دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۱۶-۲۸)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

از آنِ خودسازی در پرتره‌های گلن براون

چکیده

تعاریف هنر پست‌مدرن به دلیل دو ویژگی عدم قطعیت و کثرت‌گرایی همیشه در سایه‌ای از تشتتَ و چندپارگی بوده‌است. از سوی دیگر این هنر از راهبردهای مختلفی در خلق آثار بهره می‌برد تا بتواند این ویژگی‌ها را به نمایش بگذارد. «از آنِ خودسازی» یکی از این روش‌ها است که با بسیاریَ از خصلت‌های هنر در دوران پست‌مدرنیسم در ارتباط قرار می‌گیرد. گلن براون، هنرمند معاصر، با استفاده از این روش به بخشی از اصول پست‌مدرن دست می‌یابد و در آثارش به نمایش می‌گذارد. این مقاله در پاسخ به چگونگی و چرایی بهره‌گیری از اقتباس در بخشی از نقاشی‌های براون به این نتیجه می‌رسد که او در انتخاب موضوعات، ساختار، محتوا و حتی نام‌گذاری آثارش، میان آثار خود و پیش‌متن‌هایش گفت‌وگو ایجاد می‌کند. با ترکیب و تغییر در اثر، ساختار موردِ اقتباس را دگرگون می‌کند و در نتیجه بر مسئله نفیَ اصالت اثر هنری در دوره پست‌مدرن تأکید می‌ورزد. دغدغه وی تأکید بر حفظ بداعت و تازگی در مفهوم اثر هنری است، نه صورت و ساختار. در آثارش به‌وسیله اقتباس، برخی مفاهیم هنر پیشامدرنی و پیشاپست‌مدرنیسم از جمله خود رسانه نقاشی و مفهوم اکسپرسیون را مورد سؤال جدی قرار می‌دهد. براون با استفاده از ابزار از آن خودسازی صورت‌گرایی و ساختارگرایی هنر پیشامدرنی و پیشاپست‌مدرنیته را موردکنایه و استهزا قرار داده و به شکلی از نقد عملی دست می‌یابد، با ترکیب، تغییر و درهم آمیختن در اثر، ساختار موردِ اقتباس را دگرگونه می‌کند و در نتیجه بر مسئله نفیَ اصالت اثر هنری هم تأکید می‌ورزد.

واژه‌های کلیدی: از آنِ خودسازی، پرتره‌نگاری، گلن براون، هنر پست‌مدرن.

زهرا پاکزاد
استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
zahrapakzad@ymail.com

مینا دهنوی فروغی
کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
m.foroooghi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱-۰۸-۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲-۰۴-۰۶
1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42123.1196

مقدمه

هنر پست‌مدرن براساس ویژگی‌های متنوع و مرتبط با هم تعریف می‌شود. از آنِ خودسازی[1] یکی از ویژگی‌هایی است که با مفاهیمی همچون متنیت و روابط بینامتنی، نفی اصالت، مرکززدایی از معانی و مواردی از این قبیل در ارتباط قرار می‌گیرد. هنرمندان بسیاری از این طریق به خلق آثار خود مشغول‌اند؛ از جمله گلن براون[2] هنرمند انگلیسی که به دلیل اقتباس و از آنِ خودسازی از آثار هنری هنرمندان گوناگون و دوره‌های گذشته به‌ویژه دوران باروک و اوج رنسانس شناخته می‌شود. هدف از انجام این پژوهش، بررسی مفهوم از آنِ خودسازی در پرتره‌نگاری گلن براون است. برای دست‌یابی به این هدف در ابتدا با ارائه تعریفی کوتاه از پست‌مدرنیسم و از آنِ خودسازی و ارتباط میان این دو و همین‌طور نقاشی و گونه پرتره‌نگاری در عصر پست‌مدرنیسم، به تجزیه و تحلیل پنج نقاشی پرتره از براون از این منظر خواهیم پرداخت.

پیشینه پژوهش

سابقه این پژوهش را می‌توان به دو بخش دسته‌بندی کرد. بخش نخست، مربوط به مطالعات درباره از آن خودسازی است. در سال‌های اخیر مقاله‌هایی در این حوزه نگارش شده‌اند؛ مقاله «از آنِ خودسازی هنری و تعیین جایگاه حقوقی پدیدآورنده» از آن جمله است. نویسندگان در این مقاله با به‌پرسش‌کشیدن رابطه هنرمند با اثر اقتباسی‌اش به این نتیجه رسیده‌اند که در مورد آثار از آن خودسازی‌شده، هنرمند دوم و مخاطب به احتمال زیاد به حضور پدیدآورنده اول آگاه است و هنرمند دوم تعمدانه و به قصد ویژه‌ای از آن بهره می‌برد. مقاله «بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن» هر چند از اصطلاح از آن خودسازی در عنوان، کلیدواژه‌ها و بدنه مقاله استفاده نکرده‌است؛ ولی با شرح بازتولید نقیضه‌ای، با زیرگونه‌ای از «از آنِ خودسازی» آشنا می‌شویم. این مقاله نیز با طرح این پرسش که چگونه بازتولید نقیضه‌ای اثر هنری در عصر پسامدرن با مفاهیم آشنایی‌زدایی و ساختارشکنی منطبق است، به نمونه‌هایی از بازتولید تابلوی مونالیزا می‌پردازد تا همپوشانی مرزهای انتقادی در رویکرد نقیضه و آشنایی‌زدایی و ساختارشکن را به نمایش گذارد. مقاله حاضر، به ارتباط مفهوم از آنِ خودسازی و ابداع و اصالت هنری و یا جایگاه حقوقی در این امر نمی‌پردازد، هرچند به آن اشاره‌هایی تا اندازهٔ نیاز می‌شود؛ بلکه به رابطه مفهوم از آنِ خودسازی به عنوان یکی از راهبردهای هنر پست‌مدرن در بخشی از آثار گلن براون نظر دارد. بررسی آثار براون نیز در منابع فارسی زبان محدود به معرفی و توصیف برخی از آثار او در نشریه تندیس می‌شود و تحلیلی جامع از این منظر از آثار او یافت نشد.

روش انجام پژوهش

این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی انجام شده و روش گردآوری اطلاعات از نوع کتابخانه‌ای اسنادی است. برای گردآوری تصاویر آثار افزون بر نسخه دیجیتال مقالات از اینترنت نیز استفاده شده‌است. از میان آثار گلن براون رسانه نقاشی و پرتره‌های او و از این میان، پنج پرتره اقتباسی برگزیده شده‌است.

مبانی نظری

پست‌مدرنیسم و از آنِ خودسازی

بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که پست‌مدرنیسم، دستِ کم تا زمانی که به پایان نرسد، قابلِ تبیین و تعریف‌شدنی نیست. ولی آیا واقعاً این‌گونه است؟ برخی دیگر بیان می‌کنند که پست‌مدرنیسم هنری است دورگه و متناقض، از یک‌سو با مدرنیسم به مخالفت بر می‌خیزد و از سوی دیگر این واژه را در پشت خود دارد. ولی پست‌مدرنیسم می‌تواند ضمن مخالفت با مدرنیسم، برای رهایی آن از بن‌بست‌های موجود نیز چاره‌ای بیاندیشد. شاید بتوان گفت پست‌مدرنیسم نوع تکامل‌یافته مدرنیسم است؛ یا اینکه پست‌مدرنیسم نیاز امروز جوامع بشری است و مدرنیسم کارکرد خود را در این زمان از دست داده‌است (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۳). «چارلز جنکس» ویژگی‌ها و مؤلفه‌هایی را در تعریف هنر پست‌مدرن در نظر می‌گیرد. او بر این باور است که در این دوران «ارتباطی شکل نمی‌گیرد، پندار ارتباط یعنی دنیای وانمودها پدید می‌آید. از نظر او ارتباط که در میان نباشد هنر نیز جز وانمودن نخواهد بود. این قاعده پست‌مدرن است؛ دلالت، ناممکن شده و دیگر تعریف ممکن نیست، تعریف که ناممکن می‌شود؛ دیگر تاریخ هنر و شکل باقی نمی‌ماند. شالوده‌شان از میان می‌رود، ویران می‌شوند. در دنیای واقعی دیگر ارجاع به شکل ممکن نیست. پس فقط تکه‌پاره‌هایی باقی مانده‌است. تنها کاری که می‌شود کرد بازی با تکه‌پاره‌هاست، این است پست‌مدرن» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۹۳: ۱۷). شالوده‌شکنی و یا ساختارشکنی را می‌توان «به‌مثابه جریانی پرسش‌برانگیز، استفهام‌آمیز، ارزیابی‌کننده یا سنجش‌گر، ویرانگر، برهم‌زننده و گسست ایجادکننده» تعریف کرد (وارد، ۱۳۸۳: ۱۴۴). این جریان نتایجی از جمله فراوانی سبک‌ها و شیوه‌ها، التقاط آن‌ها، یعنی آن‌چه که جنکس از آن با عنوان بازی با تکه‌پاره‌ها

یـاد می‌کنـد و همین‌طـور عدم‌قطعیـت و نسـبی‌گرایی را بـه همـراه دارد.
پسامدرنیسـم بـا نگرشـی کثرت‌گـرا توجـه خـود را بـه گذشـته معطـوف کـرد؛ سـبک‌ها و روش‌هـای گذشـته بازتکـرار می‌شـدند و هنرمنـدان به‌نوعـی بـه آثـار هم‌دیگـر ارجـاع می‌دادنـد. ایـن هنرمنـدان از مفهـوم هنرمنـد نابغـه کانتـی ساخت‌شـکنی کـرده، مفهـوم اصالـت را زیـر پـا می‌گذاشـتند و از دیگـر متـون آشـکارا تأثیـر می‌پذیرفتنـد (فرح‌بخش‌پـور و شـایگان‌فر، ۱۳۹۷: ۷). بنابرایـن پسـت‌مدرن اهمیـت پدیدآوردگـی و اصالـت را زیـر سـؤال می‌بـرد. از سـوی دیگـر پسـت‌مدرن، متن‌محـور اسـت. هـر چیـزی یـک متـن اسـت. از یـک متـن نتایجـی بـه دسـت می‌آیـد و ایـن نتایـج بـر روی همـهٔ متن‌هـای بعـدی اثـر می‌گـذارد (عمیـدی، ۱۳۸۶: ۳۳). وابسـته‌بودن متـون هنـری بـه متـون دیگـر، خـواه هنـری یـا غیرهنـری و تأثیرگـذاری آن‌هـا روی یکدیگـر می‌توانـد عامدانـه و آگاهانـه توسـط مؤلـف، در اینجـا هنرمنـد، در قالـب اقتبـاس و بهتـر اسـت بگوییـم «از آنِ خودسـازی» بـرای خلـق متـن تـازه بـه کار رود. «بـا پیدایـش هنـر پسـت‌مدرن، بازگشـت مسـتقیم و صریـح بـه تاریـخ و سـنت و ارجاع‌دهی‌هـای برون‌متنـی در آثـار هنـری چهـره‌ای متفـاوت از هنـر بـه نمایـش گذاشـت و از آنِ خودسـازی کـه به‌نوعـی خوانـش جدیـد از یـک اثرِ هنـری دیگـر بـود موردتوجـه هنـر پسـت‌مدرن قـرار گرفـت.» (درخشـانی، ۱۳۹۸: ۹۲). در ادامـه بـه «از آنِ خودسـازی» به‌عنـوان راهبـردی در هنـر پسـت‌مدرن خواهیـم پرداخـت.
ریشـه آن برگرفتـه از دو واژه لاتیـن «ad» بـه معنـای نسـبت دادن و «proprius» بـه معنـای مـال خـود اسـت (قره‌باغـی، ۱۳۸۰: ۱۸۷). ایـن اصطـلاح در هنـر را می‌تـوان نوعـی برگرفتگـی، امانـت، وام‌گیـری، نقل‌قـول و یـا قـرض گرفتـن از متن‌هـای پیش‌بینـی دانسـت کـه در آن هنرمنـد عناصـری از آن‌هـا را بـه تصـرف یـا مالکیـت خـود درآورده‌اسـت، گویـا آن عناصـر را وام گرفتـه و آن‌هـا را دسـت‌کاری می‌کنـد و یـا تغییـر می‌دهـد. میـزان دسـت‌کاری و تغییـر نیـز می‌توانـد متفـاوت باشـد. به‌کارگیـری دوبـاره ایـن عناصـر بـا ارجـاع بـه متن‌هـای ازپیش‌موجـود، متنـی تـازه را بازتولیـد کـرده و از ایـن طریـق روابـط درهم‌تنیـده‌ای را ایجـاد می‌کنـد. «ایـن جنبـش هنـری در پاسـخ بـه نـدای مـرگ مؤلـف شـکل گرفـت، امـا دنیـای هنـر، هنرمنـدان فعـال در ایـن حـوزه را به‌عنـوان مؤلفـان آثـار خـود می‌شناسـند.» (شـیوا، حسـامی و شـاکری ۱۳۹۹: ۵۰). گفتنـی اسـت کـه ایـن روش از ابتـدای فرهنـگ در اقتباس‌هـای میان‌فرهنگـی و بـه دلایـل گوناگـون قابل‌ردیابـی اسـت. ولـی در هنـر معاصـر و پسـت‌مدرن بـا هدف‌هـای گوناگونـی انجـام می‌شـود. از آنِ خودسـازی از مسـیر شالوده‌شـکنی پیش‌متن‌هـا و آشـنایی‌زدایی از آن‌هـا در قالـب متنـی جدیـد و یـا حتـی رسـانه‌ای تـازه عبـور می‌کنـد و روابـط میان‌متنـی را ایجـاد می‌کنـد.
گرینبـرگ بـر ایـن بـاور اسـت، راهبـرد اصلـی پسـت‌مدرنیسـم مخـدوش کـردن معناهـا و نشـانه پایـان اصالـت اسـت. هنرمنـدان تصاویـر را از گذشـته و حـال، از فرهنـگ عامـه، تبلیغـات، رسـانه‌های جمعـی، هنرمنـدان دیگـر و هـر جـای دیگـر گرفتـه و تبدیـل بـه هنـر جدیدی می‌کننـد. آن‌هـا از ایـن موتیف‌هـا بـه درجه‌هـای مختلـف، بـه شـکل مسـتقیم تـا کامـلاً دست‌کاری‌شـده و غیـر قابل‌تشـخیص از اثـر اولیـه بهـره می‌گیرنـد. ایـن هنرمنـدان بـا غصب‌کـردن ایده‌هـا، تصاویـر و حتـی سـبک، اساسـاً اخـلاق مدرنیسـم دربـارهٔ مؤلـف، یگانگـی هنرمنـد، مفهـوم مالکیـت، تقـدس افسـانه‌ای اصالـت و صحـت بیـان را بـه چالـش و حتـی جنـگ می‌خواننـد (شـیوا و همـکاران، ۱۳۹۹: ۵۱).
از آنِ خودسـازی بـه عنـوان راهـکاری پسـت‌مدرنیسـتی بـا ایجـاد تغییـر در پیش‌متن‌هـا و قـرار دادن آن‌هـا در بافتـی تـازه ماهیـت متن‌هـای اولیـه را تغییـر می‌دهـد و از آن در راسـتای اهـداف خـود بهـره می‌گیرنـد. یکـی از مهمتریـن ایـن اهـداف گونـه‌ای از نقـد عملـی اسـت و می‌توانـد به‌عنـوان جریانـی اعتراضـی در بسـیاری زمینه‌هـا نیـز شـناخته شـود. پیش‌متن‌هـا می‌تواننـد از همـان زمـان یـا دوره‌ای دیگـر، از همـان رسـانه یـا رسـانه‌ای دیگـر و مـوارد مشـابه باشـد و فرم‌هـا و سـبک‌هایی از تاریـخ هنـر، فرهنـگ عامـه، تکنیک‌هـای گوناگـون و مـواردی از ایـن قبیـل را شـامل شـود. گاه معنـای متـن پیشـین مخـدوش می‌شـود و بـه هجـو یـا طنـز کشـیده می‌شـود و معناهـای تـازه به‌جـای پیشـین قـرار می‌گیـرد و یـا معنـای دیگـری بـه آن افـزوده مـی شـود و زنجیـره دلالت‌هـای معنایـی گسـترده‌ای بـه دسـت می‌آیـد. از آن خودسـازی هنـر، شـکلی از التقاط‌گرایـی و تکثرگرایـی در متـن اسـت و از طـرف دیگـر بـه تکثرگرایـی در خوانـش نیـز ختـم می‌شـود. چراکـه پیش‌متنـی مخاطبـان بـا یک‌دیگـر و بـا هنرمنـد خالـق لزومـاً ثابـت و مشـترک نیسـتند. ولـی در آثـار اقتباسـی فـرض بـر ایـن اسـت کـه مخاطـب بـا پیش‌متن‌هـا آشـنایی دارد تـا بتوانـد در تناظـر بـا آن‌هـا بـه معنـای تـازه متـن ثانویـه دسترسـی داشـته باشـد. اثـر اقتباسـی خـودش نیـز بـا دادن ارجاعات برون‌متنـی، خوانـش تـازه و متفاوتـی از آثـار مرجـع را در پـی دارد.

پرتره‌نگاری پسـت‌مدرن

روحیـه و فلسـفه پسـت‌مدرن افـزون بـر اینکـه در همـهٔ آثـار هنرهـای تجسـمی کـم و بیـش تجلـی یافـت، در بسـیاری از رشـته‌ها ابـزار و مـواد جدیـدی را نیـز معرفـی و روانـه بـازار هنـر کـرد؛ بهره‌گیـری از بسـترهای

جدید و ورود امکانات جدید دنیای فناوری به این حوزه چهره نقاشی مدرنیستی را دگرگون ساخت. در نقاشی پستمدرن ردپای جریان‌های انتهای مدرنیسم در دهه‌های پیشین را می‌توان جستجو کرد، چراکه «در نقاشی پستمدرن چه گفتن و چگونه گفتن بسیار اهمیت دارد. نقاشی پستمدرن پیامد همان مفهوم‌گرایی غالب در دو دهه گذشته است. به‌طورکلی می‌توان گفت دارای اهمیت است. نقاشی پستمدرن پیامد همان مفهوم‌گرایی غالب در دو دهه گذشته است. به‌طورکلی می‌توان گفت پستمدرنیسم نقاشی را به سوی کیفیاتی عقل‌گریز و آزاداندیشانه و در بسیاری موارد غیر قابل فهم و بی‌اعتبارسازی ارزش‌های هنری، می‌کشاند، به‌گونه‌ای که آثار و تبعات آن هنوز در دنیای فرامدرن امروزی نمایان است. در حقیقت، نقاش پستمدرن ارزش‌های هنری گذشته به‌ویژه وجود محتوا در اثر را که مطرود شده بود؛ دوباره مدنظر قرار می‌دهد (حسنوند، ۱۳۹۷: ۱۴). در حقیقت، نقاشی پستمدرن پیامد نئواکسپرسیونیسم، مفهوم‌گرایی و هنر پاپ است. ولی در یک جنبه اساسی با آن‌ها متفاوت است: در این‌جا نقاشی شبیه متنی ساختارشکن‌شده عمل می‌کند که پر شده از مفهوم، همواره عاری از هر چیزی است که برگزینیم مگر از طریق مشارکتی آزاد توسط پیش‌دانسته‌هایمان تجربه‌اش کنیم (نظری، ۱۳۹۶: ۸۲). بخشی از این پیش‌دانسته‌ها با روابط میان‌متنی و از آن خودسازی که در بخش پیشین اشاره شد نیز در ارتباط قرار می‌گیرد.

گونه پرتره[3] در تاریخ هنرهای تجسمی به شیوه‌های مختلف متجلی شده‌است؛ گاه در بستر هنر دوبعدی مانند طراحی و نقاشی و گاه با درگیرکردن فضا و نفوذ به بعد سوم در حوزه حجم و مجسمه‌سازی وارد شده‌است. «پرتره‌ها کارکردهای متنوعی دارند و به شکل رسانه‌های مختلف بروز می‌کنند. نقاشی به‌نسبت رایج‌ترین رسانه بازنمایی در پرتره است.» (حسن‌شاهی و نصری، ۱۳۹۲: ۱۶). در طول تاریخ نقاشی پرتره‌ها متأثر از روح جوامع خلق‌شده و رشد کرده‌اند. گاهی نیز دست‌مایه مباحی فلسفی دوران خود شده‌اند. «خلق پرتره در آمریکا و اروپا در بین سال‌های (۱۹۴۰-۱۹۵۰ میلادی) کمتر شد، دلیل آن توجه بیشتر به هنر انتزاعی و غیرفیگوراتیو بود. (حسن‌شاهی و نصری، ۱۳۹۲: ۷۱). پس از دوران مدرن با ورود به هنر پستمدرن، پرتره‌ها کارکردهای گذشته خود را از دست داده، دچار دگرگونی‌هایی در سبک و رسانه شدند؛ و گریزی دوباره داشتند به ویژگی‌های پرتره‌های پیش از دوران مدرن؛ گرچه در هنر مدرن تمایل به پرتره‌نگاری در هنرمندان کاهش چشمگیری یافت؛ ولی پستمدرن دریچه تازه‌ای بر روی پرتره و پرتره‌نگاری معاصر گشود. «بی‌ارزش‌شمردن پرتره‌نگاری که به نظر می‌رسد با انتزاع‌گرایی اوایل سده بیستم همراه بود، پس از جنگ جهانی دوم، زمانی که پرتره جایگاهی مرکزی در سنت تجربی هنرمندانی مثل رابرت مپلتورپ، جو اسپنس و سیندی شرمن یافت، دیگر تبدیل به علاقه‌ای مفرط شده بود (میرزایی‌عطاآبادی، ۱۳۹۳: ۱۱). سال‌های (۷۰-۱۹۶۰ میلادی) دوران احیای دوبارهٔ هنر پرتره‌نگاری بود. لوسین فروید و فرانسیس بیکن نقاشی‌های ارزشمندی را آفریدند. بسیاری از نقاشان معاصر مانند اندی وارهول، الکس کاتز و چاک کلوز توجه خود را به کشیدن چهره متمرکز کردند (کلهر، ۱۳۹۵: ۳۸). گلن براون نیز یکی‌دیگر از هنرمندان معاصر است که در بخشی از آثار خود به رسانه نقاشی و پرتره ولی از دیدگاهی متفاوت توجه ویژه‌ای نشان داده‌است.

گلن براون

گلن براون (۱۹۶۶) هنرمند معاصر انگلیسی عضو گروه هنرمندان جوان بریتانیا[4] است که به اختصار (YBA) نیز خوانده می‌شود. گلن براون، مشابه اعضای دیگر این گروه، از کالج گلدسمیت فارغ‌التحصیل شد و تحت‌تأثیر فضای رادیکال و شدیداً مفهومی مدرسه قرار گرفت که قواعد آموزش سنتی هنر را رد می‌کرد. این گروه به سبب برگزاری تور نمایشگاهی خود با عنوان احساسی که سفر باشکوهی را در سراسر جهان انجام داد، دوباره هنر انگلیس را در مرکز توجه قرار دادند (Katalin, 2010). بیشترین حوزه فعالیت هنری براون در زمینه نقاشی، طراحی و مجسمه‌سازی است. وی در نمایشگاه‌های انفرادی در مؤسسات مهمی[5] شرکت داشته‌است. براون همچنین به سبب آثاری برگرفته از آنتونی روبرت در سال ۲۰۰۰ نامزد دریافت جایزه ترنر شد و در سال ۲۰۱۹ به دلیل یک عمر فعالیت هنری از ملکه بریتانیا نشان شوالیه را دریافت کرد.

همان‌گونه که گفته شد براون به دلیل اقتباس از آثار هنری دیگر در همان رسانه یعنی نقاشی و رسانه‌های دیگر مانند فیلم، ادبیات و موسیقی شناخته می‌شود. از نخستین نمایشگاه‌های گلن براون در اوایل دهه ۹۰ تأثیر نقاشانی مانند رانک اورباخ، جورج بازلیتز، فیلیپ گاستون، دالی، فراگونار، رامبراند، وندایک و تصویرگرانی چون کریس فاس در نقاشی‌های این هنرمند دیده می‌شود. بیشتر منابعی که براون از آن‌ها اقتباس و نقاشی می‌کند، بسیار اطوارگرایانه است. به استثنای بازتولید نقاشی‌های دالی و نقاشی‌های علمی‌تخیلی. هنرمند که بیشترین منبع را از او گرفته‌است، نقاش مدرنیست،

فرانک اورباخ است (Reichelt, 2005: 32). به همین سبب است که از میان هنرمندان مورد اشاره، بیشتر آثار هنرمندان روکوکو و اطوارگر را برای اقتباس برمی‌گزینند. براون از تصاویر آثار هنرمندان که در مجله‌ها و روزنامه‌ها به چاپ می‌رسد بهره گرفته و آن‌ها را مبنای آفرینش اثر خود قرار می‌دهد؛ چراکه او حتی برخی از این آثار را هرگز از نزدیک ندیده‌است. آثار براون به دلیل از آن خودسازی در دنیای هنر معاصر منجر به جلب‌توجه و بحث و جدال شده‌است، در پاره‌ای از موارد به او اتهامات سرقت هنری وارد شده که در مورد هنرمندانی از این دست طبیعی است؛ براون با بیان اینکه عمل او کاملاً مبتنی‌بر اقتباس است و با در نظر گرفتن پذیرفته‌شدن از این شیوه در جهان هنر معاصر، اتهاماتی که بر وی وارد شده است را رد می‌کند.

با بررسی کلی آثار براون به نظر می‌رسد این هنرمند در دهه‌های نخست زندگی هنری خویش بیشتر تمایل به خلق فضاهای گسترده فراواقع‌نما، غریب و آخرالزمانی با تأثیر از هنرمند سورئال سالوادور دالی نشان می‌دهد؛ پس از آن در سال‌های آغازین قرن بیست و یکم، تعداد آثار پرتره و فیگور او روبه‌افزایش می‌گذرد و آثار خود روی آورده‌است. مجموعه آثار گلن براون را می‌توان به سه گروه عمده گروه‌بندی کرد: چهره‌ها و نقاشی‌هایی که مستقیماً برمبنای نقاشی‌های شناخته‌شده و روش نقاشان مشهور تاریخ هنر کشیده شده‌اند؛ نقاشی‌هایی که شاید بتوان آن‌ها را در ژانر علمی‌تخیلی قرار داد و دسته سوم مجسمه‌ها (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۴) که ما در این مقاله به تعدادی از آثار مربوط به گروه اول می‌پردازیم.

یافته‌ها

تجزیه و تحلیل آثار

اثر شماره ۱. «پایان قرن بیستم[۶]»

این اثر (تصویر ۱) یک پرتره وارونه با اقتباس از اثر فراگونار متعلق به مکتب روکوکو را به نمایش می‌گذارد. (تصویر ۲) این پرتره در چندین اثر براون هر بار با نامی متفاوت بازتولید شده‌است. با نگاه نخست به آثار براون، به نظر می‌رسد که چهره‌های گروتسک و در عین حال جذاب او با ایمپاستوی ضخیم نقاشی شده‌اند. این شیوه در آثار براون یادآور ضرب قلم‌های پرشور و حرارت سبک‌های اکسپرسیونیستی است. ولی درواقع او با استفاده از قلم‌موهای باریک و چرخشی این شیوه را نقاشی کرده و سپس توهم ایمپاستو بر روی تابلوهای خود شده‌است. درواقع، سطح تابلو تقریباً مسطح بوده گویی که از تابلو نهایی عکاسی شده باشد و نشانی از برجستگی ضربات قلم‌مو در تصویر نهایی وجود ندارد. به نظر می‌رسد براون این شیوه را از آثار فرانک اورباخ اقتباس کرده و در نهایت آن‌ها را به شیوه‌ای که خودش می‌پسندد (نقاشی ضرب قلم‌ها) بازنمایی می‌کند.

در میان هنرمندان معاصر استفاده از آثار تاریخ هنر و دوباره‌سازی آن‌ها چندان موضوع نادری نیست؛ ولی آن‌چه براون را برجسته می‌سازد، علاقه عمیق وی به «عمل» نقاشی و پرداختن به آن به عنوان یک «موضوع» است. در دنیای امروز که توانایی و مهارت نقاشانه دست‌کم گرفته می‌شود و حتی گاهی موردِ تمسخر قرار می‌گیرد، ستایش عمل نقاشی وی را در میان هنرمندان معاصر و هم‌وطنش شاخص می‌سازد. به گفته خود براون «نقاشی مهارتی آنقدر پیچیده و متنوع است که یک عمر برای دست‌یابی به آن کافی نیست.» مانند دیگر هنرمندان دو سه

تصویر ۱: گلن براون، پایان قرن بیستم، ۶۹۹۱، رنگ روغن روی بوم، ۵۷×۷۵/۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

تصویر ۲: فراگونار، A Boy as Pierrot، مابین سال‌های ۰۸-۶۷۷۱، رنگ روغنی روی بوم، ۰۶×۰۵ سانتی‌متر (منبع: URL1)

دهه اخیر انگلیس بخشی از آثار براون برگرفته از مباحث نظری قرن گذشته است، مباحثی در باب رسانه نقاشی، تقلید، اصالت و موارد مشابه. وقتی براون تاش‌های اکسپرسیونیستی را نقاشی می‌کند، بیش از همه یادآور دیدگاه‌های کلمنت گرینبرگ درباره ارزش هنر است. وی که نقاشی و به‌شکلی ویژه نقاشی مدرن زمانش- آبستره اکسپرسیونیسم- را ارزشمندترین هنرها به شمار می‌آورد، باعث رواج این شیوهٔ تفکر گردید که روش ترسیم در نقاشی باید آشکار باشد. با اصرار گلن براون بر استفاده از کپی اثر و نه اصل آن- تا اندازه‌ای که خود وی بیان می‌کند اصل برخی از نقاشی‌هایش را ندیده‌است- همچنین اجرای دوباره دیگر نقاشی اشاره به مباحث مطرح‌شده توسط بنیامین درباره اصالت اثر دارد. افزون بر این موارد و موضوعاتش به رسانه نقاشی نیز توسط براون موردِ پرسش قرار می‌گیرد. پرسش‌هایی از جمله چرا بیانگری «اکسپرسیون» همیشه همراه با خودانگیختگی و حرکات مشخص قلم‌مو است؟ یا چرا نتوان همزمان دو اثر یا بیشتر را بازسازی کرد؟ (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۴).

در اثر شماره یک نیز به‌مانند بقیه آثار این ویژگی‌ها دیده می‌شود. انتخاب رنگ‌ها در اثر، نحوه رنگ‌گذاری و ضرب قلم‌ها و همچنین کنتراست این نقاشی با اثر اصلی فراگونار متفاوت است. شیوه رنگ‌گذاری توهمی، بیشتر در قسمت لباس و کلاه پرتره کار شده؛ لیکن چهره پرتره شیوه ملایم‌تری را تجربه کرده‌است. رنگ‌های موجود در اثر براون نسبت به اثر فراگونار دارای خلوص بالاتری است، قرمز و نارنجی‌ها بر روی لباس و صورت پرتره سبب ایجاد کنتراست مکمل است. کنتراست نور و تاریکی اثر نسبت به پرتره فراگونار بالاتر است که در پایین اثر و قسمت‌هایی از سر پرتره تشدید می‌شود. براون در این اثر با انتخاب و نحوه رنگ‌گذاری و تباین نور و تاریکی به‌ویژه بر روی صورت پرتره به شیوه‌های اکسپرسیو، حالت و فضای کلی پرتره را تغییر داده‌است.

براون با افزودن ویژگی آثار بازلیتز- وارونه کشیدن نقاشی- به آن ترکیبی غریب داده که همزمانِ یادآور دو نقاش تاریخ هنر از دو دوره و دو سبک کاملاً متفاوت است (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۵). بازلیتس برخلاف جریان هنری زمانه خود به نقاشی فیگوراتیو روی آورد تا به قول خودش ذهن مخاطب را درگیر موضوع کند و از تبدیل‌شدن به نقاشی سرد و تکراری جلوگیری کند (شادقزوینی، ۱۳۹۲: ۱۹۰) و با بخش‌بندی هندسی فضای تصویر و سپس با واژگون نمودن نقش‌مایه‌ها به آشنایی‌زدایی از موضوع پرداخت و از این طریق به نوعی آزادی تصویری غیر متعارف دست یافت (پاکباز، ۱۳۹۵: ۲۲۶) این خصلت‌ها را می‌توان در این اثر براون نیز ردیابی کرد. به صورت کلی، می‌توان گفت وارونه‌سازی پرتره بازخوانی جدیدی از کلیشه را امکان‌پذیر می‌سازد، آن را می‌شکند و بازپرداری آن را تضمین می‌کند. بدین‌سان کلیشه تصویری از معنا تهی می‌شود تا دوباره معناسازی شود (ژیلسن، ۱۳۸۸: ۱۰۵). پرتره‌های وارونه نوعی شالوده‌شکنی در برابر سنت پرتره‌پردازی هستند. وارونگی در این اثر به دلیل درهم شکستن پیش‌فرض‌ها از یک اثر پرتره سبب تقویت بیان مفهومی اثر شده و مخاطب را برای خوانش اثر به چالش می‌کشد. عنوان اثر که «پایان قرن بیستم» است، اشاره‌ای دارد به افول نقاشی، زیر سؤال بردن نقاشی توسط دیگر هنرمندان «YBA» در هنر معاصر و جایگزین‌شدن رسانه‌های جدید به‌عنوان ابزار بیان هنری. ژیلسن درباره وارونه‌نگاری پرتره‌ها بر این باور است که «پرتره وارونه می‌تواند نمایش بازنمود تصویری باشد که سر در پایین قرار گرفته‌است و به تصویر یک شهید اشاره داشته باشد» (ژیلسن، ۱۳۸۸: ۱۰۲). مفهوم شهادت نیز در اثر براون قرابتی دارد با واژهٔ نخست عنوان اثر یعنی «پایان»؛ این پایان و خاتمه همان قواعد و قوانین محدودکننده هنر مدرن و بشارت‌دهنده آغازی جدید در نقاشی پست‌مدرن است.

به نظر می‌رسد براون در این اثر قصد نمایش فقدان عنصر «مفهوم» در آثار فیگوراتیو دوره‌های گذشته را دارد. وی با اقتباس از یک پرتره آکادمیک در این اثر و ایجاد وارونگی به نوعی به دگرگونی تفکر و روحیه آکادمیک در هنر معاصر اشاره می‌کند. این وارونگی همچنین با تهمایه‌هایی از استهزا و طنز همراه است و کنایه‌ای است بر نظریات نویدبخش عصر روشنگری که روزگاری ندای ساخت جهانی موعود را می‌دادند؛ ولی اکنون به نهایت و فرجام خود رسیده‌اند. عنوان اثر و همچنین وارونگی پرتره همان‌گونه که در بالا نیز اشاره شد به دگرگونی اندیشه‌ها و رسانه‌ها (التقاط‌گری و تکثرگرایی) در هنر معاصر و شالوده‌شکنی هنرمند در نمایش اثر ارجاع می‌دهد.

اثر شماره ۲. «جوزف بویز[۷]»

نکته مهم آن است که اثر شماره ۳ با یکی‌دیگر از آثار براون رابطه بیامتنی درون مؤلفی ایجاد می‌کند (تصویر ۴) نقاشی اولیه خود نیز از دو نقاشی ترکیب شده‌است. پرتره‌ای از تیتوس، پسر رامبراند که توسط یکی از شاگردان مدرسه رامبراند انجام شده و همین‌طور پرتره‌ای از گابریل مونتر در سال ۱۹۰۹. در اثر اولیه (تصویر ۴) رنگ‌ها به تنهایی گرم و قهوه‌ای تمایل دارند. در اثر ثانویه (تصویر ۳) انتخاب رنگ‌ها

و کنتراست به‌گونه‌ای متفاوت پی‌ریزی شده است؛ با وجود اینکه این تابلو «جوزف بویز» نام‌گذاری شده‌است؛ ولی پرتره‌ای زنانه از پسری جوان را به تصویر می‌کشد که با مصداق این نام یعنی بویز هنرمند معاصر مطابقتی ندارد. رنگ‌ها به سوی تن‌های آبی و سرد گرایش دارند. پس‌زمینه با رنگ‌های کدر از تئالیته‌های زرد و لیمویی پوشانده شده‌است؛ همچنین رنگ چشم‌های پرتره در اثر به یک رنگ کدر سبزمانند گرایش دارد. تکنیک رنگ‌گذاری نیز به همان شیوه اصلی براون انجام شده‌است و در پوست صورت هیجان و شدت ضرب قلم‌های نقاشی‌شده پیش از دیگر اجزای پرتره است. پابلو لافونته در مقاله خود در مجلهٔ «Flash Art»

تصویر ۳: گلن براون، جوزف بویز، ۲۰۰۱، رنگ روغن
روی تخته، ۹۶×۷۹/۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

تصویر ۴: گلن براون، I Lost My Heart to a Starship Trooper رنگ روغنی روی بوم نصب‌شده روی تخته، ۶۴/۸×۵۳/۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

در سال ۲۰۰۴ دستکاری رنگ براون در آثارش را به‌گونه‌ای توصیف می‌کند که سوژه‌های پرتره‌های او گاهی بیمار و یا حتی مرده به نظر می‌رسند (Reichelt, 2005: 32). پالت رنگی در این نقاشی مانند دیگر آثار این مجموعه نماینده مرگ، نیستی و زوال است. همان‌گونه که براون در این رابطه بر این باور است: «من دوست دارم یک پای نقاشی‌هایم در گور باشد و کاملاً از این دنیا نباشند. من دوست دارم آن‌ها در یک دنیای رویایی وجود داشته باشند، جایی که فکر می‌کنم آن‌ها اشغال می‌کنند، دنیایی که از انباشته‌شدن تصاویری تشکیل شده‌است که در ناخودآگاه خود ذخیره کرده‌ایم و هنگام خواب منعقد می‌شوند و جهش می‌یابند.» (Brown, 2009: 70). آثار گلن براون یادآور حساسیت و تباهی موجود در نقاشی‌های بلیک، بوکلین و فیوزلی است. توجه وی به سویه‌های تاریک و غم‌بار زندگی، یادآور جنبه‌های زیبایی‌شناسانه گوتیک است (صداقت‌کیش، ۱۳۸۸: ۴). عنوان‌های آثار براون گاهی به آلبوم‌ها، نام فیلم‌ها و یا شخص خاصی ارجاع می‌دهند. بنابراین این نام‌ها همانند تصویر نیز در وام‌گیری از متن‌های دیگر و از آن خودسازی به کار می‌آیند. در این‌جا نام اثر یعنی جوزف بویز نیز از همین نوع نام‌گذاری‌ها به شمار می‌آید. در این اثر نیز برای اقتباس و به چالش کشیدن مسئله اصالت اثر هنری، دیدگاهی پلورالیستی را نسبت‌به اثر پیش می‌گیرد. در این اثر، هنرمند به نقاشی به‌عنوان یک ابزار درصدد بیان مفاهیمی است که در رسانه‌های سنتی کمتر می‌توان به بیان آن مفاهیم پرداخت. اقتباس از اثری دیگر، عنوان ابهام‌برانگیز و دگرگونی‌هایی که در اثر موردِ اقتباس ایجاد می‌کند، همگی نشانه‌های ارجاعی هستند به مفاهیمی فراتر از خود اثر.

اثر شماره ۳. «آمیزش/ جنسیت[۸]»

شکل ۲: روایت انشعابی (Verdugo, 2011: 4-5) تصویر ۵: گلن براون، آمیزش/ جنسیت، ۲۰۰۳ رنگ روغن روی تخته، ۱۲۶×۸۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

تصویر ۶: آنتونی ون‌دایک، پرتره کورنلیس ون در گیست، قبل از ۱۶۲۰ (منبع: URL2)

این اثر اقتباسی است از یکی از آثار وندایک. اثر وندایک (تصویر ۶) که یک پرتره درباری[۹] در پس‌زمینه تاریک است، دارای کنتراست ملایم تیرگی-روشنی است، رنگ‌ها طبیعت‌پردازانه است و غالب پرداخت‌ها بر روی صورت و قسمتی از لباس پرتره (در قسمت یقه لباس از رنگ‌های گرم زرد و طلایی استفاده کرده‌است) انجام شده که بیشتر تأکیدی است بر اشرافیت پرتره. براون اسکلت و ساختار اصلی اثر را بر مبنای اثر وندایک گذاشته‌است؛ ولی در انتخاب رنگ‌ها، تکنیک، اجرا و دیگر ویژگی‌ها متفاوت عمل کرده‌است. پرتره براون نسبت به اثر وندایک کشیده‌تر و با اقتباس از هنرمند منریستی یعنی ال‌گرکو ترسیم شده‌است. رنگ‌ها به‌طورکلی تغییر یافته‌اند، غالب اثر با تناژهای رنگ آبی و ترکیب آن با خاکستری‌های تیره همانند اثر پیشین رنگ‌آمیزی شده‌است که دوباره به مفاهیم مرگ اشاره دارد. شدت کنتراست اثر بسیار بالا است و دارای کنتراست شدید تیرگی-روشنی به‌صورت کاملاً محسوس است. نحوه رنگ‌گذاری نیز همان شیوه اصلی براون (ضرب قلم‌های اکسپرسیوی که نقاشی شده‌اند) است. در قسمت موهای صورت نسبت به اثر وندایک پرداخت بیشتری انجام گرفته و به جزئیات دقت بیشتری شده‌است. رنگ نارنجی که براون در قسمت نوک بینی پرتره گذاشته‌است با رنگ‌های آبی صورت یک تقابل نامحسوس ایجاد کرده و کنتراست رنگ‌های مکمل و اصلی را یادآوری می‌کند. پس‌زمینه همانند اثر وندایک، پوشیده از رنگ‌های تیره و بدون ترسیم جزئیات است.

چشم‌های پرتره نیز در این اثر به شیوه غریبی نقاشی شده‌است، رنگ مردمک‌ها به خاکستری گراییده که یادآور بیماری آب‌مروارید است.

مهمترین نکته در پیوند با محتوای این اثر، عنوان است. عنوان اثر (Sex) که در بعضی منابع «آمیزش» معنا شده‌است، می‌تواند به «جنسیت» هم اشاره داشته باشد و این‌گونه معنا شود. از آن جایی که براون برای این اثر خود پرتره یک اشراف‌زاده را برگزیده، در عنوان اثر نیز به «جنسیت» و یا «هویت» اشاره داشته‌است. جنسیتی که می‌تواند معنای عام داشته باشد و جنسیت اجتماعی (جایگاه اجتماعی)، جنسیت نقاشی (رسانه) و به‌طورکلی مسئله پرسشگری در باب «هویت» معاصر را مطرح کند. کنتراست شدید در قسمت یقه لباس پرتره، اضافه کردن رنگ‌های طلایی و پرداخت افراط‌گونه، تأکیدی است بر جایگاه اجتماعی پرتره و نظام طبقاتی جامعه (چه در زمان وندایک و چه زمان معاصر). براون با نارنجی‌کردن قسمت بینی پرتره، جنبه‌هایی از کنایه و استهزا را در اثر خود به نمایش می‌گذارد و یادآور صورت یک دلقک می‌شود. (شمار دیگری از آثار براون نیز دارای چنین ویژگی هستند.) این کنایه و تمسخر می‌تواند چندین وضعیت و مسئله را نشانه بگیرد؛ الف) می‌تواند رابطه‌ای با چشمان بی‌فروغ پرتره داشته باشد و هم به نظام طبقاتی در جوامع انسانی اشاره کند و بیانگر چشمان کور عدالت اجتماعی باشد. ب) از سوی دیگر می‌تواند به دگرگونی رسانه در حوزه هنر اشاره کند و کنایه را متوجه رسانه‌های نقاشی در دوره‌های آکادمیک سازد؛ می‌توان گفت براون

رسانه‌های گذشته هنر را مردود می‌داند (به‌ویژه که شیوه رنگ‌گذاری ویژهٔ او نیز ما را به مسئله خود رسانه نقاشی متوجه می‌کند) و شیوه‌های گذشته را همچون نظام اشرافیت‌مداری پیش از پست‌مدرن می‌داند که اکنون هر دو منسوخ شده و جای خود را به رسانه‌ها و تفکرات جدید متناسب یا بافت تازه داده‌اند. این معنا با پالت رنگی این مجموعه از آثار براون نیز در ارتباط است. براون در این اثر نیز با اقتباس از یک اثر آکادمیک دوره باروک؛ الف) مسئله اصالت اثر هنری را به چالش می‌کشد؛ ب) با آز آن خودسازی اثری شناخته‌شده به‌دنبال بیان مفاهیم ارجاعی است. از اثر مزبور به‌عنوان نشانه‌ای استفاده می‌کند که با تغییر و دگرگونی در آن، نظام‌های ساختاری، محتوایی و دیدگاه هنرمند گذشته را نقد کرده‌است. درواقع اثر جدید، متنی ارجاعی می‌شود به اثر اصلی، گاه بر آن تأکید می‌کند و گاه آن را نقد کرده و موردِ کنایه و اتهام قرار می‌دهد.

اثر شماره ۴. «خوب رنج بکش[۱۰]»

براون این اثر را (تصویر ۷) از تابلوی «جمجمه اسکلت با سیگار سوزان» اثر ونگوگ (تصویر ۸) اقتباس کرده‌است. در اثر وانگوگ رنگ‌ها به خاکستری گرایش دارد و پس‌زمینه با یک رنگ تیره سیاه پوشیده شده‌است. در اثر براون برخلاف اسکلت وانگوگ، پس‌زمینه به رنگ آبی آسمانی است، همچنین کنتراست نور و تاریکی در این اثر بالاتر است. رنگ‌ها در این اثر در تنالیته‌های گرم در ترکیب با انواع قهوه‌ای‌های کدر و تیره انتخاب شده‌است. شیوه رنگ‌گذاری هم همان شیوه منحصربه‌فرد براون است. شخصیت اسکلت در این اثر به سمت راست تابلو متمایل شده و حالتی از خمودگی را تداعی می‌کند و این حس را مضاعف می‌کند. انتخاب رنگ‌های طیف گرم و چرکین در این اثر به‌خوبی با موضوع اثر یعنی تصویر کردن یک اسکلت و عنوان اثر که نشانه‌ای از تحمل رنج، فرسودگی، پوسیدگی و از بین رفتن بافت عضلانی

تصویر ۷.:گلن براون، خوب رنج بکش، ۲۰۰۷
رنگ روغن روی تخته، ۱۲۰×۱۵۷ سانتی‌متر (منبع:URL4)

تصویر ۸: ونسان وان‌گوگ، جمجمه یک اسکلت با سیگار روشن، ۸۶-۱۸۸۵، رنگ روغن روی بوم، ۳۲×۲۴/۵ سانتی‌متر، موزه ون‌گوگ، آمستردام (منبع: URL3

یک بدن و باقی ماندن اسکلت است، مطابقت دارد؛ در این اثر دیگر نشانی از سیگار تابلوی وانگوگ نیست. ولی رنگ زرد دندان‌ها در اسکلت براون اشاره‌ای دارد به سیگار که در این‌جا حذف شده و تقویت‌کننده همان نظریه گوشت و عضلات پوسیده اندام است. انتخاب یک اسکلت به‌عنوان شخصیت اثر و اقتباس از آن می‌تواند یک حرکت نمادین و سمبلیک در امتداد مفهوم فرسودگی و انقراض باشد. باید در نظر داشت که در این موضوع برای طراحی و نقاشی یک تمرین و مشق هنری محافظه‌کارانه آکادمیک بوده‌است و اثر ثانویه درواقع تفسیری خنده‌دار از این تمرین‌ها ارائه داده و بنابراین جنبه انتقادی اثر را افزایش می‌دهد به‌گونه‌ای‌که نشان‌دهنده مخالفت براون با تفکرات آموزشی سنت هنر آکادمیک است. عنوان اثر نیز بر

این محتوای تمسخرآمیز بیش‌ازپیش تأکید می‌کند. غالب عناصر در این اثر به پوسیدگی، فرسودگی و انقراض اشاره می‌کند. به نظر می‌رسد براون با یک دیدگاه منتقدانه و معترض همانند دیگر آثارش به رسانه‌ها و جهت‌گیری‌های هنرهای آکادمیک‌گرا اعتراض کرده و آن‌ها را به عنوان تفکری منقرض‌شده اعلام می‌کند. در واقع این اثر یکی از نمونه‌های عالی در کارکرد از آن خودسازی در نقد عملی و اعتراضی است.

اثر شماره ۵. «هنر ضعیف[11]»

در اثر رامبرانت پرتره که به سبک باروک قلم‌زنی و خلق شده‌است، رنگ‌ها دارای تناژ قهوه‌ای، زرد اکر هستند و به گرمی گرایش دارند؛ نور ملایم و گرمی بر روی صورت پرتره نشسته؛ اثر دارای کنتراست بالاست و قسمت‌های پایین تابلو- لباس پرتره و پس‌زمینه اثر به تیرگی بیشتر گراییده‌است. نور گرم موجود در تابلو تأثیر لبخند پرتره در اثر را دوچندان کرده‌است و حالتی از شادی مضاعف را تداعی می‌کند.

تصویر ۹: گلن براون، هنر ضعیف، ۲۰۱۶، رنگ روغن روی تخته، ۷۴×۱۰۸/۵ سانتی‌متر (منبع: URL4)

تصویر ۱۰: رامبرانت، نیم‌تنه مرد جوان خندان، ۳۰-۱۶۲۹، حدود ۴۱×۳۳ سانتی‌متر (منبع: URL5)

در اثر براون، پرتره دارای ویژگی‌هایی در تضاد با اثر رامبرانت است. رنگ‌ها با تناژ سرد و کدر غالباً آبی و در پاره‌ای نقاط لکه‌های قرمز انتخاب شده‌اند. رنگ‌آمیزی همان شیوه ایمپاستومانند است که با ظرافت تمام نقاشی شده‌است. این نقاشی از ضرب‌قلم‌ها در پوست صورت به‌صورت ظریف‌تر و با پرداخت بیشتر به انجام رسیده‌است. انتخاب رنگ‌ها در این اثر همانند غالب دیگر آثار این دوره از زندگی هنری براون به سردی و تنالیته‌های آبی گرایش دارد. آبی‌ها بیشتر در ترکیب با انواع خاکستری‌های تیره بر روی بوم قرار گرفته‌اند. در قسمت سمت چپ صورت بر اساس اثر رامبرانت- نور گرمی به چهره افزوده شده‌است؛ همچنین براون با قرمز افراط‌گونه‌ای که بر روی لب‌ها و سر بینی قرار داده‌است، سبب ایجاد کنتراست سرد و گرم در تصویر شده‌است. کنتراست روشنی این اثر نیز بالاست و در قسمت بالای تابلو تشدید می‌شود. پس‌زمینه به‌گونه‌ای نقاشی شده که بیشتر تداعی‌گر صحنه‌ای از آسمان ابری است.

محتوای این اثر از چندین جهت چالش‌برانگیز و قابل بررسی است. در ابتدای امر به عنوان اثر می‌پردازیم؛ عنوان اثر که «هنر ضعیف» است، قرابتی دارد با چندین موضوع در تابلو: الف) لبخند پرتره و رنگ قرمز افراطی گذاشته شده بر روی چهره با همان آرایش صورت که تداعی‌کننده چهره یک دلقک است؛ ب) اقتباس براون از یک اثر دوره باروک. این عنوان در ارتباط با ساختار اثر درواقع با حالتی کنایه‌گر هنر دوره باروک یا به‌طورکلی هنرهایی در چارچوب آکادمیک را موردِ انتقاد و تمسخر قرار می‌دهد؛ براون مسئله اصالت اثر هنری را زیر سؤال می‌برد و به نقاشی معاصر اشاره می‌کند که اکنون اقتباس می‌تواند یکی از پرقدرت‌ترین روش‌ها درخلق نقاشی آن باشد و و جنبه‌های مفهومی بی‌شماری را به مخاطب منتقل کند.

عوامل بسیاری در ایجاد و شکل‌گیری هنر پست‌مدرن دخیل بودند، از حوادث تاریخی و اجتماعی که بگذریم مبنا و ریشه پست‌مدرن را می‌توان در گرایشات متأخر هنر مدرن دانست.

نقاشی پست‌مدرن تحت‌تأثیر جریان‌هایی همچون هنر مفهومی، گرایشات نئواکسپرسیو و هنر پاپ قرار گرفت و به این شکل تحولاتی در رسانه، مفاهیم، ارائه و بیان هنری در ژانر نقاشی پدید آمد که پرتره‌نگاری را نیز درگیر خود کرد.

در میان هنرمندان پست‌مدرن که از انقلاب و دگرگونی جلوه‌های جدید نقاشی این دوره کمال استفاده را برده‌اند، گلن براون است. براون با استفاده از اقتباس در آثارش به اصل کثرت‌گرایی، التقاط و بینامتنیت پست‌مدرن متوسل می‌شود و از این طریق از آن خودسازی را به بهترین نحو به نمایش می‌گذارد. او که هم در انتخاب موضوعات، هم در شیوه رنگ‌گذاری و هم نام‌گذاری آثارش از هنرمندان، سبک‌ها و روش‌ها و دوره‌های دیگر اقتباس می‌کند، آثاری منحصربه‌فردی خلق کرده است. براون در بازآفرینی آثار هنرمندان دیگر، با استفاده از تغییر رنگ، موقعیت، اندازه و موارد مشابه تصویر نهایی را تغییر می‌دهد و در تغییر، اثر خود را می‌آفریند. مبنای اصلی آثار براون این نیست که صورت اثر هنری از کجا و به چه صورت الهام و اقتباس شده‌است؛ بلکه اهمیت کار در این است که این عناصر و جزئیات موردِ اقتباس می‌توانند حامل چه پیام و مفاهیمی باشند. وی در آثارش به‌شکلی استعاری بر این باور است که عمل نقاشی هنوز هم در دوره پست‌مدرن ادامه دارد؛ ولی به شکل و صورتی متفاوت از گذشته و از این طریق بر رسانه نقاشی به عنوان یک موضوع تأکید می‌ورزد. وی در پرتره‌هایش به کمک اقتباس به مفاهیم جدیدی اشاره می‌کند که بیشتر در رابطه با پاسداشت رسانه کهن نقاشی روی بوم و تکنیک رنگ روغنی و به پرسش‌کشیدن خود نقاشی به‌مثابه یک رسانه است. دغدغه وی تأکید بر حفظ بداعت و اصالت در مفهوم اثر هنری است نه صورت و ساختار. به این ترتیب، با استفاده از ابزار از آن خودسازی صورت‌گرایی و ساختارگرایی هنر پیشامدرنی و پیشاپست‌مدرنیته را موردِ کنایه و استهزا قرار داده و به شکلی از نقد عملی دست می‌یابد، با ترکیب، تغییر و در هم‌آمیختن در اثر، ساختار مورداقتباس را دگرگونه می‌کند و در نتیجه بر مسئله نفی اصالت اثر هنری هم تأکید می‌ورزد.

پی‌نوشت

1 appropriation

2 G. Brown

۳ پرتره واژه‌ای است فرانسوی که از سده دوازدهم میلادی در اروپا متداول شد و از سده سیزدهم معمول شده است.

4 Young British Artists (YBA).

۵ مانند گالری سرپانتین در لندن (۲۰۰۴)؛ موزه Kunsthistorisches در وین (۲۰۰۸)؛ تیت لیورپول در انگلستان (۲۰۱۱)؛ موزه گونگنهایم در بیلبائو در سال ۲۰۱۳ .

6 The end of the 20th Century

7 J. Beuys

8 sex

9 cornelis van der Geest

گیست اهل آنتورپ بود که از ثروت خود برای حمایت از هنرمندان همین خطه و ایجاد مجموعه هنری خود استفاده می‌کرد.

10 suffer well

11 poor art

منابع

- پاکباز، روئین (۱۳۹۵). ***دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک***. تهران: فرهنگ معاصر.

حسن‌شاهی، فائزه؛ نصری، امیر (۱۳۹۲). «بررسی کارکردهای پرتره‌نگاری غرب». ***نقش‌مایه***، ۱۶ (۵)، ۱۵-۲۱.

- حسنوند، محمدکاظم (۱۳۹۷). «درآمدی بر پست‌مدرنیسم و تجلی آن در هنرهای تجسمی». ***مبانی نظری هنرهای تجسمی***، ۳ (۱)، ۲۰-۵.
- درخشانی، مژده (۱۳۹۸). «جستاری در باب اصالت و از آن خودسازی در آفرینش آثار هنرهای تجسمی». **پیکره**، ۸ (۱۸)، ۹۲-۱۰۱.
- ژیلسن، آن‌بی‌یر (۱۳۸۸). «تصویر وارونه نظام نیمه‌نمادی و معنای مکانی؛ فراگفتمان». ترجمه امیر بیگلری. ***پژوهشنامه فرهنگستان هنر***، ۳ (۱۲)، ۱۱-۹۵.
- شادقزوینی، پریسا (۱۳۹۲). ***مروری بر تاریخ نقاشی معاصر عرب (از آرنوو تا پست‌مدرنیسم)***. تهران: سمت.
- شیوا، آیسان؛ حسامی، منصور؛ شاکری، زهرا (۱۳۹۹). «از آن خودسازی هنری و تعیین جایگاه حقوقی پدیدآورنده». ***کیمیای هنر***، ۹ (۳۶)، ۴۹-۶۱.
- صداقت‌کیش، آرش (۱۳۸۸). «گلن براون». ***تندیس***، ۱۶۱، ۴-۵.
- عمیدی، افسانه (۱۳۸۶). «پست‌مدرن در هنر». ***رشد آموزش هنر***، ۱۲ (۵)، ۳۰-۳۳.
- فرح‌بخش‌پور، حسین؛ شایگان‌فر، نادر (۱۳۹۷). «بررسی ناپدیدی هنر در عصر فراواقعیت از منظر بودریار با تأکید بر آثار ریچارد پریینس به‌مثابه مصادیق آن اندیشه». ***نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، ۲۱ (۳)، ۵-۱۲.

- قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۰). *تبارشناسی پست‌مدرنیسم*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- کلهر، مژگان (۱۳۹۵). *سیر تحول تاریخ نقاشی چهره‌نگاری در نیمه دوم قرن بیستم*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه سوره، تهران.
- لوسی‌اسمیت، ادوارد (۱۳۹۳). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم: جهانی شدن و هنر جدید*، ترجمه علیرضا سمیع‌آذر، تهران: نظر.
- میرزایی‌عطاآبادی، مائده (۱۳۹۳). *پرتره‌نگاری در تاریخ هنر*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه الزهرا، تهران.
- نظری، پروین (۱۳۹۶). *مؤلفه‌های هنر پست‌مدرن*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز. آذربایجان شرقی.
- وارد، گلن (۱۳۸۳). *پست‌مدرن*، ترجمه قادر فخررنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

References

- Amidi, A. (2007). "Postmodernism in Art". ***Growth in Art Education***, 12 (5), 30-33, (Text in Persian).
- Brown, G. (2009). ***Gleen Brown: Three Exhibitions***, London: Gagosian Gallery, in association with Rizzol International Publications, Inc.
- Derakhshani, M. (2020). "Investigation of Originality and "Appropriation" in the Creation of Visual Arts". ***Paykareh***, 8(18), 89-101. doi: 10.22055/pyk.2020.15615, (Text in Persian).
- Farahbakhsh Pour, H., Shaygan Far, N. (2020). "Disappearance of Art in Hyper real Era in Baudrillard's Perspective with the emphasis on Richard Prince's Works as the examples of those ideas". ***Journal of Fine Arts: Visual Arts***, 25 (3), 5-12. doi: 10.22059/jfava.2018.264019.666003, (Text in Persian).
- Geslin, A. B. (2009). "Converse Image; Semi-Symbolic System and Place-Bound Meaning: Meta-Discourse." Translated by Amir Biglari, ***PazhouheshNameh-e Farhangestan-e Honar***, 3 (12), 95-11, (Text in Persian).
- Gharebaghi, A. (2001). ***Genealogy of Postmodernism***. Tehran: Cultural Research Office, (Text in Persian).
- Hasanvand, M. K. (2018). "An Introduction to Postmodernism & its Manifestation in Visual Arts". ***Journal of Theoretical principles of Visual Arts***, 3 (1), 5-20, (Text in Persian).
- Hassanshahi, F., Nasri, A. (2013). "Examining the Functions of Western Portrait Painting". ***Naqshe-Maye***, 16 (5), 15-21, (Text in Persian).
- Kalhor, M. (2016). ***Evolution of Portrait Painting in the Second Half of the Twentieth Century***. Master's Thesis. Soreh University. Tehran, (Text in Persian).
- Katalin, S. (2010). ***Glenn Brown- the Painting of Mash-up Culture***. Budapest: Ludwig Museum- Museum of Contemporary Art.
- Lucie, E. (2014). ***Movements in Art since 1945: Issues and Concepts***. Translated by Alireza Samii-Azar. Tehran: Nazar, (Text in Persian).
- Mirzaei-Ataabadi, M. (2014). ***Portrait Painting in Art History***. Master's Thesis. Alzahra University. Tehran,(Text in Persian).
- Nazari, P. (2017). ***Elements of Postmodern Art***. Master's Thesis. University of Tabriz. East Azerbaijan, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2016). ***Encyclopedia of Art: Painting, Sculpture, Graphic Arts***, Tehran: Contemporary Culture, (Text in Persian).
- Reichelt, V. (2005). ***Painting's Wrongful Death: The Revivalist Practices of Glenn Brown and Gerhard Richter***. PhD thesis, Visual Art, Queensland College of Art, Griffith University South Brisbane.
- Reichelt, V. (2005). ***Painting's Wrongful Death: The Revivalist Practices of Glenn Brown and Gerhard Richter***. Queensland College of Art, Griffith University South Brisbane, Australia, Thesis (Professional Doctorate).
- Sedaqat Kish, A. (2009). "Glenn Brown". ***Tandis***, 161, 4-5, (Text in Persian).

Shad Ghazvini, P. (2013). ***An Overview of Contemporary Arab Painting History (From Arnaud to Postmodernism***). Tehran: SAMT, (Text in Persian).

- Shiva, A., Hessami, M., Shakeri, Z. (2020). "Appropriation Art and Recognition of the Legal Status of the Autho". ***Kimia-ye-Honar***, 9(36), 49-61, (Text in Persian).
- Ward, G. (2004). ***Postmodernism***. Translated by Ghader Fakhrranjbari and Abouzar Karami. Tehran: Mahi, (Text in Persian).

URLs

URL1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Honore_Fragonard_A_Boy_as_Pierrot.jpg (6 August 2023)

URL2: https://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_van_der_Geest (6 August 2023)

URL3:https://en.wikipedia.org/wiki/Skull_of_a_Skeleton_with_Burning_Cigarette (6 August 2023)

URL4: https://glennbrown.co.uk/artworks (6 August 2023)

URL5: https://www.wikiart.org/en/rembrandt/bust-of-a-laughingyoung-man (6 August 2023).

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

Appropriation" in Glenn Brown's Portraits

Abstract:

Postmodern art is characterized by several distinctive features, one of which is appropriation. This concept is closely intertwined with intersexuality, establishment of intertextual relationships, negation of authenticity, and decentring of meanings. Numerous artists, among them Glenn Brown, find inspiration in historical epochs like the Baroque and Renaissance periods, infusing these influences into their own artistic creations. This study embarks on an exploration of notion of appropriation in Glenn Brown's portraiture. To achieve this goal, we will commence by offering definitions of postmodernism and appropriation, followed by a thorough analysis of five portrait paintings by Brown through lens of this perspective. This research adopts a descriptive-analytical approach and leverages digital versions of internet articles, along with the original digital copies of the artworks for image compilation. From Glenn Brown's extensive body of work, we have handpicked five appropriated portrait paintings for in-depth examination. The concept of appropriation emerges as pivotal postmodernist approach in realm of art. This concept entails artists borrowing, altering, and reshaping elements from pre-existing sources. During this creative process, artists draw upon elements from historical and contemporary texts, popular culture, advertisements, mass media, and even works of fellow artists, integrating and transforming these elements within their own creations. These transformations can encompass altering original meanings or engendering striking collisions of ideas.

In addition to being evident in all forms of visual art, spirit and philosophy of postmodernity have introduced new materials and tools, alongside technology, into many works of visual art.

Zahra Pakzad
Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran, Corresponding Author.
zahrapakzad@ymail.comr

Mina Foroghi Dehnavi
MA Department of Painting, Faculty of Arts, Alzahra University, Tehran, Iran.
m.foroooghi@yahoo.com

Date Received: 2022-10-27
Date Received: 2023-06-27

1-DOI: 10.22051/PGR.2023.42123.1196

Postmodernism in visual art not only manifests itself in artworks but also introduces new materials and tools, frequently reshaping landscape of modern painting. In postmodern painting, influence of past modernist movements is discernible, and conceptualism is acknowledged as significant characteristic. Postmodern painters re-evaluate artistic values of the past and present textual content in their works to audience anew. This form of painting is a result of neo-expressionism, conceptualism, and pop art, but it offers a new artistic experience with an emphasis on viewer participation, structural disruption, and semantic complexity.

The portrait genre has manifested in various ways throughout history of visual arts, at times within realm of two-dimensional art such as drawing and painting, and at other times by delving into three-dimensional space and sculptural expression. "Portraits serve diverse functions and are presented through various media. Painting is the most prevalent medium for representation of portraits.

In the United States and Europe, the creation of portraits declined during the years between 1940 and 1950 due to greater focus on abstract and non-figurative art. However, with advent of postmodern art after the modern era, portraits lost some of their traditional functions and underwent transformations in style and media. The years between 1960 and 1970 marked a revival of portrait art, with artists like Lucian Freud and Francis Bacon creating significant paintings. Many contemporary artists, such as Andy Warhol, Alex Katz, and Chuck Close, shifted their attention to portrayal of faces. Glenn Brown is another contemporary artist who has displayed a unique perspective in the realm of painting and portraiture.

Glenn Brown, a contemporary English artist, has been actively engaged in realms of painting, design, and sculpture, and has been subject of individual exhibitions at prestigious institutions. As a multi-disciplinary artist, Glenn Brown draws inspiration from a diverse array of artistic sources, encompassing painting, film, literature, and music, which he seamlessly incorporates into his paintings. His body of work can be broadly categorized into three primary groups: paintings rooted in appropriation of famous artworks and historical painting techniques, scientific-imaginary paintings, and sculptures. In context of this article, our focus will be directed towards providing an overview of Brown's works that fall within the ambit of the first group.

Artwork Number 1: "The end of the 20th Century"

Image 1: Glenn Brown, The End of the Twentieth Century, 1996, Oil on Canvas, 75×57.5cm, URL1

Image 2: Fragonard, A Boy as Pierrot, between 1780-1786, Oil on Canvas, 60×50cm, URL2

In this artwork (Image 1), Glenn Brown presents a reversed portrait executed in the Rococo style, drawing inspiration from Fragonard's work (Image 2). Brown's artistic approach involves deliberate inversion and reconstruction of portraits, serving to disrupt established stereotypes while reintroducing symbolism into visual narrative. This particular work also carries elements of satire and humour, subtly indicating evolving landscape of ideas and media within realm of contemporary art. Titled "The End of the Twentieth Century," the artwork holds a symbolic connotation, hinting at the transformation of painting and shifting paradigms of artistic expression.

Artwork Number 2: "Joseph Beuys"

It is worth noting that Image 3 establishes an intertextual relationship with another of Glenn Brown's works (Image 4). The initial painting (Image 4) is itself a fusion of two distinct paintings. In original artwork (Image 4), colour palette leans towards warm and brownish tones. However, in secondary artwork (Image 3), there has been a subtle alteration in the choice of colours and contrast.

In a 2004 article published in Flash Art, Pablo Lafuente provides insight into Glenn Brown's artistic approach, highlighting his deliberate manipulation of colours in his works. This manipulation is executed in a manner that at times renders his portrait subjects with an appearance of sickness or even death. Glenn Brown's artistic creations evoke a sense of sensitivity and decadence reminiscent of the paintings by artists such as Blake, Bocklin, and Fuseli. His particular focus on exploring darker and more melancholic facets of life aligns with aesthetics commonly associated with Gothic genre.

Image 3: Glenn Brown, Joseph Beuys, 2001, Oil on Panel, 96×79.5cm, URL1

Image 4: Glenn Brown, I Lost My Heart to a Starship Trooper, Oil on Canvas Mounted on Panel, 64.8×53.5cm, URL1

Artwork Number 3: "Fusion/Sex"

This work is an adaptation of one of Van Dyck's artworks. Van Dyck's work (Image 6), which depicts an aristocratic portrait against a dark background, exhibits a subtle contrast of light and darkness, with a naturalistic colour palette. The most significant aspect of this work relates to

Image 5: Glenn Brown, Fusion/Sex. 2003 Type: Oil on canvas Dimensions: 126×85cm, URL1

Image 6: Anthony van Dyck, Portrait of Cornelis van der Geest Before 1620, URL3

its title. The title of the artwork, "Sex," which in some sources has been interpreted as "sex", or can imply "gender." Given that Brown has chosen to portray an aristocrat in this work, the title may allude to "sex" or "identity ", emphasizing these themes in the artwork.

Artwork Number 4: "Suffer Well"

Brown has taken inspiration from Vincent van Gogh's painting "Skull of a Skeleton with Burning Cigarette" (Image 8) to create his own adaptation, which is represented in Image 7. In Van Gogh's original work, the colour palette predominantly leans towards shades of grey, with a dark black background. In contrast, in Brown's rendition, the background departs from Van Gogh's portrayal, adopting sky-blue colour. Additionally, there is a noticeable increase in contrast between light and darkness within this artwork as compared to Van Gogh's depiction.

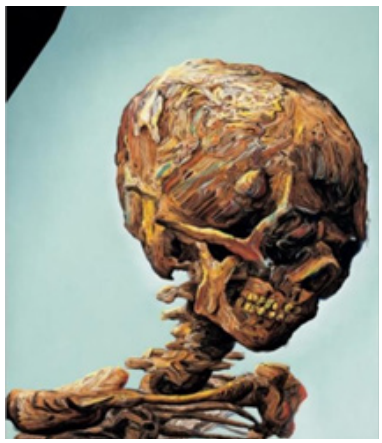

Image 7: Glenn Brown, Suffer Well, 2007, Oil on board, 120×157cm, URL1

Image 8: Vincent van Gogh, Skull of a Skeleton with Burning Cigarette, 1885, Oil on canvas, 32×24.5cm, URL4

Artwork Number 5: "Poor Art"

In Rembrandt's portrait, which is created in the Baroque style, the colour palette prominently showcases earthy tones of brown and ochre, leaning towards a sense of warmth. The subject's face is gently bathed in soft, warm light, crafting a subtle contrast. In contrast, the lower portions of the canvas, including the subject's attire and the background, are rendered in deeper shades, thereby emphasizing a sense of darkness. However, in Glenn Brown's artwork, the portrait exhibits characteristics that diverge from Rembrandt's work.

Image 9: Glenn Brown, Poor Art, 2016, Oil on board, 74×108.5cm, URL1

Image 10: Laughing Young Man, Rembrandt van Rijn, 1629, Approximately 41×33cm, URL5

Conclusion

The emergence and evolution of postmodern art have been shaped by numerous factors, with its origins often traced back to the late tendencies of modern art. Among the postmodern artists who have harnessed the revolutionary and transformative aspects of new painting styles during this era, Glenn Brown stands out. Through the adept utilization of appropriation as a tool, he engages in satire and mockery of the formalism and structuralism prevalent in pre-postmodern and pre-post-postmodern art. By combining, altering, and amalgamating elements within his works, he fundamentally reconfigures the structure, which is subject to adaptation. In doing so, he highlights issue of negating artistic authenticity in a novel and thought-provoking manner.

Keywords: Appropriation, Glenn Brown, Portrait Painting, Postmodern Art.