صفحات ۱۳۸-۱۴۲
فصلنامه علمی- ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره ۳، شماره ۹، زمستان ۱۴۰۱

نقدی بر اثر بدون عنوان (بدن تو میدان نبرد است)، باربارا کروگر

نیلوفر سعیدی [*۱]

۱.دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

«چرا هیچ هنرمند زن بزرگی نداشته‌ایم؟» سوالی است که **لیندا ناکلین**[۱] در سال ۱۹۷۱ میلادی ، به عنوان اولین نظریه‌پرداز و نمایندهٔ فمینیسم در بررسی و مطالعهٔ تاریخ هنر مطرح کرد. اینجا بود که اهمیت و ضرورت نظریه‌پردازی در خصوص زنان در بستر فرهنگ و هنر مورد توجه قرار گرفت. ناکلین در این مقاله شرایط اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را که زنان را از دستیابی به فرصت‌های برابر با مردان باز می‌دارد، مورد انتقاد قرار می‌دهد. او مدعی می‌شود که سازمان‌های آموزشی و سلسه مراتب قدرت با استفاده از رهگذرهای تربیتی، باعث فرودستی و استثمار زنان شده‌اند. البته پیش از نیز در «دههٔ ۱۹۵۰ و اوایل دههٔ ۱۹۶۰ دوران فعالیت‌های آرام، اما مداوم و متنوع زنان، بود. مهم‌تر آن‌که، رشد فزاینده تعداد زنان متأهل طبقه متوسط در عرصهٔ اشتغال پدیدآورندهٔ تنش‌های شخصی بود که در فضای دههٔ ۱۹۶۰ مسائل اجتماعی تلقی می‌شد. ناکامی‌های زنان در عرصه‌های کاری فشارهایی را برای توجه به این مسائل بر دولت تحمیل می‌کرد. در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ بسیاری از کشورها شاهد احیای فعالیت‌های فمینیستی لیبرال بودند. ورود بیشتر زنان جوان به عرصه عمومی پیدایش جنبش‌های آزادی بخش زنان در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ را رقم زد»(لگیت، ۱۳۹۷،۵۵۸).فمینیست‌ها معتقدند که زنان به عنوان آفرینش‌گران آثار هنری، در طول تاریخ کمتر به رسمیت شناخته شده‌اند و این مهم نشان می‌دهد که تاریخ هنر خنثی و بی‌طرف نیست و همواره جنس مذکر نماد مطلق انگاشته شده است و در امتداد این اندیشه زنان از صحنه آفرینش هنری محروم شده‌اند. پس اساسا هنر فمنیستی نتیجه ظهور موج دوم فمینیست و مطرح شدن دوباره مسائل زنان در کشورهای مختلف جهان بود. همچنین دهه ۱۹۶۰ یکی از آشفته‌ترین دهه‌های تاریخ بود که مملو از جنبش‌های حقوق مدنی، جنگ‌ها ، اعتراضات و ترورهای سیاسی بود. این جنبش‌های اجتماعی، فضای سیاسی و نوشته‌های آکادمیک در نظام دانشگاهی همگی به ایجاد فضایی مناسب برای یک جنبش هنری جدید کمک کردند که برای بیان آزادانه تجربه زنانه مبارزه می‌کرد. در این برهه اکثر نظریه‌های فمینیستی

*نویسندهٔ مسئول:niloofar.saidi.1377s@gmail.com

نیـز، زنـان و موقعیـت آن‌هـا را محـور تحلیـل سیاسـی می‌دانست و ایـن پرسـش را مطـرح می‌کـرد کـه چـرا تقریبـاً در همـه جوامـع شـناخته شـده مـردان از قـدرت و امتیـاز بیشـتری نسـبت بـه زنـان برخوردارنـد و چگونـه می‌تـوان چنیـن شـرایطی را تغییـر داد.

باربـار کروگـر[۲]، هنرمنـد پسـت مـدرن اهـل نیوجرسـی اسـت. او در سـال ۱۹۶۴ محـل زندگـی خـود را بـه قصـد تحصیل در دانشـگاه **سـیراکیوس**[۳] تـرک کـرد؛ امـا پـس از یـک سـال بـه نیویـورک نقـل مـکان کـرد و در مدرسـه طراحـی **پارسـونز**[۴] بـه تحصیـل ادامـه داد. یـک بـار دیگـر در سـال ۱۹۶۶ دانشـگاه را تـرک کـرد و در بـه عنـوان طـراح انتشـارات **کنـده نسـت**[۵] مشـغول بـه کار شـد. ایـن اولیـن تجربـۀ کاری کروگـر بـود. پـس از آن بـرای مجلـۀ مـد **مادمـازل**[۶]، آگهی‌هـای کوچکـی طراحـی می‌کـرد. بـا اینکـه سـن کمـی داشـت، پـس از مـدت کوتاهـی پیشـرفت چشـمگیری کـرد و به‌عنـوان طـراح ارشـد مجلـه منسـوب شـد. بـا ایـن وجـود، مجلـه مادمـازل پایـان کنجـکاوی کاری او نبـود. کروگـر در دهـۀ هفتـاد بـه عنـوان طـراح گرافیـک، طـراح هنـری و دبیـر تصویـر، در مجلـۀ **هـاوس انـد گاردن**[۷] و نشـریه بسـیار معـروف عکاسـی، **اپرچـر**[۸] مشـغول بـه کار بـود. اولیـن آثـار هنـری کروگـر بـه ۱۹۶۹ بازمی‌گـردد، بافتنی‌هایـی از جنـس روبـان و پولـک و پـر کـه نمونـه‌ای از بازیابـی فمینیسـتی صنایـع دسـتی زنـان در آن دوره اسـت. بـا وجـود شـرکت در دوسـالانه **ویتنـی**[۹]در سـال ۱۹۷۳، او از کار خـود راضـی نبـود. از آن جهـت کـه در آثـارش دغدغه‌هـا و نگرانی‌هـای اجتماعـی و سیاسـی‌اش نمـود پیـدا نمی‌کـرد. ایده‌هـای اجتماعـی کـه داشـت و اعتراضـی کـه بعـدا در آثـارش پدیـدار شـد، در آثـار اولیـۀ کروگـر بازتابـی نـدارد.

در سـال ۱۹۷۶ بـرای تدریـس در دانشـگاه، بـه کالیفرنیـا رفـت. در طـول ۲ سـال، تولیـد اثـر هنـری را متوقـف کـرد و به‌طـور جـدی بـه مطالعـۀ کتاب‌هـا و مقـالات **رولان بـارت**[۱۰] و **والتـر بنیامیـن**[۱۱] مشـغول بـود. کروگـر، متاثـر از مطالعاتـش در حـوزۀ فرهنـگ معاصـر، پـس از آن دوران، از هنـر عکاسـی در تولیـد آثـار هنـری‌اش اسـتفاده کـرد و آثـارش را در قالـب کتـاب منتشـر می‌کـرد. کتاب‌هـای سـیاه و سـفیدی کـه یـک طـرف صفحـه، عکـس و طـرف دیگـر جملـه‌ای کوتـاه مرتبـط بـا آن، نوشـته شـده بـود. حضـور فعـال او در عرصـه هنـر، باعـث شـد کـه کروگـر بـه سـرعت تبدیـل بـه چهـره شـناخته شـدۀ مجامـع هنـری در دهـۀ هفتـاد شـود. کروگـر در تجربـۀ هنـری بعدی‌اش،سـراغ عکس‌هـای مجـلات رفـت و به‌شـیوۀ کلاژ، آثـاری را بـا کنـار هـم گذاشـتن عکس‌هـا و یـک جملـۀ کوتـاه، خلـق کـرد.

اثـر بـدون عنـوان کامـل[۱۲] تصویـر زنـی اسـت کـه انگشـتانش را در هـم گـره کـرده و در حـال دعـا کـردن اسـت. حالـت ایسـتا و آرام او در تصویـر، بـرای بیننـده تداعی‌کننـده مریـم مقـدس اسـت. ایـن اثـر بـا اضافـه کـردن کلمـه **کامـل**، بـه پایین تصویـر، پیـام‌اش را بـه مخاطـب می‌رسـاند. پیامـی کـه از پـس پاکدامنـی زن در تصویـر، منتقـل می‌شـود، حـاوی جملاتـی اسـت همچـون زن خـوب و زن کامـل. جملاتـی کـه زنانگـی را بـرای زنـان دشـوار می‌کنـد. او بـا خلـق ایـن اثـر بـه کلیشـۀ زن مطیـع و زنانگـی کامـل کـه در صـورت دنبـال کـردن کلیشـه‌های جنسـیتی پدیـد می‌آیـد، بـا رویکـردی انتقـادی، اشـاره دارد. کلاژهـای اولیـۀ او کـه نشـان‌دهندۀ حساسـیت‌های سیاسـی، اجتماعـی و بـه ویـژه فمینیسـتی و تفسـیرهایش درمـورد کلیشـه‌های جنسـیتی، مصرف‌گرایـی، مذهـب، تمایـلات جنسـی و قـدرت اسـت، نشـان از پختگـی یـک طـراح گرافیـک دارد. «هنـر باربـارا کروگـر متکـی بـر مفهـوم گسـتردۀ سیاسـی و تعریـف دوبـارۀ سـوژه انسـانی اسـت کـه بـه وسـیلۀ نیروهـای اجتماعـی سـاخته می‌شـود، نیروهایـی کـه پیشـاپیش داعیـۀ کنتـرل آن را داشـته‌اند. وی از طریـق مفهـوم قـدرت، بـه صورتـی کـه میشـل فوکـو[۱۳] آن را بسـط و رولان بـارت تـداوم داده اسـت، در تضـاد بـا تأویـل سـنتی قـدرت قـرار می‌گیـرد، بـه صورتـی کـه در قلمـرو حکومـت یـا دسـتگاه قضایـی، قانون‌گـذاری یـا متجلـی می‌شـود. از نظـر کروگـر قـدرت در نهادهـای خـاص مسـتقر نشـده، بلکـه در مکان‌هـای متعـددی توزیـع می‌شـود و در عرصـه‌ای از شـکل‌های مشـابه عمـل می‌کنـد کـه جنسـیت، اخـلاق، خانـواده، تحصیـلات و غیـره را در

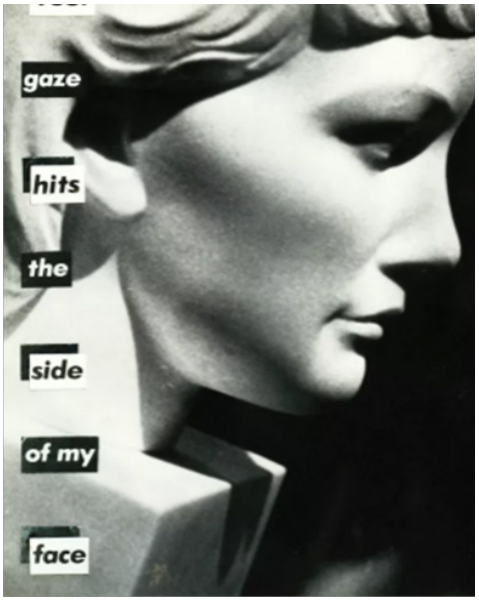
تصویر شماره ۱: باربارا کروگر (۱۹۸۰)، بدون عنوان(کامل) ، چاپ سیلک اسکرین، آمریکا

در دهـۀ ۱۹۸۰ هنـر زنـان دیگـر بر سیاسـتِ بـدن زنانه تمرکـز نکرد، بلکـه واسـازی معناهـا و بـه پرسـش گرفتـن نشـانه‌ها را در دسـتور کار خـود قـرار داد. ایـن تغییـر رویـه قبـل از هرچیـز ناشـی از تاثیـرات نظریـۀ روانـکاوی بـود کـه هنرمنـدان از آن بـرای تأکیـد بـر سیاسـت **نـگاه خیـره**[۱۴] اسـتفاده می‌کردنـد (هاوسـون،۱۳۹۷: ۱۰۷). پـس از اینکـه فمینیسـم آکادمیـک توانسـت بـا بـه پرسـش‌گرفتن مفهـوم تجربـۀ زیسـته بـر هنرهـای تجسـمی تاثیـر بگـذارد، هنـری کـه در آن بـه زنـان می‌پرداخـت، سـمت و سـویی تـازه گرفـت. بـه بـاور متفکران، سـتایش‌شـدن بـدن زنانـه به‌صـورت تکرارشـونده و تأکیـد بـر ظرافـت و زیبایـی زن، بـدون در نظـر گرفتـن شـرایط اجتماعـی و فـردی زنـان، بـر نوعـی تفـاوت ذاتـی و زیسـت‌شـناختی تاکیـد می‌کنـد کـه در آن از زن یـک کل ایسـتا و ثابـت بـه نمایـش می‌گـذارد. عـلاوه بـر ایـن، بازنمایـی تجربـۀ زنانـه بـدون در نظـر گرفتـن مردسـالاری تنیـده در جامعـه، از آن‌رو کـه زنـان را شـکل می‌دهـد، رویکـردی سـاده‌انگارانه و تقلیل‌گـرا اسـت. در ایـن دوره، هنرمنـدان «سـاختارهای فرهنگـی زنانگـی را **ساختارشـکنی**[۱۵] می‌کننـد، آن هـم بـا ایـن اسـتدلال کـه زنانگـی امـری واقعـی نیسـت بلکـه محصـول سـاختگیِ تصاویـر، توقعـات فرهنگـی و رفتارهـای دیرینـه‌ای مثـل شـیوۀ لباس‌پوشـیدن، راه رفـتن یـا آرایـش کـردن اسـت»(فریلند، ۱۳۹۷: ۱۳۱).

کنترل دارد. قدرت با این شیوهٔ تفکر نمی‌تواند مرکزی باشد، بلکه پراکنده، بدون مرکز و در نتیجه ناشناس است. قدرت کمتر به منزلهٔ پیکره و بیشتر در حکم شبکه‌ای از روابط وجود دارد که دستگاه‌ها و نهادهای امنیتی را وحدت می‌بخشد»(لینکر،۱۳۸۳: ۱۹۴) (تصویر شماره یک).

در این سال‌ها باربارا کروگر نیز با آثاری که تولید کرد به ساختارشکنی از مفاهیم پرداخت. او با استفاده از ضمایر شخصی، در جملاتی که در آثارش به کار برد، آثاری مانند **بدون عنوان**: نگاه خیره تو نیمرخ مرا هدف قرار می‌دهد[۱۶] و **بدون عنوان**: خرید می کنم، پس هستم[۱۷]مخاطبان را با اثر درگیر کرد و هوشمندانه از تکنیک‌های تبلیغاتی در تولید آثار هنری‌اش بهره برد. او با همین نگاه به آثار خود، نسبت به چاپ گستردهٔ آن‌ها روی مواد مصرفی مانند تی‌شرت، ماگ و پوستر، اقدام کرد و مرزهای بین هنر و تجارت را از بین برد. علاوه بر این، کروگر برای تولید آثار هنری‌اش از عکس‌های برش خوردهٔ سیاه و سفید استفاده کرد و با جملاتی کوتاه و خشن که با زبان کنایه آمیخته شده‌اند، آثار خود را تکمیل می‌کرد و آن‌ها را در ابعاد بزرگ چاپ کرد. او در خلق این آثار از روش‌هایی چون وسوسه، تحریک و خطاب مستقیم بیننده، بهره می‌برد، با این تفاوت که بر خلاف تبلیغات تجاری، روش‌های متقاعدسازی که به‌کارگرفته است را پنهان نمی‌کند. کروگر از این طریق رسانه را نقد می‌کند و با استفاده از جملات ناخوشایند، مخاطبان را نسبت به تاثیری که تصویر و کلماتی که در تبلیغات استفاده می‌شود، روی ذهن آن‌ها می‌گذارد، آگاه می‌سازد.

سرانجام، وقتی باربارا کروگر واژه‌های **نگاه خیره تو نیمرخ مرا هدف قرار می‌دهد** را کولاژ می‌کند روی تصویر سینهٔ یک زن، که از یک نمایشگاه عکاسی دهه پنجاه گرفته شده، آیا صرفا معادله‌ای دارد می‌سازد... بین بازتاب زیبایی‌شناختی و بیگانگی نگاه: هر دو به اشیا، شکل ملموس و مشخص می‌بخشند؟ یا شاید دارد به جای این کار از کیفیت مردانه نگاه صحبت می‌کند؛ دربارهٔ شیوه‌هایی که نگاه مردانه، شی‌سازی و اعمال سلطه می‌کند؟ مخاطب آثار کروگر همواره جنسیت معلوم دارد؛ اما نکته‌ای که او می‌خواهد بگوید این نیست که مردانگی و زنانگی مواضع تثبیت‌شده هستند که از پیش توسط دم و دستگاه بازنمایی او به آدم‌ها تخصیص یافته‌اند. بلکه از عبارت‌هایی استفاده می‌کند که بسته به گوینده مرجع‌شان تغییر می‌کند(من/تو) تا اثبات کند که مردانگی و زنانگی(مذکر و مونث) خودشان هویت‌های ثابتی نیستند، بلکه مشمول دگرگونی‌اند (اونز، ۱۳۸۳: ۱۸۷). اکثر کارهای معروف کروگر، عکس‌های مونتاژشده‌ای هستند که به مدد زبان گفتاری ـ به جای تصویرسازی تجسمی ـ گویا می‌شوند. در اثر بدون عنوان او که در سال ۱۹۸۱ ساخته شد، **عبارت نگاه خیره تو نیمرخ مرا هدف قرار می‌دهد** در کنار تصویر نیمرخ سنگی زنی، حک شده و بدان معنا می‌بخشد. بدین تربیت موضوع و محتوا،



تصویر شماره ۲: باربارا کروگر(۱۹۸۱)، نگاه خیره تو نیمرخ مرا هدف قرار می‌دهد، نشنال گالری هنر، واشنگتن، آمریکا.

نظریه‌پردازان فمینیست به‌طور مشترک باور داشتند که بدن زنانه نقطه شروع تمام تبعیض‌های شکل‌گرفته علیه زنان است و به‌واسطهٔ همین امر زنان همواره فرودست انگاشته شده‌اند. در نتیجه بدن زنانه به عنوان رسانه‌ای جدید، به عرصهٔ مبارزهٔ هنر فمینیستی تبدیل شد. همانطور که محل اعمال بسیاری از خشونت‌ها و تبعیض‌ها نیز بود. علت دیگر این انتخاب، بی‌واسطگی و بی‌فاصله‌بودن با مخاطب نسبت به دیگر رسانه‌ها مثل نقاشی و مجسمه‌سازی بود. هنرمندان معاصر با استفاده از تکنولوژی‌ها و تجهیزات باب روز که طبق نظرشان به نظام مردسالار نیز کمتر آلوده بودند مانند **هنر اجرا**[۱۸] و **چیدمان**[۱۹] به بازنمایی بدن‌هایی متفاوت از روال همیشه تاریخ پرداختند. پس از دهۀ ۱۹۹۰ و با رواج یافتن دیدگاه پساساختارگرایی و پست‌مدرنیسم، دیگر بدن زن نه به عنوان عرصه‌ای تماما مورد ظلم و نه مانند دهۀ ۷۰ دارای هویتی شاخص بود، بلکه طبق نظر افرادی مثل **جودیت باتلر**[۲۰]، هویت به عنوان امری سیال و نمایشی در نظر گرفته شد و بدن زمینه‌ای برای نمایش این سیالیت. به این ترتیب بود که مفهوم هویت دچار ساخت‌شکنی و نقد هویت جنسی و تأکید بر نامعین بودنِ هویت به عنوان مسئله‌ای اساسی در هنر معاصر مطرح شد. «تاکید بر وجه مثبتِ **دیگر بودن**- یعنی وجه

جنبه شکلی و ترکیب تجسمی اثر را تحت الشعاع قرار داده و کلیت نقاشی را به گونه تعمق برانگیزی به ادبیات نزدیک می‌سازد (لوسی اسمیت،۱۳۹۸ :۲۰۵) (تصویر شماره دو) .

یعنی وجه مثبت حالت حذف‌شدگی، رانده‌شدگی، بی‌اعتباری، محرومیت، طردشدگی، ناخواستگی، رهاشدگی، به حاشیه رانده‌شدگی، بن‌مایهٔ اصلی ساخت‌شکنی است. رویکرد ساخت‌شکنانه به همه چیز نگرشی انتقادی دارد؛ و این نگرش انتقادی گذشته از نظریه‌های خاص یا بی‌عدالتی‌های اجتماعی، ساختارهای زیربنایی آن‌ها و زبانی را که بستر اندیشیدن به آن‌هاست و هم‌چنین نظام‌هایی را که به حراست از آن‌ها می‌پردازند دربرمی‌گیرد»(تانگ،۱۳۹۴:۳۴۹).

تصویر شماره ۳: باربارا کروگر(۱۹۸۹)، بدون عنوان (بدن تو میدان نبرد است)، چاپ سیلک‌اسکرین، واشنگتن، آمریکا.

در عکسی که کروگر در این اثر به کار گرفته است، اولین چیزی که نظر مخاطب را جلب می‌کند، تقارن بی‌نقص چهرهٔ زن است.کروگر با انتخاب این عکس، تصویری از جامعه را به مخاطب نشان می‌دهد که از زن انتظار دارد همیشه زیبا به نظر برسد. این نگاه، کلیشه‌ای است که زن را به شیای صرفا زیبا تقلیل می‌دهد. اثر **بدن تو میدان نبرد** است، مخاطب را وادار می‌کند تا به مشکلاتی فکر کند که زنان در جامعه با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. برای رساندن پیامی که کروگر قصد دارد با خلق این اثر به مخاطبان منتقل کند، به تلاش و تفکر بیننده نیاز است. به همین دلیل، سوژهٔ عکس فاقد هرگونه ویژگی منحصر به فردی است که او را محدود کند. او تنها حامل پیام زن بودن است. چون ناشناس است، می‌تواند زنان زیادی باشد و مخاطب، زنانگی خود را در او می‌بینند. در واقع فمینیست‌های موج دوم بودند که مفهوم جنس و جنسیت را از هم جدا کردند. به اعتقاد آن‌ها ساز و کارهای اجتماعی هستند که نابرابری جنسیتی را تولید می‌کنند و بعد بر تثبیت آن در جامعه پافشاری می‌کنند. آن‌ها معتقدند که هر چند که خصوصیت‌های جنسی در زنان و مردان به اندام‌های آنها کارکردهای بازتولیدی متفاوتی می‌دهد، تفاوت‌های جنسیتی که در شخصیت افراد نمود پیدا می‌کند را محیط و شرایط اجتماعی تعیین می‌کند نه ژن آن‌ها. جنسیت زنان تحت تاثیر دوانگاری‌های جهان‌شمولی شکل می‌گیرد که سلسله مراتبی ارزشی را نیز به دوش می‌کشند. دوانگاری‌هایی چون سوژه/ ابژه، طبیعت/فرهنگ، عقلانی/ عاطفی، منطقی/ شهودی، مستقل/ وابسته و فعال/ منفعل ساختارهای فکری ناعادلانه‌ای را به زنان و مردان تحمیل می‌کنند. در این دوانگاری‌ها یکی از مفاهیمی که همیشه به زنان نسبت داده می‌شود این است که زن ارزش کمتری دارد. این گزاره که جزو باورهای بخش بزرگی از جامعه نسبت به زنان است، در مناسبت‌های اجتماعی نمودار می‌شود آنجایی‌که زن همیشه جایگاه دوم را دارد.

گفتیم که برای درک پیام اثر **کامل** بیننده باید با اثر درگیر شود. به آن فکر کند و با شناخت دغدغه‌های اجتماعی کروگر و پیچیدگی‌هایی که زنانگی با خود به همراه دارد، اثر را تجزیه و تحلیل کند. کروگر با انتخاب هوشمندانه عکس، موفق شده است تا نقشی که لازم است بیننده برای تحلیل و فهم پیام **بدن تو میدان نبرد** است، به عهده بگیرد را به دست او برساند. همچنین برای ساختن دوانگاره‌ی مدنظر خود، از تکنیک نگاتیو عکس استفاده کرده و یک طرف صورت مدل را منفی و طرف دیگر آن را مثبت کرده است. از این رو مخاطب دوانگاره‌های فراوانی را به عنوان پیام هنرمند در مورد وضعیت زنان در مقابله با دنیای مردسالار متصور می‌شوند. البته چون این اثر، پوستری اعتراضی بود که در حمایت از جنبش آزادسازی سقط جنین، توسط کروگر طراحی شد، دلیل اصلی ساخت چنین دوانگاره‌ای با ایجاد تضاد مثبت و منفی، تصویری است که مخاطب را در موضوع سلامت بارداری به فکر فرو ببرد. یک طرف موافقان حق اختیار زن بر بدن خود و در مقابل آن، مخالفان حق انتخاب زنان هستند. کروگر با این اثر نشان می‌دهد که اگرچه این جنبش در پی یک مطالبه سیاسی است اما وقتی صحبت از سقط جنین به میان می‌آید مبارزه برای آزادی زنان از جنس مبارزه سیاسی نیست. اگرچه این موضوع خارج از بدن زن در جریان است، اما اثر بارداری و سقط جنین مستقیم بر بدن او وارد می‌شود. می‌توان گفت در اینجا بدن او تبدیل به منطقه جنگی شده است که هم برای آن مبارزه می‌کند و هم در آن، در حال مبارزه است.

بدن تو میدان نبرد است بیانیه‌ای دربارهٔ اثرات بیرونی و رویدادهای درونی بدن زن است. کروگر در این اثر به‌صورت کنایه‌آمیز گزاره‌ای را درمورد بیننده مطرح می‌کند که در اولین مواجهه حالت دستوری و توهین‌آمیز بودن آن،

مخاطب را مجبور به واکنش می‌کند. از آن‌جا که این واکنش به‌طور مستقیم با تعریفی که بیننده از خود دارد در ارتباط است، اما هنرمند آن را با چنان ظرافتی منتقل کرده است که امکان چشم برداشتن از دستور او را غیرممکن می‌کند. بدون شک استفاده از روش‌های تبلیغاتی در به نمایش گذاشتن آثارش، در بالا بردن ارتباط اثر با بیننده نقش زیادی دارد. زنِ در تصویر که گویی خودِ مخاطب است، از آن جهت که شناسه‌ای برای جدا شدن از مخاطب ندارد، حقیقتی را درمورد بیننده به او می‌گوید. کروگر برای انتقال پیامش عوام‌فریبانه مخاطب را در دامی می‌اندازد که خود آن را نقد می‌کند. از آن جهت عوام‌فریبانه است که علاوه بر شیوه‌ی اجرای اثر، هنرمند با انتخاب عکس زنی که صرفا زنانگی را یاداور می‌شود، تجربه شخصی زنان را محو می‌کند و آن‌ها را متقاعد می‌کند که جزئی از آن کل هستند، حتی اگر اینطور نباشد.

پی نوشت

۱.Linda Nochli: تاریخ نگار هنر و پژوهشگر تاریخ هنر آمریکای

2.Barbara Kruger

۳. شهری در ایالت نیویورک آمریکا

۴. بهترین دانشگاه هنر آمریکا واقع در نیویورک

5.Conde nest

6.Mademoisell

7.House & garden

8.Aperture

۹. هنر معاصر آمریکا در نیویورک دوسالانه

۱۰.Roland Barthe(1915-1980): نویسنده و فیلسوف فرانسوی

۱۱.Walter Benjamin (1892-1940): نویسنده و فیلسوف آلمانی

12. Untitled: Perfect (1980)

۱۳.Michel Foucault(1926-1984): نویسنده و فیلسوف فرانسوی

14. gaze

15. Deconstruction

16. Your Gaze Hits the Side of my Face(1981)

17. I shop therefore I am (1987)

۱۸.Performance Art:«نوعی نمایش به منظور ارائه انگارهای هنری نو و حتی تبلیغ اندیشه‌ی اجتماعی و عقاید سیاسی، که از اوایل سده بیستم گاه به گاه رواج داشته است»(باکباز، ۱۳۷۸: ۶۲۵).

۱۹.Installation:«زمانی از این عبارت استفاده می‌کنیم که اثر را نمی‌توان تنها به صورت یک مجسمه و بدون رابطه با فضای اطرافش در نظر گرفت، چرا که آثار مورد نظربا مکانی که در آن بر پا شده‌اند رابطه‌ای ایجاد می‌کنند» (دومزون‌روژ، ۱۳۸۹: ۹۹).

۲۰.Judith Pamela Butler(1956):فیلسوف و نظریه‌پرداز جنسیت آمریکایی

منابع

- انگلیس، دیوید و هاگسون، جان؛ (۱۳۹۷)، جامعه‌شناسی هنر، جمال محمدی، چاپ سوم، تهران: نشر نی.
- اونز، کریگ؛ (۱۳۸۳)، «فمینیست‌ها و پست‌مدرنیسم»، در: فصل‌نامه حرفه هنرمند، روبرت صافاریان، تهران: شماره ۱۰، ۱۳۸۳، ۱۸۰-۱۸۸.
- پاکباز، رویین؛ (۱۳۷۸)، دایره المعارف هنر، چاپ نهم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- تانگ، رزمری؛ (۱۳۹۴)، نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی، منیژه نجم‌عراقی، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.
- حمیدیان، تورج و توکلی، شهریار؛ (۱۳۹۲)، حرفه: عکاس/ فرهنگ عکاسان جهان/ جلد دوم، چاپ اول، تهران: حرفه هنرمند.
- دومزون‌روژ، ایزابل؛ (۱۳۸۹)، هنر معاصر، جمال عرب‌زاده، چاپ اول، تهران: نشر دانشگاه هنر.
- رانی، کارن؛ (۱۳۸۳)، «من آرشیو ژست‌های تو هستم»(گفت‌وگو با باربارا کروگر)، در: فصل‌نامه حرفه هنرمند، لیلا هدایت‌پور، تهران: شماره ۱۰، ۱۳۸۳، ۲۰۶-۲۰۸.
- فریلند، سسینتیا؛ (۱۳۹۷)، اما آیا این هنر است؟، کامران سپهران، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- کورس میر، کارولین؛ (۱۳۹۹)، درآمدی بر زیبایی‌شناسی و جنسیت؛ نقدی بر گفتمان فمینیستی، مژگان دستوری، چاپ دوم، تهران، نشر منشور صلح.
- لینکر، کیت؛ (۱۳۸۳)، «تقابل با کلیشه‌های اجتماعی»، در: فصل‌نامه حرفه هنرمند، علی عامری مهابادی، تهران: شماره ۱۰، ۱۳۸۳، ۱۹۰- ۲۰۳
- لگیت، مارلین؛ (۱۳۹۷)، زنان در روزگارشان، نیلوفر مهدیان، چاپ ششم، تهران: نشر نی.
- لوسی اسمیت، ادوارد؛ (۱۳۹۸)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، علیرضا سمیع آذر، چاپ هجدهم، تهران: نشر نظر.
- هاوسون، الگزاندرا؛ (۱۳۹۷)، «بدن زنانه در فعالیت هنری زنان: طرح یک رویکرد جامعه‌شناختی فمینیستی»؛ در: جامعه‌شناسی هنر، انگلیس، دیوید، هاگسون، جان، جمال محمدی، چاپ سوم، تهران: نشر نی، ۹۷- ۱۲۱.