How to Cite This Article : Mohammadi, M; Shahrokhi, S. (2024). "Clothes As body, for Criticising Violence : Analysing Works of Doris Salcedo, Christian Boltanski and Anselm Kiefer According to Julia Kristeva's Abject Theory". *Kimiya- ye- Honar*, 13(52) : 93-110.

Clothes As body, for Criticising Violence : Analysing Works of Doris Salcedo, Christian Boltanski and Anselm Kiefer According to Julia Kristeva's Abject Theory

Manzar Mohammadi*

Somaieh Shahrokhi**

Received : 19.10.2024

Accepted : 25.12.2024

10.22034/13.52.93

Abstract

The use of clothing in art can serve as a powerful metaphor for the body. Bodies, when depicted with impurities resulting from violence, can evoke feelings of disgust and awareness in the audience. This article examines the works of Doris Salcedo, Christian Boltanski, and Anselm Kiefer, exploring how they utilize "clothing" as a representation of "bodies" to critique "violence."These artists employ clothing as a symbolic tool to represent violence in their works. By analyzing the diverse ways in which they utilize clothing, this article seeks to answer the following question : How can Julia Kristeva's concept of abjection be applied to analyze the works of Salcedo, Boltanski, and Kiefer, which utilize clothing as a tool for critiquing violence and representing loss, death, and violence? In the works of these artists, clothing serves as a metaphor for lost bodies. The abject theory, rooted in the rebellion of borders and systems and deeply connected to the visceral body, provides a compelling framework for understanding this representation.

Key words : Clothes, Body, Violence, Abject, Julia Kristeva

* Assistant Professor, Department of Fashion and Textile Design, Faculty of Applied arts, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author) Email : ma.mohammadi@art.ac.ir

** PHD Student of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies of Art, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email : s.shahrokhi@student.art.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]

ارجاع به مقاله: محمدی ، م؛ شاهرخی، س. (۱۴۰۳). «لباس به مثابهٔ بدن، ابزاری در نقد خشونت: تحلیل آثار دوریس سالسدو، کریستین بولتانسکی و اَنسلم کیفر، بر مبنای نظریهٔ اَبژه‌گی ژولیا کریستوا». کیمیای هنر، ۱۳(۵۲): ۹۳-۱۱۰.

لباس به مثابهٔ بدن، ابزاری در نقد خشونت: تحلیل آثار دوریس سالسدو، کریستین بولتانسکی و اَنسلم کیفر، بر مبنای نظریهٔ اَبژه‌گی ژولیا کریستوا

منظر محمدی*

سمیه شاهرخی**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۵

doi 10.22034/13.52.93

چکیده

استفاده از لباس در هنر می‌تواند استعاره‌ای از بدن‌ها باشد. بدن‌هایی که می‌توان از طریق آن به نمایش ناپاکی‌های حاصل از خشونت پرداخت و احساس انزجار در مخاطب را برانگیخت و از این رهگذر او را به خشونت آگاه ساخت. با این فرض، این مقاله با هدف یافتن مفاهیم نهفته در «لباس» به مثابهٔ «بدن» و استفاده از آن برای نمایش «خشونت» به مطالعهٔ آثار دوریس سالسدو، کریستین بولتانسکی و اَنسلم کیفر می‌پردازد. این هنرمندان در آثارشان از لباس برای بازنمایی خشونت استفاده می‌کنند. در اینجا، در مورد روش‌های متفاوت استفادهٔ این هنرمندان از لباس- به‌عنوان ابزاری جایگزین- برای نمایش بدن بحث شده است و به شیوهٔ توصیفی و تحلیل محتوا به این پرسش پاسخ داده شده است که چگونه می‌توان بر مبنای مفهوم اَبژه‌گی ژولیا کریستوا، آثار هنرمندانی (دوریس سالسدو، کریستین بولتانسکی و اَنسلم کیفر) که از لباس به مثابهٔ ابزاری در نقد خشونت استفاده کرده‌اند تحلیل کرد؟ و نشان داد که چگونه آن‌ها از این طریق فقدان، مرگ و خشونت را بازنمایی کرده‌اند؟ در آثار این هنرمندان لباس‌ها استعاره‌ای از بدن‌های گمشده‌اند و نظریهٔ اَبژه‌گی که بر پایهٔ عصیان از مرزها و نظام‌هاست و ارتباط مستقیمی با بدن احشائی دارد، به‌خوبی می‌تواند آن را توضیح دهد.

واژه‌های کلیدی: لباس، بدن، خشونت، اَبژه، ژولیا کریستوا

* استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).

Email : ma.mohammadi@art.ac.ir

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

Email : s.shahrokhi@student.art.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]

مقدمه

تاریخ سرشار از فجایع و حوادثی است که خشونت و توحش نقطهٔ مشترک آنها بوده است. خشونت همیشه بر علیه کسانی رخ می‌دهد که به دلایل گوناگون «دیگری» تلقی می‌شوند. دیگری‌ها همهٔ افراد، گروه‌ها و عواملی‌اند که مرزها و حدود تعیین شده در نظام سلسله‌مراتبی‌ای را، که در همهٔ جوامع به صورت‌های گوناگون حاکم است، بر هم می‌زنند، در نتیجه اضطراب‌آورند و باید به حاشیه رانده شوند. دیگری‌ها و یا آلوده‌ها موضوعاتی‌اند که دغدغهٔ بسیاری از متفکران و فیلسوفان چون ژولیا کریستوا[۱] بوده است. آنها دلایل این‌گونه رفتارها را در پیچیدگی‌های رفتارهای اجتماعی و ارتباط آن با بدن جستجو و هر یک این رابطهٔ پیچیده را از دیدگاه‌های متفاوت بررسی کرده‌اند. ژولیا کریستوا، که نظریه‌اش چهارچوب نظریِ اصلی این مقاله است، از دیدگاه روان‌شناسانه به موضوع می‌نگرد و به این دیگری‌ها و یا آلوده‌ها عنوان اَبژه[۲] می‌دهد و نظریهٔ خود را با عنوان اَبژه‌گی[۳] مطرح می‌کند. بسیاری از هنرمندان با استفاده از این مفهوم دگرسان‌ها، اَبژه‌ها و طردشده‌ها را به تصویر می‌کشند. آنها با ایجاد شوک و القای حس اَبژه‌گی در مخاطب، نظم‌های اجتماعی را بی‌اعتبار می‌کنند. هنرمندان در این راه از بدن، نه به مفهومی که در هنرِ برهنه داشت، بلکه به عنوان یک محتوا و ابزار چون بوم، قلم‌مو و... استفاده می‌کنند. بدن در آثار این هنرمندان، نمادی از جهان کوچکی می‌شود که از طریق آن جهان بزرگ به نقد کشیده می‌شود. شماری از این هنرمندان همچون دوریس سالسدو[۴]، کریستین بولتانسکی[۵] و اَنسلم کیفر[۶] قوانین سلسله‌مراتبی جهان هنر را زیر پا می‌گذارند و از لباس به مثابهٔ بدن در آثارشان بهره می‌برند. آنها برای بازنمایی و نقد خشونت، نه از بدن بلکه از لباس که در ارتباط صمیمانه با بدن قرار دارد استفاده می‌کنند و لباس را به منزلهٔ معادل یا جایگزینی برای بدن به کار می‌گیرند. بر این اساس، پرسش اصلی‌ای که بررسی خواهد شد این است که چگونه می‌توان بر مبنای مفهوم اَبژه‌گی ژولیا کریستوا، آثار هنرمندانی (دوریس سالسدو، کریستین بولتانسکی و اَنسلم کیفر) که از لباس به مثابهٔ ابزاری در نقد خشونت استفاده کرده‌اند تحلیل کرد؟ و نشان داد که چگونه آنها از این طریق فقدان، مرگ و خشونت را بازنمایی کرده‌اند؟

روش پژوهش

این پژوهش، به شیوهٔ توصیفی و تحلیل محتوا انجام شده است. شیوه‌های دستیابی به اطلاعات در این پژوهش مطالعات کتابخانه‌ای و استفاده از مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتاب‌های معتبر بوده است. همچنین آثار هنرمندانی که در حیطه‌های مرتبط فعالیت می‌کنند، از چند منبع مختلف از جمله: وب‌سایت‌های معتبر، مقالات و کتاب‌های مرتبط با موضوع گردآوری شده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

گسترش جریان‌های پست‌مدرن در هنر، قواعد سنتی را دگرگون کرده و دامنهٔ آن را وسعت بخشیده است. در این میان، لباس برخلاف سنت‌های زیبایی‌شناسی گذشته، به عنوان ماده‌ای خام یا رسانه‌ای مستقل وارد گفتمان هنری شده است. ویژگی‌های منحصر به فرد لباس، که از ارتباط نزدیک آن با بدن ناشی می‌شود، این رسانه را به نمادی از بدن و ابزاری قدرتمند برای بازنمایی و نقد خشونت تبدیل کرده است.

هرچند این مضمون پیشینهٔ گسترده‌ای ندارد، برخی پژوهش‌ها به طور خاص به ارتباط میان بدن، لباس و خشونت پرداخته‌اند. از جمله این آثار می‌توان به مقالهٔ «لباس‌های به‌جامانده: پرفورمنسی پس از قساوت»[۷] (۲۰۱۶) نوشتهٔ هانا رک‌او[۸] اشاره کرد. این مقاله

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.52.93]

مفهوم لباس را در پرفورمنس‌ها بررسی می‌کند و آن را فراتر از یک اُبژهٔ ساده، به‌عنوان نمادی از هویت، حافظه و بقایای انسانی معرفی می‌کند. نویسنده با تحلیل نمایش دادگاه زنان آنتیگوناس[۹] نشان می‌دهد که لباس‌های خالی، زمانی که به‌تنهایی نمایش داده می‌شوند، می‌توانند تأثیر عاطفی قوی‌تری داشته باشند.

همچنین، مجموعه مقالات شکل‌دهی وحشت[۱۰] (۲۰۱۸) به گردآوری ژولیا پترو و گودرون وایتهد[۱۱]، با تمرکز بر مفاهیمی همچون بدن، هویت و خشونت، نشان می‌دهد که لباس در ژانر وحشت به عنوان ابزاری برای بازنمایی خشونت، شکنندگی انسان و ترس از ناشناخته‌ها عمل می‌کند. از دیگر پژوهش‌های برجسته در این حوزه، مقالهٔ نینا فلشین[۱۲] با عنوان «لباس به مثابهٔ سوژه»[۱۳] (۲۰۱۲) است که در آن لباس به عنوان بدنی انتزاع‌شده بررسی می‌شود.

علاوه بر این، پژوهش‌های مرتبط دیگری نیز وجود دارند که به موضوع این مقاله نزدیک‌اند، از جمله:

- مقالهٔ «پرداختن به اَبژه: بدن مادرانه در آثار باتای»[۱۴] (۱۹۹۲) اثر مریلین لوکاچر[۱۵]، که به بررسی مفهوم اَبژه در آثار باتای می‌پردازد.
- کتاب فرهنگ بصری و هولوکاست[۱۶] (۲۰۰۱) اثر باربی زلایزر[۱۷]، که بازنمایی نسل‌کشی و بدن‌های قربانی در هنر قرن بیستم را بررسی می‌کند.
- مقالهٔ اسلام‌مسلک و حریریان با عنوان «مفهوم طرد در اندیشهٔ ژولیا کریستوا و بازتاب آن در هنر فیگوراتیو معاصر» (۱۳۹۵) که به بررسی ایدهٔ طرد در اندیشهٔ ژولیا کریستوا و بازتاب آن در زندگی و هنر فیگوراتیو معاصر می‌پردازد.
- پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد فاطمه امینی با عنوان «امر مطرود در هنر قرن بیستم با تکیه بر آراء ژولیا کریستوا» (۱۳۹۷) که به ظهور و بروز اَبژه‌گی در هنر قرن بیستم می‌پردازد.
- پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد محمدزاده خواجه با عنوان «بدن، استعاره‌ای از خشونت در هنر پست‌مدرن: مطالعهٔ روانکاوانه در آثار دیمن هرست» (۱۳۹۸) که نشان می‌دهد چگونه مفهوم خشونت در هنر پست‌مدرن از طریق استفادهٔ استعاری از بدن صورت‌بندی شده است.

مفهوم اَبژه‌گی از دیدگاه ژولیا کریستوا

ژولیا کریستوا، فیلسوف بلغاری-فرانسوی، در کتاب قدرت‌های وحشت: جستاری در باب اَبژه‌گی[۱۸] (۱۹۸۲) مفهوم اَبژه‌گی را بررسی کرد. این اصطلاح -Abjection- از کلمهٔ لاتین abicere به معنای دورانداختن و بیرون‌کردن ریشه گرفته است. «می‌توان اصطلاحات «اَبژه» و «اَبژه‌گی» را در معانی متفاوت، اما مرتبط، برای اشاره به یک عمل (ایجاد اَبژه) و یک وضعیت (اَبژه‌گی) به کار برد» (Arya, 2014, p. 3). در حالت اول زمانی که این مفهوم اشاره به یک عمل (ایجاد اَبژه) دارد، واکنشی است که در مواجهه با هر چیز یا هر فردِ اَبژه که «غیرخود» یا «دیگری» است، ایجاد می‌شود. این دیگری، که زمانی بخشی از «خود» یا سوژه بوده و ایده‌آل نبوده است، به عنوان تهدید در نظر گرفته شده و طرد می‌شود. کریستوا می‌گوید که این واکنش اولین بار توسط کودک در برابر مادر ایجاد می‌شود و در روند رشد کودک ضروری است، زیرا کودک از طریق اَبژه کردن مادر، «خود» را از مادر -غیرخود، دیگری، اَبژه- که در ابتدا پیوستاری از او بوده است جدا می‌کند و به عنوان یک سوژهٔ مستقل شناسایی می‌کند. کریستوا این فرایند را به زندگی اجتماعی بسط می‌دهد و می‌گوید «اَبژه‌گی به صورت فرایندی روانی آغاز می‌شود، اما بر تمام جنبه‌های زندگی اجتماعی و فرهنگی تأثیر می‌گذارد» (Arya, 2014, p. 2)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.52.93]

به طوری که تمامی مرزها، سیستم‌ها، قوانین و تابوها که برای محافظت از جوامع و اجتماعات به وجود آمده است بر مبنای این مفهوم شکل گرفته است.

در حالت دوم این مفهوم اشاره به یک وضعیت دارد (اَبژه‌گی)، سوژه با بخش دفع شدهٔ خود روبرو شده است. در این حالت فرد احساس شوک، تهوع و نفرت می‌کند. در واقع «اَبژه‌گی به "وضعیت اسفناکی"[۱۹] اشاره دارد» (Hopkins, 2000, p. 22) که فردی که اَبژه را تجربه کرده است یا اَبژه شده است، در آن قرار می‌گیرد. «از نظر کریستوا، عمل ایجاد اَبژه به دنبال تثبیت است و برای حفظ سوبژکتیویته و جامعهٔ اساسی است، در حالی که وضعیت اَبژه بودن ذاتاً مختل‌کننده و برای سوبژکتیویته و جامعه ویران‌کننده است» (Foster, 1996, p. 114). با این وصف می‌توان گفت اَبژه‌گی ماهیتی دوسویه دارد؛ از یک سو مرزهای «خود» (ego) را تهدید کرده و خطرناک است، و از سوی دیگر با دفع اَبژه به شیوه‌های مختلف، از «خود» محافظت می‌کند و ضروری است.

همانطور که گفته شد هویت از طریق فرایند اَبژه کردن شکل می‌گیرد و مرزهایی بین خود و دیگری، داخل و خارج، زندگی و مرگ ترسیم می‌کند. اَبژه‌گی زمانی رخ می‌دهد که این مرزها تهدید شوند؛ به همین دلیل «آنچه هویت را تهدید می‌کند باید از مرزها بیرون افکنده شود و در خارج از مرزها قرار گیرد» (Oliver & Trigo, 2003, p. 47). این مرزها معمولاً به شکل تابوها ظاهر می‌شوند و هدفشان حفاظت از سیستم‌ها و تفکیک مراحل مختلفی چون زندگی و مرگ یا مقدس و کفر و غیره است، «قوانین و محدودیت‌ها به منظور محافظت از مرزها، از انواع مختلف ابزارها و فرمان‌ها استفاده می‌کنند، در حالی که می‌دانند اَبژه‌گی همچنان تهدیدی مستمر باقی می‌ماند و هر لحظه ممکن است بر سیستم چیره شود» (Arya, 2014, p. 41). عبور از مرزها و حدود، اَبژه را برجسته می‌کند و توجه را به شکنندگی «خود» (ایگو) جلب می‌کند. این عبور ناشی از عملکرد عصیان[۲۰] است؛ عصیان به معنای فراتر رفتن از مرزها و مواجهه با تابوهاست. با این حال، عصیان نه نابود کردن مرزها، بلکه تلاش برای شکستن آنها و ایجاد قوانین و مرزهای جدید است؛ همان‌طور که پیش از کریستوا، ژرژ باتای[۲۱] نیز به این نکته اشاره کرده بود: عصیان «تابو را رد نمی‌کند، بلکه از آن فراتر رفته و آن را کامل می‌کند» (Bataille, 1987, p. 63). این به آن معناست که عصیان از مرزها، سبب تغییر در حدود مرزها و گسترش آنها در جایی دیگر است. پس می‌توان گفت، تابو خود به واسطهٔ عصیان اعتبار می‌یابد.

کریستوا در مطالعات خود در مورد اَبژه‌گی از نظریات ماری داگلاس[۲۲] در کتاب خلوص و خطر: تحلیل مفاهیم آلودگی و تابو[۲۳] (۱۹۶۶) استفاده می‌کند و کتاب او را اثری بنیادی توصیف می‌کند (Kristeva, 1982, p. 5). داگلاس با ارائهٔ بدن به عنوان نمادی از جامعه، به خطراتی که ممکن است آن را تهدید کند پرداخته است. او معتقد است که نظم اجتماعی نحوهٔ درک بدن فیزیکی را شکل می‌دهد و آنچه در خلال کنش نظم اجتماعی با بدن فیزیکی حاصل می‌شود، در «بدن» به عنوان رسانه‌ای محدود نمایان می‌شود. به باور داگلاس، مفهوم آلودگی در فرهنگ معاصر مشابه تابو عمل می‌کند. و «آلودگی و تابوها هنگامی ظاهر می‌شوند که شما از مرزها، به‌خصوص مرزهای بدن می‌گذرید» (کریگان، ۱۳۹۶، ص. ۱۶۸). او همچنین توضیح می‌دهد که «چیزی به نام کثیفی وجود ندارد و کثیفی و آلودگی زمانی معنا پیدا می‌کند که چیزی در جایی که به آن تعلق ندارد، قرار گیرد» (Douglas, 2002, p. xvii). این مشابه عقیدهٔ کریستوا است که می‌گوید: «عدم تمیزی یا سلامتی دلیل اَبژه‌گی نیست بلکه آنچه هویت، سیستم و نظم را مختل می‌کند، اَبژه است. آنچه به مرزها، موقعیت‌ها، قوانین احترام نمی‌گذارد» (Kristeva, 1982, p. 4).

در فهم اَبژه‌گی، مفاهیم «امر مقدس»[۲۴] و « امر نامقدس»[۲۵] در نظام فکری باتای نیز اهمیت فراوان دارند. از دید باتای، پس از فاصله گرفتن انسان از زندگی طبیعی، تابوها وارد زندگی اجتماعی شدند و قلمروِ اجتماعی انسان را -که نامقدس است- از قلمرو مقدس جدا کردند. به نظر او رابطهٔ تنگاتنگی میان پیدایی تابو و امر مقدس وجود دارد، زیرا کارکرد تابوها جلوگیری از بازگشت انسان به زندگی طبیعی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.52.93]

است و در مقابل، امر مقدس از ایجاد اخلال در تابوها تجربه می‌شود. به عبارت دیگر او اعتقاد داشت «امر مقدس از طریق عصیان در امر نامقدس تجربه می‌شود» (Richardson, 1998, p. 39). باتای استدلال می‌کند نظام‌های سرمایه‌داری که قلمرو امر نامقدس در جامعه را تشکیل می‌دهند از طریق طبقه‌بندی و ایجاد سلسله‌مراتب، جامعه را محافظت می‌کنند. پایه و اساس این سیستم‌ها ثروت، سودمندی، حفظ و حفاظت است. این نظام‌ها «هم‌سان»[۲۶]اند -یعنی مولد و مفید- و هر عنصر بی‌فایده و غیر مولد را حذف می‌کنند. هر چیز غیر مولد و پرهزینه «دگرسان»[۲۷] است که به قول باتای «"دیگری" قلمداد می‌شود» (Arya, 2014, pp. 66-67) و در قلمرو امر مقدس قرار می‌گیرد. بنابراین در قلمرو امر نامقدس که همه چیز ناپیوسته است، انسان مشتاقِ تجربهٔ مقدسی است که در آن با همه چیز پیوسته شود؛ تجربه‌ای که باتای آن را «خروش شگرف زندگی»[۲۸] می‌نامد (Bataille, 1992, p. 52). برای گذار از وجود ناپیوسته به وجود پیوسته، باید در سیستم هم‌سان شکست ایجاد شود؛ این شکست از طریق دگرسان‌ها صورت می‌گیرد که باعث گسست و بی‌ثباتیِ «خود» -مرزهای سوژه و اُبژه- می‌شود و سوژه معنای خود را از دست می‌دهد و بی‌هویت می‌گردد. در اینجا خود نه سوژه است و نه اُبژه و همین منجر به یک «لحظهٔ وحدت جمعی»[۲۹] می‌شود و می‌توان این لحظه را با زمانی که انسان پیش از سوژه شدن در وحدت با مادر بود در نظریهٔ اَبژهٔ کریستوا مقایسه کرد.

اَبژه‌گی در هنر

بدن از مهم‌ترین موضوعات هنر است که پیش از دوران مدرن تنها نِمود خارجی و آرمانی آن (به عنوان مثال در هنر نود) تصویر می‌شد، اما با آغاز رنسانس، تغییراتی در نحوهٔ بازنمایی بدن ایجاد شد که توجه به جنبه‌های فانی و زوال‌پذیر آن را نیز شامل می‌شد. یکی از اتفاقات مهم در رنسانس که منجر به تغییر در بازنمایی بدن شد، «تدوین مفهوم گروتسک[۳۰] بود که اشتراکات بسیاری با اَبژه‌گی داشت، از جمله مقابله با مقولهٔ شکل و هویت منسجم» (Connelly, 2003, p. 2). «گروتسک، مثل اَبژه‌گی، در ترکیب اجزای ناسازگار یا تغییرشکل از یکی به دیگری، از مرزها تخطی می‌کند و با هر آنچه که منجر به بی‌ثباتی، دگرگونی و عصیان از مرزها شود، تعریف می‌شود. ... این‌ها، همه در تضاد با مقولهٔ زیبایی هستند که تمایل به مرزهای مشخص و واضح دارد» (Connelly, 2003, p. 4). بارزترین نمودِ بدن گروتسک در عروسک‌های کابوس‌وار هانس بلمر[۳۱] و نقاشی‌های فرانسیس بیکن[۳۲] مشهود است.

مفهوم اَبژه در «هنر بدن»[۳۳] دهه‌های شصت و هفتاد میلادی نیز قابل مشاهده است. سوراخ کردن و بریدن بدن، بلعیدن و دفع کردن از روش‌های رایج آن دوره بودند که هنرمندان با استفاده از آن‌ها نظم هنجار را به چالش می‌کشیدند. هنرمندان با استفاده از این روش‌های خشن، اهداف مختلفی را دنبال می‌کردند؛ برخی سیاسی بودند، برخی مشکلات گروه‌های محروم را مطرح می‌کردند، برخی به نقد آسیب‌های فرهنگی و مصرف‌گرایی می‌پرداختند و برخی نیز انگیزه‌های فمینیستی داشتند. هدف هر چه بود، این هنرمندان از بدن خود به عنوان ماده، موضوع و ابزار استفاده می‌کردند. هنرمندان به واسطهٔ این رسانهٔ جدید -بدن- توانستند به افراد و موضوعاتی که «دیگری» شناخته می‌شدند بپردازند و اَبژه‌گی «ابزار قدرتمندی برای عصیان و بازآفرینیِ» (Connelly, 2003, p. 10) آنان فراهم کرد.

می‌توان گفت پیشگام ایدهٔ اَبژه در «هنر اجرا»[۳۴]، ایدهٔ «تئاتر خشونت»[۳۵] از آنتونن آرتو[۳۶] در نیمهٔ اول قرن بیستم بود. او که بعید می‌دانست مخاطب مقصود او را با ذهن منطقی دریافت کند، شیوه‌هائی را پیشنهاد کرد که از طریق به‌کارگیری حواس، حالت دفاعی مخاطب را درهم می‌شکند و او را از نظر اخلاقی و روحی تطهیر می‌نماید. «او اعتقاد داشت که باید در درجهٔ اول بر احساسات مخاطبان نفوذ کرد نه بر تفکر آنها، زیرا مخاطب نخست تحت تأثیرحواسش است و سپس از طریق آن می‌اندیشد» (فرهادی‌پور، بی‌تا). مفهوم

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.52.93]

انقلابی آرتو در تئاتر خشونت، اهمیت پتانسیل روان‌پالائی[۳۷] را زنده کرد. آرتو در کتاب تئاتر و همزادش ([۱۳۸۳]۱۹۳۸) شیوه‌ای از تئاتر را معرفی کرد که محافظه‌کاری تئاترهای سنتی را تغییر داد و مخاطبان را به فراتر از زندگی روزمره برد تا از این طریق درک عمیق‌تری از واقعیت و جامعه پیدا کنند. نگرانی‌های آرتو به موازات باور باتای به اهمیت اجتماعی عصیان برای ایجاد امر مقدس در جامعه بود، که الهام‌بخش کریستوا در شکل‌گیری مفهوم اَبژه شد. «برداشت آرتو از تئاتر خشونت را می‌توان برای توضیح رادیکالیسم هنرهای نمایشی که از خشونت فیزیکی و فرافیزیکی برای پیکربندی مجدد قوائد عرفی بهره می‌برد، استفاده کرد» (Arya, 2014, p. 100). بنابراین می‌توان اجراهای گروه اکشنیست‌های وینی[۳۸] (۱۹۶۰) را به مدد ایدهٔ تئاتر ظلم آنتونین آرتو توضیح داد.

در نهایت اَبژه‌گی در هنر به عنوان یک سبک، با تأثیر از نظریات کریستوا به وجود آمد و «به ویژه در دهه‌های هشتاد و نود میلادی، با بازگشتی پست‌مدرن به بدن در هنرهای تجسمی تجلی یافت» (Ross, 2003, p. 281). در این تجلی، بدن نه لزوماً به عنوان «یک موجودیت یکپارچه و منسجم، بلکه به عنوان چیزی که به اجزای مادی و باقی‌مانده‌های فیزیکی تجزیه می‌شود» نمایان شد(Hopkins, 2000, p. 225). نمایشگاه‌های مهمی چون هنر اَبژه: دافعه و جاذبه در هنر آمریکایی[۳۹] با محوریت این موضوع در اواخر قرن بیستم برگزار شد. در هنر اَبژه، دشوار می‌توان بین آنچه در داخل یا خارج از بدن است مرز مشخصی تعیین کرد. این هنر از درک بازنمایی بیرونی بدن، که پیش از این مرسوم بود، به سمت بدن‌مندی[۴۰] یا تجربهٔ ملموس بدن حرکت کرد.

لباس به مثابهٔ بدن

کیت سوپر[۴۱] در مقاله‌ای با عنوان «نیازهای لباس: تأملی بر بدن ملبس، فردیت و مصرف»[۴۲]، مثالی از دکارت نقل‌قول می‌کند: از پنجره دیده می‌شود که افرادی از خیابان می‌گذرند. اگرچه نمی‌توان بدن‌های آنها را دید، زیرا با کت و کلاه پوشیده شده‌اند، اما با این وجود می‌توان فهمید که در زیر این کت‌ها و کلاه‌ها انسان‌هایی وجود دارند. سوپر در ادامه می‌نویسد «نکته این نیست اشخاص به لباس نیاز دارند، بلکه این است که به طور کلی فرد با لباس شناخته می‌شود؛ به عبارتی، لباس نشانه‌هایی از شأن، شخصیت و بدن فرد پوشنده به ما می‌دهد» (Soper, 2001, pp. 13-32). پس می‌توان از طریق لباس به مجموعه اطلاعاتی دست یافت که به مدد آن وضعیتِ زندگی و نگرش فرد و در بُعدی وسیع‌تر، وضعیت و نگرش جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند را تحلیل کرد. پس باید «از نظر نشانه‌شناسی، لباس را به مثابهٔ دال و اُبژه‌ای دانست که خارج از بدن قرار دارد و بسیاری از چیزها از جمله ثروت، موقعیت، نگرش و طبقهٔ اجتماعی فرد را نشان می‌دهد» (Prasarn, 2012). اما حتی می‌توان فراتر از این رفت و لباس را چیزی بیش از اُبژه‌ای مستقل از بدن که فرد پوشنده آن را معنا می‌کند در نظر گرفت؛ زیرا لباس رابطهٔ صمیمی‌ای با بدن دارد و «بیش از هر اُبژهٔ دیگری در این دنیا می‌توان با آن ارتباط برقرار کرد» (ویلسون، ۱۳۹۴، ص. ۱۱). این رابطهٔ صمیمی بین بدن و لباس و تماس طولانی‌مدت میان آنها، سبب می‌شود لباس شکل بدن انسان را به خود بگیرد و بوها و لکه‌های بدن را جذب کند. «... وقتی لباسی را بر تن می‌کنیم... از طریق تماس فیزیکی مستقیم، با آن... می‌آمیزیم و آن را گوشت خود می‌کنیم» (Cavallaro & Warwick, 2008, p. 217). این آمیزش، مرزهای بین پوست و لباس را مخدوش می‌کند و «فضای تازه‌ای برای تولید معنا ایجاد می‌کند» (Dormor, 2008, p. 241). همین است که لارس اسوندسن[۴۳] در کتاب فلسفه فشن[۴۴] می‌نویسد: «لباس ادامهٔ بلافصل بدن است» (اسوندسن، ۱۳۹۸، ص. ۸۶). در نتیجه مرزهای بدن مورد ابهام قرار می‌گیرد. تد پلهِموس[۴۵] انسان‌شناس آمریکایی این ابهام را چنین بیان می‌کند:

«آیا واقعاً می‌توانیم فرض کنیم که محدوده‌ها و مرزهای بدن انسان مشخص و واضح‌اند؟ آیا بدن با پوست خاتمه می‌یابد یا باید مو و ناخن را نیز در آن بگنجانیم؟ ... در مورد مواد زاید بدن چطور؟... قطعاً هنرهای تزیینیِ بدن نظیر خالکوبی، زخم‌زنی، جرح و تعدیل در

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.52.93]

فرم کاسهٔ سر و نقاشی روی بدن نیز باید در این زمره لحاظ شوند... پس ایجاد تمایز مشخص میان بدن با آرایش و تزیین آن از یک سو و پوشش بدن از سوی دیگر (اگر نادرست نباشد) ناچیز و کم اهمیت است» (ویلسون، ۱۳۹۴، ص. ۳).

لباس، هم از آن جهت که با بدن می‌آمیزد و هم از آن جهت که مرزهای بدن را به چالش می‌کشد و این مرزها را به فراتر از مرزهای زیستی می‌برد، می‌تواند به عنوان بخشی از خود بدن در نظر گرفته شود، نه فقط پوششی برای بدن. به این ترتیب، لباس به نحوی ابهام‌آمیز مرزهای بدن را نامشخص می‌کند و «مرزهای نامشخص باعث آشفتگی می‌شوند» (ویلسون، ۱۳۹۴، ص. ۴). «این آشفتگی زمانی بیشتر احساس می‌شود که لباس بدون پوشندهٔ آن دیده شود. لباسی که در دست‌دوم‌فروشی آویزان است یا از پشت محفظهٔ شیشه‌ای موزه دیده می‌شود، می‌تواند تأثیر ناخوشایندی بر بیننده بگذارد، گویی ماری پوست خود را انداخته است» (ویلسون، ۱۳۹۴، ص. ۲). علاوه بر ویلسون، نظریه‌پردازان دیگر حوزهٔ مد و پوشاک، مثل کِیت سوپر و جوآن اِنتویسل[۴۶] و مورخ هنر نینا فلشین[۴۷]، نیز در بیشتر آثارشان با این موضوع موافقند که لباس‌ها بدون پوشندهٔ خود، به ناگزیر احساساتی غریب، مالیخولیایی، مبهم، ترسناک و اضطراب‌آور را القا می‌کنند و عدم وجود بدن در آنها حاکی از چیزی غیرعادی، نادرست یا غیرطبیعی است. در واقع اگر همانطور که اِنتویسل بیان می‌کند «تجربهٔ ما از بدن در جهان اجتماعی، بدن ملبس است» پس «دیدن لباس بدون بدن، تجربهٔ عادی ما از جهان اجتماعی را مختل می‌کند» (Rackow, 2017, p. 5).

لباس به مثابهٔ بدن اَبژه، ابزاری برای بیان خشونت در هنر

از دههٔ هشتاد به بعد، لباس‌های بدون بدن به عنوان سوژه‌ای فراگیر در هنر برای بازنمایی انسان‌های از دست‌رفته مورد استفاده قرار گرفتند. نینا فلشین دلیل این امر را چنین بیان می‌کند: «لباس، بیش از هر شیء یا دارایی دیگری، به بدن فرد پوشندهٔ غایب نزدیک است. لباس می‌تواند جایگزین بدنِ غایب فرض شود و نشان‌دهندهٔ فقدان باشد» (Felshin, 1995, p. 22).



تصویر ۱: دوریس سالسدو، بدون عنوان (۱۹۹۰)، موزه گوگنهایم، نیویورک

دوریس سالسدو، هنرمند کلمبیایی که از اواسط دهه هشتاد میلادی به مسائل خشونت و از دست دادن پرداخته، یکی از هنرمندانی است که در آثارش لباس‌های بدون بدن جایگاه ویژه‌ای دارد. رسانهٔ نامتعارف سالسدو ترکیبی از لباس، استخوان، مبلمان خانگی و مصالح ساختمانی سنگین مانند بتن و فولاد است. او به جای استفاده از روش‌های سنتیِ مجسمه‌سازی، کار خود را از طریق اعمال خشونت فیزیکی و نمادین مثل سوهان‌کاری، خراشیدن، خم کردن، ضربه زدن، ذوب کردن و دفن کردن، واقعی‌تر می‌کند. چیدمان بدون عنوان (۱۹۹۰) سالسدو که برای اولین بار در گالری گراس ولاسکز۴۸ در بوگوتا (کلمبیا) به نمایش درآمد و به کشتارهای سال ۱۹۸۸ اشاره دارد، مجموعه‌ای از پیراهن‌های سفید مردانه از جنس کتان را به نمایش می‌گذارد که توسط هنرمند از خانواده‌های قربانیان جمع‌آوری شده‌اند (تصویر ۱). در این اثر، پیراهن‌ها به دقت شسته و تا شده و با گچ ثابت شده‌اند. سالسدو این لباس‌ها را در چند ردیف روی هم قرار داده و با میله‌های فولادی سوراخ کرده و به صورت بلوک‌هایی روی زمین ثابت می‌کند. در این اثر، او از هیچ عنصر احشایی مانند خون، گوشت یا جسد استفاده نکرده است، اما به گفتهٔ خودش، «طبیعت مادی و بی‌رحمی میلگرد آهنی که ده‌ها پیراهن سفید نرم (با تداعی‌هایی از گوشت بدن انسان) را روی هم می‌فشارد، به همان اندازه آزاردهنده و مضطرب‌کننده است» (Rackow, 2017, p. 16) و می‌تواند یادآور خشونت باشد. از طرفی سالسدو «با اتصال لباس‌ها و تبدیل آنها به چند بلوک، هویت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.52.93]

قربانیان به عنوان یک فرد واحد را از بین می‌برد» (Viso, 1996, p. 90). او از این طریق نشان می‌دهد که چگونه انسان‌زدایی و از بین بردن هویت افرادی که عناصر نامتجانس جامعه یا به عبارتی «دیگری» قلمداد می‌شوند، مجوزی برای اعمال خشونت است.



تصویر ۲: دوریس سالسدو، بدون عنوان (۱۹۹۸)، جزئیات، موزه هنرهای معاصر شیکاگو

سالسدو در اثر دیگری با همین عنوان -بدون عنوان (۱۹۹۸)- لباسی را در داخل یک کمد چوبی نمایش می‌دهد که با بتون کاملاً احاطه شده است و تحت فشار قرار دارد (تصویر۲). لباس محبوس در بتون، بازنمودی از جسد محبوس در تابوتی سخت و محکم است و مخاطب را وادار به تجربهٔ روند مرگی تدریجی همراه با خفگی می‌کند. این قرار گرفتن در وضعیت تجربهٔ مرگ و نابودی می‌تواند مخاطب را به حافظهٔ جمعی مشابهی با آن‌چه باتای در مورد تجربهٔ امر مقدس توصیف می‌کند، پیوند بزند که خود حاصلِ از خود بی‌خود شدن و یا به تعبیری احساس اَبژه‌گیِ ناشی از تجربهٔ مرگ است.



تصویر ۳: دوریس سالسدو، لباس یتیم (۱۹۹۷)، موزه گوگنهایم، نیویورک

پیش از این هم، سالسدو اثر لباس یتیم[۴۹] (۱۹۹۷) از مجموعهٔ آنلند [بی‌سرزمین] (۸-۱۹۹۵) را در واکنش به برخورد با دختری شش ساله، که شاهد کشته شدن والدینش بوده است، خلق کرد. او در گفتگویی که با دختر داشت متوجه شد کودک نمی‌تواند چیزی را قبل از مرگ والدینش به خاطر بیاورد، اما هر زمان که دخترک را ملاقات می‌کرد او را در لباسی می‌دید که مادرش برایش دوخته بود. سالسدو با قراردادن قطعات اثر، یعنی پارچهٔ ابریشمی، موی انسان و میز چوبی در کنار هم، جنایت را بازسازی می‌کند و با قربانی یکی می‌شود. او می‌گوید: «صحنهٔ جنایت را بازسازی می‌کنم. من از تمام جزییات زندگی آنها آگاه شدم ... نوعی فرآیند جابه‌جایی رخ می‌دهد؛ رنج آنان از آنِ "من (ego)" می‌شود. من به آن شخص بدل می‌شوم و دیگر نمی‌توانم تشخیص دهم که کجا هستم» (Basualdo, & Salcedo, 2005, p. 148). او با در هم تنیدن ابریشم و مواد اَبژه -موهای انسان- و گذراندن دقیق الیاف و تارهای آنها از منافذ میز، تصویر لباس دختر را در بدنهٔ اثر گنجانده است. درهم تنیدن موها و لباس نمادی از اثر مادر است که تا ابد در ذهن کودک هک شده است. سالسدو با ترکیب این دو در سوراخ‌ها و منافذ تیز میز چوبی تصویری تهدیدکننده و اضطراب‌آور را بازسازی می‌کند -بدنی زخمی و تکه‌تکه شده که با اشیای اطراف یکی شده است- و قدرت اثر را در مخاطب افزایش می‌دهد. «تصویری که سالسدو از خشونت بازنمایی می‌کند، به‌آسانی یا بی‌درنگ درک نمی‌شود و فرآیند ادراک کندتری دارد» (Bennett, 2013, p. 242). مخاطب در ابتدا شکل یک میز را تشخیص می‌دهد، اما با نگاهی دقیق‌تر متوجه می‌شود که این ترکیبی از دو میز است. سپس حضور ابریشم و موها را که در سوراخ‌های آن فرو رفته‌اند، مشاهده می‌کند (تصویر۳). شوک ناشی از این کشف برای بیننده آزاردهنده است، زیرا او حضور یک انسان را در جایی که نباید باشد - مرده و محصور در تکه‌ای چوب - لمس می‌کند. این فرایند کُندِ ادراک خشونت، آثارِ سالسدو را به پدیدهٔ جانداری تبدیل می‌کند که دائماً در حال تغییر به سمت زوال و مرگ است و مخاطب را در خود بلعیده و تسخیر می‌کند و تجربه‌ای از مرگ، خشونت و فقدان را ایجاد می‌کند.

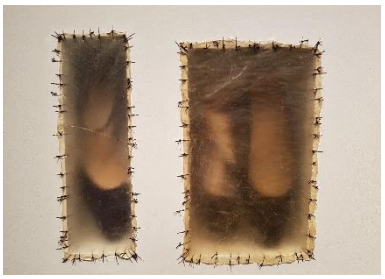
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]



تصویر ۴: دوریس سالسدو، خانهٔ بیوه I (۱۹۹۲-۴)، جزییات، موزهٔ هنرهای معاصر شیکاگو

این شیوه به‌طور مشابه در بیشتر آثار سالسدو که از ترکیب لباس با اثاثیهٔ منزل ایجاد شده است دیده می‌شود. او از تکنیک‌های مشابهی در سری خانهٔ بیوه[۵۰] (۱۹۹۲-۵) استفاده کرده است (تصویر۴). در این آثار نیز لباس به عنوان استعاره‌ای از بدن قربانیان در این اقلامِ کم و بیش مبلمان‌مانند جاسازی و محصور شده‌اند. «خانه که سرپناهی برای محافظت و پناه دادن ساکنانش است، با خشونت به آرامگاه و محل دفن آنها بدل می‌شود» (Merewether, 2008, p. 40).



تصویر ۵: دوریس سالسدو، آترابیلیاریوس (۱۹۹۳)، جزییات، مجموعهٔ هولدینگ MACBA، بارسلون

سالسدو با این هم‌نشینی‌های خشن مخاطب را وادار می‌کند تا به قربانیان خاموش‌شده گوش دهد و به ماهیت آسیب‌زای بقایای خشونت توجه کند. سالسدو می‌گوید: «بازسازیِ تجربهٔ نامریی افرادِ به حاشیه رفته در فضا، یافتن مکانی برای آنها در ذهن ماست» (Basualdo et al., 2000, p. 17).

در چیدمان آترابیلیاریوس[۵۱] (۱۹۹۱-۲۰۰۴) کفش‌هایی کهنه و فرسوده، به صورت تکی یا جفتی در حفره‌ای در دیوار گالری قرار گرفته و روی‌شان با لایه‌ای پوستی احشایی - مثانه گاو- پوشیده می‌شود. این غشای پوست‌مانند با نخ جراحی به دیوار دوخته می‌شود و یک پردهٔ شیری‌رنگ بین چشم بیننده و کفش‌های پوشیده‌شده می‌کشد (تصویر۷). سالسدو در این اثر، با استفاده از نخ جراحی که می‌تواند استعاره‌ای از کالبدشکافی اجساد باشد، تلاش می‌کند هویت قربانی و بلایی که بر سر او آمده را نمایان کند. پوستهٔ احشاییِ روی کفش‌ها، که با فشار کفش‌ها را پوشانده، به دلیل ماهیت نرم و شفافش، مرزهای بیرون و درون تابوت را کاملاً از هم جدا نمی‌کند. در انگارهٔ خلق شده در این اثر، مرزهای میان زندگی و مرگ مبهم می‌شوند و مخاطب از اثر حسی تهدیدآمیز دریافت می‌کند و خود را قربانیِ بعدی تصور می‌کند. سالسدو می‌گوید «خشونت و وحشت، شما را مجبور می‌کند به «دیگری» توجه کنید و رنج او را ببینید» (Basualdo et al., 2000, p. 14).



تصویر ۶: دوریس سالسدو، به یاد نیاورد (۲۰۱۴)، گالری مکعب سفید، لندن

یکی از جدیدترین چیدمان‌های سالسدو با عنوان به یاد نیاورد[۵۲] (۲۰۱۴-۷)، با الهام از مادران آمریکایی، که فرزندان‌شان را در اثر خشونت با اسلحه از دست داده‌اند، ساخته شده است. لباس‌های به کار رفته در این اثر، از کنار هم قرار گرفتن ابریشم خام و ۱۲۰۰۰ سوزن ساخته شده‌اند (تصویر ۶). در نگاه اول لباس‌ها مانند تونیکی حریر، لطیف و شبح‌گونه به نظر می‌رسند، اما با دقت بیشتر، ماهیت خشن آنها که به دلیل استفاده از سوزن در بافت اثر است نمایان می‌شود. سوزن‌ها سوخته یا خم شده‌اند، گویی برای شکنجه ساخته شده‌اند و به قول سالسدو «دردی بی‌پایان و مضمن در سراسر وجود شما» (Basualdo et al., 2000, p. 18) را تداعی می‌کنند. مخاطب با اثری مواجه می‌شود که هم خشن است و هم نرم، هم دیده می‌شود و هم دیده نمی‌شود.

در بسیاری از آثار سالسدو لباس به عنوان استعاره‌ای از بدن‌های گمشده نقش مهمی دارد. سالسدو برای نمایش مرگ، درد و خشونت و القای آن به مخاطب، به طور مستقیم (یعنی با نمایش مستقیم زخم، خون و جسد) عمل نمی‌کند، بلکه با قرار دادن عناصر متضاد در کنار یکدیگر تأثیری فراتر از درک یک درد جسمی و یا مرگ بر مخاطب می‌گذارد. «برخلاف درد و خشونت واقعی و مستقیم که واکنشی فوری از طریق حافظهٔ بدن بیننده ایجاد می‌کند، کار سالسدو از طریق گفتمان تدریجی دگردیسی آشکار می‌شود» (Salcedo, 2000,)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]

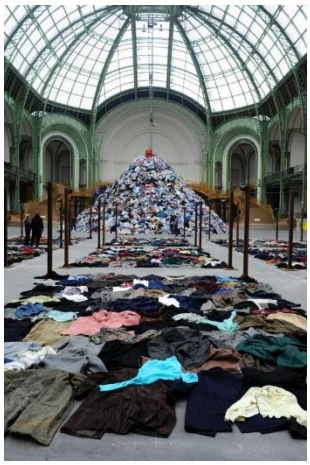
p. 84). کریستوا هم در مورد تناقضات بین نشانه‌ها و ادراکات در مواجهه با مرگ چنین می‌گوید: تنها نشانهٔ مرگ، زخم همراه با خون و چرک یا بوی زنندهٔ عرق و پوسیدگی نیست. نشانه‌های مرگ می‌تواند غیرمستقیم باشد - مثل علائم امواج مغزی روی مانیتور که به حالت خطی در می‌آید-؛ در حضور این نشانه‌هاست که "من" می‌فهمد و واکنش نشان می‌دهد» (Kristeva, 1982, p. 3).

اگر آثار سالسدو بازتاب خشونت در زادگاهش باشد، بولتانسکی در مقیاسی جهانی‌تر به این موضوع می‌پردازد. بیشتر آثار کریستین بولتانسکی ناشی از تأثیر دنیای پس از جنگ جهانی دوم در زندگی‌اش است. بولتانسکی در بسیاری از چیدمان‌های خود واقعه‌ای خشونت‌بار همچون هولوکاست را با استفاده از اشیا و مدارک باقی‌مانده از آن رویداد که گاه آزاردهنده و ناخوشایندند، به مخاطب نشان می‌دهد. لباس‌های خالی و بدون بدن عنصری مهم در آثار اویند.

بولتانسکی در چیدمان ذخیره‌ها: کانادا[۵۳] (۱۹۸۸) که اولین نسخه از آن در بنیاد هنری یدسا هندلز[۵۴] در تورنتو نمایش داده شد، از شش هزار تکه لباس دست‌دوم استفاده کرد. لباس‌هایی رنگارنگ، به هر چهار دیوار گالری با میخ آویزان شده بودند و هر وجب اتاق را پوشانده بودند (تصویر ۷). بولتانسکی با کنارهم‌گذاری شش هزار تکه لباس و از بین بردن جنبه‌های فردیت و هویت در این اثر به مقولهٔ هولوکاست و بازنمایی خشونت حاصل از آن می‌پردازد. می‌دانیم که «می‌توان سوبژکتیویته را با مفاهیمی مانند "خود"، "شخصیت" یا "فردیت" برابر دانست. در واقع، سوبژکتیویتهٔ هر فرد در منحصربفرد بودن و اصالت آن تعریف و تعیین می‌شود» (Zelizer, 2001, p. 62). در این اثر، مخاطب با دیدن یک لباس، بدنی را می‌بیند که سوژه‌ای منحصربفرد و متفاوت از سوژه‌های دیگر است. اما دیدن تعداد زیادی لباس در کنار هم، اثر معکوسی بر مخاطب می‌گذارد. لباس‌ها دیگر منحصربفرد نیستند، آنها یکسان به نظر می‌رسند و ویژگی‌های فردی صاحب لباس، در نگاه مخاطب ناپدید می‌شود. این همان چیزی است که ارنست وان آلفن[۵۵] به آن «اثر هولوکاست»[۵۶] می‌گوید، به معنی «انکارِ فردیت که به لحاظ ذهنی مثل نوعی مجوز برای نسل‌کشیِ گروهی مردم عمل می‌کند» (Zelizer, 2001, p. 62). اثر هولوکاست را می‌توان با مفهوم اَبژه‌گی مقایسه کرد؛ همان‌طور که گفته شد، خشونت معمولاً علیه کسانی صورت می‌گیرد که به دلایل مختلف به عنوان دیگری شناخته می‌شوند. دیگری‌ها کسانی‌اند که مرزها و حدود تعیین‌شده را نقض می‌کنند، بنابراین اضطراب‌زا تلقی شده و باید طرد شوند. این افراد به عنوان موجوداتی آلوده در نظر گرفته می‌شوند و در نظام‌های سلسله‌مراتبی جوامع به حاشیه رانده می‌شوند. برای طرد این دیگری‌ها، باید هویت و فردیت آنها از بین برود و آنها به اَبژه تبدیل شوند. این فرآیند اَبژه‌گی، تبدیل به مجوزی برای اعمال خشونت، نسل‌کشی و کشتار می‌شود.



تصویر ۷: کریستین بولتانسکی، ذخیره‌ها: کانادا (۱۹۸۸)، بنیاد هنری یدسا هندلز، تورنتو



تصویر ۸: کریستین بولتانسکی، سرزمین هیچ‌کس (۲۰۱۰)، جزییات، اسلحه‌خانهٔ خیابان پارک، نیویورک

«اثر هولوکاست» را در آثار دیگر بولتانسکی مانند لباس‌های فرانسوا سی[۵۷] (۱۹۷۲) و یا چیدمان محل انبار موزهٔ کودکان[۵۸] (۱۹۸۹) و سرزمین هیچ‌کس[۵۹] (۲۰۱۰) نیز می‌توان دید (تصویر ۸). در سرزمین هیچ‌کس «بولتانسکی سی تُن لباسِ دور ریخته شدهٔ ناشناس را برای بازنمایی اجساد استفاده کرده است» (Yamada, 2012). او خود می‌گوید که سرزمین هیچ‌کس دربارهٔ «وحدت و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.52.93]

عدد بزرگ...» است (Rosenbaum-Kranson, 2010) و «یادبودی است برای هیچ، برای همه و هیچکس» (Searle, 2010). این مقیاسِ بزرگ و ماهیت غوطه‌ورانهٔ کار بولتانسکی در تداعی اَبژه‌گی پراهمیت است. «منظرهٔ وهم‌آور لباس‌های دور ریخته‌شده که در ۴۵ محوطهٔ مستطیلی‌شکل سازمان‌دهی شده‌اند... به کوهی از لباس به ارتفاع هشت متر ختم می‌شود... و پنجهٔ مکانیزه‌ای که انبوه‌هایی تصادفی از لباس‌ها را از این کوه می‌گیرد و می‌اندازد،... و هدف آن نمایشِ تصادفی بودن مرگ و بقا است... نه تنها هولوکاست را بلکه شکلی از تراژدی جمعیِ جهانی را تداعی می‌کند» (*Art Daily*, 2010). بولتانسکی می‌گوید: «پس از هولوکاست، هولوکاست‌هایی وجود داشته است... کار من دربارهٔ حقیقتِ مردن است» (Garb, 1997, p. 22).

بولتانسکی در سرزمین هیچ‌کس، مثل ذخیره‌ها: کانادا، با نمایش انبوه لباس‌های درهم‌تنیده، هویت‌های از دست‌رفته را تداعی می‌کند و واکنش اَبژه را برمی‌انگیزد. او اظهار می‌کند: «این‌ها نمایش بدن‌ها هستند... اما در کوهی از لباس هویت منحصربفردی وجود ندارد -زیرا نمی‌توانی ببینی کاپشن است یا کت- همه چیز با هم مخلوط شده است». همچنین می‌گوید «لباس‌های پوشیده شده... چنین تداعی می‌کنند که سوژه گم شده است... و غیبت را نشان می‌دهد» و «همهٔ این لباس‌ها در سرزمین هیچ‌کس لباس‌های مرده هستند» (Rosenbaum-Kranson, 2010). برناداک نیز دربارهٔ کار بولتانسکی می‌گوید: «این لباس‌ها نشانهٔ مرگ و ناپدید شدنند» (Bernadac, 2006, p. 155) بولتانسکی رابطهٔ بین بدن و لباس را بی‌واسطه تصویر می‌کند؛ در آثار او هر لباس به عنوان بدن هویت فردی را برمی‌انگیزد و انبوه لباس‌ها در کنار هم هویت و فردیت را به بی‌هویتی تبدیل می‌کنند. همچنین به دلیل وسعت و حجم بزرگ کارهای بولتانسکی مخاطب در اثر ادغام می‌شود و هویت خود را به عنوان یک فرد از دست می‌دهد و همین دگرگونی و بینابینی در اثر در مخاطب احساس اَبژه‌گی را برمی‌انگیزد.

یکی دیگر از هنرمندانی که از لباس در آثارش استفاده کرده است آنسلم کیفر است. وی با این‌که، مثل بولتانسکی، تجربهٔ مستقیمی از جنگ ندارد، نگرش و دیدگاه‌هایش بسیار متفاوت از اوست. کیفر در آلمانی رشد کرد که گذشته‌اش در سکوت و انکار و نوعی فراموشی خودخواسته غرق شده بود. گذشتهٔ آلمان همانند یک اَبژه، در خارج از مرزها قرار گرفت تا جامعهٔ پس از جنگ آلمان از ناامنی و شرم حاصل از آن دور نگه داشته شود. اما کیفر به عنوان یک هنرمند آلمانی، در دوران پساجنگ و پساهولوکاست، این مرزها را می‌شکند، زیرا عقیده دارد باید با این گذشتهٔ شرم‌آور روبرو شد.



تصویر ۹: انسلم کیفر، اشغال (۱۹۶۹)، انسلم کیفر، منتشر شده در شماره ۱۲ نشریهٔ اینتیفانْکْشِنِن، ۱۹۷۵

او در اولین اثر خود با نام نمادهای قهرمانانه[۶۰] (۱۹۶۹) که بعدها با عنوان اِشغال[۶۱] (۱۹۷۵) در مجلهٔ هنری اینتیفانْکْشِنِن[۶۲] منتشر شد (تصویر ۹)، دوران نازیسم را که قلمروی ممنوعه و سرکوب‌شده بود به سخره گرفت. او در این اثر، از بدن خود برای آفرینش هنری سود جست و در این راه از لباس کمک گرفت؛ به این ترتیب که در لباس ورماخت[۶۳] پدرش، در مکان‌های مختلفی با ژست سلام نازی‌ها از خود عکس گرفت. با این روش، گذشته‌ای را بازنمایی کرد که به عنوان چیزی آلوده مورد کتمان قرار گرفته بود. کیفر در پاسخ به این پرسش که آیا احساس می‌کند با این اثر کار خطرناکی انجام می‌دهد یا خیر، پاسخ داد: «البته خطرناک بود... هرکس چیزی را که سرکوب و مدفون شده به سطح بیاورد نمی‌تواند دقیقاً بداند که عاقبت کارش چه خواهد بود» (Celant, 2007, p. 472). در واقع کیفر، با خلق چنین اثری، این خطر را قبول می‌کند و توانسته با ریختن این آلودگی بر روی بدنهٔ جامعهٔ پس از جنگ و زیر پا گذاشتن قوانین، خود و مخاطبانش را در معرض پرسشی بزرگ قرار دهد: آیا «من هم یک نازی هستم؟!» (Drawant,

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]

2009, p. 12). کیفر، ابتدا با این اثر و بعد از آن با نقاشی‌هایی که در آن نمادها و فضاهای تاریخی و اسطوره‌های ملی آلمان حضور داشتند، به مضامین فاشیسم و هولوکاست پرداخت. «کار او، هم‌نسلانش را از رویاها و کابوس‌های‌شان بیدار کرد و تداعی‌های جنگ و وحشت را با احساس تجربه‌ای واقعی -هرچند قدیمی- در آمیخت» (Trommler, 1989, p. 730).



تصویر ۱۰: انسلم کیفر، لیلیت (۱۹۹۰)، مجموعهٔ خصوصی هنرمند

کارهای کیفر محدود به یک شیوهٔ هنری نبوده است، اما بیشتر آثارش شامل نقاشی‌های بسیار بزرگی است که از طیف وسیعی از مواد نامتعارف ساخته شده‌اند. بعلاوه کیفر در آثارش همواره از نشانه‌ها استفاده می‌کند؛ «از نشانه‌هایی مانند موی انسان، پالت، گُل آفتابگردان خشک شده، کتاب و لباس‌های خالی از اندام» (بقراطی، ۱۳۸۳، ص. ۹۵). استفاده از لباس در بسیاری از آثار کیفر، به نوعی با افسانهٔ یهودیِ لیلیت[۶۴] -خدابانوی شب و طوفان و باد- و فرزندانش در ارتباط است. کیفر، با مهارت، لباس‌های کتانی را با موادی همچون قلع و خاکستر ترکیب می‌کند تا روایت شیطانی لیلیت را بازنمایی کند. لیلیت در افسانه‌ها علیه فرمان تواضع در برابر آدم تمرد می‌کند و از باغ عدن به دریای سرخ می‌گریزد و در آنجا به مادری نامقدس و اَبژه تبدیل می‌شود، که همهٔ ناپاکی‌ها، قلمرو اوست و همواره بیماری، مرگ و ویرانی را به همراه می‌آورد. کیفر در اثر موج[۶۵] (۱۹۹۵) از سه لباس کتانی برای بازنمایی وجود آلوده و اهریمنی لیلیت استفاده می‌کند. لباس‌ها شبح‌آلود، خاکستری، کثیف و از هر معنویتی تهی‌اند. آلودگی در تمام فضایی که لیلیت در آن حضور دارد گسترش می‌یابد و با گردی از خاکستر نمود پیدا می‌کند. ویرانی، ویرانی‌ای که ناشی از زیرپا گذاشتن قانون، قواعد و مرزهاست و هشداری است برای همه. در اثر لیلیت (۱۹۹۸) نیز، دو لباسِ آلوده به خاک رس، بر فراز منظره‌ای شهری معلق‌اند. این دو لباس، لیلیت و یکی از فرزندانش را بر پس‌زمینهٔ تصویری از آسمان‌خراش‌های یک شهر مدرن نشان می‌دهند (تصویر ۱۰). حس ویرانگری‌ای که این پیکره‌ها القا می‌کنند قادر به نابودی شهری مدرن است و ترس از یک ویرانی مجدد را تداعی می‌کند. کیفر در اثر لیلیت و دخترانش[۶۶] (۱۹۹۰) نیز، این شخصیت را در کنار هواپیماها به تصویر می‌کشد. بمب افکن‌های جنگنده که از لباسی پوشیده از خاکستر - لیلیت- بیرون می‌آیند و می‌توانند همه چیز را ویران کنند.

علی‌رغم تداعی‌های منفی مرتبط با انگارهٔ لیلیت، به نظر می‌رسد کیفر با این طردشدهٔ سرکش که اغلب در لباس‌های خاکستری بازنمایی می‌شود، همذات‌پنداری می‌کند. همانطور که دانیل آراس[۶۷] استدلال می‌کند «شاید خشونت ناشی از عصیان لیلیت است که کیفر را مجذوب خود می‌کند،... کسی که تبعید را به میل خود انتخاب کرد... و بنابراین تجسم شر شد» (Arasse, 2015, p. 286). کیفر سویهٔ دیگر سرکشی لیلیت را می‌بیند؛ او با عصیان خود از باغ عدن به جهان مادی پا می‌گذارد و با ویرانه‌ای که برجای می‌گذارد، روزنه‌ای ایجاد می‌کند به سوی دگرگونی که معنایی تازه به زندگی می‌دهد. کیفر به عنوان یک آلمانی پس از جنگ که خود طعم مطرود بودن را چشیده است، خود را در قد و قامت لیلیت می‌بیند. او از طرفی تباهی حاصل از گذشتهٔ آلمان، خاطرات نسل‌کشی و هولوکاست را بازنمایی می‌کند و از طرفی در دلِ این تباهی و ویرانی، خلقتی دوباره را به تصویر می‌کشد. «در پس تمام آثار آنسلم کیفر، انگیزهٔ تخریب و خلقت، چه شخصی و چه جمعی مشهود است» (Barron, 2012, p. 2).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]

نتیجه‌گیری

مفهوم اَبژهٔ ژولیا کریستوا با مفاهیم حد و مرز در ارتباط است. این مفهوم دامنهٔ وسیعی دارد و اگر چه در ارتباط مستقیم با بدن احشائی تعریف می‌شود، اما مقوله‌ای فراتر از مایعات و ضایعات بدن است. این نظریه که بر پایهٔ عصیان از مرزها و نظام‌هاست به خوبی می‌تواند هنر خشونت را که هم عصیان‌گر و هم در ارتباط با بدن است توضیح دهد. بدن که خود در نظام فلسفی غربی در مقابل ذهن به حاشیه رانده شده و اَبژه شده بود، در قرن بیستم به عنوان یک رسانه وارد عرصهٔ هنر شد و در هنر انتقادی به عنوان یک بوم برای بازنمایی خشونت، مرگ، ویرانی و زوال به کار گرفته شد. در ادامهٔ تغییر نگرش نسبت به بدن در هنر، لباس هم که در ارتباط مستقیم با بدن است برجسته شد و برخی از هنرمندان از لباس به عنوان استعاره‌ای از بدن در آثارشان بهره بردند. ذات لباس که در ارتباط با بدن بود، آن را به ابزاری مناسب برای بازنمایی خشونت تبدیل کرد و هنرمندانی چون سالسدو، بولتانسکی و کیفر هر کدام به شیوه‌های متفاوتی از آن استفاده کردند.

لباس در آثار دوریس سالسدو، اغلب استعاره‌ای از بدن‌های گمشده است. او با انتخاب لباس به عنوان عنصری نرم و لطیف و قرار دادن آن در کنار موادی سخت و خشن مانند بتن، چوب یا فولاد، تضادی معنادار خلق می‌کند. این ترکیب، تصویری از درد و خشونتی ارائه می‌دهد که زندگی قربانیان را مخدوش کرده است. سالسدو با محبوس کردن لباس‌ها در بتن یا سوراخ کردن آنها با میلگرد، خشونت و انسان‌زدایی را به گونه‌ای ملموس بازنمایی می‌کند. این آثار، مخاطب را با تجربه‌ای تدریجی از زوال و مرگ مواجه می‌کند؛ تجربه‌ای که از نگاه کریستوا نوعی اَبژه‌گی است. آثار سالسدو، به جای بازنمایی ساده خشونت، مخاطب را به بخشی از حافظهٔ جمعی فقدان و مرگ متصل می‌کند، جایی که تمایز میان سوژه، اَبژه و دیگری محو می‌شود.

در آثار کریستین بولتانسکی نیز لباس‌ها نماد فقدان فردیت‌اند. او رابطهٔ بین بدن و لباس را بی‌واسطه نشان می‌دهد. هر لباس در آثار او تداعی‌کنندهٔ یک فرد است، اما انبوه لباس‌ها کنار هم، فردیت را به بی‌هویتی تبدیل می‌کند. بولتانسکی از این بی‌هویتی برای بازنمایی خشونت و دیگری‌سازی بهره می‌گیرد. علاوه بر آن مقیاس وسیع و فراگیر آثارش مخاطب را در اثر غوطه‌ور می‌کند؛ به گونه‌ای که برای لحظاتی، فردیت خود را از دست می‌دهد و در فضایی از غیاب و بی‌هویتی غرق می‌شود. این تجربهٔ از بین رفتن مرزهای فردیت، به طور مستقیم با مفهوم اَبژه‌گی مرتبط است.

برخلاف سالسدو و بولتانسکی، در آثار آنسلم کیفر لباس‌ها علاوه بر اشاره به بدن‌های نابودشده در هولوکاست، با اسطوره‌هایی مانند لیلیت نیز گره می‌خورند. برای کیفر، لباس رسانه‌ای است برای روایت داستان‌هایی که هم جنبهٔ شخصی دارند و هم جمعی. او با استفاده از لباس‌های آلوده و عناصری همچون خاکستر و قلع، مفاهیمی چون ویرانی، سرکشی و بازخوانی اسطوره‌های کهن را بازنمایی می‌کند. در بازخوانی افسانهٔ لیلیت، او به ترس‌ها و ویرانی‌هایی می‌پردازد که ناشی از شکستن مرزهای نظم و قانون است. لیلیت، در آثار کیفر، نماد دیگریِ اَبژه‌ای است که از مرزها عبور می‌کند و به تجسم نابودی بدل می‌شود. با این حال، کیفر این اَبژه‌گی را صرفاً منفی نمی‌بیند؛ او از دل ویرانی‌ها، مرزهای جدیدی خلق می‌کند و خشونت را به ابزاری برای بازآفرینی معنای تازه بدل می‌سازد. این نگاه، هم بازتابی از افسانه‌هاست و هم گشایشی به سوی آفرینش دوباره.

پی‌نوشت‌ها

1. Julia Kristeva
2. Abject

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]

3. Abjection
4. Doris Salcedo
5. Christian Boltanski
6. Anselm Kiefer
7. "Clothing as Remains : Performance aftar Atrocity"
8. Hannah Rackow
9. *Antigonas Tribunal de Mujeres*
10. *Fashioning Horror*: *Dressing to Kill on Screen and Literature*
11. Julia Petrov and Gudrun D. Whitehead
12. Nina Felshin
13. "Clothing as subject"
14. "Writing The Abject : The Maternal Body in Bataille"
15. Maryline Lukacher
16. *Visual Culture and the Holocaust*
17. Barbie Zalizer
18. *Powers Of Horror*:*An Essay On Abjection*
19. Wretched Condition
20. Transgression
21. George Bataille
22. Mary Douglas
23. *Purity and Danger*(*An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*)
24. The Sacred
25. The Profane
26. Homogeneous
27. Heterologic
28. Prodigious Efferves-cence of Life
29. Moment of Communal Unity
30. Grotesque
31. Hans Bellmer
32. Francis Bacon
33. Body Art
34. Performance Art
35. Theatre of Cruelty
36. Antonin Artaud
37. Catharsis
38. Viennese Actionism
39. *Abject Art*: *Repulsion and Desire in American Art*
40. Embodiment
41. Kate Soper
42. *Dress Needs*: *Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption*

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]
[DOI: 10.22034/13.52.93]

43. Lars Svendsen
44. *Fashion: A Philosophy*
45.Ted Polhemus
46. Joan Entwisle
47. Nina Felshin
48. Grace Velasquez Gallery
49. *Orphan's tunic*
50. *Widowed House*
51. Atrabiliarios عنوان به عبارت لاتین atra bilis اشاره دارد که سودای مرتبط با عزاداری را توصیف می‌کند.
52. *Disremembered*
53. *Reserve Canada*
54. Ydessa Hendeles
55. Ernst Van Alphen
56. Holocaust-effect
57. *The clothes of Francois C*
58. *Storage Area of the Children's Museum*
59. *No Man's Land*
60. *Heroic Symbols*
61. *Occupations*
62. *Interfunktionen*
63. Wehrmacht – به معنای لغوی نیروی دفاعی، عنوان نیروهای مسلح یک‌پارچهٔ کشور آلمان در دورهٔ رایش سوم از سال ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۵ بود.
64. Lilith
65. *The Wave*
66. *Lilith's daughters*
67. Daniel Arasse

کتابنامه

اسوِندسن، ل. (۱۴۰۰). فلسفهٔ فشن. ترجمهٔ آ. رشیدی، نشر مشکی.

فرهادی‌پور، ع. (بی‌تا). تئاتر خشونت، درمانی برای طاعون. مجله ویستا. https://vista.ir/w/a/16/ucq21

کریگان، ک. (۱۳۹۶). جامعه‌شناسی بدن. ترجمهٔ م. ناصری‌راد. نقش‌ونگار.

ویلسون، ا. (۱۳۹۴). مد و مدرنیته. ترجمهٔ ن. غراب، علمی‌فرهنگی.

Arasse, D. (2015). *Anselm Kiefer*. Thames Hudson.

Art Daily. (2010). Christian Boltanski creates monumental new installation filling Park Avenue Armory. http://artdaily.com/news/38054/Christian-Boltanski-Creates-Monumental-New-Installation-Filling-Park-Avenue-Armory

Arya, R. (2014). *Abjection and representation; an exploration of abjection in the visual arts, film and literature*, Macmillan.

Barron, M. W. (2012). Breaking of the vessels: Destruction and creation in the art of Anselm Kiefer. *ARASS Connections, 2*, 2.

Basualdo, C.; Princental, N., & Huyssen, A. (2000). *Doris Salcedo*. Phaidon.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]

Basualdo, C., & Salcedo, D. (2005). In conversation. *Pressplay*: *Contemporary Artists in Conversation*. Phaidon. P. 148

Bataille, G. (1987), *Eroticism* (M. Dalwood, Trans.). Marion Boyars.

Bataille, G. (1992). *Theory of religion*. (R. Hurley, Trans.). Zone Books.

Bennett, J. (2013). Art, Affect, and the "Bad Death": Strategies for communicating the sense memory of loss. *Journal of Women in Culture and Society*. 28(1),

Bernadac, M. L. (2006). *Louise Bourgeois*. Flammarion.

Cavallaro, D. & Warwick, A. (1998). Fashioning the frame, Oxford: Berg in Simonson. *Introduction in Textile*, *6*(3), 217.

Celant, G. (2007). *Anselm Kiefer, Guggenheim bilbao*. *Skira*.

Connelly, F. S. (Ed.). (2003). *Modern art and the Grotesque* (pp. 1-19). Cambridge University Press.

Dormor, C. (2008). Skin: Textile: Film. *Textile*, *6*(3), 241

Douglas, M. (2002). *Purity and danger*: *An analysis off concepts of pollution and taboo*. Routledge.

Felshin, N. (1995). Clothing as subject. *Art Journal*, *54*(1), 20-29. https://doi.org/10.1080/ 00043249. 1995.10791672

Foster, H. (1996). Obscene, Abject, Traumatic. *October*, -(78), 106-124

Garb, T. (1997). Tamar Garb in conversation with Christian Boltanski. In D. Semin; T. Garb, & D. Kuspit, (Eds.). Phaidon. p. 21.

Hopkins, D. (2000). *After modern art 1945-2000*. Oxford University.

Kristeva, J. (1982). *Power of horror; an essay on abjection*. Colombia University.

Merewether, C. (1993). Naming violence in the work of Doris Salcedo. *Third Text*, *7*(24), 35-44.

Oliver, K. & Trigo, B. (2003). *Noir anxiety*, Minneapolis. University of Minnesota Press.

Prasarn, N. (2012). *The evolution of fashion as a signifie*. Coilhouse. http://coilhouse.net/2012/11/the-evolution-of-fashion-as-a-signifier/

Rackow, H. (2017). Clothing as remains: Performance after atrocity. *The Baptista Prizewinning Essays*. York University Toronto. https://www.yorku.ca/cerlac/wp-content/uploads/sites/259/2018/01/Baptista-Paper_Hannah-Rackow_2017.pdf

Richardson, M. (1998). *Georges Bataille*: *Essential writings*. SAGE Publications.

Rosenbaum-Kranson, S. (2010). *Christian Boltanski Interview by Sarah Rosenbaum-Kranson*. https://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI

Ross, C. (2003). Redefinitions of abjection in contemporary performances of the female body. In F. S. Connelly (Ed.). *Modern Art and the Grotesque* (pp. 281-286). Cambridge University Press.

Salcedo, D. (2000). Memoirs from beyond the grave. *The Art Magazine*, 21, 84.

Searle, A. (2010). Christian Boltanski: It's a jumble out there. *The Guardian*. http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/13/christain-boltanski-grand-palais-paris

Soper, K. (2001). Dress needs: Reflections on the clothed body, Selfhood and Consumption. In J. Entwistle, & E. Wilson. (Eds.). *Body dressing* (pp. 13-32). Berg.

Trommler, F. (1989). Germany's past as an artefact. *The Journal of Modern History*, *61*(4), 730.

Viso, O. M. (1996). Doris Salcedo: The dynamic of violence. In N. Benexra, & O. M. Viso, (Eds.). *Distemper; Dissonant Themes in the Art of the 1990s*. Hirshhorn Museum. p. 95.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]

Yamada, M. (2012). Christian Boltanski's mesmeric "No Man's Land" draws visitors to the Echigo-Tsumari art triennale 2012's new Satoyama Museum of contemporary art. *The Japan Times*. http://www.japantimes.co.jp/culture/2012/08/02/arts/christian-boltanskis-mesmeric-no-mans-land-draws-visitors-to-the-echigo-tsumari-art-triennale-2012s-new-satoyama-museum-of-contemporary-art/#.UnqUK3C-3ic

Zelizer, B. (2001). *Visual culture and the Holocaust*. The Athlone Press.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-26]

[DOI: 10.22034/13.52.93]