

(مقاله پژوهشی)

مطالعه تحلیلی اثر شام آخر مری بت ادلسون هنرمند معاصر با نگاهی به آرا لوسی لیپارد

الهه پنجه‌باشی^۱

چکیده

در دوران معاصر، زنان نقش مهمی در هنر و فعالیت‌های اجتماعی و هنری ایجاد کرده‌اند. یکی از هنرمندان نقاش معاصر امریکایی در این راه مری بت ادلسون است که آثار شاخص تاریخ هنر با چهره زنان را بازسازی کرده است. او این‌گونه اعتراض خود را به حضورنداشتن زنان در تاریخ هنر به این شکل مطرح می‌کند. آثار او بر بازسازی آثار شاخص هنر با تصویر زنان برمبنای اعتراض به حضورنداشتن آنان در تاریخ هنر طی قرن‌ها شکل گرفته است. یکی از این تابلوها، که در این پژوهش مطالعه شده، شام آخر است. برای بخش مبانی پژوهش از نظریات لوسی لیپارد، نظریه پرداز فعال حوزه زنان در دنیای معاصر، استفاده شده است که به این امر اشاره داشته است. پژوهش حاضر کیفی بوده و به روش تطبیقی شکل گرفته و گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. سؤالات این پژوهش به این قرار است: دیدگاه ادلسون در استفاده از زنان در بازسازی تصویر شام آخر ادلسون چگونه است و قابلیت تطبیق آن با نظریه لوسی لیپارد به چه صورت است؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در شام آخر ادلسون حضور پررنگ زنان اعتراضی به این نقاشی معروف تاریخ هنر است و به‌عنوان اثری اعتراضی در مورد اتحاد و همبستگی زنان بازسازی شده است. معیارهای اصلی اثر حفظ شده، ولی با معنا و محتوای متفاوتی بازسازی شده است.

کلیدواژگان

زن، شام آخر، لوسی لیپارد، مری بت ادلسون، نقاشی.

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، هیئت علمی دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران

مقدمه

نقاشی *شام آخر* یکی از تابلوهای معروف تاریخ هنر جهان است که در این پژوهش به تصویر بازسازی شده آن، اثر مری بت ادلسون، با تصویر هنرمندان زن پرداخته می‌شود که به حضورنداشتن زنان در تصویر اعتراض می‌کند و این نقاشی را فقط با حضور زنان مجدداً بازتولید می‌کند. این نقاشی با استفاده از تصاویر زنان در اعتراض به حضورنداشتن جدی آنان در تاریخ هنر، دنیای هنر تولید شده است تا اعتراضی بر حضور مردان در دنیای هنر باشد. برای بخش مبانی نظری پژوهش از نظریات لوسی لیپارد استفاده شده است که به بررسی آثار زنان و ویژگی‌های بصری آن در طول تاریخ می‌پردازد. ادلسون، به‌عنوان یک هنرمند فعال در حوزه زنان، حضورنداشتن زنان در تاریخ هنر و دیدگاه‌های مردانه را در آثار خود با حضورنداشتن مردان در تصویر، استفاده از تصویر و نام زنان هنرمند معاصر جای شخصیت‌های اصلی تصاویر تاریخ هنر به چالش می‌کشد. در این پژوهش، نقاشی *شام آخر* با نظریات لیپارد تطبیق داده می‌شود و مشخص می‌شود ویژگی‌های این تصویر در تطبیق با *شام آخر* داوینچی چه شباهت و تفاوتی دارد. در این نقاشی، او در بازسازی تصویر از جورجیا اکیف، نقاش زن پیشرو معاصر امریکایی، به جای تصویر مسیح در کانون تصویر استفاده کرده است و جمعی از هنرمندان معاصر را با همان چینش در کنار او به‌عنوان حواریان مسیح به کار برده است. اکیف به‌عنوان مادر هنر نوگرایی در نقاشی امریکا نقشی مهم در هدایت و راهبری زنان در هنر دوره معاصر برعهده داشته است. پرسش اصلی این پژوهش بدین شرح است: نقاشی *شام آخر* ادلسون چه شباهتی به *شام آخر* داوینچی دارد؟ نقاشی ادلسون چگونه با نظریه لوسی لیپارد و داشتن حفره، که متأثر از زندگی زنان هنرمند است، قابل تطبیق است؟ برای پاسخ‌گویی به این پرسش، ابتدا به حوزه زیبایی‌شناسی هنر زنان و ویژگی‌های بصری و معیارهای زیبایی‌شناسی آن پرداخته می‌شود و سپس *شام آخر* ادلسون تحلیل می‌شود. لیپارد بر این نکته تأکید دارد که حضورنداشتن زنان در تصاویر تاریخ هنر و تاریخ نقاشی به دلیل ناتوانی آنان نبوده، بلکه این فرصت از آن‌ها به صورت نامحسوس به دلایل جنسیتی دریغ شده است. او با بازسازی *شام آخر* داوینچی، به‌عنوان یکی از آثار بزرگ تاریخ هنر، این امر را با تصویر مشابه در ذهن مخاطب به چالش می‌کشد. مسئله اصلی در این پژوهش مطالعه حضور زنان و جایگزین کردن آنان در نقاشی‌هایی است که صرفاً با پیکره مردان شکل گرفته‌اند. این دغدغه در اثر ادلسون به‌عنوان یک هنرمند زن مطالعه و سپس به لحاظ شباهت تفکر با نظر لیپارد بررسی می‌شود.

پیشینه پژوهش

مطالعات و پژوهش‌های بسیاری درباره هنر زنان صورت گرفته است که از جمله می‌توان به

مقاله مصطفوی و علمدار ۱۳۹۱ اشاره کرد که به تحلیل نظریه ناکلین و سبک زنانه می‌پردازد. در مقاله بلخاری ۱۳۸۹، به مطالعه آثار زنان و در نوشتار چراغی کوتیانی ۱۳۹۰ به هنر و زیبایی‌شناسی فمینیسم پرداخته می‌شود. در نوشتار کارولین ۱۳۹۰، به زیبایی‌شناسی زنانه پرداخته می‌شود و کتاب ماینر ۱۳۹۳ به حضورنداشتن زنان در تاریخ هنر اشاره دارد. در پژوهش‌های خارجی، گریفن به نگرانی از حضور زنان در نقاشی‌های ادلسون پرداخته است، اما در بیشتر پژوهش‌های صورت‌گرفته فقط به بخش تیوری و هنر فمینیستی توجه شده است و به ریشه و تطبیق آن با هنر نقاشی و موردی مانند ادلسون پرداخته نشده است حضورنداشتن زنان در تاریخ هنر در دوره معاصر، رابطه میان شام آخر ادلسون با نقاشی داوینچی و ارتباط آن با نظریه لیپارد از مباحث جدیدی است که در این پژوهش مطرح شده و در نوشتار پیش رو مورد مطالعه تحلیلی قرار می‌گیرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد تاریخی و به روش تطبیقی صورت گرفته است و به مطالعه اثر شام آخر لیپارد با نظریات لوسی لیپارد می‌پردازد. گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای صورت گرفته است. در این پژوهش، اثر شام آخر ادلسون بازسازی شده اثر شام آخر داوینچی هنرمند دوره رنسانس تجزیه و تحلیل می‌شود. روش تجزیه و تحلیل این پژوهش کیفی و از نوع استنباطی است، بدین منظور ابتدا ساختار اثر شام آخر ادلسون با اثر داوینچی تحلیل بصری و پس از دریافت شباهت‌ها و تفاوت‌ها با نظریه لیپارد مطالعه خواهد گرفت.

مبانی نظری پژوهش: هنر و زیبایی‌شناسی آثار زنانه با نظر لوسی لیپارد

در صحبت از هنر زنان در ابتدا، پیش از هر چیزی، باید به تفاوت آن با هنر فمینیستی و هنر زنانه اشاره شود. هنر زنانه به آثار هنری اطلاق می‌شود که زنان خلق کرده‌اند، اما همان‌گونه که گفتیم، هنر زنانه هنری است با ویژگی‌های هنر زنانه. این اثر می‌تواند پدیدآورنده مرد داشته باشد، ولی ویژگی‌های زنانه در اثر دیده شود. هنر فمینیستی با موضوع احساسات و تجربه‌های زیستی، عاطفی زنان و تجربه‌هایی که با صراحتی بی‌سابقه به نمایش درمی‌آیند، تلاشی عامدانه برای دستیابی به فرم و زبان زنانه در هنر را منعکس می‌کند. به عقیده لیپارد، نقاشی‌های زنانه در اکثر آثار زنان در هر جای دنیا با تفاوت‌های جغرافیایی یک کانون مرکزی مشابه و با حفره‌ای توخالی است. در بسیاری از موارد، حفره به شکل بصری دایره یا بیضی است، جزئیات تصویری دارد و خطوطی به صورتی افراطی در تصویر به کار رفته است. سطوح در آثار بصری زنان قابل لمس بوده و بسیاری از آثار زنان در همه جغرافیای جهان دارای تأکید اتوبیوگرافیک یعنی برآمده از زندگی

شخصی هنرمند است. یعنی هنرمند زندگی خود و درد و رنج خود را در روح و جسم به تصویر می‌کشد. گاهی نوعی شکست و قطعه‌قطعه شدن و برش‌های عمیق زاویه‌دار در آثار زنان وجود دارد که به صورت واحد و یکدست یک کلیت را تشکیل نمی‌دهد. از نظر لیپارد این کیفیت را می‌توان در آثار هنرمندان متفاوتی چون: اوکیف، شاپیرو، گالو و ... مشاهده کرد. لیپارد در دهه ۱۹۸۰ بخشی زیاد از نظرهای خود را تغییر داد و به سمت تعدیل پیش برد. در این دهه، بیشتر تئوریسین‌ها نظریه‌های خود را تعدیل و از هیجان اولیه فمینیستی فاصله گرفتند. تأکید بر رویکرد ذات‌گرایانه و اتوبیوگرافیک زنانه در آثار هنری، مشخص کردن صفات زنانه در آثار و ویژگی‌های آن، تمایز از هنر مردانه بررسی شد. در این دوران، تغییراتی در الگوی بصری هنر زنان با مقاله شاخص ناکلین شکل گرفت. این مقاله تأثیرگذار در سال ۱۹۷۱ منتشر شد و عنوانی با این مضمون داشت که چرا هنرمند بزرگی از زنان در تاریخ هنر وجود ندارد. این مقاله جریانی را در حوزه تخصصی زنان شکل داد که چرا هنرمندان زن تراز اولی در تاریخ هنر مانند داوینچی، میکلا آنژ و ... وجود ندارد؟ حضور نداشتن زنان در تاریخ هنر، ثبت فعالیت‌های آنان، نبود اطلاعات مستند از هنرمندان زن دوره‌های گذشته و غیبت آنان در تاریخ هنر براساس محدودیت‌های اجتماعی در عرصه آموزش هنر و فعالیت‌های اجتماعی هنر شکل گرفت. محدودیت‌های حضور زنان در دنیای هنر، استفاده از زنان صرفاً به‌عنوان مدل تزئینی و با نگاه جنسی و صرفاً به‌عنوان مدلی زیبا در نقاشی در دنیای هنر شکل گرفت. آثار هنری زنان در تاریخ هنر به‌عنوان هنر خانگی و تزئینی و با کیفیتی نازل‌تر از هنر مردان تعریف می‌شد و جایی در تاریخ هنر نداشت. مسئله دیگر نوشتار تاریخ هنر به دست مردان است، زیرا آن‌ها مهارت بیشتری دارند که این امر امروزه مورد اعتراض زنان هنرمند قرار دارد. آموزش هنر، استادان هنر، نوشتن تاریخ هنر و فلسفه هنر به دست مردان باعث نابرابری و عدم حضور زنان در این عرصه‌ها شده است. نقاشی‌های هنرمندان فمینیست در ابتدا با مضامینی متفاوت از آنچه تا قبل از تصویر زنان انعکاس یافته بود و با تصاویری مانند صحنه‌های مادران باردار، زایمان و تجربه‌های زندگی واقعی، رنج زنان، تصویر نکردن زیبایی آرمانی بلکه نمایش دنیای واقعی و نه فقط زیبایی و تأکید بر اندام جنسی نشان داده می‌شد که با زیبایی آرمانی گذشته تفاوت آشکاری داشت. هویت زنانه در آثار هنرمندانی مانند: شرمن، کلی، کروگر، شیکاگو با جنبه‌های انتقادی جزء این موارد است. هنرمندان زن پسافمینیست با موضوعات جدیدی مانند: بدن، هویت بدن، جنسیت، نگاه غیر جنسی به زنان و بازتعریف زیبایی و پذیرفتن ایرادات بدن و این شعار که: همه ما با هر فرم بدن و ترک‌های پوستی زیبایییم، مسیر متفاوتی با دهه ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ ایجاد کردند. این آثار با تجربه‌های زیست واقعی از زندگی زنان از نمایش شعاری آن فاصله گرفت و در راستای دست‌یابی به هویت زنانه، فرم زنانه تصاویر زنان در این آثار هنری تغییر کرد. معیارهای زیبایی‌شناسی تغییر کرد و هنر زنانه دیگر ملاک‌هایی عام از زیبایی، ظرافت و لطافت نبود که دستاویز منتقدان برای کم‌اهمیت جلوه‌دادن اثر هنری شود، بلکه تجربه

زیستی واقعی زنان در دنیای معاصر، کار در دنیای سخت، فعالیت در عرصه‌های اجتماعی، زایمان، بارداری و پرورش کودکان نشان می‌دهد این آثار تغییرات جدی در جامعه مردسالار داشته‌اند. در جوامع مردسالار، زنان از هنر برای قدرت گرفتن استفاده می‌کنند و به گفته ویرجینیا ترانور، سرپرست موزه ملی زنان، در آمریکا بسیاری از زنان در دنیای معاصر به سمت فرصت‌های فکری و فلسفی کشیده شده‌اند و با مطالعه و تحصیلات این امر روزبه‌روز بیشتر می‌شود. ترانور با افزایش مجموعه‌های جهانی هنر و ایجاد موزه‌های هنری برای آثار زنان معتقد است زنان می‌توانند مسیر تاریخ هنر را تغییر دهند (www.artsy.net). زیبایی‌شناسی فمینیستی دنیای معاصر در عرصه هنر به این معناست که آثار هنری را از بافت سنتی آن در زمان و مکان اولیه خود و معنای نمادین آن جدا می‌کند. معیارهای زیبایی‌شناسی فمینیستی سعی دارد بیان کند که هنر می‌تواند زبان گویای زنان در دوره معاصر باشد (گات، لوییس ۱۳۸۹: ۳۲۷). این زیبایی‌شناسی با پرسش‌های فلسفی هنر و طبقه‌بندی‌های انواع هنر و ویژگی‌های زیبایی‌شناسی آن سعی دارد از جنسیت فاصله بگیرد و شکل‌گیری دیدگاه‌های هنری و ارزش‌های زیبایی‌شناختی را قانون‌مند کند. این رویکرد با تأکید بر زمینه‌های اجتماعی آفرینش هنری، تأثیرپذیری از عوامل بیرونی، به‌خصوص عامل جنسیت زنانه را در آفرینش‌های هنری مهم می‌داند و معتقد است باید رابطه میان هنر و جنسیت در آثار هنری زنان ثبت و طبقه‌بندی شود (هام و دیگران ۱۳۸۲: ۲۶). لیندا ناکلین، به‌عنوان منتقد فمینیستی پیشرو در عرصه تاریخ هنر، درباره سبک هنری زنانه و ویژگی‌های متمایز آن با بررسی بصری و مفهومی آثار برخی هنرمندان زن و مرد و مقایسه آن‌ها باهم بر لزوم ایجاد یک سبک هنری خاص زنانه تأکید می‌کند و معتقد است آثار هنری زنان بیش از آن که شبیه یکدیگر باشند، شبیه خود زنان خالق آن هستند. او علت تمایز برخی از فمینیست‌ها در این عرصه را با عنوان «سبک زنانه و مردانه» برداشت نادرست آن‌ها از هنر می‌داند و معتقد است در تعریف هنر باید بیان زندگی شخصی به زبان بصری هنرمند مورد توجه قرار گیرد. وی در مقاله خود به‌عنوان حضورنداشتن هنرمندان بزرگ زن معتقد است زنان نیز همچون مردان دارای استعداد و توانایی هنری هستند، اما محدودیت‌های اجتماعی، نگرش تبعیضی و جنسیتی موجب محرومیت و حضورنداشتن زنان و موفقیت در عرصه هنر شده است. او عنوان سبک هنری زنانه به آثار زنان را نادرست می‌داند و این ایده را مطرح می‌کند که حضورنداشتن زنان در تاریخ و عالم هنر به علت تبعیض در عرصه آموزش و پرورش هنری زنان بوده است (مصطفوی، علمدار ۱۳۹۱: ۷۲). زنان هنرمند در دنیای مردسالار هنری و زیر نظر مردان آموزش می‌بینند و از سوی مردان به نمایشگاه‌ها راه می‌یابند. نشان‌دادن تفاوت میان تجربیات زنان و مردان در عرصه هنر، زیبایی‌شناسی فمینیستی و روابط اجتماعی را دربرمی‌گیرد (مایر ۱۳۹۳: ۲۸۷). آنان اصول ۰۹۶۰۸۴۳ تاریخ هنر را مورد پرسش قرار می‌دهند و دیدگاه‌های تاریخی را تصحیح و تعاریف جدیدی از هنر زنان ارائه می‌دهند. هنرمندان فمینیست در پی پاسخ به این پرسش یعنی

حضور نداشتن تاریخی زنان در عالم هنر هستند (میر ۱۳۹۰: ۳۳۵). آن‌ها زیبایی‌شناختی خود را با عناوینی چون بازتولید مجدد هنر عنوان می‌کردند و معتقد بودند در تاریخ اجتماعی هنر، هنر به‌منزله ابزاری مهم می‌تواند در هر دوره نقشی پر قدرت در نهاد اجتماعی جامعه ایفا کند. آنان با تکیه بر این مفاهیم زمینه‌ساز فعالیت هنرمندان زن در اجتماع شدند. هنر جدید برمبنای تجربیات زندگی شخصی زنان شکل گرفته و با مواد مرتبط با زندگی واقعی زنان تولید شده بود (هام و دیگران ۱۳۸۲: ۴۲) زنان، به‌عنوان آفرینشگر هنری، با توجه به شرایط اجتماعی و محدودیت‌های تاریخی، حضور پررنگی در عرصه هنر، که مردانه بود، نداشته‌اند (جز در آغاز تاریخ و نیز مواردی خاص از مصادیق هنری چون رقص‌های آیینی و ادبیات آن‌هم به‌صورت محدود) و نیز به‌عنوان ناظر به درک معیارهای زیبایی‌شناسانه هنر آنان توجه ویژه‌ای نشده است و به‌ویژه در موضوع آثار هنری، زنان ظلم شگرفی را تحمل داشته‌اند و به‌عنوان مدلی زیبا در نگاه ناظران این عرصه و مخاطبان فقط به‌عنوان موضوعی تن‌محور و دارای زیبای افسانه‌ای دیده شده‌اند (بلخاری ۱۳۸۹: ۱۷). هنر، به‌منزله مقوله‌ای چندساحتی و گسترده، از زوایای مختلفی قابل نگریستن است. موضوع زنان در زمینه هنر می‌تواند در سه عرصه مطالعه شود: زن به‌عنوان موضوع، زن به‌عنوان آفرینشگر و هنرمند، زن به‌عنوان مخاطب اثر هنری (کوتیانی ۱۳۹۰: ۳۸). معیارهای زیبایی‌شناسی در هنر زنان عموماً با جنسیت آن‌ها بررسی می‌شود و درستی و نادرستی آن فارغ از بحث پررنگ جنسیت در تحلیل آثار مورد بحث است. در این حوزه، چه هنرمندان زنی که آثارشان شامل معیارهای مشخص زیبایی‌شناسی فمینیستی قلمداد شده و چه زنانی که آثارشان صرفاً در این حوزه قرار می‌گیرد و با این عنوان کار شده است عقیده دارند که زنان در ابتدا در حوزه آفرینشگری فعال‌اند و در مرحله بعد مسئله جنسیت در آثارشان حائز اهمیت بوده است. دادن رویکرد فمینیستی به آثار زنان، هویت و جامعه آن‌ها را نیز دربر می‌گیرد و در آثارشان به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه متبلور و منعکس است. زنانی قدرتمند در این عرصه چون لیندا ناکلین و لوسی لیپارد، با عقاید خود در حوزه اصول معیارهای زیبایی‌شناسی زنان راه را برای شناخت و تحلیل درست‌تر آثار زنان باز می‌کنند.

لوسی لیپارد و هنر زنان

لوسی لیپارد، نظریه‌پرداز آمریکایی معاصر، متولد ۱۹۳۷ است. او در زمینه‌های نقد و کارگردانی فعال است و در زمینه تئوری نیز تألیفاتی در حوزه فلسفی آثار زنان و هنرمندان زن دارد. او پس از پایان تحصیلات در شهر نیویورک به چاپ نظریات و عقاید خود در داخل و خارج از آمریکا پرداخت. جدی‌ترین فعالیت او در حوزه نقد، که به معروفیت او در عرصه بین‌المللی منجر شد، نقد نمایشگاه «انتزاع بی‌انتها» بود که مهم‌ترین دستاورد هنری او در تاریخ کارنامه هنری‌اش است. این نقد نظریه پایه‌ای برای حوزه فعالیت او در عرصه زنان بود که با آن

شناخته می‌شود. در این نمایشگاه، هنرمندان قابل‌ی چون اوا هس، نیومن و... حضور داشتند که با نقد چاپ‌شده‌ی لیپارد درباره‌ی این نمایشگاه و آثار زنان حاضر در نمایشگاه مورد توجه و معروفیت قرار گرفتند. این نمایشگاه به آثار زنان اختصاص داشت و با الهام از آثار سوررئالیستی تاریخ هنر جهان شکل گرفته بود. در سال ۱۹۶۰، لیپارد به‌عنوان یک ناقد فعال در عرصه‌ی هنر زنان و یک نظریه‌پرداز متخصص در حوزه‌ی آثار زنان شناخته می‌شد که با نوشته‌های خود در عرصه‌ی تحلیل و شناخت آثار نقاشی زنان راه جدیدی را در این عرصه باز کرده بود. او در سال ۱۹۷۷ در مجله‌ی *فمینیست* به‌عنوان نویسنده‌ی فعالیت داشت و به زندگی زنان هنرمند و آثارشان می‌پرداخت. آثار و مقالات او در این مجله گزارش فرهنگی و هنری در زمینه‌ی حضور زنان در عرصه‌ی جهانی هنر بود. در سال ۲۰۱۳، بزرگ‌داشتی به منظور قدردانی از فعالیت‌های مفید او در عرصه‌ی هنر زنان در منهن بر گزار شد و او در سخنرانی که در آن روز انجام داد به دستاوردهای خود در عرصه‌ی نقد، حضور زنان، نقد آثار زنان از دریچه‌ی متفاوت و با معیارهای زیبایی‌شناسی متفاوت از مردان اشاره کرد. او هنرمندان زن را تحسین می‌کرد و معتقد بود نقش زنان در تاریخ هنر نادیده گرفته شده و اجازه‌ی حضور به آنان داده نشده است. سلطه‌ی مردان در دنیای هنر، نوشتار تاریخ هنر و فرصت ندادن به زنان باعث دیده‌نشدن آثار زنان در قرن‌های متمادی در تاریخ هنر شده است. لیپارد تاریخ هنر را مردانه دانست و بر لزوم نوشتن تاریخ هنری زنانه توسط زنان تأکید کرد. او با داشتن بیش از بیست و یک کتاب و مقاله در حوزه‌ی تخصصی زنان به‌عنوان نویسنده‌ی فعال در این حوزه شناخته می‌شود. نوشته‌های او دریچه‌ی جدیدی از هنر زنان، استفاده از فرم زنانه و شناخت زنان گمنام تاریخ هنر را در این عرصه باز کرده است که درخور تأمل است. او در دو دهه‌ی انتهایی فعالیت خود به تفکر هنر فمینیستی، هنر سیاسی و جنسیتی زنان و بازبایی هنر زنانه اشاره داشته است (Hamel 1995: 23).

لیپارد از اولین زنانی بود که در عرصه‌ی نقد هنری به حضورنداشتن زنان در آثار مفهومی اشاره کرد و جوایز بی‌شماری برای نقدهای کوبنده‌ی خود دریافت کرد و در حوزه‌ی بین‌المللی و ادبی و هنری به حوزه‌ی زنان هنرمند گمنام این عرصه پرداخت (Bonin 2012: 17). آخرین جایزه و مهم‌ترین آن در عرصه‌ی نقد، که رهاورد معروفیت بی‌شماری برای او شد، جایزه‌ی تاریخی کارولین بانکروفت از کتابخانه‌ی عمومی دنور امریکا و کمک‌های مالی از Creative Capital و بنیاد Lannan است. (Anon 2018: ۹). او معتقد است هنر جاده‌ای است که فقط به سمت مردانه‌ی آن توجه شده است؛ درحالی که هنر خیابانی دوسویه است و ارزش آثار هنری زنان در ایده موفق‌تر از عمل بوده است (Lippard 1971: 255). هنر زنانه یا فمینیستی، که اکثر آثار آن حول زنانگی، فرم زنانگی و زیبایی‌شناسی زنانه در آثار شکل گرفته است، به موضوع زنان و باورهای آنان اشاره دارد. در این زمینه، هنر از رویکرد فمینیستی بهره می‌گیرد و به زیبایی‌شناسی هنر زنان و معیارهای آن در هنر می‌پردازد. هنر زنان متأثر از باورها و احساسات و زندگی شخصی زنان

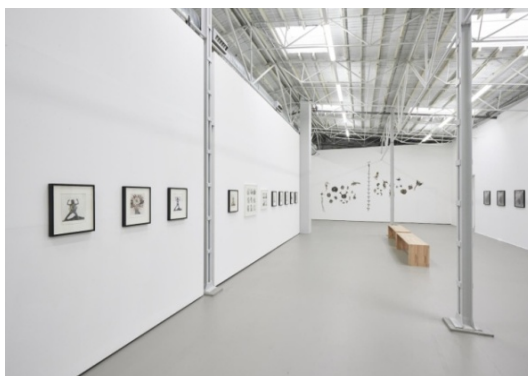
است که بر آثار آنان بیشترین تأثیر را دارد. تجربه‌های واقعی زندگی زنان به فرم و زبانی در هنر آنان ایجاد می‌شود که از آن به‌عنوان هنر زنانه نام برده می‌شود. لیپارد معتقد است نقاشی و آثار هنری زنان یک نقطه کانونی مرکزی دارد که در اکثر آثار زنان به صورت ناخودآگاه به چشم می‌خورد. این حفره، که به صورت خالی است، به شکل دایره یا بیضی بوده و می‌تواند نمادی از زهدان و رحم زنان و نماد زنانگی و اندام جنسی باشد که در باور ناخودآگاه زنان وجود دارد و در آثار زنان خود را نمایش می‌دهد و بازتولید بدن در باورهای ذهنی آنان است. آثار هنری زنان در همه جای دنیا اکثراً جزئیات فراوانی در تصویر دارد، فرم‌ها و سطوح تصاویر دارای زوایه و شکست‌های فراوان در سطوح است و در بیشتر موارد آثار زنان به صورت اتوبیوگرافیک از زندگی خود زنان یا مادران آنها متأثر بوده است. آثار هنری زنان حاصل درد و رنج زنان در زندگی واقعی آنان و متأثر از واقعیت‌های اجتماعی است و از باورهای آنان در قرون متمادی شکل گرفته است. شکست سطوح و قطعه‌قطعه شدن ریز تصاویر و سطوح در بیشتر از ۹۰ درصد آثار زنان در همه‌جای دنیا دیده می‌شود و سطوح صاف و یکدست آثار مردان با آن متفاوت است. لیپارد معتقد است این کیفیت در اکثر آثار زنان در همه‌جای دنیا قابل تعمیم است. او در دهه ۱۹۸۰ بخش کثیری از یادداشتهای خود را بازبینی کرد و تغییر داد و تعدیل کرد. او بر ذات‌گرایی زنانه در آثار هنری زنان تأکید داشت و معتقد بود خصوصیات آثار زنان در ظاهر و باطن متفاوت است. ذات‌گرایی زنانه در آثار زنان به صورت جدی دیده می‌شود. تثبیت زنانگی هنر زنان و ویژگی‌های تصویری آن، حضور فعال زنان در عرصه هنر، خروج مردان از اکثریت فضای هنری و دادن فضای بیشتر به زنان از خواسته‌های زنان در این عصر است (Carrilo 2013: 24). حفره بی‌انتها و کانون مرکزی در آثار زنان از اصلی‌ترین دستاوردهای لیپارد در حوزه نقد آثار زنان بود. او معتقد است چندفرهنگی، چندبخشی و ساحتی‌بودن در ساختار هویتی آثار زنان بسیار تأثیرگذار بوده است. او مسئله استعمار جنسیتی، هویت و مباحث جنسی را در عرصه هنر وارد کرد و معتقد است برای شناخت آثار زنان باید به این موارد نیز توجه کرد؛ در غیر این صورت، نقد آثار زنان کامل نیست.

در ادامه، به تطبیق نظریات لیپارد با آثار ادلسون پرداخته می‌شود. علت انتخاب لیپارد و ادلسون برای این پژوهش ویژگی یکسان در عرصه نقد و آثار زنان است که هر دو به حضورنداشتن زنان در تاریخ هنر و بحث مردانه‌بودن فضای هنری اشاره دارند. ادلسون با بازسازی آثار معروف تاریخ هنر، که در آنان اثری از زنان دیده نمی‌شود ولی اثر معروف و تأثیرگذاری در تاریخ هنر جهان است، این اعتراض را نشان می‌دهد و آن را با تصویر زنان واقعی هنرمند بازسازی می‌کند و معتقد است علت حضورنداشتن زنان در تاریخ هنر، به‌خصوص عرصه نقاشی، تعمدی و مغرضانه بوده است و با آرای تئوری لیپارد در حوزه زنان قابل تعمیم است.

زندگی و آثار مری بت ادلسون

مری بت ادلسون در سال ۱۹۳۳ در شیکاگو به دنیا آمد. او در دانشگاه هنر شیکاگو و نیویورک تحصیلات هنری خود را به اتمام رساند. آثار معروف او در عرصه نقاشی بیشتر با تکنیک هنری کلاژ شناخته می‌شود. مهم‌ترین و شناخته‌ترین آثار او در عرصه هنر استفاده از چهره زنان هنرمند معاصر برای بازسازی تصاویر معروف تاریخ هنر است. معروف‌ترین اثر او، که در این پژوهش مورد مطالعه قرار می‌گیرد، تابلوی *شام/آخر لئوناردو داوینچی* است. ادلسون، به‌عنوان یک هنرمند پیشگام در حوزه زنان و هنر فمینیستی، از هنرمندان شاخص جنبش اول زنان است. او در آثار خود از نقاشی، کلاژ و عکاسی به صورت هم‌زمان استفاده می‌کند (Board 11: 2020). او از آثار هنرمندان مهم تاریخ هنر و آثار شناخته‌شده در این عرصه مانند: داوینچی کاراواجو، سزان، ماتیس الهام می‌گیرد و به نحوه نمایش زنان در آثار هنری تاریخ هنر اعتراض می‌کند. آثار او چندساحتی است و از مطالعات روان‌شناسی و فلسفه هنر نیز در جهت محتوا و مفهوم بهره می‌برد. ادلسون بر تضاد دیدگاه مردسالارانه در تاریخ هنر تأکید دارد و معتقد است در اکثر تابلوهای نقاشی تاریخ هنر حضور زنان فقط جنبه تزئینی و نمایشی و جنسی دارد. او سعی دارد در آثار خود حضور زنان را به صورت فعال و قدرتمند نشان دهد و از عرصه زیبایی و جنسی فاصله بگیرد و بر توانمندسازی هنرمندان زن در عرصه هنر تأکید پررنگی بنماید و به این امر اعتراض کند (Kat 2019: 80).

در اثر *شام/آخر ادلسون*، که بازسازی نقاشی داوینچی است، او این نقاشی را با چهره زنان هنرمند و فعال دوران معاصر بازسازی مجدد کرده است. او از چهره هنرمندانی مانند آلمانا توماس، یوکو اونو، ایمان رینگگلد، آگنس مارتین و آلیس نیل بهره گرفته است. ادلسون معتقد است در این راه از ارائه نام و چهره بسیاری از هنرمندان زن استفاده کرده است که به‌ندرت در سال ۱۹۷۲ دیده می‌شدند و به‌رغم فعالیت در این عرصه شناخته‌شده نبودند. گذشته از جای‌گیری هدفمند جورجیا اکیف، در جای عیسی مسیح، جای زنان دیگر در نقاشی به‌طور تصادفی اتفاق افتاده است. او برای نشان‌دادن همبستگی زنان در این تصویر تصمیم گرفت از هیچ زنی به‌عنوان خیانت‌کار و به جای یهودا استفاده نکند (Barbara.J 2006: 27). او این اثر را به تاریخ هنر اضافه می‌کند و معتقد است که جای آن در این عرصه خالی و تهی بوده است. تغییر الگوی تاریخ هنر به سمت زنانه‌شدن با معرفی نظریه‌ها و عرصه‌های جدید تیوری و فلسفی باید اتفاق بیفتد و هنر در طی سال‌ها مفاهیم جدیدی را نشان داده که باید حضور زنان در آن پررنگ‌تر باشد. این آثار بیشتر به دست زنان تولید شده و برای زنان است. در این اثر، ادلسون خوانش جدیدی از حضور زنان در تاریخ هنر ارائه کرده است. کارهای مری بت ادلسون در بیش از نود کتاب به نمایش درآمده است و در آمریکا و خارج از آن مورد استقبال گسترده‌ای قرار گرفته است (Robb 2020: 75).



تصویر ۱. نمایشگاه ادلسون، دسامبر ۲۰۱۹

<https://www.spikeartmagazine.com/articles/mary-beth-edelson-kunsthalle-munster>



تصویر ۲. نمونه‌ای از آثار ادلسون در نمایشگاه، دسامبر ۲۰۱۹

<https://www.spikeartmagazine.com/articles/mary-beth-edelson-kunsthalle-munster>



تصویر ۳. آثار ادلسون در نمایشگاه، دسامبر ۲۰۱۹

<https://www.spikeartmagazine.com/articles/mary-beth-edelson-kunsthalle-munster>



تصویر ۴. کلاس تشریح دکتر نیکولاس تریپ، هنرمند رامبرانت، ۱۶۳۲م، رنگ روغن، ابعاد ۱۶۹/۵ در ۲۱۶/۵، لاهه

<https://artsandculture.google.com/asset/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-rijn-rembrandt-van/NgHTJ5BKCD6gEg>



تصویر ۵. مرگ مردسالاری درس آناتومی، هنرمند ادلسون، ۱۹۷۶م، چاپ نقره زلاتینی با مدادرنگی روی کاغذ، ۶۹/۵ در ۱۰۹/۲، گالری‌های دیوید گفن

<https://www.frieze.com/article/mary-beth-edelson>

در تصویر ۵، نقاش به بازسازی یکی دیگر از نقاشی‌های مهم تاریخ هنر اثر رامبرانت می‌پردازد. ادلسون آن را با تصویر زنان بازسازی و عنوان مرگ مردسالاری را برای آن انتخاب کرده است و حضورنداشتن زنان در تصویر را نشان می‌دهد. در این تصویر نیز، مانند شام آخر، چهره زنان جایگزین مردان در نقاشی رامبرانت شده است. دور قاب تصویر به صورت کادری از آثار هنرمندان زن تاریخ هنر پوشیده شده و بر حضورنداشتن این آثار در تاریخ هنر اعتراض شده است.



تصویر ۶: شام آخر، هنرمند داوینچی، ۱۴۹۹-۱۴۹۴م، چسب رنگ، گچ و قیر، ۷۰۰ در ۸۸۰، کلیسای سانتا ماریا، میلان

<https://www.britannica.com/event/Last-Supper-Christianity>



تصویر ۷: بخشی از تصویر شام آخر زنانه و زنان هنرمند دور میز
<https://occupylondon.org.uk/events/feminism-in-art-1918-to-2018/>



تصویر ۸. مری بت ادلسون، برخی از هنرمندان زن زنده آمریکایی، در سال ۱۹۷۲، چاپ‌های نقره‌ای زلاتین با مدادرنگی، نوع انتقال روی کاغذ چاپ‌شده با تحریر روی کاغذهای برش خورده، ۴۱/۲۸ x " 33 کپی‌رایت مری بت ادلسون ۲۰۱۹، مجموعه موزه هنرهای مدرن، نیویورک
<https://brooklynrail.org/2019/03/criticspage/Considering-Mary-Beth-Edelsons-Some-Living-American-Women-Artists>



تصویر ۹. بخشی از تصویر زنان هنرمند دور میز
<https://occupylondon.org.uk/events/feminism-in-art-1918-to-2018/>



تصویر ۱۰. جورجیا اکیف در جای مسیح بخشی از تصویر
<https://occupylondon.org.uk/events/feminism-in-art-1918-to-2018/>



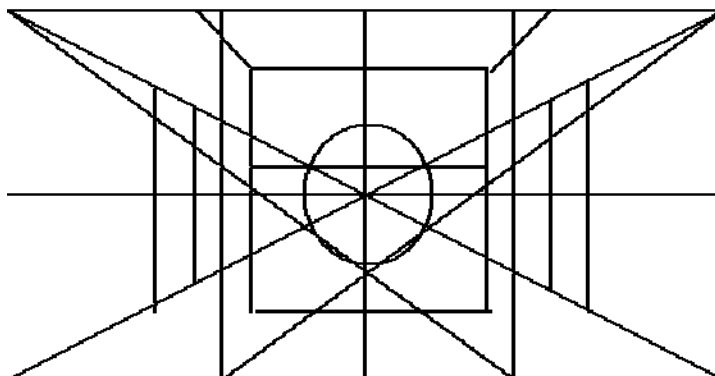
تصویر ۱۱. نمایش شام آخر ادلسون
<https://occupylondon.org.uk/events/feminism-in-art-1918-to-2018/>

این اثر مشهورترین اثر ادلسون در عرصه فعالیت هنری است که با چهره برخی از زنان هنرمند آمریکایی در سال ۱۹۷۲ و با تأثیرپذیری از نقاشی شام آخر داوینچی با عکس بیش از ۸۰ هنرمند زن جایگزین و بازسازی شده است. ادلسون در این نقاشی با تأثیرپذیری از هنر دادا و با رویکرد هنر زنانه سعی داشت به حضورنداشتن زنان در دنیای هنری آثار هنری و تسلط مردان اشاره و اعتراض کند. ادلسون معتقد است در این تصویر به جامعه خیالی و آرمانی از هنرمندان زنده زن اشاره داشته است.

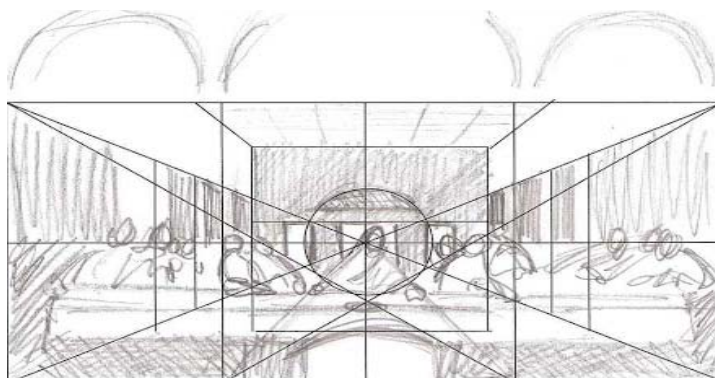
در تصاویر ۱۲ تا ۱۷ به زیرساخت هندسی تابلوی شام آخر داوینچی پرداخته شده و موقعیت میز و افراد نشان داده شده است. همه این موارد در اثر ادلسون نیز لحاظ شده است، ولی در عین شباهت پیام اثر متفاوت است.



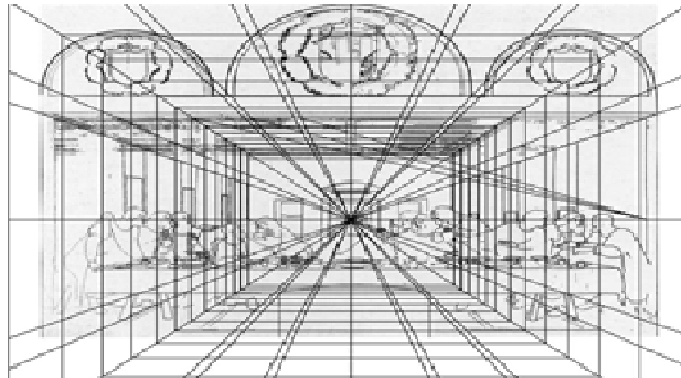
تصویر ۱۲. اشاره به مثلث پدر، پسر، روح القدس
<https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp>



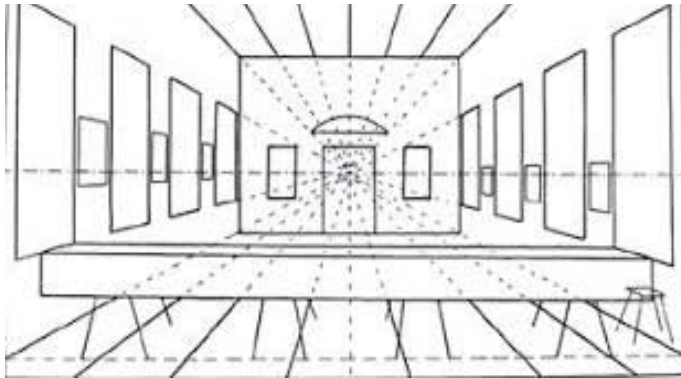
تصویر ۱۳. اشاره به هندسه پنهان اثر شام آخر
<https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp>



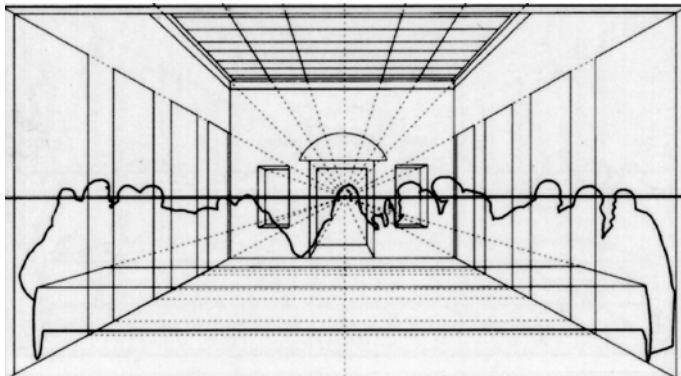
تصویر ۱۴. نقطه اصلی و مرکزی تصویر مسیح
<https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp>



تصویر ۱۵. نقطه گریز همه نقاط تصویر به مسیح در کانون نقاشی ختم می‌شود.
<https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp>



تصویر ۱۶. مستطیل‌ها و پنجره‌ها، عدد سه در جایگاه مسیح، نیم‌دایره تقدس
<https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp>



تصویر ۱۷. فرار گرفتن سر افراد در یک راستا
<https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp>



تصویر ۱۸. دسته‌بندی سه‌تایی حواریان، مثلث مسیح در وسط کنار سه مستطیل در اثر داوینچی



تصویر ۱۹. دسته‌بندی سه‌تایی زنان، مثلث اکیف در وسط کنار سه مستطیل در اثر ادلسون

مطالعه زیبایی‌شناسی اثر شام آخر ادلسون و تطبیق با نظریات لیپارد

با مطالعه تحلیلی اثر شام آخر ادلسون و معیارهای زیبایی‌شناسی زنان در آن مشخص می‌شود چنانچه در تصاویر ۱۲ تا ۱۹ مشاهده شد، زیرساخت هندسی و ویژگی‌های اثر توأمان حفظ شده، ولی خوانش زنانه به تابلوی شام آخر داوینچی اضافه شده است. در اثر او، هویت زنان دیگر نقاش در کنار هم قرار گرفته است و فقط زنان دور میز مهم نیستند، بلکه همه زنان در کنار هم در تصاویر دیده می‌شوند و زنان دیگری که تصویر اصلی را قاب گرفته‌اند در نقاشی حضور دارند و دور میز هستند و تصویر دور میز را کامل می‌کنند و همه در کنار هم معنا می‌شوند و به نوعی به اتحاد زنان در دنیای معاصر برای مقابله به فضای مردانه هنر اشاره دارد. در مرکز تصویر، جورجیا اکیف مهم‌ترین هنرمند زن امریکایی قرار دارد که سمبل هنرمند زن پیشرو در دنیای معاصر است. او که در اکثر آثار نقاشی خود موضوع گل در اندازه‌های بزرگ را به‌عنوان تمثیلی از اندام زنانه به کار برده است، نماد راهنمایی و پیامبری زنان هنرمند بعد از خود را به نمایش می‌گذارد. در این اثر، چند ساحت و وجه مدنظر هنرمند است. حضور زنان در

اثری مشهور به جای مردان، اتحاد زنان، حضورنداشتن خیانت کار و یهودا، بازخوانی مجدد یک اثر معروف تاریخ هنر جهان با معیارهای زنانه، ایجاد فرم ناب از تصویر با تکنیک کلاژ از تصویر زنان در کنار هم. چنان که ذکر شد، او در نقاشی اصلی تغییراتی ایجاد می‌کند و خائن به مسیح (یهودا) را حذف می‌کند، زیرا معتقد است به زنان به اندازه کافی خیانت شده است و در دنیای امروز زنان به همبستگی و اتحاد نیاز دارند. این مهم‌ترین پیام اثر است، زیرا در این نقاشی داوینچی، مسیح یهودا را در *شام آخر* معرفی می‌کند و خبر از یک خیانت کار می‌دهد، ولی ادلسون خیانت کار به زنان را در تصویر حذف و از همبستگی و اتحاد زنان خبر می‌دهد. در این اثر، رنگ حذف شده و به صورت محدود و خاموش استفاده شده است، زیرا پیام اثر مهم‌تر از زیبایی ظاهری تصویر قلمداد شده است. زنان در این نقاشی هاله تقدس نداشته و با معیارهای زمینی و واقعی و در حالت‌های عادی تصویر شده‌اند. این اثر به صورت کلاژ بوده که روی آن نقاشی شده است. زنان در این اثر به هم‌چسبیده و فشرده تصویر شده‌اند که نشان از اتحاد و پشت هم بودن آنان دارد. در فضای پشت تصویر از رنگ سیاه استفاده شده و دارای کادرهایی مستطیل‌شکل است که بر محدودیت زنان در زندگی واقعی اشاره دارد. در نقاشی ادلسون، حالت بدن زنان با الهام‌پذیری از تابلوی داوینچی تصویر شده و چهره‌ها روی آن کلاژ شده است. دیوار پشت سر با رنگ سیاه و دارای کادرهای روشن بوده و دیوار سمت راست روشن و دارای مستطیل‌های تیره است که در تضاد باهم قرار دارد و به تفاوت تابلوی داوینچی و ادلسون در معنای متضاد اشاره دارد. عمق نمایی، پرسپکتیو دیوار و سقف‌ها در اثر ادلسون مورد تأکید مستقیم نیست و در رنگ سیاه رها شده است که تأکید بر میز و افراد دور آن باشد و از تفاوت‌های آن با نقاشی اصلی است. چنان که دیده می‌شود، قاب دور تصویر *شام آخر* و کلاس تشریح اثر ادلسون هر دو با تصویر زنان هنرمند قاب گرفته شده و آن‌ها را نیز به نوعی وارد تاریخ هنر خود کرده است و به‌عنوان امضای ادلسون تلقی می‌شود. او در این تصاویر از اسامی زنان به صورت مشخص در زیر تصاویر به صورت کلاژ با تأکید بر نام اشخاص استفاده کرده است و کلاژ تنها به صورت تصویر زنان اشاره ندارد و مشخص می‌کند نام افراد هم مهم است و در تکمیل تصویر آنان به کار می‌رود. در تطبیق نقاشی و نظریه لیپارد می‌توان به این نکته اشاره کرد که کلاژ در تصویر نقاشی ادلسون و بریده‌شدن تصاویر با نظریه شکست لیپارد همخوانی دارد و استفاده از رنگ تیره، سیاه و حفره‌ای بودن آن در پشت تصویر می‌تواند به‌منزله نمادی از اندام زنانه و زهدان تلقی شود که این حفره تاریکی و سیاهی به‌کاررفته از زهدان (Womb) را یادآوری می‌کند. درون حفره و تاریکی-روشنایی آن یادآوری تولد از تاریکی به روشنایی است. آثار ادلسون بسیار هدفمند و با نگاه هوشمندانه به هنر معاصر و حوزه زنان، حضور زنان در آثار جدید و قدیم تاریخ هنر، اعتراض به حضورنداشتن زنان در آثار تاریخ هنر و بازسازی آثار تاریخی با نگاه زنانه پرداخته است. در تطبیق این نقاشی با نمونه اصلی اثر

داوینچی، درعین شباهت، تفاوت‌هایی نیز دیده می‌شود. ادلسون از تصویر زنان به صورت کلاژ و بریده چسباندن کنار هم استفاده کرده است و این تفاوت در نمونه‌های دو تصویر دیده می‌شود. او از کلاژ تصویر زنان به‌عنوان کادر استفاده کرده و در نمونه اصلی در قاب تصویر وجود ندارد. زنان موضوع اصلی نقاشی ادلسون را تشکیل می‌دهند و حضور بر تأکید پررنگ آنان و انتخاب نقاشی‌های شناخته‌شده و بازسازی آن با تصویر و اسم زنان از هدف‌های آگاهانه او در اعتراض به تاریخ هنر مردانه است. ممکن است در نگاه نخست موضوع این دو نقاشی یکی باشد، ولی در مضمون و محتوا متفاوت است. در این دو نقاشی، چنان‌که دیده می‌شود، افراد کنار حضرت مسیح و اکیف به دسته‌های سه‌تایی تقسیم شده است. پشت سر حضرت مسیح و اکیف در جایگاه مسیح سه پنجره دیده می‌شود که بر عدد سه در دین مسیح یعنی پدر، پسر و روح‌القدس اشاره دارد. بدن حضرت مسیح به شکل یک مثلث تصویر شده است. در نسخه طراحی اسم همه حواریان مسیح نوشته شده که احتمالاً ادلسون برای نوشتن نام زنان از این امر الهام گرفته است. این تصویر بر شام آخر مسیح اشاره دارد که مسیح در این آخرین شام با حواریان، از خیانت یکی از یارانش پرده برمی‌دارد. در تصویر ادلسون خیانت‌کار از تصویر حذف و بر همبستگی زنان تأکید شده است. چنان‌که در تصاویر ۱۸-۱۹ دیده می‌شود، روی مثلث بدن، سه مستطیل پشت سر نقش اصلی و دسته‌های سه‌تایی کنار فرد اصلی دیده می‌شود. مسیح و اکیف در راستای نقطه گریز و مرکز تصویر نقاشی قرار دارند. مهم‌ترین فرد و در وسط تصویر هستند و ویژگی‌های بصری یکسان در دو تصویر دیده می‌شود. این موارد در جدول‌های ذیل مشخص می‌شود. در جدول ۱، به شباهت اکیف و مسیح در دو نقاشی و در جدول ۲ به مقایسه شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو نقاشی و در جدول ۳ به مطالعه این نقاشی با نظریات لیپارد پرداخته شده است.


جدول ۱. تطبیق مسیح و اکیف در نقاشی شام آخر

شام آخر داوینچی	تصویر مسیح	شام آخر ادلسون	تصویر جورجیا اکیف
مسیح در مرکز تصویر نگاه به پایین		اکیف با اعتمادبه‌نفس در مرکز تصویر، حالت بدن شبیه مسیح، حالت دست نگاه خیره و روبه‌رو	

جدول ۲. مقایسه تطبیقی شام آخر داوینچی و ادلسون

نام اثر	تکنیک	مضمون	مفهوم	مقایسه با نقاشی اصلی	تزئین نوشتاری	رنگ
شام آخر داوینچی	رنگ روغن	مسیح و یاران آخرین شام مسیحیت خبر از خائن	مسیحیت و خیانت به مسیح	-----	ندارد در نسخه اولیه اسم زنان وجود دارد	دارد
شام آخر ادلسون	چاپ نقره، مدادرنگی و کاغذ، کلاژ	زنان هنرمند دور میز شام حذف خائن همبستگی زنان	همبستگی زنان معرفی زنان هنرمند	استفاده از تصویر زنان دور میز عدم حضور یهودا عکس قاب مانند زنان دور نقاشی	دارد استفاده از اسامی زنان در زیر تصویر	استفاده از رنگ کم برای قدیمی نشان دادن نقاشی، محدودیت های زنان

جدول ۳. تطبیق شام آخر ادلسون و نظریات لیپارد

شام آخر ادلسون	هنر زنانه	آفرینندگري زنانه	گرایش به فمینیست رادیکال	تثبیت زنانگی	حفره	قطعه قطعه شدن
	هنر کاملاً زنانه با تصویر و نام زنان	توسط یک زن و برای زنان هنرمند دارد	حضور نشان دادن مرد نبود زن خیانت کار	همبستگی زنان هنرمند در تصویر دارد	تیرگی پشت تصویر نماد زهدان زنان	تنگنا و محدودیت های زندگی زنان در تصاویر زنان دور نقاشی که چسبندگی و نام زنان در نقاشی که چسبندگی و کلاژ شده است

نتیجه گیری

در دوره معاصر، حضور زنان در عرصه تاریخ هنر حائز اهمیت است و با تلاش هنرمندان و نظریه پردازان به حضورنداشتن زنان در تاریخ هنر اعتراضاتی شده است. یکی از افرادی که در

این حوزه به فعالیت پرداخته است لوسی لیپارد است که به نظریه حفره و شکست در آثار به معروفیت رسید. در زمینه آثار هنری، مری بت ادلسون یکی از هنرمندان نقاش معاصر است که در آثارش دغدغه پرداختن به موضوع زنان در تاریخ هنر را دارد. او با توجه به زمانه و جامعه خود شیوه شخصی و نوینی در نمایش زنان در دوره معاصر انتخاب کرده است. در آثار او، زنان معاصر آثار هنری تاریخ هنر را بازسازی می‌کنند و نقش پررنگ‌تری از گذشته دارند. او معتقد است اگر زنان در تاریخ هنر قرن‌های اخیر حضور نداشتند، به علت جنبه مردانه بودن فضای هنری تاریخ هنر و نوشتار مردسالارانه کتاب‌های تاریخ هنر بوده است. امروزه، در دنیای معاصر، زنان در آثار هنری حضور دارند و آثار ادلسون با نگاهی اعتراضی به تاریخ هنر مردانه با آثاری زنانه و فرم زنانه بازسازی می‌شود و همه نقش‌های مردانه تصویر حذف و با تصویر زنان هنرمند بازسازی می‌شود. هنرمندان زن، هرچند در گذشته در آثار تاریخ هنر حضور فعالی نداشته‌اند، در آثار ادلسون دوباره خلق می‌شوند و حضور اصلی و پررنگی برعهده دارند. قراردادن تصویر زنان در کادرهای فشرده در کنار هم بر محدودیت‌ها و تنگناهای زنان در دنیای معاصر اشاره دارد. در آثار ادلسون، حضور زنان، فرم زنانه و زیبایی‌شناسی آثار در بازسازی نقاشی‌های گذشته مدنظر است. آثار او ممکن است از شهرت و شباهت با آثار معروف تاریخ هنر در قرن‌های گذشته بهره بگیرد، ولی حرف تازه و جدیدی در حوزه زنان دارد. اعتراضی پررنگ است بر حضورنداشتن زنان در آثار هنری معروف تاریخ هنر. همان‌طور که در آثار شاخص هنری که او انتخاب کرده هیچ ردی از زنان نیست، در آثار بازسازی‌شده او نیز حضوری از مردان دیده نمی‌شود و همه شخصیت‌های اصلی نقاشی را زنان تشکیل می‌دهند. این آثار در تطبیق کامل با نظریه لیپارد قرار دارد و در تئوری زنانه‌ای که از سوی لیپارد در تاریخ هنر مطرح می‌شود تأکید بر فرم زنانه ناب در آثار هنری زنان است که در آثار ادلسون نیز دیده می‌شود. استفاده از شکست و چیدن شکست‌ها برای رسیدن به مفهوم ناب و جدید در آثار او با درایت اتفاق افتاده است. اگر بخواهیم آرای لیپارد را با اثر *شام آخر* ادلسون تطبیق دهیم، اثر *شام آخر* مفروض این پژوهش را تأیید می‌کند و در جهت نظریات تئوری لیپارد به صورت تصویری قرار گرفته است. این اثر دارای تکه‌چسبانی، خردشدن فرم زنانه، ساختن یک شکل جدید از نقاشی قدیمی است. او در این تصویر هویت زنان را تنگاتنگ و به هم چسبیده نشان داده است. در آثار او، زنان با چهره‌های شاد، غمگین و واقعی نشان داده شده‌اند و با انسان‌های معمولی تشابه و تناظر دارند. فرم نقاشی‌ها بر مبنای حضور و تفکر زنانه شکل گرفته است. نظریات او رادیکال است و مردی در تصویر دیده نمی‌شود. نظریه حفره خالی هم در سیاهی پشت سر اکیف به‌عنوان رهبر هنرمندان زن پیشرو، هم در استفاده نکردن از رنگ و هم استفاده از تصاویر خاکستری زنان اشاره دارد. تاریکی استفاده‌شده نماد زهدان و زایش است. قطعه‌قطعه شدن و شکست در اثر نقاشی به صورت کلاژ به صورت پررنگی معنا می‌شود. چنان‌که دیده می‌شود، همه این موارد در

اثر *شام آخر* قابل تطبیق با مفروض پژوهش و نظریات لیپارد بوده و بر آن تأکید می‌کند که این اثر در عین بازسازی، معیارهای زیبایی‌شناسی زنانه داشته و بر تکرار و فرم‌گرایی زنانه استوار است و معنای متفاوتی دارد. فرم و زبان زنانه در این تابلوی معروف با چهره زنانه بازسازی می‌شود که هنرمند بوده، ولی شناخته‌شده نیستند و یاران جورجیا اکیف سردمدار هنر زنانه در دوران‌های بعد هستند. در این تابلو، خیانتی دیده نمی‌شود و زنان در کنار هم قرار دارند. اگرچه این نقاشی ممکن است در ظاهر بازسازی *شام آخر* باشد، در مفهوم و پیام هدف متفاوت است و این امر آگاهانه هدف ادلسون بوده است. او از نشانه‌های تصویری مشابه با اثر *شام آخر* داوینچی استفاده می‌کند تا پیام جدیدی را به مخاطب برساند. در نقاشی داوینچی، در *شام آخر*، از یک خائن به مسیح خبر داده می‌شود، ولی در *شام آخر* ادلسون این خیانت حذف و از همبستگی زنان خبر داده می‌شود. تضاد در پیام و محتوای اثر در عین استفاده از المان‌های مشابه در تصویر از آگاهی هنرمند برای انتخاب و بازسازی یک اثر هنری حکایت دارد. ادلسون در اثر خود خوانشی زنانه از *شام آخر* داوینچی ارائه می‌دهد.

منابع

- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۹). «زن و هنر». *مجله مطالعات راهبردی زنان*، س ۴، ش ۷، دوره ۱۲، ص ۱۷۱-۱۹۶.
- چراغی کوتیانی، اسماعیل (۱۳۹۰). «هنر و زیبایی‌شناسی فمینیسم». *مجله معرفت فرهنگی اجتماعی*، س ۳، ش ۱، ص ۲۹-۵۴.
- گات، بریس؛ لوییس، مک‌آیور (۱۳۸۹). *دانش‌نامه زیبایی‌شناسی*، تهران: فرهنگستان هنر.
- میر، کارولین (۱۳۹۰). *فمینیسم و زیبایی‌شناسی: زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی*، ترجمه افشنگ مقصودی، ج ۲، تهران: گل‌آذین.
- مایرن، ورنن هاید (۱۳۹۳). *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قائمیان، تهران: سمت.
- مصطفوی، شمس‌الملوک؛ علمدار، سمیه (۱۳۹۱). «لیندا ناکلین و نقد مفهوم سبک هنری متمایز زنانه». *کیمیای هنر*، س اول، ش ۶، ص ۶۳-۷۴.
- هام، مگی و دیگران (۱۳۸۲). *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*، ترجمه فیروز مهاجر، تهران: توسعه.
- Love, Barbara J. (2006). "Feminists Who Changed America, 1963-1975", University of Illinois Press.
- Griefen, Kat (March 7, 2019). "Considering Mary Beth Edelson's Some Living American Women Artists", The Brooklyn Rail.
- Governor Names 3 Democrats And 3 Republicans to Finance Board", *Palladium-Item*. April 21, 1961. p. 11. Retrieved February 15, 2020.
- Robb (Now Edelson). "Home Valued for Details", *The Indianapolis Star*. March 5, 1967. p. 75. Retrieved February 15.
- Hamel-Schwulst Mary.(1995). *Towson State Univ, Md Copyright , Reed Business Information, Inc.*
- Bonin, Vincent. *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of*

- Conceptual Art. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.
- Anon (2018). "Artist, Curator & Critic Interviews", Women Art Revolution - Spotlight at Stanford. Archived from the original on August 23, 2018. Retrieved August 23.
- Lippard, Lucy, R. (1971). *Changing essays in art criticism*, New York, E.P. Dutton and Co.ing.
- Carrillo, Jesus.(2013). *Lucy R.Lippard s Numbers Shows and the Dilemmas of Contemporary Curating, translated by: Yaiza Maria Hernandez Velazquez, Textes de Cornelia Butler. Pip day, Lucy R. Lippard, Bibliogor. Index.*
- www.artsy.net
- <https://www.spikeartmagazine.com/articles/mary-beth-edelson-kunsthalle-munster>
- <https://artsandculture.google.com/asset/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-rijn-rembrandt-van/NgHTJ5BKCD6gEg>
- <https://www.frieze.com/article/mary-beth-edelson>
- <https://www.britannica.com/event/Last-Supper-Christianity>
- <https://occupylondon.org.uk/events/feminism-in-art-1918-to-2018/>
- <https://brooklynrail.org/2019/03/criticspage/Considering-Mary-Beth-Edelsons-Some-Living-American-Women-Artists>
- <https://www.leonardodavinci.net/the-last-supper.jsp>