمند آمده (از آن خودسازی محتوا) و استفاده به عینه از موضوع یا الهام گرفتن از آن. مانند استفاده باربارا کروگر از عناصر تبلیغاتی برای آثار خود (از آن خودسازی موضوع) از این دسته‌اند.

شری لوین

معرفی لوین و آثار او

شری لوین (متولد ۱۹۴۷، پنسیلوانیا) یکی از هنرمندانی است که در اواخر دههٔ هفتاد و اوایل دههٔ هشتاد، مسائلی دربارهٔ اصالت تصویر یا اوریجینال بودن و نقش مولف و بازتولید مکانیکی را مطرح نمود که بعدها به نام نئوکانسپچوال نیز شناخته شد. اولین نمایشگاه مورد توجه او «حراج کفش» (۱۹۷۷) است که در همان سال، او به طراحی نیز پرداخت و مجموعهٔ «پسرها و خاطرخواه‌ها» را به وجود آورد. در این طراحی‌ها، ترکیبی از تصاویر چهرهٔ رئیس

جمهور امریکا به همراه فیگورهای بدن زن دیده می‌شود. در ۱۹۷۹ لوین هشت کولاژ از آثار لئونارد فاینینگر به وجود آورد. این اولین بار بود که این عکس که عکاسی دیگر عکاسی نموده را دوباره‌سازی کرد. در همین سال، او شش عکس از عکس‌های «بدن برهنهٔ مذکر» ادوارد وستون و تعدادی از عکس‌های منظرهٔ الیوت پورتر را دوباره‌سازی نمود. دو سال بعد، در نمایشگاه انفرادی‌اش آثار واکراوانر را دوباره‌سازی نمود که مورد توجه قرار گرفت و نقدهای بسیاری را باعث شد. او تعریف جدیدی از تصور سنتی اصالت تصویر و نقش مولف ارائه نمود. در ۱۹۸۳ لوین دوباره به نقاشی پرداخت و کپی‌های آبرنگی از هنرمندان بزرگ آوانگارد همچون میرو و لگر به وجود آورد که در این آثار کپی برداری از کپی نه به وسیلهٔ ماشین چاپ بلکه به وسیلهٔ دست هنرمند خلق می شود. پس از چند سال دیگر، دوباره‌سازی فکر دو آثاری از خود خلق نمود».

از آن‌خودسازی لوین

شری لوین از معروفترین هنرمندان از آن خودساز است. او در دهه ۱۹۸۰ حجم عظیمی از عکس‌های از آن خوسازی را تولید کرد. او برای این کارها، آثار هنرمندان معروفی همچون واکر اونزا و الکساندر روچنکو را از روی کتاب‌های تاریخ هنر و کاتالوگ‌ها بازعکاسی کرد و نتیجه را به عنوان اثر خودش ارائه کرد. او علاوه بر عکس، نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی هم بر اساس آثار هنری معروف خلق کرد. لوین بیشتر این کارها را با رسانه‌ای غیر از رسانه اثر اصلی انجام می‌داد. مثلا رقاص ماتیس را که برش قطعات کاغذ بود، با آبرنگ اجرا کرد و چشمه دوشان را با برنز صیقلی ساخت.

شری لوین با کپی‌برداری از آثار اوانز در کاتالوگ نمایشگاه «اولین و آخرین» پرداخت و منتقدان بسیاری به خود جلب کرد (۱۹۷۹). بیشتر این منتقدان این آثار را فمینیستی می‌دانند، ولی نویسندهٔ یک چنین خصوصیتی در این آثار باز تولید شده نمی‌بیند. لوین می‌خواهد به صورت منتقدانه آثار اوانز را بررسی کند، اما به کمک دوباره‌سازی آثار می‌خواهد ثابت کند هیچ چیز مهم و شایسته‌ای دربارهٔ این تصاویر وجود ندارد. آثاری که به صورت نامحدود قابل تکثیر هستند و با تجاوز به آثار او خود را صاحب آثار متعلق به اوانز می‌داند. درست مانند زمانی که اوانز تصاویر مزرعه و انسان‌های درون آن را از آن خود کرده بود. لوین فقط در اسم آثار منشاء اصلی اثر را بیان می‌کند (به یاد اوانز) و تجاوز خود به اثر را به صورت

یک کپی‌برداری فرهنگی تغییر می‌دهد. او کاری کرد که صاحبان اثر (احتمالاً خانوادهٔ اوانز) نتوانند به این بازتولید معترض شوند. البته با این کار باعث می‌شود اوانز در تمامی این اثر وجود داشته باشد و در اثری که لوین متعلق به خود می‌داند، تجدید حیات نماید. ولی در آثار لوین (اگر آن‌ها را به عنوان اثر هنری قبول نماییم) ابهتی وجود ندارد. پس از ابرمرد خبری نیست، فقط ضعف و جنبه‌های حقیر آن‌ها را می‌بینیم. پس خلاقیتی هم در آن وجود ندارد، مگر آنکه بخواهد بیننده را متزلزل کند تا در مورد عینیت اشیاء با شک و تردید بنگریم.

تصاویر۱و۲: آثار شری لوین

سیندی شرمن

معرفی شرمن و آثار او

سیندی شرمن یکی از عکاسانی است که با تأکید بر توهم و تصنع و کیفیت‌های روایت‌گرانه، برخی از عکس‌های خود را به ساحت نقاشی برده و به جای آن نشانده است. امروزه چهره سیندی شرمن دومین چهره معروف و شناخته شده جهان هنرهای تجسمی قرن بیستم است. سیندی شرمن 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 چهره‌خود 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 شرمن در واقع دیکانستراکشن «مؤلف شناخته» از طریق دگرگون کردن نقش‌ها و از آن خود کردن ایماژها است. از این دیدگاه، می‌توان کار او را یک پرفورمنس منحصر به شمار آورد (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۵۲).

از آن خودسازی در آثار شرمن

آثار سیندی شرمن از عکس‌هایی سیاه و سفید تشکیل شده است که در آن‌ها شرمن خود را سوژه آثارش قرار داده است. او در واقع بازیگر عکس‌های خود است و نباید تصور کرد که این عکس‌ها سلف پرتره‌های او محسوب می‌شوند، زیرا شرمن خود با بازسازی شخصیت‌ها و فضاها، نسلی از زنان را به نمایش می‌گذارد که تحت تأثیر سینمای هالیوود و تبلیغات تلویزیونی به موجوداتی مسخ شده بدل شده‌اند که صرفاً باعث حظ بصری مردان می‌شوند. این آثار مفهوم خود بودن و خویش بودن را مطرح می‌کنند. از سال‌های ۱۹۸۰میلادی به بعد، او سری جدیدی کار را با محوریت دنیای مد شروع کرد. پیشنهاد برای این مجموعه کارها را افرادی در صنعت مد و زیبایی به او دادند. او در این تصاویر شخصیت‌هایی بیمارگونه را تحت عنوان مد می‌سازد و لباس‌هایی آزاردهنده تن آن‌ها می‌کند. نگاه انتقادی او به فضای حاکم بر صنعت مد با این مفهوم که این موجود در این لباس‌ها یک انسان نیست و یک موجود بیمار در حال مرگ است. با توجه به مطالب گفته شده می‌توان آثار وی را با سه خصوصیت مشخص نمود. با توجه به این آثار، این‌گونه برداشت می‌گردد که در مجموعه آثار، او با وام گرفتن از صحنه‌پردازی، نشانه‌شناسی و ترکیب‌بندی فیلم‌های هالیوودی دهه پنجاه، کالاشدگی ستاره‌های جوانی را نمایش داد که در پی یافتن هویت زنانه خود، به شکلی متناقض‌نما، در دام کلیشه‌های سینمای گیشه‌ای افتاده بودند که برای مخاطبان مرد ساخته می‌شد؛ زنانی مطیع، حرف‌شنو و گوش به فرمان و زیبایی‌های بزک کرده در چارچوب رسانه‌ها. زن در تمام این عکس‌ها خود شرمن بود و نبود. او با گریم و پوشیدن لباس‌هایی کپی شده از روی لباس‌های بازیگران زن، از خودش عکاسی کرده بود، اما کسی که در عکس‌ها می‌بینیم دیگر فقط خود سیندی شرمن نیست.

شرمن اسطوره مولف را می‌شکند و ایماژ را از آن خود می‌کند. اسطوره بودن مولف، در کارهای شرمن بی‌معنی است. او از ثبت خویش در مقام مدل صرف در عکس فراتر می‌رود و نقدی را آغاز می‌کند که تمامی تصاویر ارائه شده در رسانه‌های غربی از زنانگی را شامل می‌شود. زنانگی‌ای که از قرن بیستم تا امروز آن‌طوری تعریف می‌شود که رسانه‌های مسلط می‌خواهند. همه چیز از ابعاد بدن تا تعاریفی از عشق و تنانگی و خواست‌های طبیعی تا آمال و آرزوهای بشری، همه آن‌طوری شکل‌گرفته و پذیرفته شده‌اند که باید. حلقه‌ای از بی‌شمار

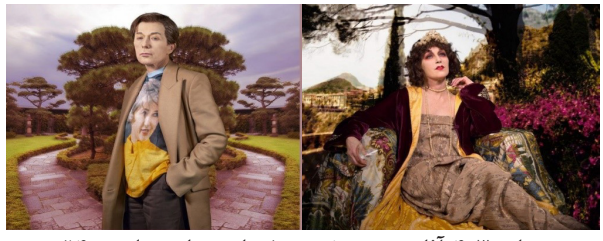
حلقه‌های به کار رفته باشند تا چرخ سرمایه‌داری روان‌تر بچرخد. به‌طور کلی، حاصل نورپردازی و صحنه‌آرایی‌اش در مجموع آثار، ایجاد توهم تاریخی است. کپی‌هایی از اسطوره‌ها و رخدادها و نقاط عطف هنر پیشینی که با نقش‌آفرینی انسان امروزین که خود او باشد، بازنمایی شده‌اند. به نظر می‌رسد در نگاه اول، آثار وی برای هیچکس جذابیت ندارند و کسی در جهان نخواهد بود تا این عکس‌ها را به‌عنوان یک اثر هنری بر دیوارهای خانه‌اش بیاویزد (هدایتی و اصغرزاده، ۱۴۰۰: ۷۵).

سیندی شرمن یکی از هنرمندان شاخصی بود که از دهه ۸۰ به بعد «از آن خودسازی» در عکاسی را به اوج خود رساندند. اولین مجموعه آثار شرمن با عنوان «عکس‌های فیلم بدون عنوان» (۱۹۷۷-۱۹۸۰) بلافاصله پس از فراغتش از دانشگاه شکل گرفت. این مجموعه محل برخورد انبوهی از ارجاعات به مضامین هنری و غیرهنری در قالب عکس است که در آن هنرمند با گرفتن انواع ژست‌های ملودراماتیک، دست به بازسازی شخصیت‌های تئاترگونه و صحنه‌سازی شده می‌زند. شرمن بین سال‌های ۱۹۷۷ و ۱۹۸۰ با توجه به نفوذ و قدرت رسانه فیلم و سینما، دست به تولید این زد. عکس‌های این مجموعه در راستای مفهومی که هنرمند دنبالش بود، بی‌نام و هویت بوده و شامل شصت و نه سلف‌پرتره است که به طرز زیرکانه‌ای عکاسی شده‌اند. در حقیقت شرمن را باید اجراگری دانست که از اجراهایش عکاسی می‌کند. عکاسی کارگردانی شده یا صحنه‌آرایی شده به عنوان یکی از روش‌های برجسته عکاسی پست مدرن، پیوندهای نزدیکی با چیدمان و اجرا برقرار می‌کند که خود تاییدی است بر تکثرگرایی به عنوان یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌های پست مدرنیسم.

شرمن با نمایش عکس‌های دیگرش که در دهه هشتاد گرفته بود، به عضویت موزه گوگنهایم درآمد. در این عکس‌ها، او باز از خودش عکاسی کرد. شخصیت‌های نقاشی‌های رنسانس و باروک را با مهارت بازآفرید. در یکی از عکس‌های این مجموعه، او خودش را به شمایل شخصیت پرده رب‌النوع شراب، اثر کاراواجو درآورده است. حاصل نورپردازی و صحنه‌آرایی در این مجموعه، ایجاد توهم تاریخی است. کپی‌هایی از اسطوره‌ها و رخدادها و نقاط عطف هنر پیشینی که با نقش‌آفرینی انسان امروزی، که خود او باشد، بازنمایی شده‌اند.

سال ۱۹۹۴ شرمن یک مجموعه برای لباس‌های پاییز و زمستان ری کاواکوبو طراح لباس ژاپنی، عکاسی کرد که تمام قواعد عکاسی مد را زیر پا گذاشت. در عکس‌های او مدل‌ها آشفته و پریشانند و شخصیت‌ها عجیب هستند. در سال ۲۰۱۰ با برند لوازم آرایش مک همکاری

کرد. به‌طور معمول، کمپانی‌های تبلیغاتی لوازم آرایشی از مدل‌های جوان و زیبا استفاده می‌کنند. کمپانی مک سال‌ها است در جهت مخالف این موج حرکت می‌کند و متفاوت بودن برایش در اولویت است. سیندی شرمن هم با روش همیشگی خود در این پروژه‌ها با آرایش غلیظ، زننده و پر زرق و برق خود نشان داد که لوازم آرایش علاوه بر این‌که موادی برای به‌سازی با حفظ ظاهرند، می‌توانند وسیله‌ای برای تغییر شکل و دگرسازی باشند. در واقع می‌توان با آرایش، پرسوناژی دیگر از خود خلق کرد. درست همان چیزی که شرمن از ایام کودکی در صدد ابراز آن بوده است: «من برای مدتی با آرایش بازی می‌کردم تا ببینم مرا به کجا خواهد برد».



تصاویر ۳و۴: آثار سیندی شرمن، (هدایتی و اصغرزاده، ۱۴۰۰)

باربارا کروگر

معرفی کروگر و آثار او

آثار او که معمولا ابعاد بزرگی دارند، عکس‌هایی را از منابع مختلف رسانه‌ای دربرمی‌گیرند 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 هنر معاصر آشکار است. کشف نیروی شکل‌دهنده 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 پیکره اجتماعی می‌پردازد؛ اینکه 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 روش‌گرانه ایجاد می‌کند. در تمام آثار او، ایجاز نقش محوری دارد و شامل تمام روش‌های میان‌بری 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 تاثیرگذاری

سریع فکر کنم، تماشا و خوانش سریع که تقریباً در تلویزیون تجلی می‌یابد (دشتی، ۱۳۸۳: ۵۲).

از آن خودسازی در آثار کروگر

یکی از جسورترین و در عین حال، اصیل‌ترین چهره‌ها در میان هنرمندان معاصر که در آثارش هوشمندانه زبان را دست‌مایه‌ی کار قرار می‌دهد، باربارا کروگر است. کروگر در مقام یک نویسنده و شاعر برجسته، در عرصه هنر مفهومی فعالیت می‌کند. او که به بسط هنر مفهومی یا کانسپچوال کمک قابل توجهی کرده، قبلا گرافیست و عکاس مجلات بوده است و از این پیشینه در کارهای خود استفاده می‌کند. وی از تلفیق این دو تجربه مهم نویسندگی و تصویرسازی تا سال ۱۹۸۱میلادی شیوه‌ای را که امروز با آن شناخته می‌شود، تکمیل کرد. این پیشینه او در دیزاین و طراحی، در آثاری که کروگر به واسطه‌شان در سطح جهانی شناخته شده است، واضح و مشخص است. او بر روی عکس‌های پیش ساخته‌ایی که پیدا می‌کرد، عباراتی ترحم‌برانگیز و تهاجمی قرار می‌داد تا بیننده را با کشمکش برای قدرت و کنترل، که عکس‌ها از آن سخن می‌گویند، درگیر کند. اکثر کارهای کروگر مرکب هستند از عکس‌های سیاه و سفید روی بستری سفید با چارچوب قرمز. اصطلاحات و جمله‌های اخباری با حروف بولد در کارهایش زیاد دیده می‌شود که معمولا ضمایری مثل «من»، تو»، «ما» و «آن‌ها» دارند. کارهایش که همگی قابل شناخت از فونت‌های سیاه و زمینه قرمز، عباراتی کوتاه و صریح، اما پیچیده، بر روی تصاویری که معمولا ناقص و برش خورده به‌نظر می‌رسند. متن‌هایی همچون برچسب‌هایی آماده که به طرزی عجولانه چسبانده شده‌اند، قابل تشخیص است. با شعارهایی چون «من خرید می‌کنم، پس هستم» یا «بدن تو، زمین جنگ است» ذهن بیننده را در باب فمینیسم، طبقه‌بندی اجتماعی، مصرف‌گرایی، فردگرایی و آرزو به چالش می‌کشد (هدایتی و اصغرزاده، ۱۴۰۰: ۷۶).

کارهای این هنرمند بی‌درنگ واکنش ایجاد می‌کند و گاهی حتی اتهام‌برانگیز می‌شود. او معمولا عکس‌های مجله یا روزنامه را سیاه و سفید کرده و بزرگ می‌کند. سپس آن‌ها را قطعه قطعه کرده و در زمینه می‌چیند. عکس‌ها و متن به شیوه‌ای ساختارشکنانه با هم ترکیب می‌شوند و مخاطب را به تعمق وا می‌دارند. آثار کروگر دارای پیام‌های صریح و مستقیم‌اند و همواره دربرگیرنده مضامین اجتماعی هستند. محتوای این آثار اغلب معطوف به مسائل زنان و

نقد مردسالاری، مصرف‌گرایی، نقد قدرت و کلیشه‌محوری هستند که می‌توان هر کدام از آن‌ها را بر اساس گفتار نظری حاکم بر آثار کروگر مورد نقد و بررسی قرار داد. در مجموع و با انطباق آرای فمینیسم، پساساختار گرایی و پست مدرنیسم با مظاهری از آن‌ها که در هنر تصویری کروگر دیده می‌شود، با نمونه نقد اجتماعی‌ای روبرو می‌شویم که به ما تذکر می‌دهد کروگر به شدت تحت تأثیر شرایط اجتماعی و گفتار نظری زمانه خود قرار دارد و او به معنای واقعی هنرمند زمان خود است. این نکته در آثار کروگر قابل تامل است که نوشته و متن همراه با عکس، همواره در خدمت توصیف و ارائه اطلاعاتی بوده‌اند که عکس به واسطه ماهیت‌اش قادر به ارائه آن نیست. باربارا کروگر، اما از تلفیق نوشتار با عکس به‌گونه دیگری استفاده می‌کند. در آثار کروگر، این نوشتار نیست که در خدمت توصیف و توضیح عکس است، بلکه عکس، برای توضیح شعار نوشتاری و صراحت واژگانی آن به خدمت گرفته شده است (همان: ۷۷).

تصاویر۵و۶: آثار باربارا کروگر، (دشتی، ۱۳۸۳)

نتیجه

در این تحقیق، تلاش شد با گردآوری آثار سه هنرمند فاخر، باربارا کروگر، سیندی شرمن و شری لوین، ازآن خودسازی آثار آن‌ها را مورد بررسی قرار داد. از آن خودسازی در حقیقت، هنر امانت گرفتن تصاویر از پیش موجود و آفریدن اثری جدید است و آن را «تلاش هنرمندان در استفاده از تصاویر و اشیا با اندکی دستکاری در اصل، در آثارشان» می‌خوانند. یافته‌های حاصل از آن نشان می‌دهد که آثار شرمن حقیقتا جوهره طنز و کنایه است و و از نوع پست مدرن می‌باشد. خودسازی در آثار شرمن در قالب نقل قول از مهمترین مسائل دورانش شکل می‌گیرد. مسئله ارجاع و خودسازی در آثار شرمن نه بخشی از اثر، بلکه کل پیکره‌بندی کار را شکل می‌دهد. در حقیقت، شرمن را می‌بایست اجراگری دانست که که از اجراهایش عکاسی

می‌کند. در حقیقت، خودسازی شرمن تکثر در قالب نقل قول‌هایی برگرفته از منابع گوناگون است.

آثار کروگر، در غرب از جایگاهی کلیدی و تعیین‌کننده در عرصه تفکر حاکم برخوردار هستند و از پایدارترین شیوه‌های هنری موضوع‌گرا تلقی می‌شود. در حقیقت، در جهت زیرسوال بردن هویتی جنسیتی حرکت می‌کند. آثار او تنها فمینیستی محسوب نمی‌شود و در پاره‌ای از موارد گرایشاتی سیاسی، اجتماعی در آثارش به چشم می‌خورد.

شری لوین هم حجم عظیمی از عکس‌های از آن خوسازی را تولید کرد. او برای این کارها آثار هنرمندان معروفی همچون واکر اونزا و الکساندر روچنکو را از روی کتاب‌های تاریخ هنر و کاتالوگ‌ها بازعکاسی کرد و نتیجه را به عنوان اثر خودش ارائه کرد. او علاوه بر عکس، نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی هم بر اساس آثار هنری معروف خلق کرد. لوین بیشتر این کارها را با رسانه‌ای غیر از رسانه اثر اصلی انجام می‌داد. مثلا رقاص ماتیس را که برش قطعات کاغذ بود، با آبرنگ اجرا کرد و چشمه دوشان را با برنز صیقلی ساخت.

منابع

اسعدی، لیلا. (۱۳۹۶). *نگرش‌های انتقادی در هنر معاصر ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی. دانشکده هنر. دانشگاه الزهرا.

بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷). *هنر مدرنیسم*. ترجمه هلیا دارابی و رویین پاک‌باز. تهران: فرهنگ معاصر.

تقی‌زاده کرمان. (۱۳۹۷). *تحلیل مولفه‌های از آن خودسازی در نقاشی پست مدرن پس از انقلاب اسلامی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.

جنسن، آنتونی اف. (۱۳۸۱). *پست مدرنیسم و هنر پست مدرن*. ترجمه مجید گودرزی. تهران: عصر هنر.

خرم‌آبادی آرائی. (۱۳۹۷). *بررسی مسئله اصالت اثر، اقتباس و کپی‌برداری در هنرهای تجسمی غرب در دوران معاصر*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر. دانشکده هنرهای تجسمی.

خیرآبادی فراهانی، امینه. (۱۳۹۸). *بررسی جایگاه ایده‌یابی پست مدرنیستی از آن خودسازی در آثار پوسترهای گرافیکی امریکا از دهه ۷۰ تا ۹۰*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. موسسه آموزش عالی ناصرخسرو. گروه هنر.

دشتی، گوهر. (۱۳۸۳). «توصیف نشانه‌های تصویری در آثار کروگر». *تندیس*. ۳۸.

رنجبر خان‌حسینی، پانته‌آ. (۱۳۹۹). *بررسی جنبش از آن خودسازی (گرایش اقتباس) در نشانه‌های ایرانی در دوره معاصر*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. موسسه آموزش عالی ناصر خسرو. گروه هنر.

زاهدی، مهدی و شریف زاده، شیرین. (۱۳۹۵)، «جایگاه هنر معاصر در حقوق آفرینش‌های ادبی و هنری». *پژوهش حقوق خصوصی*.۵۳-۸۳.

زاهدی، مهدی و شریف‌زاده، شیرین و عرفان منش، محمدحسین. (۱۳۹۲). «حمایت از آثار هنر معاصر در رویهٔ قضایی امریکا در ویژه نامهٔ حقوق مالکیت فکری. *حقوق پزشکی*.

سمیع آذر، علی‌رضا. (۱۳۹۱). *تاریخ هنر معاصر جهان؛ انقلاب مفهومی*. ج۲. تهران: نظر.

شهبا، محمد و شهبازی، غلامرضا. (۱۳۹۱). «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما». *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۱۷(۲).

قره باغی، علی اصغر. (۱۳۸۰). «سیندی شرمن بحران هویت و وحشی‌گری‌های روشنفکرانه». *گلستانه*. ۳(۳۳).

وارد، گلن. (۱۳۸۹). *پست مدرنیسم*. ترجمه قادر رنجبری و ابوذر کرمی. تهران: ماهی.

هدایتی، صالحه السادات و اصغرزاده، امیر. (۱۴۰۰). «جستاری بر جایگاه اندیشه در عکاسی فاین آرت؛ مطالعه موردی: آثار سیندی شرمن و باربارا کروگر». *شباک*. ۱۷(۴). ۶۹-۸۰.

هینک، ناتالی. (۱۳۹۸). *جامعه‌شناسی هنر*. ترجمه عبدالحسین نیک گهر. تهران: آگه.

Johannes, L.R. (2011). *Copyright and Art Work in South Africa*. Wits.ac.za.

Landes, William M. (2000) *Copyright, Borrowed Images and Appropriation Art: An Economic Approach at U Chicago Law & Economics*. https://ssrn.com/abstract=253332.

Roger, Fry and Goodwin, Craufurd D. (1999). *Art and the Market: Roger Fry on Commerce in Art*. University of Michigan.

Rowe, H. A. (2011). "Appropriation in Contemporary Art". *Inquiries Journal*. 3(60). http://www.inquiriesjournal.com/articles/1661/appropriationincontemporary-art.

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

Schaumann, Niels. (2015). *Fair Use and Appropriation Art at Cybrus*.

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