

تبیین جایگاه مخاطب در آثار هنرمندان زن دوره مدرنیسم (مطالعه موردی نمونه‌هایی از آثار هریت بکر و لورا نایت)

شادی تاکی^{۱*}، حسن بلخاری قهپی^{۲**}، مریم سالاری^{۳***}

۱. دانشجوی دکتری هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۲. استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
۳. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

چکیده

مخاطب هم‌چون اثر هنری و هنرمند، یکی از حوزه‌های مهم در شناخت هنر هر دوره به حساب می‌آید که در طول تاریخ هنر، کمتر به آن پرداخته شده است. هم‌چنین دوره مدرنیسم به دلیل تحولات بنیادینش، از هرآنچه در گذشته خود داشت، گسست و از یکسو پارادایم نوینی به نام «هنر مدرنیسم» را به وجود آورد و از دیگرسو، هم‌زمان با تغییر در نقش اجتماعی زنان، «هنرمند» زن را به رسمیت شناخت. هدف پژوهش حاضر این است که در راستای پرداختن به نقش مخاطب، در شناخت هنر دوره مدرنیسم، پاسخگوی این پرسش باشد که با ظهور هنرمندان زن، مخاطبان آثارشان، چه تأثیری در تغییر عمل آن‌ها در طول این دوره داشته‌اند؟ این پژوهش، به روش توصیفی-تحلیلی، پارادایم مدرنیسم را در محدوده سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۹۴۵ میلادی در قالب دو دوره مجزا، قبل و بعد از جنگ جهانی اول، مورد مطالعه تطبیقی قرار می‌دهد و آثار دو هنرمند زن نقاش، هریت بکر و لورا نایت، از دو دوره مذکور را به‌عنوان شاهدی بر یافته‌های تاریخی، مورد تطبیق و تحلیل قرار می‌دهد. طبق یافته‌های پژوهش می‌توان گفت که در دوره نخست (۱۸۷۰ تا ۱۹۱۴)، هنرمند زن و مخاطب آثارش هر دو نقشی منفعلانه در برابر یکدیگر دارند اما در دوره دوم (۱۹۱۴ تا ۱۹۴۵)، به واسطه رویدادهای اجتماعی در تغییر جایگاه زن در جامعه، هنرمند زن، نقشی فعالانه به خود می‌گیرد و مخاطب آثارش نیز از جایگاه اَبَرگی به سوژه تبدیل می‌شود، تا جایی که عمل آن‌ها بر یکدیگر تأثیر می‌گذارد.

واژه‌های کلیدی

هنر مدرنیسم، هنرمند زن، مخاطب، جنگ جهانی، فمینیسم، هریت بکر، لورا نایت.

* نویسنده مسئول: takishadi1400@gmail.com

** Hasan.bolkhari@ut.ac.ir

*** Maryamsaalari@yahoo.com

مقدمه

چارچوب نظری

به‌طور کلی اصطلاح مدرنیسم مشابه رمانتیسیسم - که به تعبیری کلی، دوره‌ای طولانی و متنوع از هنر و ادبیات را شامل شده بود - برای نشان دادن خلق و خوی عمومی هنرهای قرن بیستم استفاده شده است و کسانی که مایل به تشخیص و جداسازی یک جریان در یک زمان خاص هستند، به همان اندازه از این اصطلاح بهره می‌گیرند. (Bradbury & McFarlane, 1978, 23)

«ساندرو بُکولا»^۳ در طی ده سال پژوهش روشمند که دربارهٔ هنر مدرنیسم انجام داده است، مدرنیسم را یک عصر فرهنگی مستقل و قابل قیاس با عهد کهن یونانی-رومی (۵۰۰ ق.م - ۴۰۰ م)، قرون وسطی (۴۰۰ - ۱۳۰۰ م) و عصر مدرن (۱۴۰۰ - ۱۹۰۰ م) می‌داند و آغاز مدرنیسم را حدود سال ۱۸۷۰ معرفی می‌کند. بُکولا معتقد است که پارادایم مشترک حاصل‌شده از مدرنیسم بر پایهٔ اعتقاد به علوم، فهم منطقی، برنامه‌ریزی پایدار و وحدت هستی، شکل گرفته است و مشابهت معناداری را میان تحولات علمی، سیاسی، اجتماعی، فلسفی و هنری، به بار می‌آورد که تا آخرین دهه‌های قرن بیستم و شکل‌گیری پست‌مدرنیسم ادامه می‌یابد. مدرنیسم در هنر با ادغام تدریجی نگرش علمی بر جهان و فلسفهٔ مدرن از عصر روشنگری تا اندیشه‌های نیچه، کار خود را آغاز می‌کند و هنرمندان مدرنیسم در شناخت فرم، رنگ و نور، همسو با یافته‌های علمی و جهان‌نگری فیزیک مدرن، اندیشه‌های فلسفی و جنبه‌های روانکاوانهٔ این دوران، به بیان و معنادار بودن واقعیت انکارناپذیر در هنر می‌پردازند (بُکولا، ۱۳۸۷، ۲۰۷-۲۴۹).

این پژوهش به هنر مدرنیسم و تحولات پیرامونی آن از دیدگاه پژوهشی بُکولا می‌نگرد. بنابراین نقش مخاطب در آثار هنر مدرنیسم را باید در اندیشهٔ هنرمند و نوع نگاهش به اثر هنری که برگرفته از پارادایم معاصر او است، جستجو کرد. مدرنیسم با تکیه بر فردیت هنرمند و اصالت هنر، بر تعالی آن به معنای «هنر برای هنر» پافشاری می‌نمود. هم‌چنین هنرمند مدرنیسم با دیدگاه هنر والا، خود و اثرش را در اولویت نسبت به صنایع‌دستی و هنرهای کاربردی که با مخاطب عام در تعامل بیش‌تری قرار داشتند، می‌نگریست و بر این اساس سرگرمی، تفنن و یا رویکردهای اجتماعی، دینی، روایی و اخلاق‌مدارانه را در آثار هنری مورد انتقاد قرار می‌داد و به نوع فردی در ایجاد نوآوری و ارزش‌نهادن در اثر هنری معتقد بود. معیار هنر مدرنیسم این بود که هر هنری در وهلهٔ اول روی سخنش به سایر هنرها است و بعد محیط اجتماعی را مخاطب قرار می‌دهد (بِرت، ۱۳۸۵، ۲۳۰).

هنر، هم‌چون مثلثی است که در جامعه از پیوند سه وجه اثر، هنرمند و مخاطب حاصل می‌شود. بنابراین شناخت هنر، نیازمند واکاوی در هر سهٔ این وجوه است که در طول دوره‌های مختلف، هر کدام از آن‌ها وابسته به بسترهای شکل‌گیری‌شان، متفاوت بوده‌اند. هم‌چنین کتاب‌های تاریخ هنر در طی قرن‌ها، بیش‌تر براساس معرفی آثار هنری و شرح زندگی هنرمندان‌شان نگارش شده‌اند و کمتر به این مهم پرداخته شده که اندیشه و نگاه مخاطبان این آثار چه تأثیری در این روند تاریخی داشته است. البته در طول تاریخ، برخی از فلاسفه در وجوهی از نظریات خود، توجه به مخاطب و یا مطالعات پیرامونی آن را مد نظر داشته‌اند که بارزترین نمونهٔ آن در اندیشهٔ فلاسفهٔ پدیدارشناس قابل پیگیری است.

امروز به واسطهٔ گفتمان پست‌مدرنیسم و رویکرد مخاطب‌محورانهٔ آن در هنر، بیش از هر دورهٔ دیگر تاریخی، مخاطبان مورد توجه قرار گرفته‌اند. اما گفتمان پست‌مدرنیسم در ادامهٔ مدرنیسم شکل گرفت و مدرنیسم نقطهٔ عطفی بود که دگرگونی‌های گسترده‌اش در علم، فلسفه، اجتماع و هنر، تاریخ را به یکباره متحول کرد و از هر آن‌چه در گذشته بود، گسست. بنابراین پژوهش حاضر در جستجوی جایگاه مخاطب، به پارادایم «هنر مدرنیسم» باز می‌گردد. هم‌چنین از آن جایی که هم‌زمان با تغییر در نقش اجتماعی زنان، رسمیت یافتن آن‌ها به عنوان «هنرمند» نیز از تحولات بنیادین در هنر مدرنیسم بود، این پرسش به وجود می‌آید که با ظهور هنرمندان زن در عرصهٔ رسمی هنر، مخاطبان این قشر جدید چه کسانی هستند و نقش مخاطب چه تأثیری در تغییر عمل آن‌ها در خلق آثارشان دارد؟

برای دستیابی به پاسخ این پرسش، ابتدا در قالب چارچوب نظری این پژوهش، هنر مدرنیسم به‌عنوان یک پارادایم، مفهوم‌سازی می‌گردد و ارتباطش با مخاطب، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سپس با رویکرد تطبیقی بین دو دورهٔ پیش از جنگ جهانی اول^۱ و دورهٔ آغاز جنگ جهانی اول تا پایان جنگ دوم جهانی^۲، به‌طور اختصاصی به جایگاه مخاطب در آثار هنرمندان زن مدرنیسم، پرداخته می‌شود. فرض بر این است که تغییر در جایگاه اجتماعی زن در طول پارادایم مدرنیسم، جایگاه مخاطبان آن‌ها را نیز تغییر داد و نیز رویکرد و عمل آن‌ها در خلق آثار هنری را متحول نمود. بخش پایانی این پژوهش در وجود مصداقی برای یافته‌های تاریخی، آثار دو هنرمند زن نقاش، از دو دورهٔ مذکور در پارادایم هنر مدرنیسم را مورد تطبیق و تحلیل قرار خواهد داد.

جهانی، زنی امروزی و متکی به نفس گام در عرصه اجتماع نهاد که طرز فکرش درباره ازدواج، مادربودن و جنسیت تغییر کرده بود (وحیدی‌راد، ۱۳۹۷، ۱۵۲).

هم‌چنین هنر مدرنیسم نیز در این دوره، زاینده و گسترش دهنده سبک‌هایی بود که با تغییراتی ریشه‌ای در شکل و محتوا، زمینه را برای دگرگونی‌های بیشتر هموار نمودند. فوتوریسم^۵ که در ۱۹۰۹ با تعلقات سیاسی در میلان پایه‌گذاری شد و در سال‌های جنگ جهانی اول به اوج خود رسید؛ ورتیسیسم^۶ که زیبایی‌شناختی ماشین‌ستای آن در جنبش فوتوریسم مندرج بود، در انگلستان رشد و گسترش نمود؛ دادائیسم^۷ که به‌عنوان یک جنبش هنری-ادبی طغیانی بود در برابر سرخوردگی‌های ناشی از جنگ جهانی اول تا ۱۹۲۲ ادامه یافت (لینتن، ۱۳۹۷: ۴۳۶، ۴۹۲ و ۴۹۵) و این تحولات، پارادایم هنر مدرنیسم را دچار تغییر ساخت.

مسئله این تغییرات، بدون تأثیر در نقش مخاطب نبود و با هژمونیک‌شدن گفتمان مدرنیسم در جامعه، به شکلی دوسویه توجه هنرمندان و مخاطبان را بیش از پیش به یکدیگر جلب نمود. بنابراین، پژوهش حاضر وقوع جنگ را به‌عنوان نقطه عطفی در نظر می‌گیرد که به واسطه توجه به رویدادهای پیرامونی آن قادر خواهد بود به تبیین نقش مخاطب در عملکرد زنان هنرمند قبل از جنگ و پس از آن بپردازد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته و جمع‌آوری اطلاعات آن، از طریق مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای است. هم‌چنین پژوهش حاضر در مفهوم‌سازی هنر مدرنیسم به دیدگاه بکولا (۱۹۹۹) در کتاب هنر مدرنیسم تکیه دارد و براساس آن، برای بررسی نقش مخاطب در عمل هنرمندان زن این دوره، اندیشه‌ها، رویدادها و تحولات را مبنا قرار خواهد داد. اما با توجه به تغییراتی که جنگ در پارادایم مدرنیسم حاصل کرده است، نقش مخاطب مورد نظر را در مطالعه تطبیقی بین دو دوره پیش از جنگ جهانی اول (یعنی حدود سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۴) و دوره آغاز جنگ جهانی اول تا پایان جنگ دوم جهانی (یعنی حدود سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۴۵) بررسی خواهد نمود و برای روشن‌نمودن این موضوع به تطبیق و تحلیل رویکرد دو هنرمند زن نقاش، هریت بکر^۸ و لورا نایت^۹ می‌پردازد. دلیل انتخاب مذکور این است که هر دوی آن‌ها، از هنرمندان فعال دوره خود بودند که با به تصویر کشیدن پیکره‌های زنان، آثار متعددی به وجود آورده‌اند؛ هم‌چنین وجه مشترک دیگر آثارشان قرابت در شیوه کار است به این

با توجه به انسان‌نگری متفاوتی که حاصل اندیشه‌های علمی، فلسفی و روانکاوانه گفتمان مدرنیسم در اواخر قرن نوزدهم و دهه اول قرن بیستم بود، از هنرمند شخصیتی ساخته شد که بر اندیشه و تجربیات شخصی خود متکی بود و در آثار تجسمی‌اش آن را به عملی در قالب فرم و رنگ تبدیل می‌کرد. درواقع، محبوبیت اندیشه ذهن ناخودآگاه، - محصول نظریه روان‌شناسی «تفسیر رویاها» زیگموند فروید (۱۸۹۹)^۴ او را وادار نمود تا به جستجو در «خود» بپردازد و تجربه زیسته، رویاها و نمادهای شخصی‌اش را در قالب جهانی متفاوت، با رد کردن اصول سنتی، از نو بسازد. هنر مدرنیسم در چارچوب نگرش و فردیت هنرمند، نیازمند اهمیت‌دادن به موضوع و محتوای اثر نیست، زیرا فرم را مسئله اصلی می‌داند؛ بنابراین مخاطب هنر مدرنیسم نیز مخاطبی خاص محسوب می‌شود، مخاطبی که با این فرایند ساخت اثر، آشنایی دارد و هم‌چنان که اثر براساس درون‌مایه‌ای مدرنیستی، - به نقل از تری برت - روی پای خودش می‌ایستد و دارای تعالی و استقلال است، مخاطب اثر مدرنیسم نیز آن را امری وابسته به نیت هنرمند می‌بیند که در فرم‌ها و رنگ‌هایی برآمده از دیدگاه شخصی او تجلی یافته است، بدون آن که برای مخاطب نقشی قائل باشد و یا هدفی را برای درک‌شدن توسط عوام در نظر بگیرد. هنرمندان آثار مدرنیسم افرادی بودند که برای موزه‌ها، افراد متخصص و در یک کلام صرفاً برای «هنر» خلق اثر می‌کردند. به همین دلیل مخاطب اثر مدرنیسم، در ضمن این که مخاطب نخبه‌ای است که گفتمان حاکم بر مدرنیسم را درک می‌نماید، در جایگاه بزرگی نسبت به اثر قرار دارد و به دنبال درک معنای مورد نظر هنرمند است نه دخالت در آن.

آن‌چه با تکیه بر پارادایم مدرنیسم درباره نقش مخاطب گفته شد، بیشتر بر دیدی کل‌نگرانه به جهان و انسان استوار است که فرم و بیان را در دستاوردهای هنری و علمی سرآغاز سده بیستم می‌یافت و این رویکرد، منحصر به محافل کوچک هنرمندان، دانشمندان و روشنفکران بود. اما تغییر در این پارادایم و همراه‌شدن اکثریت مردم با آن، زمانی آغاز شد که با بروز جنگ جهانی اول و نتایج آن، بنیاد ارزش‌ها و افکار قدیم که بین عموم مردم رواج داشت را به سستی مبدل کرد (بکولا، ۱۳۸۷، ۲۳۹). هم‌چنین نگرشی نوین به بدن انسان و جنسیت و نیز اشتغال زنان در جنگ، شیوه زندگی فردی و اجتماعی آن‌ها را تغییر داد. درواقع «جنگ، تهدید رشد و تقویت جبهه زنان در برابر مردان را ایجاد نمود» (Sandra & Gubar, 1988, 261) و هم‌چون کاتالیزوری بر روند واگذاری حق زنان و تغییر جایگاه اجتماعی آن‌ها، تأثیر مثبتی نهاد. در سال‌های بین دو جنگ

دوره‌های قبل و بعد از جنگ جهانی اول و مطالعه تطبیقی برای دستیابی به تشابه و افتراق در شکل و محتوای این آثار را، روشی کاربردی برای شناخت رویکرد هنرمندان زن در خلق اثر و نیز پی‌بردن به چگونگی تغییر در عمل هنری زنان در این دوره‌ها می‌داند.

دوره نخست: پیش از جنگ جهانی اول (۱۸۷۰ تا ۱۹۱۴)

رسمیت و مشروعیت‌دادن به زنان با عنوان «هنرمند» از محصولات ظهور مدرنیسم بود که تحلیل نقش مخاطبان آن‌ها را نیز به دنبال خواهد داشت. در پیشینه‌های تاریخی، شمار اندکی از زنان هنرمند یافت می‌شوند که اثری ناچیز از خود به جای گذاشته‌اند، هم‌چنین جنسیت هنرمند، همیشه مرد انگاشته می‌شود مگر آن‌که هنرمند، زن نامیده شود (کرس میر، ۱۳۸۷، ۷۷). اما از قرن هجدهم به‌ویژه با وقوع انقلاب صنعتی^۱ زمینه‌های ابتدایی بروز هویت جمعی زنان فراهم شد زیرا که «این انقلاب صنعتی بود که برای زنان انگیزه خواستار برابری در فرصت‌ها را ایجاد نمود؛ [هم‌چنین] انقلاب صنعتی نخستین گام در تغییر منزلت زنان را به وجود آورد - به معنای حذف کردن موانع حقوقی و عرفی در مسیر مشارکت کامل زنان در فعالیت‌های جهان» (Degler, 1964, 194). این تحولات و به دنبال آن آغاز موج اول فمینیسم^{۱۱} است که موجب دگرگونی در جایگاه زنان می‌گردد و به تبع آن، می‌توانند در عرصه هنر نیز عرض اندام نمایند. هم‌چنین در قرن نوزدهم، آموزش در هنر نیز گسترش می‌یابد و کمی از قوانین سخت و سختی که تا قبل از آن برای حضور زنان در آکادمی‌های هنری وضع شده بود، کاسته شده و مهم‌تر این‌که تأسیس آکادمی‌های خصوصی، مسیر بهتری را برای پیشرفت زنان در هنرهای رسمی^{۱۲} باز می‌نماید. این تحولات را باید بسترهای اصلی‌ای دانست که زنان توانستند به عنوان «هنرمند» آثار خود را معرفی نمایند.

در این زمان، مدرنیسم در هنر (تجسمی) نیز با رویکردهای امپرسیونیسم و پُست‌امپرسیونیسم، خلوص و شفافیت در کاربرد وسایل و روش‌های هنری و بیان مفهومی جدید از «خود» و جهان را، به‌عنوان ارزش و شاخص آفرینش هنری مطرح می‌کند، پس دیده‌شدن زنان به عنوان «هنرمند» را نیز باید در شاخصه‌های پارادایم هنر مدرنیسم در آثار آن‌ها، جستجو نمود. در تحلیل آثار زنان در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم می‌توان گفت که به دلیل حاکمیت پارادایم جدید در هنر این دوره، آن‌ها مجبور به خلق آثاری مشابه به آثار مردان شدند تا بتوانند در عرصه هنر مطرح شوند. بنابراین برخلاف روحیه حق‌طلبانه، حمایت از جنبش‌های اجتماعی

معنا که هردو هنرمند، به زبان بصری امپرسیونیست‌ها در توجه به فرم‌ها، رنگ‌ها و بازی نور وابسته هستند.

پیشینه پژوهش

پس از جستجو در متون موجود، دو مقاله و یک پایان‌نامه که در عنوان و محتوا تا حدی با پژوهش حاضر در ارتباط‌اند، یافت شدند که در این بخش به‌عنوان پیشینه پژوهش معرفی می‌شوند. مقاله «افق بینادهنی هنرمند و مخاطب در هنر تعاملی معاصر» نوشته فاطمه پورمند (۱۳۹۶) که به مطالعه مخاطب و اهمیت نقش آن در فرایند تولید هنر معاصر می‌پردازد و در نهایت، مخاطب را هم‌تراز با هنرمند در خلق اثر، تعیین‌کننده معرفی می‌نماید. هم‌چنین مقاله «هنر مدرن و جنبش‌های تأثیرگذار بر آن» نوشته پرناز گودرزپروری و محمد ضیمران (۱۳۹۱)، اگرچه به‌طور مستقیم به مخاطب آثار هنری اشاره ندارد، اما با پرداختن به تحولات بنیادین در هنر مدرن و واکاوی جنبش‌های پیرامونی آن، مطالعه بسترهای لازم برای پیگیری نقش مخاطب در هنر مدرنیسم را فراهم می‌نماید.

پایان‌نامه مرجان تاج‌الدینی (۱۳۹۰) با عنوان «جایگاه هنرمندان زن در مدرنیسم پس از جنگ جهانی دوم در نیویورک» پژوهش دیگری است که در مطالعات خود به ایده‌های زنانه، تأثیر زن‌بودن و نیز نگرش‌ها و سیاست‌های جنسیتی بر شکل‌گیری ساختار هنری آثار زنان آمریکا در سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی توجه دارد.

پایان‌نامه نعمت باقری‌فرد (۱۳۹۱) نیز با عنوان «نقش مخاطب در شکل‌گیری اثر هنری در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم»، بررسی نقش مخاطب در هنر مدرنیسم را بر پایه نبوغ هنرمند و پرهیز از فرهنگ عامه مردم، معرفی می‌کند و بیشترین تمرکز خود را روی مخاطب‌محوری در هنر پست‌مدرنیسم و گرایش‌های معاصر دارد.

اما پژوهش حاضر راه متفاوتی را نسبت به نمونه‌های مذکور بر می‌گزیند و در جهت بررسی سرچشمه‌های نقش مخاطب، به دوره هنر مدرنیسم و به‌ویژه هنرمندان زن که قشر نوظهوری هستند، تکیه دارد و آثار آن‌ها را در ارتباط با مخاطبان این دوره، مورد بررسی قرار می‌دهد. بنابراین در جستجوهای انجام‌شده، به نظر می‌رسد پژوهش در تبیین جایگاه مخاطب در آثار هنرمندان زن دوره مدرنیسم، رویکردی نو دارد و قبلاً به آن پرداخته نشده است.

نقش مخاطب در آثار هنرمندان زن

پژوهش حاضر، پرداختن به مخاطب‌شناسی ویژه آثار زنان در

مدرنیسم به‌ویژه در جهان غرب فربه‌تر گردد. این دگرگونی‌ها، تغییر در عمل و اندیشه هنر مدرنیسم را نیز در پی داشت که باعث ایجاد تحولاتی تند و رادیکال در هنر گردید و به طور اخص راهی برای به رسمیت شناختن زن‌بودگی و فعالیت بیشتر برای زنان هنرمند گشود.

اما بازیابی نقش مخاطب در آثار زنان هنرمند در این دوره جدید، نیازمند تحلیل و توجه به تغییرات جایگاه خود هنرمندان زن است. به واسطه شرایط موجود، هنرمندان زن مدرنیسم نسبت به قبل نه تنها همگام با هنر مدرنیسم در ایسم‌های جدید، خودآزمایی می‌کردند بلکه سعی داشتند بیشتر بر زن‌بودگی و نمایش ظواهر، احساسات و قدرت «خود» در آثارشان تأکید کنند. زیرا از یک‌سو می‌دانستند که در میدان هنر به عنوان هنرمند، مشروعیت بیشتری نسبت به قبل برای دیده شدن کسب کرده‌اند و از دیگر سو می‌دانستند که جامعه و مخاطبان نیز تغییر یافته‌اند و نگاه تازه‌ای به آثارشان به عنوان زن جدید در جامعه پس از جنگ، خواهند داشت. «در دهه ۱۹۲۰ مفهوم «زن جدید» به عنوان برداشتی از زن که ناظر بر الگوی نوین و «فمینیستی» از زن بود، مطرح شد. «زن جدید» حق رای داشت و آن را اعمال می‌کرد، به دنبال یافتن کار در خارج از خانه بود و نیز خود را مانند مردان از لحاظ جنسی آزاد می‌دانست، به نظر می‌رسید که این برداشت نماینده «فمینیست» برابری بود که می‌خواست زنان در همه شئون مانند مردان باشند و تفکیک سپهرهای خاص زنان و مردان و نیز اخلاقیات خاص زنان و مردان از میان برداشته شود» (مشیرزاده، ۱۳۸۵، ۱۵۵). بنابر این تحولات، می‌توان نتیجه گرفت که نگرش نوین در پارادایم مدرنیسم، موجب بروز آزادی اراده بی‌سابقه‌ای در انسان و به‌ویژه زنان گردید و باید گفت نه تنها زنان خود و نقش‌های جدید خود را در جامعه پذیرفتند، بلکه جامعه - که در واقع مخاطبان آثار هنری نیز برخاسته از آن هستند - نیز مجبور به پذیرش تغییرات شد. مسلماً این بسترها که جهت‌گیری کنش فردی و جمعی جامعه را نه هم‌چون گذشته بر مبنای الگوهای سنتی بلکه براساس معیارهای عام رفتاری به پیش می‌برد را باید تأثیرگذار بر هنر مدرنیسم این دوره نیز دانست. بنابراین در معرفی مخاطب هنر مدرنیسم در دوره جدید، به‌ویژه در جایگاه مخاطب آثار زنان، چنین حاصل می‌شود که مخاطب نمی‌تواند نقشی منفعل در برابر عملکرد هنرمند زن داشته باشد. به این معنا که هنرمند زن برای نشان دادن توان هنری‌اش و بیان تغییر در موقعیت اجتماعی‌اش، به مخاطب می‌اندیشد و دیده شدن آثارش توسط مخاطب بر عمل هنرمندان او تأثیرگذار است. از دیگر سو می‌توان نتیجه گرفت که مخاطبان هنر این دوره نیز که همگام با هنرمندان،

و تأسیس انجمن‌های مختلف بر ضد سیاست‌های موجود، توسط جمعی از زنان، آن‌ها در آثار هنری خود (نقاشی‌ها) به چارچوب‌بندی‌هایی که برای اثر هنری (تأکید بر هنر نوآورانه) و هنرمند (شخصیتی منحصر به فرد و یگانه) به واسطه پارادایم هنر مدرنیسم شکل گرفته بود، پایبند بودند و در قالب «ایسم»‌های مرسوم هنری این دوره، عمل می‌کردند.

جایگاه مخاطب این آثار را نیز باید مانند مخاطبان دیگر دانست؛ مخاطبان، برخلاف دوره‌های قبل نه دیگر شامل حامیان از طبقه اشراف‌زادگان و سیاسیون بودند و نه طبقه نوپهور شهروندان مرفه که در جامعه جدید شکل گرفته بودند - افرادی که از قدرت خرید برخوردار بودند اما بهره‌ای از ذوق زیبایی‌شناسانه موجود در این شکل هنری را نداشتند - زیرا که در پارادایم مدرنیسم، فهم شکل هنری (از جمله نقاشی‌ها) بسیار دشوار می‌نمود، «گویی در آنها نه هیچ‌گونه طراحی وجود داشت، نه کمپوزیسیون، و نه راهی برای آنکه مخاطب بداند... باید درباره چه چیزی فکر کند. ظاهراً هیچ‌گونه موضوع و محتوایی وجود نداشت. شاید اگر تماشاگری حوصله می‌کرد، به کمک عناوین تابلوها می‌توانست منظره بودن برخی از آنها را تشخیص دهد» (لینتن، ۱۳۹۷، ۱۹). پس باید گفت، اثر هنری هیچ نقشی برای مخاطب در نظر نمی‌گیرد و هنرمند نیز مستقل از فهم مخاطبش و تنها متکی بر دریافت «خود» از جهان و وفاداری به عمل نقاشانه اقدام می‌نماید.

اگرچه بسیاری از زنان هنرمند این دوره، در آثارشان بر پیکره‌های زنانه تمرکز داشتند اما این نتیجه حاصل می‌شود که آن‌ها نیز تأکیدشان بر «خود» منحصر به فرد هنرمند بود تا «خود» زنانه نقاش، با جنسیت و هویت فردی و اجتماعی‌اش، «خلاقیت هنری اندک اندک به نوعی بیان شخصی تبدیل شد که فردیت هنرمند را در قالب اثری برخوردار از ارزش‌های مستقل هنری به نمایش می‌گذاشت»^{۱۳}. بنابراین می‌توان دیدگاه زنان هنرمند به مخاطب را نیز همان دید نخبه‌گرا به مخاطب خاص و منفعل هنر مدرنیسم دانست. هنرمند زن، قصد ایجاد گفتگویی خاص با مخاطب آثارش را ندارد و تنها ذهنیاتش را در قالب فرم‌های تزئینی و لطیف زنانه، صحنه‌های آرام حضور زنان در خانه و یا طبیعت و غیره بروز می‌دهد، مخاطبان نیز در مقام ابژگی قرار می‌گیرند و در برابر آثار او، عملی منفعلانه دارند.

دوره دوم: آغاز جنگ جهانی اول تا پایان جنگ دوم جهانی (۱۹۱۴ تا ۱۹۴۵)

چنان که در بخش چارچوب نظری اشاره شد، جنگ جهانی اول و پس از آن، تحولاتی را به وجود آورد که نوعی بحران و بازسازی را برای جامعه به همراه داشت و موجب شد گفتمان

برای او چقدر سخت بود. اگرچه بکر در راه اعتلای هنر نزد زنان تلاش‌های بسیاری نمود و با جنبش زنان نیز همدردی می‌کرد، اما فعالانه در کارهای سیاسی شرکت نمی‌کرد (Url2). این رویکرد بکر در آثار او مشهود است زیرا که با وجود بهره‌مندی از تصویر زنان در سوژه‌های نقاشی‌هایش، خبری از نقش فعال آن‌ها در بازنمایی خواسته‌ها و کنش‌های اجتماعی مطرح در این دوران نیست.



شکل ۱. هریت بکر، با نور چراغ، ۱۸۹۰م، رنگ روغن روی بوم، ۴۴*۳۶ سانتی‌متر، موزه ملی هنر، معماری و طراحی نروژ. (Url4)



شکل ۲. هریت بکر، خشک کردن پارچه‌ها، ۱۸۸۶م، رنگ روغن روی بوم، ۱۳۰*۹۰ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی (Url1).



شکل ۳. هریت بکر، تنهایی، ۱۸۸۰م، رنگ روغن روی بوم، ۹۲.۵*۶۸.۵ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی. (Url4)

رویدادهای جنگ و نیز تحولات اجتماعی در مورد زنان را درک نموده‌اند، نگاهی متفاوت به هنر و به‌ویژه آثار زنان دارند و از آن‌ها تأثیر می‌پذیرند. پس نقشی فعالانه‌تر در ایجاد تغییر عمل زنان برای خلق آثارشان دارند.

دو هنرمند زن نقاش، هریت بکر و لورا نایت

در این بخش، تطبیق و تحلیل آثار دو هنرمند از دو دوره‌ای که به شرح آن پرداخته شد، می‌تواند مصداقی باشد بر یافته‌هایی که در بازه زمانی مذکور درباره نقش مخاطب، انجام پذیرفت. مسلماً با جستجو در دو دوره‌ای که در این پژوهش تعریف شد، با آثار بسیاری از هنرمندان زن روبرو می‌شویم که هر کدام وابسته به دوره‌ای که در آن شکل گرفته‌اند ویژگی‌های آن را منعکس می‌نمایند. اما در این جاسعی شده در تبیین نقش مخاطب، آثاری مورد تطبیق قرار گیرند که وجوه اشتراکی نیز با هم داشته باشند.

هنرمند دوره نخست

هریت بکر (۱۸۴۵-۱۹۳۲)، از زنان پیشگام در هنر مدرن و نقاشی شمال اروپا و اسکاندیناوی محسوب می‌شود. او در نروژ و در خانواده‌ای که هنر و فرهنگ بخشی از نحوه تربیت فرزندان بود، زاده شد. نقاشی‌های او از فضاهای داخلی، شهرت بسیاری دارند و شاخصه آثارش، قدرت او در استفاده از رنگ و نورپردازی و اغلب پرداختن به موضوع زنان است. بکر در طول زندگی هنری خود، آثار بسیاری را خلق کرد و به‌ویژه پس از تحصیل در پاریس به‌طور گسترده تحت تأثیر نقاشان امپرسیونیست قرار گرفت (Url1)؛ با توجه به تاریخ‌های ثبت شده برای آثار او، می‌توان به این نتیجه رسید که بخش اعظم آن‌ها متعلق به سال‌های پایانی قرن نوزدهم است، یعنی زمانی که تنها چند دهه از آغاز موج نخست فمینیسم گذشته بود و هنوز جنبش‌های اجتماعی زنان نتوانسته بود حقوق زنان را در عرصه‌های مختلف از جمله آموزش و به‌ویژه آموزش هنر به اثبات برساند. بنابراین بکر آموزش‌های خصوصی را از منابع مختلف در نروژ، آلمان و فرانسه دریافت کرد. «آکادمی‌های هنری در اروپا در آن روزها مختص مردان بود، اما زنان می‌توانستند آموزش خصوصی بگیرند یا در «کلاس‌های زنانه» شرکت کنند» (همان‌جا).

بکر در سال ۱۸۸۸ پس از بازگشت به نروژ، شروع به رنگ‌آمیزی فضای داخلی با نور لامپ کرد که در نتیجه آن سایه‌هایی طولانی ایجاد شد که به اتاق‌ها حس رمز و راز می‌بخشید. در این زمان بکر به نقاشی فضای داخلی کلیسا که برای او یک موضوع جدید محسوب می‌شد، پرداخت. هم‌چنین بکر به دلیل راه دشواری که برای آموزش هنر طی کرده بود شروع به تدریس خصوصی نقاشی کرد و کلاس‌های او در سال ۱۸۹۲ به مدرسه‌ای تبدیل شد که تا سال ۱۹۱۰ داشت. او بر تشویق و آموزش هنرمندان زن تمرکز داشت، زیرا احتمالاً به یاد می‌آورد که گرفتن آموزش

نیز متأثر از سبک امپرسیونیسم بود، زیرا که «امپرسیونیست‌ها غالباً در این دیدگاه کلی مشترک بودند که زندگی یعنی دیدن زیبایی حاصل از شادی زندگی، کلیت و طراوتی که در کافه‌ها، روستاها، بلوارها، سالن‌ها، اتاق خواب‌ها و تئاترها موج می‌زد. هنر امپرسیونیست‌ها عمدتاً یک هنر شهری بود» (گودرزپوری و ضیمران، ۱۳۹۱، ۱۵۰). در آثار بکر نیز تأثیر از پارادایم دوره نخستین هنر مدرنیسم، براساس معیارهای فرمالیستی قابل سنجش هستند و تأکیدشان بر نمایش ذهنیات بکر به عنوان «خود» منحصر به فرد هنرمند است تا زن‌بودگی او در جامعه در حال تحول.

بر همین اساس است که بکر «در سال ۱۸۸۰ به دلیل پذیرفته‌شدن برای نمایشگاهی در سالن پاریس گام مهمی در مسیر تبدیل‌شدن به یک هنرمند حرفه‌ای برداشت» (Url1). جایگاهی که در آن دوران کمتر برای یک زن قابل دسترس بود، اما این موفقیت نیز حاصل همان دید کل‌نگرانه به جهان و انسان در قالب فرم و بیان هنری بود که از دستاوردهای این دوره حاصل شده بود. انتخاب‌هایی که توسط قشر خاصی از مخاطبان انجام می‌گرفت و محدود به محافل کوچک اندیشه و هنر می‌شد. بنابراین، مخاطبان آثار بکر و هنرمندان زن دیگری که در دوره نخست، با دیدگاه نخبه‌گرای هنر مدرنیسم به خلق اثر می‌پرداختند، همان مخاطبان خاص و منفعلی بودند که در تغییر عمل هنرمند زن نقشی نداشتند.

هنرمند دوره دوم

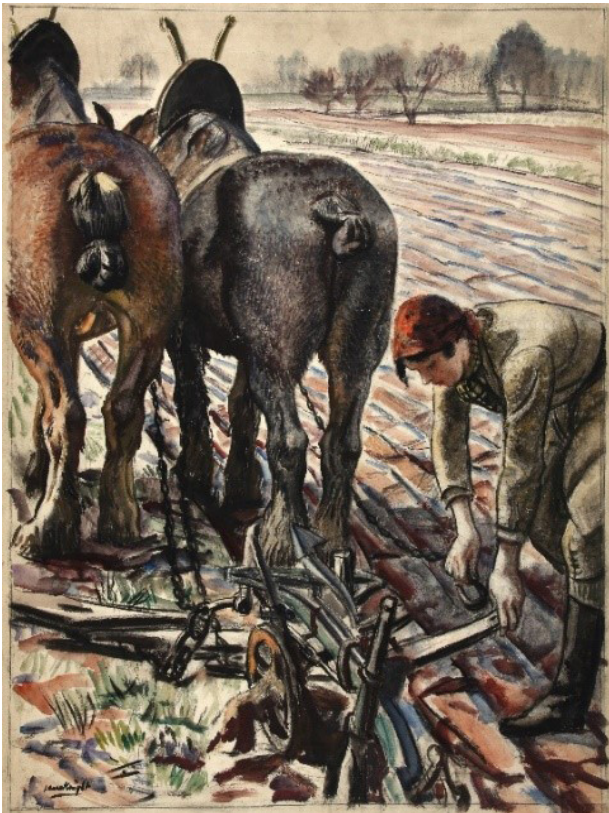
لورا نایت (۱۸۷۷-۱۹۷۰)، از مشهورترین زنان هنرمند بریتانیا، که با وجود آن‌که عمده آثار او متعلق به سال‌های بعد از جنگ جهانی اول است اما سبک آثار او تحت تأثیر امپرسیونیست شکل گرفت و هم‌چون هریت بکر، سوژه غالب آثار او زنان بودند. نایت، بیشتر زنان اقدشار گوناگون بریتانیایی، از زنان کولی گرفته تا زنان طبقه اشراف و زنان در جنگ را نقاشی کرده است. زیرا که او عاشق حضور در جامعه، فعالیت در حلقه‌های اجتماعی و نقاشی کردن از مردم در حاشیه بود، مانند نقاشی از افراد به‌ویژه زنان در سیرک و کولی‌ها. نایت با غرق‌شدن در زندگی‌شان، آن‌ها را به تصویر می‌کشید. به طوری که در دهه ۱۹۳۰، او برای چندین ماه با یک تور سیرک، مسافرت کرد. همچنین نایت در نقاشی‌هایش، زنان سیاه‌پوست را نیز مورد توجه قرار می‌داد (Morden, 2014, 46-52).

بنابر این اوصاف، نایت زن هنرمندی است که در آثارش به روشنی تغییر پارادایم مدرنیسم در وقوع جنگ اول جهانی را نمایان می‌سازد. او هم‌چون یک فعال اجتماعی در همه عرصه‌های جامعه حضور می‌یابد و در انتخاب سوژه‌هایش نیز تنوع طلب است. نایت محصول دوره‌ای بود که در آن «زن جدید» به عنوان الگویی فمینیستی مطرح می‌شود، بنابراین نایت،



شکل ۴. هریت بکر، اتاق آبی، ۱۸۸۳م، رنگ روغن روی بوم، ۶۶*۸۴ سانتی‌متر، موزه ملی هنر، معماری و طراحی نیروژ (Url4)

در نقاشی‌های بکر که نمونه‌هایی از آن‌ها در شکل‌های (۱ تا ۴) قابل مشاهده است، آن‌چه بیشتر خودنمایی می‌کند رنگ‌های شفاف و خالصی است که بر ترکیب‌بندی غلبه دارند. در آثار او، شیوه و بیان بصری بر محتوا برتری دارد که مطابق با پارادایم هنر مدرنیسم در آغاز شکل‌گیری آن است. تعامل بین پیکره، جلوه‌های داخلی و نور، و نیز طرح پرسش‌هایی درباره آن، دغدغه آثار بکر است، این‌که «چگونه بین نور داخل و خارج از خانه تضاد ایجاد کند؟ رنگ‌ها در نور لامپ در مقایسه با نور روز چگونه درک می‌شوند؟ او با در نظر گرفتن این مسائل به سوژه‌های خود نزدیک می‌شود... بکر کار خود را با آرزوی تبدیل‌شدن به یک نقاش پرتله آغاز نمود. او دوستان و آشنایان زیادی را نقاشی کرد و هم‌چنین سفارش پرتله دریافت نمود. اما این صحنه‌های داخلی اوست که بیشتر به خاطرشان شناخته شد. بکر فضاهای داخلی را از همه اقدشار [زنان] در مزارع و یا در اتاق‌های نشیمن بورژوازی نقاشی می‌کرد» (همان‌جا). زنان آثار بکر از هر قشری که باشند، نقشی سنتی از هویت فردی و اجتماعی خود را به تصویر می‌کشند - که بهتر است از واژه خانواده به جای اجتماع بهره برد زیرا که در این آثار به جز کلیسا، زن در هیچ صحنه اجتماعی‌ای حضور نمی‌یابد - تنها نقش متفاوت زنان در آثار بکر، که از جایگاه سنتی فراتر می‌رود، به تصویر کشیدن آن‌ها در حال مطالعه و یا نواختن پیانو است. بنابراین زنان آثار بکر بر بنیاد ارزش‌ها و افکار قدیمی هستند که با وجود ظهور مدرنیسم، هنوز در بین عموم مردم جاری بود. بنابراین بکر نه تنها در اجرا بلکه در انتخاب موضوع آثارش



شکل ۵. لورا نایت، دختر ارتش زمینی، ۱۹۴۰م، رنگ روغن روی بوم، اندازه نامشخص، آرشیو ملی لندن. (Url5)



شکل ۶. لورا نایت، رابی لوفتوس در حال پیچ کردن حلقهٔ بریج، ۱۹۴۳م، رنگ روغن روی بوم، ۱۰۱،۹*۸۶،۳ سانتی‌متر، موزهٔ جنگ امپراتوری لندن. (Url5)

نه تنها با حضور فعال در جامعه، «خود» هنرمندش را به عنوان یک زن که دارای حقوقی برابر با مردان است به مخاطبانش معرفی می‌کند بلکه سعی دارد با انتخاب فراوانی در موضوع، دایرهٔ مخاطبانش را نیز گسترده نماید. بنابراین، مخاطبان آثار نایت محدود به محافل کوچک هنری و روشنفکران نیستند، بلکه گروه‌های مختلفی از مردم را در برمی‌گیرند که مسلماً هم‌چنان که در آن دوره از آثار نایت تأثیر پذیرفته‌اند، وجودشان بی‌تأثیر بر آثار او نبوده است (شکل‌های ۵ تا ۸).

نایت به عنوان یک زن در جامعهٔ مدرن خود سعی دارد تا تمام کارهایی را که مردان می‌توانستند انجام دهند، تجربه نماید، مانند نقاشی برهنه در زمانی که دانشجویان زن هنر اجازهٔ انجام این کار را نداشتند. هم‌چنین اگرچه سبک نایت را امپرسیونیسم می‌دانند اما او خود را محدود در هیچ چارچوبی نمی‌دید و با ولع و لذت، بین سبک‌ها و موقعیت‌ها می‌چرخید. از پروژه‌های شاخص نایت، تصویر نمودن جنگ بود. نایت در جنگ جهانی دوم چهرهٔ بسیار فعالی را به عنوان یک زن هنرمند از خود نشان داد و به‌ویژه به نقاشی کارگران زن جنگی متعهد شد، تا حدی این کار را در جهت تشویق زنان برای پیوستن به جنگ انجام می‌داد (Url3). او به طرز ماهرانه‌ای، قهرمانی افسران نیروی هوایی کمکی زنان را به تصویر کشید و هم‌چنین زندگی روزمرهٔ تراشکاران و کارگران مهمات را در زمان جنگ به نمایش گذاشت^{۱۴} که گاه در قالب پوستره‌های تبلیغاتی برای کمیتهٔ مشورتی هنرمندان جنگ، در جهت برانگیختن حس ملی‌گرایانه، منتشر می‌شدند. بنابراین در آثار نایت می‌توان دگرگونی در انسان‌نگری و نگرش به جنسیت را، در قالب تصاویری چنین واقع‌گرا و باشکوه از حضور زنان در جنگ مشاهده کرد.

نایت از جمله هنرمندان زنی است که در دورهٔ خود تأثیر بسیاری هم بر هنر و هم بر جایگاه هموعانش در جامعه، نهاد و حتی از قواعد و چارچوب‌های هنر مدرنیسم که در آن دوران حاکم بود، پا را فراتر نهاد چنان‌که برخی به دلیل شدت واقع‌گرایی در آثارش بر او خرده می‌گرفتند و «منتقدان او شکایت داشتند که او فقط از زندگی کپی می‌کند» (همان‌جا). شاید بتوان چنین گفت که این عمل نایت، مخاطبان آثارش را از دایرهٔ مخاطبان خاص در نخبه‌گرایی هنر مدرنیسم، به دایرهٔ وسیع‌تر مخاطبان عام و مردمی گسترش داد، به طوری که نایت و مخاطبانش در عمل یکدیگر، تأثیرگذار بودند.

نتیجه گیری

طبق یافته‌ها و مطالعات این پژوهش، روشن گردید که جستجوی جایگاه مخاطب در پارادایم هنر مدرنیسم - با توجه به وقوع جنگ جهانی اول و تأثیر رویدادهای پیرامونی آن - نیازمند تقسیم به دو دوره مجزای قبل و بعد از جنگ است تا براساس آن، جایگاه مخاطب هر دوره را به صورت جداگانه مورد تحلیل قرار دهد. بنابراین چنین حاصل شد که در دوره نخست، «هنرمند» زن از یک سو به دلیل مشروعیتی که به تازگی در عرصه هنر رسمی کسب کرده بود و از سوی دیگر به دلیل شرایطی که در طول تاریخ هنر، او را از درک و جسارت لازم در ایجاد تحول در آثار هنری دور نگه داشته بود، در قالب سبک‌های هنری‌ای که اغلب پیشگامان آن مردان بودند، به خلق اثر می‌پرداخت. هم‌چنین مخاطبان او محدود به محافل کوچک هنرمندان و روشنفکران مدرنیسم این دوره، همان مخاطبان خاص بودند، زیرا اکثریت مردم جامعه در برابر رویکردهای تازه و درک زیبایی‌شناسانه هنر مدرنیسم و حتی تحولات اجتماعی منفعل بودند و نمی‌توانستند مخاطبان اصلی آثار این دوره قرار گیرند و نقشی فعال در تغییر عمل هنرمندان زن برای خلق آثارشان داشته باشند. اما دوره دوم، برخلاف دوره نخست، به دلیل تحولات سیاسی و اجتماعی ناشی از جنگ، گسترش پارادایم مدرنیسم و تغییر جایگاه زنان در جامعه، هنرمند زن به دنبال خلق آثاری نوآورانه گاه در معرفی «خود» فردی و گاه «خود» اجتماعی برآمد و آن را برای جامعه بعد از جنگ به تصویر کشید. بنابراین مخاطبان این دوره، از محدوده مخاطبان خاص دوره نخست فراتر رفتند و همگام با هنرمندان، رویدادهای جنگ و نیز تحولات اجتماعی در مورد زنان را درک کردند و با آثار هنرمندان زن، ارتباط برقرار نمودند. جدول (۱)، نشان‌دهنده تطبیق این دو دوره است.

هم‌چنین می‌توان دوره دوم را نقطه آغازین پیرنگ‌شدن جایگاه مخاطب در هنر مدرنیسم دانست که هرچه به سمت دوران معاصر پیش می‌آید این جایگاه مستحکم‌تر و مهم‌تر می‌شود. بنابراین مطالعه جایگاه مخاطب در هنر امروز هم‌چنان نیازمند پرداختن به هنرمندان و آثارشان در پارادایم‌های پیشین است که کمتر به آن‌ها پرداخته می‌شود.



شکل ۷. لورا نایت، السپت هندرسون و گروهیان هلن ترنر، ۱۹۴۱م، رنگ روغن روی بوم، ۹۵*۱۲۶ سانتی‌متر، مؤسسه خدمات سلطنتی ایالات متحده (Url5).



شکل ۸. لورا نایت، کولیه‌ها در آسکوت (در انتظار جمعیت)، ۱۹۳۳م، رنگ روغن روی بوم، ۸۹*۷۶ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی ایان مک نیکول (Url6).

جدول ۱. مقایسه دو دوره نخست (پیش از جنگ جهانی اول) و دوره دوم (آغاز جنگ جهانی اول تا پایان جنگ دوم جهانی) (نگارندگان).

مدرنیسم	محدوده گسترش پارادایم مدرنیسم	نقش زنان در جامعه	آثار هنرمندان زن	مخاطب آثار هنرمندان زن
دوره نخست (پیش از جنگ جهانی اول: ۱۸۷۰ تا ۱۹۱۴)	محدود به محافل کوچک هنرمندان، دانشمندان و روشنفکران	با وجود رویداد موج اول فمینیسم، همچنان زنان در اکثریت جامعه جایگاه سنتی داشتند - منفعل	هنرمندان زن، برای مطرح شدن در عرصه هنر، مجبور به خلق آثاری، مشابه به آثار مردان شدند	مخاطبان خاص سبک‌های هنری این دوره - منفعل و در حالت ابترگی است
دوره دوم (آغاز جنگ جهانی اول تا پایان جنگ دوم جهانی: ۱۹۱۴ تا ۱۹۴۵)	گسترده شده در سطح جامعه	جایگاه پررنگ زنان در جنگ و به رسمیت شناختن حق رأی آن‌ها در بسیاری از کشورها، پس از جنگ جهانی اول - فعال	هنرمندان زن، آثاری نوآورانه در معرفی «خود» فردی و «خود» اجتماعی، برای عرضه به جامعه به وجود آوردند	مخاطبان گسترده‌تر که همگام با جامعه و تحولات آن بودند و از آثار هنری تأثیر می‌گرفتند و نیز بر آن‌ها تأثیر می‌گذاشتند - فعال و تبدیل به سوژه شده است

پی‌نوشت

استنفورد»، ترجمه سولماز نراقی. برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: <https://solmaznaraghi.com/dl/farsi-articles>

۱۴. برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: <http://www.damelauraknight.com>

1. 1914-1918

2. 1939-1945

3. Sandro Bocola

۴. برای اطلاع بیشتر رجوع شود به: فروید، زیگموند (۱۳۹۸). تفسیر خواب. ترجمه شیوا رویگریان. تهران: نشر مرکز.

5. Futurism

6. Vorticism

7. Dadaism

8. Harriet Backer

9. Laura Knight

۱۰. سال‌های ۱۷۶۰ تا سال ۱۸۴۰ میلادی

۱۱. موج اول فمینیسم در سال ۱۸۳۰ شروع شد و خواستار گسترش حقوق مدنی و سیاسی به‌ویژه اعطای حق رأی زنان و نیز دستیابی آنها به آموزش و بهبود موقعیت زنان متأهل در قوانین، حق برابری با مردان برای طلاق و ... بود.

۱۲. استفاده از هنر رسمی در این پژوهش به معنی هنر زیبا و هنرهایی است که به صورت آکادمیک از قرون قبل آموزش داده می‌شدند و در برابر هنرهای خانگی، کرافت و بعضاً صنایع دستی قرار می‌گیرند، هنرهایی که از دیرباز بیشتر متعلق به زنان بوده است و برای آموختن آن آموزش رسمی در آکادمیها وجود نداشته است.

۱۳. برگرفته از مقاله «زیبایی‌شناسی فمینیستی در دایره‌المعارف

منابع

باقری‌فرد، نعمت. «نقش مخاطب در شکل‌گیری اثر هنری در مدرنیسم و پست‌مدرنیسم»، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان.

بَرت، تری. (۱۳۸۵). نقد عکس. ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی. تهران: نشر مرکز.

بکولا، ساندرو. (۱۳۸۷). هنر مدرنیسم. ترجمه رویین پاکباز و گروه مترجمان. تهران: فرهنگ معاصر.

پورمند، فاطمه. (۱۳۹۶). «افق بیناذهنی هنرمند و مخاطب در هنر تعاملی معاصر». نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۳: ۶۱-۷۶.

تاج‌الدینی، مرجان. (۱۳۹۰). «جایگاه هنرمندان زن در مدرنیسم پس از جنگ جهانی دوم در نیویورک». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.

کرس‌میر، کارولین. (۱۳۸۷). فمینیسم و زیبایی‌شناسی. ترجمه افشنگ

- مقصودی. تهران: گل آذین.
- گودرز پیروری، پرناز؛ ضیمران، محمد. (۱۳۹۱). «هنر مدرن و جنبش‌های تأثیرگذار بر آن»، نشریه مطالعات نقد ادبی، شماره ۲۶: ۱۵۰-۱۷۴.
- لینتن، نوربرت. (۱۳۹۷). هنر مدرن. ترجمه علی رامین. تهران: نشر نی.
- مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۵). *از جنبش تا نظریه اجتماعی (تاریخ دو قرن فمینیسم)*. تهران: شیرازه.
- وحیدی‌راد، میکائیل. (۱۳۹۷). «کنش اجتماعی زنان در جنگ جهانی اول و دستاوردهای آن پس از جنگ در غرب (تأکید بر حق رأی زنان)»، پژوهش‌نامه زنان، شماره ۲: ۱۵۱-۱۷۹.
- Bradbury, Malcolm, McFarlane, James (eds.). (1978). *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*; Penguin books.
- Degler, C. N. (1964). *Revolution without Ideology: The Changing Place of Women in America*; In R. J. Lifton, ed., *The women in America*, Boston: Houghton Mifflin Co.
- Morden, Barbara. C. (2014). *Laura Knight: A Life*. New York: McNidder & Grace.
- Sandra, Gilbert; Gubar, Susan. (1988). *The War of the Words; vo1. I of No Man's Land: The Place of the woman in the Twentieth Century*; New Haven, CT, and London: Yale University Press.
- Url1: Waallann Hansen, Vibeke. (WD), "Harriet Backer inspired a new generation of artists", <https://www.nasjonalmuseet.no/en/stories/explore-the-collection/>: August 5, 2022.
- Url2: Beatty, Jill. (PUBLISHED FEBRUARY 2, 2015 · UPDATED FEBRUARY 25, 2015), "Harriet Backer: a gifted, determined artist", <https://www.norwegianamerican.com/>: August 9, 2022.
- Url3: Feigel, Lara. (October 14, 2021), "The life less ordinary of artist Laura Knight", <https://www.theguardian.com/artanddesign/>: August 9, 2022.
- Url4: <https://artsandculture.google.com/entity/m08mkjd>
- Url5: <http://www.damelauraknight.com>
- Url6: https://www.shannons.com/auction-lot/dame-laura-knight-british-1970-1877-gypsies_CDB4BF78C7