

مفهوم طرد در اندیشه ژولیا کریستوا و بازتاب آن در هنر فیگوراتیو معاصر

ریما اسلام مسلک *

نرگس حریریان**

تاریخ دریافت: ۹۵/۲/۲۴

تاریخ پذیرش: ۹۵/۵/۳۰

چکیده

نمایش فیگورهای نامتعارف، بدن‌های مجروح، آسیب دیده و رنجور، گرایشی در هنر فیگوراتیو معاصر است که با عنوان «هنر ابجکت» و یا «هنر مطرود» شناخته می‌شود. این عنوان نخستین بار در دنیای هنر، در قالب نمایشگاهی از آثار فیگوراتیو هنرمندان معاصر در موزه ویتنی نیویورک مطرح شده است. هر چند که بیان مفهوم ابجکشن، طرد و آلوده‌انگاری که مترادف هم هستند، صرفاً به هنر معاصر اختصاص نداشته و در نقاشی‌هایی که از قرن ۱۶ میلادی بجامانده نیز قابل مشاهده است. اما بهره‌برداری از این واژه در کلام فلسفی نخستین بار به سال ۱۹۸۲ برمی‌گردد؛ زمانی که ژولیا کریستوا، فیلسوف، روانکاو و زبان‌شناس معاصر نخستین بار آن را در مقاله «قدرت‌های وحشت، مقاله‌ای در باب طرد» به کار می‌برد. هنر ابجکت و یا مطرود زاینده بحران زندگی معاصر است؛ زاینده جنگ‌ها، ویرانی‌ها، بیماری‌ها و قدرت‌هایی که انسان و سرنوشتش را هدف قرار داده است. بررسی ایده طرد در اندیشه‌های ژولیا کریستوا و بازتاب آن در زندگی و هنر فیگوراتیو معاصر، اصلی‌ترین هدف این جستجو است. به منظور دستیابی به این هدف، اطلاعات بصورت اسنادی گردآوری شده و به روش توصیفی-تحلیلی ارائه می‌شوند. کریستوا ریشه طرد را در دوران کودکی جستجو می‌کند؛ یعنی هنگامی که نطفه هر آن چیزی که در انسان، به نام هویت شناخته می‌شود، در سایه میل به تمایز بسته می‌شود؛ تمایز از چیزی که هم در مغایرت با اوست و هم بخشی از او به شمار می‌آید و هیچگاه یک جدایی کامل نیست. آلوده‌انگاری که با انزجار و خشونت همراه است، هم هویت را می‌سازد و هم آن را تهدید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: طرد، بیگانگی، ژولیا کریستوا، هنر فیگوراتیو معاصر

Email: rmaslak@ut.ac.ir

Email: nharirian@ut.ac.ir

*. دکتری پژوهش هنر، استادیار و عضو هیئت علمی پردیس هنرهای زیبا.

** عضو هیئت علمی پردیس هنرهای زیبا.

مقدمه

ژولیا کریستوا (- ۱۹۴۱) فیلسوف، زبان‌شناس و روانکاو بلغاری تبار فرانسوی که از مهم‌ترین نظریه‌پردازان جریان پساساختارگرایی^۱ است، نخستین بار مفهوم طرد^۲ را مطرح می‌سازد؛ مفهومی که بازتاب آن در هنر معاصر به طور چشم‌گیری جریان‌ساز می‌شود. اگرچه بیان ایده طرد تنها به هنر معاصر اختصاص نداشته و در آثار هنری مختلفی از گذشته تا به امروز نیز قابل مشاهده است، اما نخستین بار این ایده در سال ۱۹۸۲ از سوی کریستوا در مقاله «قدرت‌های وحشت، مقاله‌ای در باب طرد»^۳ مورد اشاره و تأکید قرار می‌گیرد. واژه طرد در متون فارسی با معادل‌های مختلفی چون طرد، بیزاری، انزجار و آلوده‌انگاری همراه است (فتح طاهری - پارسا، ۱۳۹۱: ۸۶) (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۴۱۶). اما در مقاله حاضر متناسب با موضوع، ترجیحاً با مترادف‌های «طرد» و «آلوده‌انگاری» سر و کار داریم. اگرچه در بعضی موارد ناچار به کاربرد واژه ابجکت نیز شده‌ایم. کریستوا در مقاله قدرت‌های وحشت به تحلیل مثال‌هایی چون بیزاری از یک فقره غذایی یا کراهت از جنازه می‌پردازد و نتیجه می‌گیرد که نه کثیف بودن یا فاسد بودن، بلکه چیزی که هویت، سیستم و نظم را مختل می‌کند، مطرود (ابجکت) می‌شود. چیزی که مرزها، موقعیت‌ها، قواعد را رعایت نمی‌کند. چیزی میانه، مبهم، مرکب (همانجا).

تربیت اروپای شرقی کریستوا، که او را مجهز به دانشی ژرف در نظریه مارکسیستی و همچنین تسلط به زبان روسی کرده بود، وی را قادر ساخت تا شناخت دست‌اولی از فرمالیست‌های روسی و مهم‌تر از همه نظریه‌پرداز برجسته شوروی، میخائیل باختین^۴ (۱۹۷۵-۱۸۹۵) به دست آورد (کریستوا، ۱۳۸۹: ۲۲). میخائیل باختین که خود پیش از این در موارد مشابه مفهوم کارناوال^۵ و بدن گروتسک^۶ را به کار برده است، واژه‌هایی چون تمامیت، زیبایی و سلامتی را واژه‌های مبهمی می‌داند که براحتی قابل تعریف نیستند. باختین معتقد است که با ارائه انسان‌های پیر، معلول و زخمی توسط هنرمندان، استانداردهای محدود زیبایی نقد می‌شود که چرا پیری نمی‌تواند مانند جوانی زیبا

باشد، چه کسی گفته که معلولیت یا جراحت یا از دست دادن دست و پا غیر طبیعی است و باید پوشیده شود (Robertson-Mc Daniel, 2010: 89).

دیگربودگی^۷ و بیگانگی^۸ از دیگر مفاهیمی است که توجه کریستوا را مهاجر را بیش از پیش به خود جلب کرده است. او از بیگانه درونمان صحبت می‌کند و از آن به عنوان چهره پنهان هویتمان یاد می‌کند. او معتقد است که توانایی ما برای زیستن با دیگران مستلزم این است که با تشخیص غریبگی درون مان به مثابه دیگران زندگی کنیم (کریستوا، مارکونو، زیارک، ۱۳۸۹: ۴۷). او از تجربه مشابه‌ای سخن می‌گوید که نخستین بار در رحم مادر از سر گذرانده‌ایم. میل به تمایز از دیگری در حالی در کودک شکل می‌گیرد که همزمان از فضایی که در آن تغذیه می‌شود، لذت می‌برد. برای او بسیار مشکل است که مرزهای مادرش را شناسایی کند: او زمانی درون مادرش بوده و اکنون خارج از آن بسر می‌برد و می‌باید بخشی از خودش را - تا جایی که هنوز با مادرش یکی است - از یاد ببرد تا به یک خود بدل شود (مک آفی، ۱۳۸۵: ۸۰). این میل نهایتاً به جدایی منجر می‌شود. کریستوا این جدایی را که معمولاً با حس انزجار و خشونت همراه است، آلوده‌انگاری یا طرد می‌نامد؛ حسی که تا همیشه رهایی از آن تقریباً غیر ممکن بنظر می‌رسد. بدنی که بیمار است، دچار نقض عضو شده است، پیری را از سر گذرانده و یا آسیب دیده است و حتی بدنی که در حالت طبیعی حاوی مایعات مختلفی چون خون، ادرار و ترشحات گوناگون است، مطرود محسوب می‌شود. این نگرش در هنر معاصر منجر به شکل‌گیری فیگورهای انسانی می‌شود که بر خلاف گذشته که صرفاً به نمایش زیبایی‌ها می‌پرداخت، با ظاهری نامتعارف و گاه چندش‌آور، هر دو وجه زشت و زیبایی‌ها را به نمایش می‌گذارد. واژه طرد یا آلوده‌انگاری در جریان شکل‌گیری هنر معاصر، انگیزه برپایی نمایشگاهی از سوی هنرمندان فیگوراتیوی چون کی کی اسمیت^۹، رابرت گوבר^{۱۰} و غیره شده است. در این مجموعه آثار اگرچه در نگاه اول مخاطب با شوکی تکان دهنده از حضور فیگورهای نامتعارف انسانی روبرو می‌شود، اما با کمی تأمل در می‌یابد که تصاویر موجود در

تسلط او به مباحث زبان‌شناسی و روانکاوی از او متفکری منحصر بفرد ساخته است که توانسته به لایه‌های عمیق‌تری از وجوه مختلف انسانی بپردازد. بدون اغراق می‌توان گفت که نظریات کریستوا بخش مهمی از هنر فیگوراتیو معاصر را به چالش کشیده است. با مطالعه مفهوم طرد در آثار کریستوا می‌توانیم به علل ظهور بسیاری از تفاوت‌ها در نحوه ارائه انسان در هنر معاصر پی ببریم؛ انسانی که در بستر متفاوتی از گذشته پا به عرصه گذاشته است: جهان در این مقطع با مسائل گوناگونی چون رویدادهای جنگ جهانی اول و دوم با فاصله بسیار کوتاه، کشتارهای عظیم همگانی، خطرات زندگی صنعتی، آلودگی محیط زیست و گسترش فراگیر بیماری ایدز دست و پنجه نرم کرده است. همه اینها موجب شد که بدن انسان که پیش از این رسانه‌ای برای بیان قدرت بشمار می‌آمد، بیشتر در قالب قربانی‌ای تجسم شود که دائماً مورد تهدید قرار گرفته است.

کریستوا نقش مؤثری در ترویج آثار میخائیل باختین و فرمالیسم روسی و شناخت و پرداخت مفهوم بینامتنیت^{۱۳} نیز داشته است (پین، ۱۳۸۹: ۵۰۲). اصطلاح بینامتنیت را ژولیا کریستوا برای اشاره به این نکته بکار برد که هیچ متنی بیرون از تفسیر پیوسته آن نیست (ادگار، سچ ویک، ۱۳۸۷: ۷۲).

مفهوم بیگانگی نیز از مفاهیمی است که کریستوا را از زمان مهاجرت از زادگاهش به پاریس به خود مشغول ساخت؛ زمانی که او در رشته ادبیات فرانسه بورس دکتری داشت. مارکونو در «رودررو با بیگانه کریستوا» می‌نویسد: سیمای بیگانه ما را به یاد سیر آلوده‌انگاری مان می‌اندازد، که آرکائیک‌ترین احساس ما از سیر جدایی و طرد، سیر سعادت و مرگ را بیدار می‌کند؛ سعادت، زیرا این سیر نشان از سفری دارد که در آن خوشبختی وی در مخاطره است و مرگ زیرا این سیری است که با فقدان شکل گرفته است. فرد بیگانه مادرش را از دست داده است. بنابراین گویی بدون اصل و نسب شده است (کریستوا، مارکونو، زیارک، ۱۳۸۹: ۵۰). این مفهوم در بسیاری از آثار هنری معاصر تجلی یافته است. بیگانگی از جمله مفاهیمی است که در قالب درون‌مایه‌های مختلفی چون هویت^{۱۴}، دغدغه بسیاری از هنرمندان

نمایشگاه چیزی خارج از واقعیت زندگی و تصاویر متداول روزمره نیستند.

این نمایشگاه با عنوان «هنر ابجکت»^{۱۱} یا «هنر مطرود» به جنبه‌هایی از انسان اشاره دارد که شاید تا پیش از این زشت، توهین‌آمیز و منزجر کننده بنظر می‌رسید (Collins, 2007:14). نمایشگاه «هنر ابجکت» در سال ۱۹۹۳ در موزه ویتنی^{۱۲} نیویورک برگزار شد و به نمایش آثاری پرداخت که بیشتر شامل تکه‌های قطع شده بدن انسان، جسد‌های انسانی و لاشه حیوانات بود؛ تصاویری که بیش از پیش زاییده بحران زندگی معاصر است: جنگ‌های جهانی، بیماری‌های ژنتیکی، ایدز و تمایل وصف‌ناپذیر انسان به تکنولوژی و ترکیب آن با زندگی و بدن خود. مقاله پیش رو با ارائه شناختی از افکار کریستوا و با تأکید بر ایده طرد او، به بیان تازه‌ای در هنر فیگوراتیو معاصر می‌پردازد که خود موجب می‌شود بار دیگر و با چشم‌انداز متفاوتی به سرنوشت انسان نظر افکنیم؛ البته این بار با نگاهی مشتمل بر حضور همزمان زشتی‌ها و زیبایی‌ها، ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها که خود ناشی از چالش انسان با بحران‌های جهان معاصر است.

لازم به ذکر است که از آنجا که گاه استفاده از مترادف‌های فارسی برای برخی واژه‌های تخصصی از جمله سوژه و سوژکتیویته و نیز ابژه، ابهامی در درک مطلب به همراه دارد و نیز در کتب تخصصی نیز به همین شکل استفاده شده‌اند، لذا تنها در یک مورد و آن نیز اولین مورد استفاده در متن، مترادف فارسی را به همراه واژه اصلی بکار بردیم و در موارد بعدی تنها به خود واژه اکتفا نمودیم. چرا که چنین واژه‌هایی برگرفته از متونی است که تغییر آن به متن اصلی لطمه خواهد زد.

نظری بر مفهوم طرد در آثار ژولیا کریستوا

ژولیا کریستوا از جمله نظریه‌پردازانی است که با تسلط به زمینه‌های مختلف فکری توانست جایگاه ویژه‌ای را در تفکر و هنر معاصر به خود اختصاص دهد. با مطالعه آثارش می‌توان به پیش‌زمینه‌های مارکسیستی و فرمالیستی افکارش پی برد (کریستوا، ۱۳۸۹: ۲۲-۳).

پس از عمل مادرکشی نشان می‌دهد. نفی زبان مادری همچون نهاده‌ای در فرایند دیالکتیکی عمل می‌کند: چنان که در هگل نیز می‌بینیم، نیروی رسیدن به این پیشرفت منفیت^{۱۷} است و همین منفیت است که سوژه را به نظامی باز بدل می‌کند که با موجودیتی غیر مجزا و اشتراکی، به سوی ساختار دیگران گشوده است. برای هگل منفیت حرکت حیات است، حرکت تاریخ و مرگ یک مرحله و تولد مرحله دیگر^{۱۸}. اما کریستوا برداشت متفاوتی از منفیت هگلی بدست می‌دهد. بدیل کریستوایی، ایده طرد بجای نفی است که بر خلاف منفیت هگلی که از نیروی عقلانی خود تغذیه کرده است، و بنابراین منفیت را به زمینه همه عملکردهای منطقی بدل می‌کند، از انرژی فرآپاشنده امر نشانه‌ای بهره می‌برد^{۱۹} (کریستوا، مارکونو، زیارک، ۱۳۸۹: ۱۴-۱۳). کریستوا در مقاله‌ی قدرت‌های وحشت و اژده طرد را مطرح می‌کند؛ واژه‌ای که کمی بعدتر عنوان نمایشگاهی را در هنر معاصر از آن خود می‌سازد. این نمایشگاه به ارائه آثار فیگوراتیوی می‌پردازد که همچون گذشته به تمامیت و یکپارچگی انسان اشاره‌ای ندارد. طرد تهدیدی برای این نوع باور است. مطابق نظر کریستوا، تجربه اولیه ما تجربه‌ای از یک تمامیت، یکسانی با محیط و تجربه‌ای از یک کورا^{۲۰} نشانه‌ای است (مک آفی، ۱۳۸۵: ۷۶). کورا نیز از دیگر اصطلاحاتی است که کریستوا آن را از افلاطون به عاریت گرفته است. کورا در واقع مکانی است که کودک با خارج شدن از آن تجربه طرد و یا آلوده‌انگاری را از سر می‌گذراند. کورا فضا یا «چیزی» است که کودک پیش از ورود به جهان، یعنی پیش از هر چیز در آن بسر می‌برد. کورا فضایی است که در آن نه تنها جسم کودک بلکه زبان (و به معنایی هویت) او در حال شکل‌گیری است. کورا فضایی آهنگین و نشانه‌ای (در معنای کریستوایی) را تداعی می‌کند که سوژه نارس یا «نه-هنوز-سوژه»^{۲۱} پیش از این که از مادر جدا شود و از طریق یادگیری قانون یا زبان پدر وارد ساحت اجتماعی یک انسان متعارف شود، در آن بسر می‌برد، فضایی است که کودک با جدا شدن از آن و با از سرگذراندن مراحل محلی مانند آلوده‌انگاری قابلیت پذیرش حیات، بیان خود و گفتار را کسب می‌کند (فتح طاهری،

معاصر شد. کریستوا در بسیاری از آثار خود از واژه دیگربودگی، بیگانه و دیگری^{۱۵} استفاده می‌کند. در برخی موارد مفاهیم بیگانه و «دیگری» در هم ادغام می‌شوند و در «بیگانه با خودمان» نهایتاً بر بیگانه درون تأکید می‌شود، دیگری در درون موجودی واحد. کریستوا می‌گوید: باید هر نوع دیگربودگی را فهم کرد و پذیرا بود (کریستوا، ۱۳۹۴: ۹). او معتقد است که بیگانه‌ای که به شکل غریبی در درون ما زندگی می‌کند، چهره پنهان هویت ماست (کریستوا، مارکونو، زیارک، ۱۳۸۹: ۴۷). امروزه هنر بازنمایی بدن اغلب توسط درونمایه هویت هم پوشانی شده است و همچنین بدن بار بسیاری از نشانه‌های بصری که هویت خود ما و دیگران را به عنوان سن، جنسیت، نژاد و غیره را نشان می‌دهد بر عهده دارد (Robertson-Mc Daniel, 2010: 76). اهمیت کریستوا در تبیین چگونگی تکوین سرشت آدمی کاربرد زبان و نقش بنیادین آن در نیل به تفهیم و مواجهه فرد با دیگری و سهم آن در شکل‌گیری آگاهی است. او فرد را یک من محض مجزا و ثابت و نسخه‌ای عینی و غیر پویا نمی‌داند (فتح طاهری، پارسا، ۱۳۹۱: ۷۸). او از انسانی سخن می‌گوید که دیگر ارباب و خداوندگار هستی خویش نیست و پیش از جهان کلمات، یعنی پیش از استفاده از زبان وجود ندارد بلکه مانند سوژه یا فاعل شناسا (تابع) پدیده‌های مهمی چون زبان، فرهنگ، تاریخ، بافت، جنسیت است که هویتش را شکل می‌دهد (همان). سوژه به زعم کریستوا هم زبان و سیل کلمات را بکار می‌گیرد و هم توسط آن‌ها بکار گرفته می‌شود (کریستوا، مارکونو، زیارک، ۱۳۸۹: ۱۱).

در این دیدگاه هرگونه تعاملی مستلزم وجود نظام باز و خود این نظام نیز ثمره وجود عناصر ناخود آگاه است که به واسطه غیریت، امکان پذیرش تفاوت و دیگری را بوجود می‌آورند. از نظر کریستوا این غیریت که به شکلی بی واسطه وجود ندارد، بیش از این که اصطلاحی لکانی^{۱۶} باشد، هگلی و به معنایی به رسمیت شناختن دیگری است، چیزی همسان با عشق. چشم داشت سوژه سخن‌گو به آینده‌ای نامشخص است، زیرا هستی او پیامدی از تن دادن به بیگانگی و ترک مکان و زبان مادری است. در واقع همان طور که مفهوم نفی ایجابی

می‌دهد و عاری از احساس و عاطفه می‌شود. سرپیچی «ته گفتن» به اکنون فرد و زندگی جمعی و از این طریق، عامل پویاسازی ساختار، فردیت بخشی و خلاقیت است (کریستوا، مارکونو، زیارک، ۱۳۸۹: ۱۵-۱۴). خلاقیتی که بیش از پیش در هنر فیگوراتیو معاصر به منصفه ظهور رسیده است. هنرمندان معاصر فرم انسان را به عنوان یک موجودیت واقعی که مجموعه‌ای از پوست و استخوان می‌باشد نشان می‌دهند و همینطور راه‌های مختلفی را که بدن می‌تواند به عنوان یک محصول فرهنگی مانند هویت در نظر گرفته شود، مطالعه می‌کنند (Robertson-Mc Daniel, 2010: 79).

هنرمندان معاصر بر این باورند که برای درک موقعیت انسان امروز باید بدن را در حالت طبیعی و با تمام تغییرات آن نشان دهیم و نباید موقعیت‌هایی مثل پیری، معلولیت، درد، بیماری و مرگ را که یادآور ضعف و فناپذیری جسم هستند، پنهان کنیم. چرا که انسان‌های زیادی با زخم‌های ناشی از جراحی، معلولیت و یا پیری در کره زمین حضور دارند و سرشار از زندگی هستند. این نوع تفکر در هنر و مجسمه‌سازی موجب شد تا فیگور انسان با تنوع بی‌شماری ارائه شود و کلیشه رایج بدن ایدئال در هنر مورد پرسش قرار بگیرد. فاصله گرفتن از بدن ایدئال در هنر فیگوراتیو معاصر مترادف با ارائه سوژه‌ای است که از نظر کریستوا همیشه ناکامل است.

جایگاه هنر معاصر در اندیشه‌های کریستوا

بدیهی است که ایده کریستوا تا حد زیادی تحت تأثیر دانش روانکاوانه او شکل گرفته است. او به وجوه مشترکی بین روانکاو و هنر اشاره می‌کند و در تحلیلی که از هنر معاصر ارائه می‌دهد، می‌توان او را در جایگاه یک نظریه‌پرداز روانکاو دید. در نوشتارهای ۱۹۸۰، او روانکاو و هنر را نمونه‌های یک نوع آزادی می‌داند تا آنجا که معتقد است هردوی آن‌ها بدن زنده، تجربه حافظه یا خاطره و فعالیت‌های پرسش‌گرانه را دربر می‌گیرند (Costello- Vickery, 2007: 184).

او پویایی سوژکتیویته را که همواره آن را ناکامل می‌داند، در فضای هنری نمایش می‌دهد و همین نکته

پارسا، ۱۳۹۱: ۸۶-۸۵). مارکونو در اینبار چینی توضیح می‌دهد: این نه-هنوز-سوژه و یا «نه-هنوز-من»^{۲۲} یک موجود هنوز منفک نشده، باید کاری را انجام دهد که عمل دفاعی طرد نامیده می‌شود. او باید هویت مادرانه‌ای را که از طریق آن امکان در بطن بودن وجود دارد، آلوده بینگارد. بنابراین باید از طریق آلوده‌انگاری جدا شود تا برای خود جایگاهی دست و پا کند. با این همه چیزی که آلوده انگاشته شده، چیزی مطلقاً دیگر نیست بلکه جزئی از خودش است، جزئی که پیشتر او را حفظ و تغذیه کرده بود (کریستوا، مارکونو، زیارک، ۱۳۸۹: ۴۹). کریستوا در مقاله قدرت‌های وحشت آن را چنین توصیف می‌کند: «من خودم را طرد می‌کنم، خودم را پست و فرومایه می‌کنم در حرکتی که ادعا می‌کنم من خود را با آن می‌سازم» (kristeva, 1982: 3) کریستوا ریشه طرد را در روابط عتیق ماقبل سوژه‌ای می‌بیند، در خشونت بسیار دیرینه‌ای که با آن یک بدن از بدن دیگر جدا می‌شود تا باشد (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۴۱۷). یک دیگری است که بر من سبقت می‌گیرد و مرا تصرف می‌کند و از طریق چنین تصرفی موجب بودن من می‌شود (همانجا).

کریستوا در جایی از مقاله قدرت‌های وحشت به شباهت ابجکت و آبجکت^{۲۳} و در واقع طرد و موضوع شناسایی اشاره می‌کند که هردوی آن‌ها در ضدیت با من قرار می‌گیرند. او می‌گوید: «من»^{۲۴} آن را تحمل می‌کند... «من» در پروسه یک دیگری شدن هستیم، به قیمت مرگ خودم. طی این دوره که در آن «من» می‌شوم، در میان خشونت حق و هق و گریه، به خودم هستی می‌بخشم (kristeva, 1982: 2-3).

آلوده چیزی است که شخص آن را طرد می‌کند، پس می‌زند و تقریباً به شدت از خود بیرون می‌راند. شیر ترش مزه، مدفوع و حتی آغوش گرم مادر (مک آفی، ۱۳۸۵: ۷۷). طرد از یک واکنش تنفرآمیز و انزجار و ناسازگاری و وحشت استنباط می‌شود مانند رویارویی با جسد، ضایعات انسان یا مواد غذایی فاسد (Costello- Vickery, 2007: 184). نفی گونه‌ای از سرپیچی است که بدون آن سوژکتیویته^{۲۵} یا اصالت فاعل شناسایی نیروی حیاتش را که کورا برای او تضمین کرده است، از دست

کریستوا را از بسیاری از منتقدان و نشانه‌شناسان دیگر متمایز می‌کند. از نظر کریستوا هیچ سوژه کاملی مقدم بر اثر وجود ندارد و همان قدر که سوژه اثر هنری را می‌سازد، تلاش هنری نیز سازنده سوژه است (لچت، ۱۳۷۷: ۲۲۶).

هنر معاصر همان جایی است که در آن پرسش از هویت‌های بهنجار، جنسی و روانی به تصویر کشیده می‌شود. کریستوا معتقد است: روانکاو بهتر از همه می‌تواند در موضعی قرار گیرد که از شکنندگی این حالت‌های بی‌ثباتی یا عدم قطعیت میان کلمات و چیزها، خود و دیگری، مرد و زن، هنجار و قانون... آگاه باشد. در حالی که همزمان به قصد این که در آن‌ها قسمی انعطاف‌پذیری بیابد یا در هر صورت تصویر منعطف تری از مرزها بدست دهد، چرا که این می‌تواند شرط خلاقیت باشد (کریستوا، ۱۳۸۹: ۱۱۴). تحقیقات کریستوا دربارهٔ آلوده‌انگاری، خشونت، وحشت، با جهت‌گیری خاصی، با هنر مدرن که فقدان مرزها و ویرانگری را در ما دراماتیزه می‌کند، منطبق بوده است. او می‌گوید: آثار من خلا خاصی را پر می‌کند. سهم من روانکاوانه است زیرا فکر می‌کنم این نیاز به آشکار ساختن زشتی و وحشت در هنر معاصر عمیقاً به بحران مدرن سوژکتیویته که در آن مرزهایمان را از دست داده‌ایم، مربوط است: تفاوت میان مرد و زن، درون و بیرون، سره و ناسره محو می‌شود و این تا حدی - می‌خواهم صرفاً نموداری ترسیم کنم، پس به سرعت پیش می‌روم - با میزان مشخصی از تمایلات روان پریشانه در موجودات انسانی مطابقت دارد که اغلب واجد چیزی است که امر «بهنجار» نامیده می‌شود؛ چیزی که در واقع روان نژندی است. ما همه بهنجار، یعنی روان نژند هستیم و خود را در حالی می‌یابیم که بیش از پیش در اضطراب‌های روان پریشانه - پارانوایا - شیذوفرنی - غرق شده‌ایم، درست همان تشویش‌هایی که در مرز، در حد، هویتمان با ما روبرو می‌شوند. از نظر کریستوا هویت ما در بحران است. ممکن است آسیب ببیند، از هم بگسلد و فرا بپاشد. او معتقد است که شاید شکل خاصی از هنر معاصر بتواند کل این تکاپو را به تصویر بکشد (همان، ۱ - ۱۲۰).

استفاده از طنز و شوخ طبعی و فاصله گرفتن از

نمایش زیبایی‌ها در بدن انسان بر خلاف آنچه در تبلیغات و رسانه‌های مردمی مثل تلویزیون و فیلم شاهد آن هستیم، در هنر معاصر به صورت اغراق‌آمیزی دیده می‌شود (Robertson-Mc Daniel, 2010: 89). مرگ و میر ناشی از جنگ‌ها، آلودگی محیط زیست و گسترش فراگیر بیماری‌های ایدز موجب شد بدن انسان که تا پیش از این قهرمانی بیش نبود، بیشتر قربانی بیماری‌ها و تهدیدهای جهانی شود. سرنوشت انسان معاصر، درگیری او با هویتش و بالاخره تعاریف جدیدی از ارزش‌هایی که به او نسبت داده می‌شود، بخش عظیمی از دغدغه‌های هنرمندان و نویسندگان معاصر را به خوداختصاص داده است.

از نظر کریستوا نوشتار و ادبیات نیز از دیگر زمینه‌هایی است که تفکر می‌تواند از طریق آن ظاهر شود. کریستوا موضوعاتی مثل سوژکتیویته، موقعیت فرد در جهان، بحران، سرپیچی که با رسانه‌های خاص هنر در ارتباطند، را مناسب‌ترین موضوعات می‌داند (کریستوا، ۱۳۸۹: ۱۳۹). کریستوا در مقاله قدرت‌های وحشت، سلین^{۲۶} را یک مثال برتر در ادبیات می‌داند، چون زمختی او از فاجعه جنگ جهانی دوم برمی‌آید، در درون کره طرد حتی یک حیطة را فراموش نمی‌کند: نه اخلاقیات، نه سیاست، نه دین، نه زیبایی و نه بیش از دیگران ذهنیت یا زبان را. او در این مقاله نشان می‌دهد که مبنای وحشت، معنی آن و در ضمن قدرت آن بر ساختار ذهنی‌ای که جهان شمول است مبتنی است (kristeva, 1982: 208). از نظر کریستوا هنرمند نقش اساسی در ایجاد تغییر در جامعه دارد. او معتقد است که کسی نمی‌تواند سبک ارتباط را در یک کشور یا در یک جامعه تغییر دهد مگر آن که یاسی بنیادین را تجربه کرده باشد و هنرمند کسی است که رمزگان را تغییر می‌دهد. یک عکاس یا هنرمند یا شاعر کلیشه‌ها را به کار نمی‌برد، بلکه آن‌ها را دگرگون می‌کند. برای این منظور، آن‌ها باید تنفر، خشم یا دست‌کم یاسی را احساس کرده باشند که آن را تاب آورده، از آن برگذشته، و از سر گذشته‌اند. بنابراین هسته^{۲۷}‌ای از ناامیدی وجود دارد که به مالیکولیا مرتبط است اما لزوماً به مورد پزشکی ختم نمی‌شود (کریستوا، ۱۳۸۹: ۱۴۱). اندیشه کریستوا

عنوان یک استعاره بلکه در مقام واقعیتی تاریخی یاد می‌کند (ناکلین، ۱۳۸۵: ۳۷).

بازتاب ایده طرد کریستوا در آثار فیگوراتیو معاصر

انسان معاصر انسان دیگری است، متفاوت از گذشته؛ انسانی گرفتار در کالبدی خالی و مملو از جراحتهای ناشی از فشارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی. بر خلاف گذشته که روح را حقیقت ذاتی خود می‌دانست، شاید بتوان او را صرفاً ترکیبی از پوست و استخوان و مایعات مختلفی دانست که هر از چندگاهی نقاط ضعیف و ناتوانیش را یادآور می‌شود. او که دیگر هویتش را که پیش از این در گرو روح - به عنوان حقیقت ذاتی طبیعتش - می‌دانست، از دست داده است، در بستر جدید چگونه بازسازی می‌کند. هویت انسان معاصر چگونه تعریف می‌شود و از آن مهم‌تر بدن معاصر چه معنایی دارد؟ این‌ها سؤالاتی است که انسان معاصر را در خود محصور ساخته است. اصلاً شاید از خود بپرسیم که چرا باید آن را ببینیم و در هنر معاصر چگونه جایگاهی را به خود اختصاص داده است. نمایش بدن تکه‌تکه شده، بهره‌برداری از آن به عنوان یک رسانه هنری در جهت نمایش فشارها، جراحتهای و خشونت‌های اجتماعی و فرهنگی که خود منجر به شکل‌گیری بدن‌های گروتسک می‌شود، از مهم‌ترین زمینه‌هایی است که هنرمندان فیگوراتیو معاصر را به خود مشغول ساخته است، هنرمندانی که حافظه و تجربه زیستی خود را مملو از جنگ‌ها، خشونت‌ها، و بی‌عدالتی‌ها یافته‌اند. بدن تکه‌تکه شده در هنر معاصر به نوعی تصویر هنرمندی است که انسان را همچون گذشته توانمند، زیبا و ایدئال نمی‌یابد و مایل است آن را با همه داشته‌ها و نداشته‌هایش به تصویر بکشد. این تمایل که خود ریشه در تجربه آلوده‌انگاری در دوران جنینی دارد، با جدایی از مادر شکل می‌گیرد؛ از مادری که هم دیگری محسوب می‌شود، هم خود. این دوگانگی تا همیشه انسان را در بر می‌گیرد. او خود را هم با مادرش یکی می‌داند و هم متمایز از او. تجربه‌ای که بعدها در قالب احساس دوگانه‌ای از انزجار و تمایل، در مورد بسیاری از داشته‌های خود تجربه می‌کند: خون، ارذار، مدفوع و بسیاری از مایعات بدنی که هم بخشی از او هستند و هم انزجار برانگیزند؛ همان چیزی که

رویکردی هنری را با عنوان طرد در مجسمه، چیدمان و عکاسی موجب شد. با توجه به دگرگونی هنر در قرن بیستم می‌توان مفهوم «طرد» را آخرین گام در زنجیره‌ی تحولاتی که شامل «عصر بازتولید مکانیکی»، «روانکاوی»، «پست مدرنیسم» و «انقلاب اجتماعی» دهه ۶۰ و ۷۰ در نظر گرفت (Canevrenol.com).

در مباحث نظری هنر معاصر، واژه طرد در کنار واژه‌هایی چون گروتسک، کارناوالی و بی شکل^{۲۸} بسیار مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد که همگی در تمرکز روی آلودگی، مرزها، دگرگونی و غیر منطقی بودن مشترک هستند اگرچه در زنجیره تاریخ و تئوری هنر همواره مفهوم طرد هسته درونی هنر بوده است (Heartney, 194: 2009). در گذشته، هنر مذهبی اروپایی‌ها (حتی تا قبل رنسانس) غالباً مخاطب را با خون و شکنجه مواجهه کرده است. در این زمان از نقاشی صحنه‌های وحشتناک ظلم و بی‌رحمی به عنوان راهی برای بیان دینداری و پرهیزگاری استفاده می‌شد و بی‌معنا بودن انسان را در این کره خاکی تأیید می‌کرد. (www.yareah.com)

خوانش کریستوا از تابلوی بدن مسیح مرده در گور اثر هولباین^{۲۹} بازنمایی خود بدن، با ترسیم کالبدشناسانه دقیق خود از رنج و تلاش، بازنمودی بی‌رحمانه است. دست و پاها سخت و خشک شده، گوشت تن به سبزی گراییده و در نواحی زخم‌ها آماس کرده و آثار تصلیب در خشکی انگشت پا بی‌انعطاف نعش مشهود است (پین، ۱۳۸۹: ۳۵۵).

در قرن ۱۹ در آثار هنرمندان رمانتیکی چون دلاکروا^{۳۰}، تصاویر مرگ، خشم، جنون و بیماری نشان از مفهوم طرد دارد (Heartney, 2009: 194). سطوح خشن مجسمه‌های فیگوراتیو جاکومتی^{۳۱} که اشاره به میرایی مفرط آن‌ها دارد و به بدن‌های خورده شده اشاره می‌کنند، در واقع نشان از تهایی و بیگانگی انسان است، انسانی فاقد هرگونه احساسات انسانی (Ibid: 195). نمایش دفرماسیون، گروتسک، طرد و یا قطعه قطعه شدن اعضای بدن، بازنمایی ایدئال آن را واژگون کرده و ما را به حقیقت بودن بشر نزدیک می‌سازد. چنانچه لیندا ناکلین^{۳۲} نیز از بدن قطع عضو شده انسان در تاریخ بازنمایی مدرن، نه صرفاً به

کریستوا آن را به کمک واژه طرد توصیف می‌کند، اصطلاحی که در هنر معاصر به احساس ترس و ضعف زیاد شخص اشاره دارد.

کریستوا معتقد است که وقتی با اعضای قطعه قطعه شده یا خون، استفراغ و مدفوع خارج از بدن انسان روبرو می‌شویم و دیگر قسمتی از کل نیست، به طرز جالبی به یاد مادی بودن بدنمان می‌افتیم، عکس‌العملمان انزجار است اما نکته با ارزش بدن گروتسک این است که ما را از وجود ضعیف و مادی مان در دنیایی در جریان تغییرات آگاه می‌سازد (Robertson-Mc Daniel, 2010: 95).

اصطلاح طرد در آثار متأخر کریستوا تأثیر بسزایی بر آثار هنرمندان معاصر گذاشت که به نمایش بدن انسان تمایل نشان می‌دادند. اصطلاحی که در هنر معاصر به احساس ترس و ضعف زیاد ناشی از تغییرات، فرایندهای طبیعی بدن و یا آسیب‌های آن اشاره دارد. کریستوا بر این باور است که «طرد»، هویت و نظم را بر می‌آشوبد و به مرزها، موقعیت‌ها و قوانین احترام نمی‌گذارد (Doss, 2002: 2). اندیشه کریستوا رویکردی هنری را با عنوان طرد در مجسمه، چیدمان و عکاسی دهه ۱۹۹۰ موجب شد که نهایتاً منجر به برپایی نمایشگاهی در سال ۱۹۹۳ با عنوان «هنر ابجکت»، «هنر طرد» در موزه ویتنی نیویورک شد.

کی کی اسمیت، هلن چدویک^{۳۳}، و رابرت گوهر در این نمایشگاه حضور داشتند. این هنر مجذوب خون، لاشه‌ی حیوانات، جسد و همه چیزهای طبیعی‌ای بود که در اجتماع بصورت منفور و مطرود در نظر گرفته می‌شود. کی کی اسمیت که همواره با استفاده از رسانه‌های مختلف مجسمه، چیدمان، طراحی و چاپ به خلق آثار متنوعی پرداخته است، در این نمایشگاه به موضوع بدن انسان پرداخته بود.

کی کی اسمیت را در زمره پنجاه هنرمند معاصر می‌دانند که باید شناخت. سوژه‌های هنری او هستی انسان، رابطه او با طبیعت، محیط اطراف، مسائل مربوط به بدن انسان و زندگی و مرگ هستند. مجسمه‌های او در ابتدا از بخش‌های مختلفی چون تکه‌های بدن و اعضای مختلف بدن ساخته می‌شدند. او در مطالعات خود از کتاب

پزشکی آناتومی‌گری (Gray s Anatomy) نیز بسیار بهره جسته است. پس از مرگ خواهرش در سال ۱۹۸۸ که بر اثر بیماری ایدز جان سپرد، او به ساخت بدن‌هایی پرداخت که با تمام آسیب‌پذیری‌اش به نمایش گذاشته می‌شدند. زمانی که از درباره تأثیر هولناک مجسمه‌هایش از بدن انسان پرسیدند، او چنین پاسخ داد: مشکل از کار من نیست، مشکل را باید در سرگذشت بدن‌هایمان و در روابط عشق و انزجار خود با بدن‌هایمان بیابیم (فینگر، ویدمن، ۱۳۹۳: ۱۴۵).

او در ساخت آثار خود معمولاً از مواد متفاوتی چون کاغذ، موم، پارچه و توری استفاده می‌کند، موادی که شاید بیشتر در حیطه فعالیت‌های زنان می‌گنجد. اسمیت موقعیت بدن را به عنوان نشانه‌ای برای موقعیت روانشناسی می‌سازد. تصاویر او از طرد به ما شکنندگی انسان را نشان می‌دهد و به ما یادآوری می‌کند که تفاوت راحتی بین فکر و بدن و یا انسان و جهان طبیعی وجود ندارد (Heartney, 2009: 207). او معتقد است که بدن وجه مشترک ما است و صحنه لذت‌ها و غم‌هایمان. من می‌خواهم از طریق آن بیان کنم که کیستیم، چگونه زندگی می‌کنیم و چگونه می‌میریم (Grosenick, 2003: 174).

هلن چدویک هنرمند جوانی است که در سن ۴۳ سالگی بر اثر حمله قلبی درگذشت، از دیگر هنرمندان این نمایشگاه به شمار می‌آید. او به نمایش حباب چراغ بر روی قسمتی از اندام حیوان - که همچون طبیعتی بیجان به نظر می‌رسید- بر روی فضای وسیعی از مخمل می‌پرداخت. درخشیدن تکه‌هایی از گوشت قرمز حیوان استعاره‌ای است برای بدن احشایی انسان (Heartney, 2009: 210).

رابرت گوهر نیز از موم برای نمایش قطعاتی از بدن انسان که مستقیماً قالب‌گیری شده‌اند استفاده می‌کند. آثار او به نگرانی واقعیت از دست رفتن انسان توسط بیماری ایدز اشاره دارد. او گاهی با قرار دادن شمع بر روی قطعات بدن به عنوان استعاره‌ای برای نذر بر آن تأکید می‌کند.

ارائه چنین آثاری از سوی هنرمندان معاصر در واقع به تمایل آن‌ها برای نمایش بدن‌های عادی، ناقص و کاملاً زشت و تأکید به تغییرات طبیعی اشاره دارد. دفرماسیون، بی شکل کردن، گروتسک و طرد در هنر معاصر پنداشت



۱. کی کی اسمیت، پیشگو (آلیس ۲)، بدنه سفید، لعاب برنز، ۲۰۰۵، ۱۶۲ X ۱۸۲ X ۱۱۴ سانتی متر (فینگر- ویدمن، ۱۳۹۳: ۱۴۶)

بقای انسان به حساب می‌آید، فاسد، شرم‌آور و ناشایست تلقی می‌شود. مفهومی که کریستوا درباره طرد و امر مطرود مطرح کرده است و بیشتر هنرمندانی که با این مفهوم به خلق آثار خود پرداخته‌اند در جوامعی که طبیعت انسان را نه تنها منفور بلکه ممنوع می‌پردازند همواره وجود خواهد داشت، زیرا آن بخشی از زندگی است (Ibid).

نتیجه‌گیری

گرایش به بیان آسیب‌های طبیعی، اجتماعی و سیاسی از طریق بدن و اساساً بدن‌های ضعیف، آسیب دیده و مجروح، درونمایه غالبی است که همواره هنرمند و مخاطب معاصر را به خود مشغول ساخته است؛ درونمایه‌ای که خود از یک ایده فلسفی قوی از سوی

ما را در خصوص نظم و زیبایی به چالش فرا می‌خواند. اثر هنری که مطرود را نشان می‌دهد خودش مبدل به یک سوژه مطرود برای اجتماع می‌شود زیرا دوست داشتنی نیست و از آن استقبال نمی‌شود، تا زمانی که یک ریاکاری ظاهر سازانه در ساختار اجتماعی نوع بشر وجود دارد (Canevrenol.com).

تأثیر این نظریه بر هنر معاصر به شدت از جانب گروه‌های محافظه کار نقد شده است زیرا این مفاهیم شامل تجربیاتی در هنر می‌شود که به شکست تعصبات می‌انجامد و برای ساختار اجتماعی تهدید محسوب می‌شود. تا زمانی که نقاب ظاهرسازی بر جامعه حاکم باشد مفهوم طرد که مفهومی بنیادی برای زیست و



۲. هلن چدویک، گوشت انتزاعی #۴، ۱۹۸۹، پولاروید بر پس زمینۀ ابریشمی، ۸۱ x ۷۱ سانتی متر، (Heartney, 2009: 211).

تمایز با عمل طرد یا آلوده‌انگاری صورت می‌گیرد. یعنی جنین با تجربه آلوده‌انگاری، رحم را ترک می‌کند. این عمل با حسی از انزجار، تنفر و اشمئزاز همراه است؛ حسی که سال‌ها بعد در لحظه روبرو شدن با آلودگی، زشتی، فرسودگی و رنجوری مجدداً تجربه می‌شود: انزجار از خون، استفراغ و محتویات داخل بدن و یا فرسودگی و پیری بدنی که به خودش تعلق داشته است. این همان رفتاری است که نخستین بار در مقام موجودی متمایز از مادرش انجام داده است. به گفته کریستوا

فیلسوف، زبان‌شناس و روانکاو معاصر، ژولیا کریستوا تحت عنوان طرد و یا آلوده‌انگاری مطرح شده است. این درونمایه زاییده جهان متلاطمی است که هر روزه تجربه تلخی از جنگ‌ها، ویرانی‌ها، بیماری‌ها، وابستگی انسان به تکنولوژی و آلودگی محیط زیست را از سر می‌گذراند. اگر چه کریستوا ریشه طرد را در دوران جنینی جستجو می‌کند. او معتقد است که انسان میل به تمایز را نخستین بار در رحم مادر تجربه می‌کند. تمایز از چیزی که در واقع بخش جدایی‌ناپذیری از اوست. تمایل به این



۳. رابرت گوهر، بدون عنوان، ۱۹۹۱، لباس، چوب، چرم و موی انسان، ۹۵/۳ x ۱۷/۸ x ۳۴/۳ سانتی متر، (art-nerd.com)

قطعه قطعه شده، بدن‌هایی که در واقع چیزی بین لاشه حیوانی و جسد انسانی را تداعی می‌کنند، همگی آینه‌ای بر این ایده فلسفی هستند. ایده‌ای که انسان، هویت و سرنوشت او را بیش از هر چیز مورد توجه، کنکاش و جستجو قرار می‌دهد. مصداق چنین مفاهیمی و انعکاس آن در هنر رایج جامعه، امروزه به راحتی در جوامع جهانی درگیر جنگ، ویرانی‌های طبیعی، امراض، آلودگی‌های محیط زیست و افزایش رشد جمعیت - که با خود پیری و فرسودگی را به جامعه تحمیل می‌کند- قابل مشاهده است. به نظر می‌رسد مطالعاتی از این نوع که به روابط تنگاتنگ مفاهیم فلسفی و تحولات هنری اشاره دارد، همچون مدلی پویا و کارآمد در پژوهش‌های مشابه قابل بهره‌برداری هستند چرا که ارتقا زیر ساخت‌های هنری و دانش نظری هنر معاصر را موجب می‌شوند.

انسان خودش را طرد می‌کند، خودش را پست و فرومایه می‌کند و این اساساً از جایی نشأت می‌گیرد که او میل دارد هویت خود را کسب کند، هویتی مستقل از هویت مادرانه‌ای که از طریق آن امکان در بطن بودن وجود داشته است. از نظر کریستوا غیریتی که اینگونه تجربه می‌شود خود به رسمیت شناختن دیگری را موجب می‌گردد. این در واقع به دنبال وسوسه رسیدن به آینده‌ای نامشخص است چرا که زمانی هستیش شکل می‌گیرد که با عمل ترک، بیگانگی را تجربه می‌کند. بیگانگی نیز از دیگر واژه‌های متداول کریستوا به شمار می‌آید. کریستوا معتقد است هر یک از ما با بیگانه درونمان زندگی می‌کنیم؛ بیگانه‌ای که چهره پنهان هویت ماست. ایده طرد یا آلوده‌انگاری و مفهوم بیگانه، از مفاهیم پر کاربردی در هنر معاصر هستند. مفاهیمی که بیش از پیش دغدغه هنرمندان معاصر چون کی کی اسمیت، رابرت گوهر و هلن چدویک در موزه ویتنی نیویورک در سال ۱۹۹۳ شده است. بدن‌های رنجور،

پی‌نوشت‌ها

قطبی که بعضی از درخشان‌ترین ستاره‌ها در آسمان فرهنگ فرانسه پس از جنگ، از جمله ژولیا کریستوا را به خود جلب کرد (جانسون، ۱۳۹۴: ۱۸). امر نمادین لکانی که بعدها به کرات از سوی کریستوا نیز مطرح می‌شود، به عرف‌ها، نهادها، قوانین، رسوم، هنجارها، آداب، آیین‌ها، قواعد و سنت‌های فرهنگ‌ها و جوامع و اموری از این دست اشاره دارد (همان: ۳۱). ما برای این که کاملاً انسان باشیم مطیع این نظام نمادین می‌شویم- نظام زبان، نظام کلام (هومر، ۱۳۸۸: ۶۸).

17. Negativity

۱۸. کریستوا برای پژوهش‌های خود بیش از هر چیز دیگری، ریشه‌های تجربی قائل است یعنی آن‌ها را تا حد زیادی بر اساس رشد شخصی خود، بیوگرافی و فرایندهای تاریخی می‌داند که با آن‌ها زندگی کرده است؛ چه جنبش‌های روشنفکری مانند تل کل و ساختارگرایی آوانگارد و چه جنبش‌های سیاسی فرانسه مانند می ۶۸، اعتصاب سال ۷۵، گسترش دانشگاه یا تجربه مادر شدنش (کریستوا، ۱۳۸۹: ۱۰۴).

۱۹. کریستوا با یادآوری این نکته که همه نظریات نوین زبان‌شناختی زبان را ابژه‌ای صوری یا فرمال می‌دانند که شامل قواعد نحوی و قالب‌های ریاضی است، به وجوه عاطفی و حسی آن نیز اشاره می‌کند، بنابراین زبان را باید از دو حیث در نظر گرفت: زبان به عنوان بیان قاعده‌مند، شفاف و منظم معنا، و زبان به عنوان بروز و تخلیه انرژی‌های جسمانی، زیست‌شناختی و احساسات سوژه انسانی. کریستوا این دو حالت را به ترتیب «امر نمادین» (The Symbolic) و «امر نشانه‌ای» (The Semiotic) می‌نامد (فتح طاهری - پارسا، ۱۳۹۱: ۸۰).

۲۰. Chora که گاهی برای آن معادل Place را برگزیده‌اند، اولین بار توسط افلاطون به معنای فلسفی به کار رفته است. البته افلاطون واضع این واژه نیست و قبل از وی نیز در یونان باستان این واژه در معانی قلمرو، محدوده، حومه و مانند آن استعمال و عموماً به نواحی روستایی اطراف دولت‌شهر (Polis) و همینطور بزرگ‌ترین شهر یا روستای شبه جزیره یونان اطلاق شده است (فتح طاهری، پارسا، ۱۳۹۱: ۷۸).

21. not-yet-subject

22. Not-yet ego

23. Object

24. ego

۱. Post structuralism اصطلاحی فراگیر برای نظریه‌ها و روش‌های تحلیل که اصول ساختارگرایی را که از دهه ۱۹۵۰ تا ۱۹۷۰ هدایت‌کننده پژوهشگران فرانسوی بود طرد می‌کند. پسا ساختارگرایی واکنشی بود از درون ساختارگرایی علیه ادعای ساختارگرایان بر سر شمول، قطعیت و عینیت علمی (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۱۶۵).

2. Abjection

3. Power of Horror

۴. Mikhail Bakhtin فیلسوف زبان و نظریه‌پرداز ادبی

۵. Carnival میخائیل باختین در کتاب مسائل هنر داستایوفسکی که آن را به سال ۱۹۲۹ به چاپ رسانید، مدعی شد که داستایوفسکی نوع دیگری از رمان را به وجود آورده است که چند آوایی و در آن گفتارهای متفاوت با جهان‌بینی‌ها و دیدهای مختلف بدون دخالت نویسنده ارایه می‌شوند. بعدها او به این نتیجه رسید که این عنصری درونی است که رمان را بعنوان یک قالب ادبی به وجود آورده است. از سوی دیگر در پی تحقیقاتش او به این نتیجه رسید که آثار هجو- طنز یونان و روم باستان و قرون وسطی پایه‌های اصلی رمان را در خود دارند. او وجود رمان را ناشی از وجود دو عنصر چند زبانی و دنیای خنده که بعدها کارناوال نام گرفت می‌دانست (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۹۰).

۶. Grotesque گروتسک یا عجیب و غریب.

7. Otherness

8. Strangeness

9. KiKi Smith (1954-)

10. Robert Gober (1954-)

11. Abject Art

12. Whitney Museum

۱۳. Intertextuality به معنای شکل‌گیری معناهای متن‌ها به وسیله ی متن‌های دیگر است؛ نوعی خوانش یک متن در مقابل متن‌های دیگر که تاثیرات متنی و ایدئولوژیکی آن‌ها، و اصولاً همه متن‌ها را، در بافتی از روابط نشان می‌دهد (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۱۴۰).

14. Identity

15. The Other

۱۶. Jacques Lacan ژاک لکان (۱۹۸۱ - ۱۹۰۱) پزشک، فیلسوف و روانکاو فرانسوی که در سمینارهایش، روانکاو را تقریباً با تمام رشته‌های دانشگاهی وارد گفتگو می‌کرد. سمینار به نهادی مرکزی در روشنفکری پارسی بدل شد،

کتابنامه

ادگار، اندرو؛ سچ ویک، پیتر (۱۳۸۷)، مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی، ترجمه مهرا مہاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، دایره المعارف هنر، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

پین، مایکل (۱۳۸۹)، فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسادرنیته، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

جانسون، ایدرین (۱۳۹۴)، ژاک لکان، ترجمه هیمن برین، تهران: نشر ققنوس.

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴)، فرهنگ پسامدرن، تهران: نشر نی.

فتح طاهری، علی؛ پارسا، مهرداد (۱۳۹۱)، «بررسی مفهوم "کورا" در اندیشه کریستوا با نظر به رساله تیمائوس افلاطون»، مجله حکمت و فلسفه، سال هشتم، شماره اول.

فینگر، برد؛ ویتمن، کریستینا (۱۳۹۳)، ۵۰ هنرمند معاصر که باید شناخت، ترجمه فراز حسامی، تهران: نشر فرهنگسرای میر دشتی.

کریستوا، ژولیا؛ مارکونو، دانا دیل ال- زیارک، اوا (۱۳۸۸)، تن بیگانه، ترجمه و گردآوری: مهرداد پارسا، تهران: نشر رخ داد نو.

_____ (۱۳۸۹)، فودیت اشتراکی، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: نشر روزبهان.

_____ (۱۳۹۴)، ملت‌هایی بدون ملی‌گرایی، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: نشر شوند.

لچت، جان (۱۳۷۷)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر: از ساختارگرایی تا پسادرنیته، ترجمه محسن حکیمی، تهران: نشر خجسته. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: نشر فکر روز.

مک آفی، نوئل (۱۳۸۵)، ژولیا کریستوا، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: نشر مرکز.

ناکلین، لیندا (۱۳۸۵)، بدن تکه تکه شده، قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته، ترجمه مجید اخگر، تهران: نشر حرفه و هنرمند.

هومر، شون (۱۳۸۸)، ژاک لکان، ترجمه محمد علی جعفری و سید ابراهیم طاهائی، تهران: نشر ققنوس.

25. Subjectivity

۲۶. Louis- Ferdinand Celine لویی فردینان دتوش، (۱۸۹۴ - ۱۹۶۱) نویسنده فرانسوی با نگاهی بسیار سیاه، بی رحمانه و کالبد شکافانه. او تمام تابوهای عصر خود را شکست و تأثیر عمیقی بر نویسندگان پس از خود گذاشت.

27. Core

28. Inform (from the French, meaning formless)
۲۹. Holbein (۱۵۴۳- ۱۴۹۸) هانس هولباین، نقاش، چاپگر و طراح آلمانی از جمله چهره‌نگاران و چاپگران نامدار در اروپای سده شانزدهم به شمار می‌آید. به خصوص طراحی‌های او از چهره زنان درباری در نوع خود بی نظیر است (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۴۸).

۳۰. Delacroix (۱۷۹۸- ۱۸۶۳) [فردینان ویکتر] اژن نقاش، رسام، چاپگر و منتقد فرانسوی، برجسته ترین نماینده نقاشی رمانتیک، و یکی از نیروهای پیشبرنده هنر اروپایی در سده نوزدهم (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۴۸).

۳۱. Giacometti (۱۹۶۶ - ۱۹۰۱) آلبرتو جاکومتی مجسمه‌ساز، نقاش و شاعر سویسی که از مجسمه‌سازان برجسته سده بیستم به شمار می‌آید.

۳۲. Linda Nochlin (- ۱۹۳۱) منتقد و مورخ هنر آمریکایی و پیشگام در حوزه تاریخ هنر فمینیستی.

۳۳. Helen Chadwick (۱۹۵۳- ۱۹۹۶) هنرمند مجسمه‌ساز، عکاس و چیدمان انگلیسی.

فهرست منابع تصویر:

فینگر، برد - ویتمن، کریستینا (۱۳۹۳)، ۵۰ هنرمند معاصر که باید شناخت، ترجمه فراز حسامی، تهران: نشر فرهنگسرای میر دشتی.

Heartney, Eleanor (2009), *Art & Today*, Phaidon
<http://art-nerd.com/newyork/wp-content/uploads/sites/5/2013/01/gober.jpg>

Collins, Judith (2007), *Sculpture Today*, Phaidon, New York

Costello, Diarmuid-Vickery, Jonathan (2007), *Art Key Contemporary Thinkers*, Berg, Oxford New York

Doss, Erika (2002), *Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, UK

Grosenick, Ed. Uta (2003), *Women Artists*, Taschen, Italy.

Heartney, Eleanor (2009), *Art & Today*, Phaidon

Kristeva, Julia (1982), *Power of Horror*, New York Columbia University Press.

Robertson, Jean- Mc Daniel, Craig (2010), *Theme of contemporary Art*, visual art after 1980, Oxford university, New York

www.Yareah.com/2012/08/27/abject-art-always-breaking-taboos.

Canevrenol.com/-assets/essays/HA557abjection.pdf.