دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۰۶/۲۶
پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۰۴/۱۷

دوفصلنامه علمی- ترویجی پژوهش هنر
سال هشتم، شماره پانزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۷

مطالعه‌ای بر آثار لوئیز بورژوا از دیدگاه زیبایی‌شناسی فمینیسم

نعیمه دانش* اصغر فهیمی‌فر**

چکیده

در دنیای هنر به‌شکل سنتی مسأله جنسیت، نژاد و طبقه موردبی‌اعتنایی قرار می‌گرفت و این‌طور وانمود می‌شد که یک نوع انسان وجود دارد که جهانی، تاریخی و بدون جنسیت است و آن مرد است و البته سفید. این دیدگاه، زن را تنها در حد سوژه آفرینش هنری دانسته و بدین‌سان هنر را با امور جنسیتی آمیخته است. زیبایی‌شناسی فمینیستی اما دیدگاه دیگری را تعریف کرده است که زن در آن به‌عنوان آفرینش‌گر اثر هنری، ارزشی هم‌پای مردان می‌یابد؛ هم‌چنین به ابداع الگوهای هنری جدیدی پرداخته است که توجه به زن و مسائل مربوط به او را در کنار جنبه‌های زیبایی‌شناختی در رأس قرار می‌دهد. هدف این مقاله، تحلیل آثار مجسمه‌ساز فرانسوی_آمریکایی؛ لوئیز بورژوا از منظر زیبایی‌شناسی فمینیستی است. آثار وی قویاً ملهم از کشمکش‌های روانی، نمادهای فمینیستی و تخیلی بارور بوده و بسیاری از صاحب‌نظران از او به‌عنوان یکی از پیشگامان هنر مدرن فمینیستی یاد می‌کنند.

در این پژوهش، ابتدا درباره زیبایی‌شناسی فمینیسم صحبت شده است، در ادامه با بررسی زندگی‌نامه لوئیز بورژوا و با ارائه فرضیاتی از زاویه محتوای روان‌کاوانه، به تحلیل و تطبیق آثار با زیبایی‌شناسی فمینیسم پرداخته شده است. برای دست‌یابی به این اهداف، مقالاتی که از جنبه‌های اجتماعی و روان‌شناختی، زوایای فکری او را نمایان می‌کنند و به بررسی تأثیرات این جنبه‌ها بر آثار او می‌پردازند، به‌شیوه کتابخانه‌ای مطالعه گردیده است.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی فمینیستی، هنر معاصر، جنسیت، لوئیز بورژوا، روان‌کاوی

* دانشجوی کارشناسی ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس (نویسنده مسئول). naeeme.danesh@gmail.com
** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

مقدمه

همواره در طول تاریخ، نگاه به مقوله‌های انسانی حول محور جنسیت و طبقه‌بندی هر نگاه بر اساس زن یا مردبودن انجام گرفته است و همین تبعیض جنسیتی، اصلی‌ترین بن‌مایه شکل‌گیری جنبش فمینیسم بوده است. در این جنبش بر مبنای آنچه ظلم تاریخی به زنان خوانده شده، نگرشی به‌وجود آمده که هدف آن تأکید بر توانایی‌های زنان بوده به‌گونه‌ای که نه‌تنها تبعیض روا‌داشته‌شده به زنان در طول تاریخ را تسلی می‌دهد، بلکه هم‌چنین به مبارزه بی‌پایان خود با آنچه ممکن است راه را دوباره بر این تبعیض بگشاید، ادامه می‌دهد. آنچه فمینیست‌ها با آن همراه شدند، دریافت فرودستی تاریخی_اجتماعی زنان است و آگاهی از این‌که چگونه رویه‌های هنری، آن فرودستی‌ها را پایدار می‌کند. این پایداری با نمودهایی چون؛ اهمیت‌ندادن به ارزش کار هنری زنان و ابژه انگاشتن آنها در هنر انجام شده است (کرس میر، ۱۳۹۰: ۲۳۴ و ۲۳۵)، این نگاه در هنر در اواخر دهه ۱۹۶۰ تأثیر زیادی بر زیبایی‌شناسی و شاخص‌گذاری آثار هنری داشته است.

آن‌گونه که مقالات و نوشته‌های منتقدین آثار هنری اشاره دارند؛ محدودکردن نقش زن به حضور در خانه و فرزندآوری و پرداختن به امور روزمره سطح پایین در نمود امروزی، تجسم اغراق‌گونه جنبه‌های ظاهری زن و ارجاعاتی به کتب مقدس و یا آثار دینی و عرفانی ادیان مختلف در نمود کهن، می‌توانند به‌عنوان شاخص‌هایی برای تبلور زمینه‌های فمینیستی در هنر ارزیابی شوند. در پژوهشی که بر روی چند اثر نقاشی‌شده از شکنجه کاترین مقدس[1] در کتاب خطی[2] مربوط به قرن پانزده انجام شده، زمینه‌هایی برای مطالعات فمینیستی نمایان گشته است. در این نقاشی‌ها، کاترین مقدس عمدتاً به‌صورت نیمه‌برهنه و از روبرو تصویر شده است که با توجه به این‌که همه تصویرگران در آن دوران مرد بوده‌اند این احتمال می‌رود که ایجاد لذت برای تماشاگر یعنی دوک بری[3]، مدنظر بوده است؛ زیرا این نسخه خطی تنها در نمازخانه شخصی وی مورداستفاده قرار می‌گرفته است (Easton, 2012: 103). یکی از عرصه‌هایی که مدافعان جنبش فمینیسم به آن ورود کرده‌اند، نیز مبارزه با تبدیل‌شدن زن به سوژه هنری آثار هنرمندان مرد بوده است (ناکلین، ۱۳۹۲: ۲۰۰)، اما شاید آنچه کمتر به آن پرداخته شده است، توجه به زمینه‌های ذهنی و فکری مؤثر در گرایش هنرمند به فمینیسم در کنار جنبه‌های بصری آثار بوده است.

یکی از هنرمندانی که به‌عنوان هنرمند فمینیست شناخته می‌شود و می‌توان آثارش را با این رویکرد تحلیل کرد، لوئیز بورژوا[4] نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی_آمریکایی است که به جنبش هنر مفهومی تعلق دارد و در عین حال او را پیشگام هنر فمینیستی مدرن می‌دانند. در واقع مسأله این نیست که بورژوا خود را فمینیست می‌نامیده یا این‌که چه نوع فمینیستی بوده، بلکه مسأله اصلی این است که کارهای او در حوزه فمینیسم وارد می‌شده‌اند یا نه. آثار بورژوا با این‌که از تجارب شخصی و مسائل روان‌شناختی سرچشمه گرفته‌اند، به‌عنوان پیامی سیاسی_اجتماعی موردبررسی قرار می‌گیرند (Deepwell, 1997: 30). به‌نوعی می‌توان تجسم و تبلور خاطرات دوران کودکی و بازنمایی تمایلات جنسی او را در آثارش به‌شکل نمادگونه مشاهده کرد (Bal, 2002: 181)، همین‌طور رد پای این‌گونه نمادهای معنی‌دار و شاخص را می‌توان در مجموعه‌ای از مجسمه‌های او کمابیش به‌شیوه‌های مختلف دنبال کرد. استفاده از فیگور انسانی به‌صورت زن و مرد و یا اعضای بدن انسان، از جمله فرم‌هایی است که به‌صورت مستمر در آثارش دیده می‌شود و به‌نظر می‌رسد که میان این فرم‌ها با اصول زیبایی‌شناسی فمینیسم رابطه وجود دارد. در سال ۲۰۰۳ او چیدمان اثری برای موزه فروید در وین داشت با نام "کودک کم‌حرف[5]" که به موضوع حاملگی زودهنگامش و تولد پسرش اشاره داشت و این یکی از چندین اثرش درباره وضع حمل و باروری می‌باشد که وی در سنین پیری خلق کرده است. هم‌چنین در نقاشی مطالعه طبیعت که در سال ۲۰۰۷ در سن ۹۶ سالگی به‌وجود آورده است، او یک زوج را به‌تصویر می‌کشد و اشکالی بیانگر بارداری به‌رنگ‌های قرمز و صورتی را به‌نمایش می‌گذارد (Batterton, 2009: 27). تحقیق پیش رو با روش توصیفی_تحلیلی در صدد پاسخگویی به این سؤال است که چه مشابهت‌هایی میان زیبایی‌شناسی فمینیسم با تفکر لوئیز بورژوا وجود دارد و چگونه می‌توان از این منظر آثار وی را تحلیل کرد؟

پیشینه تحقیق

از دهه ۱۹۲۰ تا ۱۹۷۰، جنبش آزادی‌خواهی زنان در همه زمینه‌های علوم انسانی دستاوردهای بسیاری داشت. این دستاوردها را می‌توان در مقوله‌هایی هم‌چون برابری حقوق زن و مرد در اجتماع، برقراری موقعیت‌های برابر در تحصیل و کار، نگاه متعالی به زن در پژوهش‌های جامعه‌شناختی و قبول نقش پررنگ زن در حرکت‌های انتقادی جامعه مشاهده کرد. اما این جنبش شاید به‌شکل معنی‌داری، استفاده از هنر را در پیشبرد اهدافش نادیده می‌گرفت یا پرداختن به این مفاهیم و کاربرد آن در ظهور جنبش را به‌نوعی در تضاد با آرمان‌هایش می‌دانست، بنابراین در مورد ارتباط بین هنر و

جنبش‌های فمینیستی، مباحث قابل‌استنادی وجود نداشت. تعداد مورخین هنر و منتقدین فمینیست بسیار کم بود و مقالات چندانی از دیدگاه فمینیسم در مورد هنر و زنان هنرمند نوشته نمی‌شد. اما در آغاز دهه ۱۹۷۰ اولین نقطه تلاقی فمینیسم و تاریخ هنر در مقاله‌ای بنیادین از لیندا ناکلین، تاریخ‌دان هنر فمینیست با نام "چرا هیچ هنرمند بزرگ زنی وجود نداشته است؟" به‌وجود آمد. ناکلین در این مقاله به تأثیر جامعه، سیاست و دین بر عدم وجود هنرمندان بزرگ زن پرداخت و وجود ساختارهای ایدئولوژیک مردسالارانه را دلیل عدم ورود زنان به تاریخ هنر برشمرد.

در سال ۱۹۹۷ منتقد هنری فمینیست، کتی دیپ وِل مقاله‌ای به‌نام "خوانش فمینیستی لوئیز بورژوا" ارائه کرد که در آن به نظرات نویسندگان فمینیست دیگر در مورد شخصیت هنرمند پرداخت، دلایلی در تأیید وجود گرایشات فمینیستی در وی اظهار کرد و این نکته را بیان کرد که با وجود نمایشگاه‌های متعدد و شناخته‌شده بودن بورژوا نزد هنرمندان، وی تا سال ۱۹۸۲ که نمایشگاهی اختصاصی از آثارش در موزه هنرهای مدرن نیویورک برگزار شد، به شهرتی که لایقش بود دست نیافت. اما در این مقاله، به تحلیل و بررسی آثار بورژوا به‌شکل موردی و از نقطه‌نظر عناصر بصری محتوا پرداخته نشده است.

در سال ۱۹۹۹ گریزلدا پالک مقاله‌ای با نام "استخوان‌های فرتوت و لباس شب: لوئیز بورژوا و مسأله سالخوردگی" نوشت و در آن با بررسی مسأله سن در آثار تجسمی لوئیز بورژوا، این موضوع را یکی از بخش‌های اساسی و قابل‌توجه در باور زیبایی‌شناختی هنرمند دانست.

میکه بال، استاد دانشگاه آمستردام در سال ۲۰۰۲ مقاله‌ای با نام "اتو توپوگرافی: لوئیز بورژوا" نگاشت و در آن آثار بورژوا را از منظر روان‌شناسی موردبررسی قرار داد، اما در این مقاله نیز اشاره‌ای به تشابهات این آثار با زیبایی‌شناسی فمینیسم نشده است.

رزماری بترتن در سال ۲۰۰۹ در مقاله‌ای با نام "لوئیز بورژوا، سالخوردگی و جسم مادرانه"، آثار پایانی لوئیز بورژوا را که دل‌مشغولی‌هایش درباره یک مادر سالخورده و تأثیرات دوسویه ترس و تنفر را نشان می‌دهد بررسی کرد. در واقع، بترتن در فرهنگی که با تلاقی یک زن مسن و مادربودن ضدیت دارد، این مسأله را بیان می‌کند که کارهای پایانی بورژوا می‌تواند به شکستن این تابو کمک کند.

میگنن نیکسن در سال ۲۰۱۰ در مقاله " از دست دادن لوئیز"، این مسأله را مطرح کرد که با وجود این‌که لوئیز بورژوا این دنیا را ترک کرده است و باید درباره او و آثارش با فعل زمان گذشته صحبت کرد، اما او هیچ‌گاه در گذشته جای نمی‌گیرد و همواره می‌توان از او و آثارش، تحلیل‌هایی نو و هم‌گام با زمان ارائه داد که از این تحلیل‌ها بتوان برای نگاهی متفاوت به هنر، فرهنگ و حتی سیاست استفاده کرد.

آنچه از مطالعه نگاشته‌ها درباره بورژوا به‌دست می‌آید، نشان‌دهنده این موضوع است که در پژوهش‌های پیشین، تحلیل موردی آثار از دوره‌های مختلف زندگی هنرمند با نگاه فمینیستی و انگاره‌های زیبایی‌شناختی این مکتب و تلاش برای برقراری ارتباط میان جنبه‌های زنانه و حس زیبایی‌شناختی موردتوجه قرار نگرفته است. هم‌چنین با توجه به این‌که بورژوا بیش از هر چیز در آثار خود تحت‌تأثیر مسائل روان‌شناختی و گذشته خود بوده است، نویسندگان بیشتر به این جنبه پرداخته و از بررسی تأثیرات این مسائل بر هنر فمینیستی این هنرمند باز مانده‌اند. در این مقاله به این تأثیر مهم پرداخته شده و این موضوع بیان گشته است که بر خلاف آنچه تصور می‌شود، تضادی بین بیان جنبه‌های زنانه و مادرانه در آثار با تصور زیبایی‌شناسی فمینیستی وجود ندارد.

روش تحقیق

این تحقیق به‌روش توصیفی_تحلیلی ابتدا به توصیف فمینیسم و زیبایی‌شناسی فمینیستی می‌پردازد و سپس با تحلیل آثار موردبحث از نقطه‌نظر روان‌شناختی و فمینیستی، رابطه میان این دو و تأثیری که جنبه‌های روان‌کاوانه بر هنر فمینیستی هنرمند داشته است را بررسی می‌کند. هم‌چنین شیوه گردآوری داده‌ها در این مقاله، کتابخانه‌ای بوده است و در راستای دست‌یابی به هدف، از منابع جامعه‌شناختی و روان‌شناختی مربوط به هنرمند بهره گرفته شده است.

بررسی اصول زیبایی‌شناسی فمینیسم

در حرکت آزادی‌خواهی زنان که در دهه ۱۹۶۰ آغاز شد، تعداد کمی از زنان به‌طور جدی به مسأله هنر پرداختند. در سال ۱۹۷۲ بیشتر هنرمندان زن ترجیح می‌دادند خود را فمینیست بنامند و حتی اکنون نیز جنبش هنر زنان، برای تمرکز بر روی ایجاد اصلاحات در زمینه زندگی اجتماعی این قشر شناخته شده است (Vogel, 1974: 6). در واقع زیبایی‌شناسی فمینیستی، رشته نوپایی است که در اواخر دهه ۱۹۶۰ از بطن جنبش اجتماعی_سیاسی فمینیسم به‌وجود آمد. این گرایش، زبان فلسفه غرب را زبانی به‌شدت جنسیت‌گرا می‌داند و معتقد است تبعیض جنسیتی، استعداد زنان را در حوزه هنر و زیبایی‌شناسی، به‌خصوص آنچه در طبقه‌بندی‌ها جزو هنرهای زیبا قرار می‌گیرد، نادیده گرفته

و آنچه که تحت عنوان هنرهای دستی در طول تاریخ به‌طور حرفه‌ای توسط زنان تولید شده را به‌طور کل از دایره هنر بیرون گذاشته یا در درجه بسیار پایین‌تری قرار داده است (کرس میر، ۱۳۹۰: ۶۶-۶۳).

تحقیق در ریشه‌های باستانی فلسفه هنر، ارزش بناشده بر جنسیت را نشان می‌دهد که تا به‌امروز ادامه داشته است. تعریف افلاطون در جمهوری از تقلید و دوردانستن آن با این‌که در ظاهر ارتباطی با جنسیت ندارد اما اشارات غیرمستقیم مهمی دارد که مملو از مفاهیم جنسیتی است. برای مثال، ارزشی که به فرم‌های ایده‌آل جاودانی، تجریدی و ذهنی در برابر اشیای فیزیکی ناپایدار و وابسته به حواس و نفسانی می‌دهد، نشانگر دوگانگی بین ذهن و جسم است که عمیقاً به جنسیت مربوط می‌شود. این مسأله، یکی از اهداف اساسی و پایه‌ایِ نقد در پیشبرد دیدگاه فمینیستی در فلسفه بوده است. فیلسوفان فمینیست به مفاهیمی که در ترکیب‌های دوگانه پدید می‌آیند توجه فراوان دارند؛ مانند تقابل ذهن_جسم، جهانی_شخصی، منطق_احساس و همه اینها تقابل زن_مرد را شامل می‌شود و در تمام این موارد به‌طور طبیعی مورد اول برتر از مورد دوم است. با پیدایش طبقه‌بندی‌های مدرنیستیِ هنرهای زیبا و آفرینندگان آنها، مفاهیم تقابل‌های دوگانه نیز رو به گسترش نهاد. برخی متفکران، پیدایش این طبقه‌بندی را دوران رنسانس و برخی دیگر قرن هجدهم؛ یعنی دوران تثبیت پایه‌های کلاسیک هنر می‌دانند (Jamea, 2004). اما در نیمه دوم قرن بیستم و به‌طور خاص در دو دهه پایانی آن، گرایش‌هایی که پیوسته بر اهمیت موضوع در مقابل زیبایی‌شناسانه بودن اثر هنری و توجه به هنرمند تأکید می‌ورزیدند، پدیدار شدند. این جریان فکری، زمینه مناسبی برای گسترش جنبش‌هایی هم‌چون هنر فمینیستی فراهم ساخت که از برجسته‌ترین جریان‌های هنری موضوع‌گرا در جنبش هنری معاصر است (لوسی اسمیت، ۱۳۸۴: ۱۱-۹). دیدگاه زیبایی‌شناختی فمینیسم در دهه ۱۹۷۰ از ترکیب عمل‌گرایی سیاسی در دنیای هنر معاصر و سنت نقد تاریخی فلسفه و هنر به‌وجود آمد. فمینیست‌ها به‌طور کلی به این نتیجه رسیدند که با وجود زبان به‌ظاهر بی‌طرف و فراگیر فلسفه، همه حوزه‌ها زیر بار برچسب جنسیت در چارچوب و بدنه اصلیشان هستند. محققانی که در زمینه زیبایی‌شناسی فمینیستی مطالعه می‌کنند، روش‌هایی که جنسیت بر فرم ایده‌ها در هنر و ارزش‌های زیبایی‌شناسانه تأثیر می‌گذارد را موردبررسی قرار می‌دهند و بر این عقیده هستند که تأثیرات اجتماعی بر ذهنیت، اعمال قدرت می‌کند (URL: 1).

مهم‌ترین هدف نقد فمینیستی در فلسفه و هنر، مفهوم هنرهای زیبا بوده است و به هنرهایی اشاره دارد که عموماً برای لذت زیبایی‌شناختی به‌وجود آمده‌اند. این نقد شامل نقاشی، موسیقی، ادبیات و مجسمه‌سازی می‌شود و صنایع دستی و هنر مردمی را مدنظر قرار نمی‌دهد. لیندا ناکلین، تاریخ‌دان هنر، نیز مقاله مشهور خود را در سال ۱۹۷۱ با نام "چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟" در مورد نقاشی نگاشت.

در این میان توجه به صنایع دستی اهمیت فراوانی دارد؛ زیرا هم آفرینش و هم آفریننده این‌گونه اشیا که ساختشان به‌صورت عمومی، حرفه زنانه محسوب می‌شود، در این طبقه‌بندی از ارزش پایین‌تری برخوردارند. از این رو، هنرهای خانگی سنتی همگی از تاریخ هنر حذف گردیده‌اند. حضور زنان در هنرهای دستی می‌تواند تا حدودی پاسخگوی این سؤال باشد که چرا برای مثال در نقاشی، هنرمند زن بزرگ، کم بوده است؟ زیرا که به‌طور تاریخی، تلاش‌های خلاقانه زنان یکسره به‌سمت تولید محصولات خانگی سوق داده می‌شده است و چون این محصولات تحت عنوان صنایع دستی طبقه‌بندی می‌شوند، حضور زنان در طبقه‌بندی هنرهای زیبا به‌شدت کاهش می‌یافته است (URL: 1). علاوه بر این در همان هنگام که ارتقای توجه به هنرهای زیبا، وجهه‌ای عمومی به آن داده بود و موزه‌های هنر مدرن، نقاشی‌ها و مجسمه‌ها را به‌نمایش می‌گذاردند، جامعه در کسب سواد اجتماعی برای مردان و زنان تفاوت قائل می‌شد. در حالی که اجرای خانگی موسیقی برای خانواده و مهمانان و آذین دیوارهای منزل با تابلوهای نقاشی‌شده توسط زنان یک ارزش به‌شمار می‌رفت، لکن نمایش عمومی چنین استعدادی ناصحیح بود و امری زنانه محسوب نمی‌شد (Nochlin, 1971).

هنرمندان فمینیست معاصر که در جنبش زنان در دهه ۱۹۷۰ فعال بوده‌اند، با آگاهی از این ضابطه محدودکننده زنان در تولید هنرهای زیبا، همواره سعی کرده‌اند موادی را در آثار و نمایش‌هایشان به‌کار گیرند که به‌صورت تاریخی جزو صنایع دستی و زنانه محسوب می‌شدند؛ تا به این طریق نظرها را به‌سوی آنچه زنان در طول تاریخ به‌عنوان هنر سنتی انجام داده‌اند جلب کنند و نشان دهند که این هنر گرچه ممکن است متفاوت باشد، اما ارزش کمتری نسبت به هنرهای زیبا ندارد؛ از جمله استفاده از پارچه‌های دست‌بافت را می‌توان مرتبط با این دیدگاه دانست. هم‌چنین این هنرمندان در آثارشان به جسم انسان جدا از زن یا مردبودن می‌پردازند و به این شکل، کم اهمیت بودن تاریخی جسم در مقابل روح را که اشاره به اهمیت کمتر زن نسبت به مرد دارد، موردنقد قرار می‌دهند. از آنجا که جنبه‌های اجتماعی در نگاه به زن تأثیر

فراوانی بر شکل‌گیری فمینیسم داشته است، مسأله دیگری که همواره موردتوجه این هنرمندان بوده، نگاه اجتماع در هر دوره زمانی به زن به‌عنوان شخصیتی اجتماعی در خارج از خانه و به‌عنوان همسر و مادر در خانه است.

لوئیز بورژوا، یک مجسمه‌ساز فمینیست

لوئیز ژوزفین بورژوا در روز ۲۵ دسامبر سال ۱۹۱۱ در پاریس به‌دنیا آمد. پدرش لویی بورژوا و مادرش ژوزفین فاوریاکس و او دومین فرزند از سه فرزند خانواده بود. از سنین کودکی، مهارت طراحی لوئیز بورژوا در کسب‌وکار خانوادگی‌اش که تعمیر و مرمت بافت‌های تزیینی قرون وسطی و دوره رنسانس بود آشکار و به‌کار گرفته شد. او ابتدا در دانشگاه پاریس شروع به تحصیل فلسفه کرد و سپس هندسه و ریاضیات را برای ادامه تحصیل برگزید و پس از آن تصمیم گرفت که هنر را به‌عنوان حرفه برگزیند. بورژوا، آموزش‌های هنری را در تعدادی از استودیوها و آکادمی‌های مهم هنری در پاریس از میانه تا پایان دهه ۱۹۳۰ فراگرفت. در طول این دوره، او مطالعاتش را با فرنان لژه بر روی کارهای سه بعدی، همین‌طور نقاشی و طراحی ادامه داد. بورژوا از هنرمندان سوررئالیست اروپایی که در جنگ جهانی دوم به آمریکا هجوم آورده بودند، بسیار تأثیر گرفت.

کارهای اولیه بورژوا بر روی کرباس و کاغذ از میانه دهه ۱۹۴۰، فیگورهای زنانه‌ای را نشان می‌دهد که داخل خانه‌ای با ابعاد کوچک به‌دام افتاده‌اند. این ساختارهای هم‌چون خانه، اغلب اشیایی را در بر می‌گیرد که خانگی و اهلی محسوب می‌شوند. اولین کارهای سه بعدی‌اش مانند فیگورهای توتم‌گونه که مجموعاً به‌نام شخصیت‌ها[۶] شناخته می‌شوند را در سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۵۵ خلق کرد؛ این مجسمه‌ها از چوب ساخته شده بودند و به‌عنوان اینستالیشن‌های محیطی نصب گردیدند. شخصیت‌ها افراد را نمایش می‌دهند و همین‌طور رابطه بورژوا با آنها را و اغلب دلتنگی او برای خانه، شهر و کشورش و افرادی که او در پاریس ترک کرده بود را بازتاب می‌دهند. این آثار هم‌چنین تأثیر روانی شکل‌گرفته در یک جامعه مهاجر را نشان می‌دهد که در آن نجات خود می‌تواند به‌عنوان شکست در نجات دیگران تصور شود (Nixon, 2010: 128). در کارهای تجسمی‌اش در دهه ۱۹۶۰، او از شخصیت‌های سخت و خشن فاصله گرفت و به‌سمت فرم‌های زیست‌گون و فضاهای خالی که از برنز، گچ، لاتکس و مرمر ساخته شده بودند حرکت کرد. مواد در ابتدا ابزاری برای بیان حالت عاطفی و روان‌شناختی بودند، اما در این دوره ارتباط منطقی خود را با موضوع از دست دادند.

در سال ۱۹۸۲ او به‌عنوان اولین هنرمند زن، مسئول ارشد بازنگری آثار موزه هنرهای مدرن در نیویورک شد که این مسأله، باعث معرفی او به جمع وسیع‌تری از مخاطبانش گردید. در طول این دوره بود که بورژوا صحبت درباره آسیب‌ها و ضربه‌های روحی کودکی‌اش را عمومی کرد و همین‌طور تأثیر آن بر روی کارهایش را بیان نمود. آسیب‌های روحی دوران کودکی بورژوا، به ترس او از رهاشدن و طردشدن مرتبط است که این ترس، از بیماری و مرگ مادرش، هوسرانی و روابط پنهانی پدرش و وحشت جنگ جهانی اول نشأت می‌گیرد. اما کارهای پیچیده بورژوا نباید فقط در ارتباط با یک خاطره موردبررسی قرار گیرد. او در مصاحبه‌هایش از منطق مادرش در زندگی در مقابل شخصیت احساساتی پدرش سخن می‌گوید و آن دو را نیروهای متضادی که مشی هنری او را تشکیل می‌دهند، معرفی می‌کند. هم‌چنین آثار بورژوا به‌وضوح به تمایلات جنسی اشاره می‌کنند و نمی‌توان آنها را به چیزهای دیگر تشبیه کرد.

بورژوا در سال ۱۹۸۹ ساخت سلول‌هایش[۷] را آغاز کرد. سلول‌ها که نوعاً از ترکیب مصالح مازاد معماری مانند درهای قدیمی، پنجره‌ها، چارچوب‌های سیمی و شیشه‌ای ساخته شده‌اند، به بخش مهمی از محصولات هنری او در باقی‌مانده عمرش بدل گشتند. در میانه دهه ۱۹۹۰ بورژوا کار با پارچه را شروع کرد که شامل البسه قدیمی، لباس‌های خود و لباس‌های مادرش که آنها را برای سال‌های طولانی حفظ کرده بود، می‌شد. استفاده از قرقره‌های نخ، دوخت‌ودوز و رفو، بخش مرکزی تکنیک‌ها و کارهای او تا زمان مرگش گردید. در سال ۱۹۹۳ در سن هشتاد و یک سالگی، بورژوا به‌عنوان نماینده آمریکا در بینال ونیز انتخاب گردید و در سال ۲۰۰۰ او اولین هنرمندی شد که اثری هنری برای موزه تیت خلق کرد و آن مامان[۸] یک عنکبوت غول‌آسا بود. اگر چه کارهای او اغلب با چندین جنبش تاریخ هنری مختلف شامل سوررئالیسم و مینیمالیسم عجین بوده است، بورژوا همیشه آثارش را با قواعد خودش خلق کرده است. بورژوا در سال ۲۰۱۰ در سن نود و هشت سالگی درگذشت (URL: 2).

شناخت عناصر و ساختارهای فمینیستی در آثار

فضاسازی‌های معنادار و تأثیرپذیری آشکار از خاطرات، هم‌چنین پرداختن به تمایلات جنسی، ایجاد ارتباط بین تمایلات جنسی و ضعف و ناامنی، از عناصر مهم آثار بورژوا هستند که همگی ریشه در مسائل روان‌کاوانه دارند. اجسام در مجسمه‌های بورژوا به‌طور برجسته‌ای، تشابه و تناظر انسانی دارند و او همواره به‌شکل مستمر از حالات مختلف

زن و مرد به‌عنوان مرجعی در مجسمه‌هایش استفاده کرده است. استفاده نمادگونه ازحجم‌های کروی برای نشان‌دادن اندام‌های انسانی، بخش جدایی‌ناپذیر مجموعه‌ای از آثار او است. تعلق‌خاطر بورژوا به آلبرکامو و تأثیری که به‌گفته خودش از او گرفته، جنبه‌ای اگزیستانسیالیستی به آثارش داده است و استفاده از اندام مختلف بدن هم‌چون دست‌ها و چشم‌ها، که بخش مهمی از کارهای او را تشکیل می‌دهند، نشانه‌ای از حضور این فلسفه در کارهایش است (هرکنهوف، ۲۰۰۳).

بورژوا، زن را به‌عنوان یک عامل قدرتمند در اعمال مربوط به زایش در آثارش تصویر می‌کند و بازگشت به حس مادرانه را به‌عنوان موضوع اصلی کارهایش در سنین پیری بر می‌گزیند و این مسأله را در ذهن ما به‌وجود می‌آورد که می‌توان درباره بارداری و زایش و سالخوردگی به‌گونه‌ای دیگر اندیشید و تابو مادران مسن را از بین می‌برد(Batterton, 2009: 28).

یکی دیگر از تم‌های بصری بورژوا، تم مارپیچ است که چرخش و پیچ‌خوردگی را نشان می‌دهد. بر اساس صحبت‌های بورژوا، اسپیرال‌ها برای او بسیار مهم هستند. در کودکی، بعد از این‌که پارچه‌ها را در رودخانه می‌شست، آنها را می‌تاباند و به‌شکل حلقه در می‌آورد و در رؤیا همین‌کار را با گردن معشوقه پدرش انجام می‌داد. هیچ فرم و شکل مشخصی در کارهای بورژوا بیشتر از اسپیرال‌ها تکرار نشده است؛ او آنها را تلاشی برای کنترل آشوب معرفی می‌کند (Ganley, 1996: 16). اسپیرال اولین بار در دو مجسمه وی در اوایل دهه ۱۹۵۰ استفاده شد و او بعدها چندین بار از این ایده در کارهایش استفاده کرد. در مجسمه برنزی آویزان زن حلزونی[9] (تصویر ۱) (۱۹۸۴) فیگور با حلقه فلزی ضخیمی احاطه شده است و فقط پاها دیده می‌شود. به‌دام افتادن در اسپیرال و آویزان‌ماندن در هوا، حسی از آسیب‌پذیری و بی‌دفاع بودن را بازنمایی می‌کند.

تحلیل موردی و تطبیق چارچوب با اثر

بر اساس آنچه گفته شد، یک سیر زمانی محسوس در آثار بورژوا قابل‌کشف و لمس است. این جریان هنریِ آمیخته با زمان، دوران‌های مختلف زندگی او را روایت می‌کند. اجزا و المان‌ها، مواد و مصالح، بافت‌ها و فرآیندها هر کدام به‌نوبه خود در بازنمایی مفاهیم و ایده‌هایی که او سعی در بیان آنها دارد، نقش مهمی را ایفا می‌کنند و این نکات در آثار او قابل‌مشاهده و تأمل است. آنچه در ادامه می‌آید، پرداختن به تشخیص و تحلیل این موارد در آثار وی با تکیه بر شواهدی است که از عناصر و مظاهر فمینیسم در آثار هنری موردانتظار است.

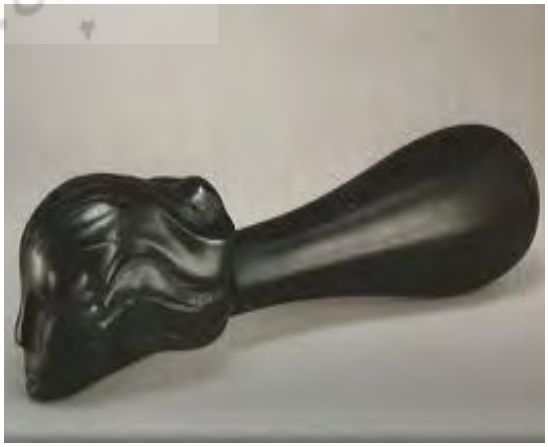
۱. مجسمه زن سقوط‌کرده[10] (تصویر ۲) در سال ۱۹۸۱ در ابعاد ۳۴۳×۸۹×۸۹ میلی‌متر و از برنز با پتینه مشکی ساخته شد که در موزه تیت نگهداری می‌شود(URL: 4). این مجسمه، سر زن ناراحت و محزونی را نشان می‌دهد که به‌جای بدن به دسته‌ای به‌شکل اندام خصوصی مردانه متصل شده است و می‌تواند به تجربه ترک‌کردن منزل پدری توسط بورژوا و آسیب‌های روحی دوران کودکی، که وی باعثشان بود و هیچ‌گاه بورژوا را رها نکرد، مربوط باشد. کارهای بورژوا، احساس او نسبت به جابجایی را یادآور می‌شود و اعتقاد او به استفاده از هنر به‌عنوان راهی برای فرار از این احساس و یک روش درمانی را نشان می‌دهد. مجسمه زن سقوط‌کرده و تابلوی خانه‌ای برای دختران فراری[11] (۱۹۹۴) (تصویر ۳) آثار هنری مملو از تناقضات هستند. به‌نوعی بورژوا سعی دارد تم انزواطلبی و گوشه‌گیری و جابجایی و دوری از خانه را به‌همراه ایده‌هایی برای آزادی، به‌طریقی به مخاطب انتقال دهد. شکل بیضی در تابلوی خانه‌ای برای دختران فراری، به‌یاد آورنده پلاک در خانه است و بافت خشن و زبر سطح آن در تناقض با نرمی و راحتی آمیخته با مفهوم خانه است و این مفهوم را القا می‌کند که هیچ

تصویر ۱. زن حلزونی، لوئیز بورژوا، ۱۹۸۴، گالری ملی اسکاتلند (URL: 3)

خانه‌ای برای دختران فراری وجود ندارد هم‌چنان که خود او هرگز این جدایی و احساس تعلق به خانه و کشور را فراموش نکرد (Ganley, 1996: 8-10). مواد به‌کار رفته در کارها نیز همانند عنوانی که بورژوا برای کارهایش بر می‌گزیند به‌طور عمیقی با آنچه در زندگی گذشته وی رخ داده ارتباطی انکارناشدنی دارد، گویی این آثار هنری بر اساس زندگی که او به‌همراه دوستان و خانواده‌اش داشته، شکل گرفته است. همان‌طور که گفته شد، بورژوا به‌خصوص از رنگ قرمز در بیان حالات و احساسات شدید خود استفاده می‌کرد و رنگ مشکی هر دو این آثار می‌تواند نشان‌دهنده حس غمی باشد که یک زن چه در هنگام آزادشدن از بند آنچه او را می‌آزرده و چه در هنگامی‌که به‌ظاهر مأمن و سرپناه جدیدی یافته، احساس می‌کند.

۲. مجسمه مطالعه طبیعت[۱۲] (تصویر ۴) در سال ۱۹۸۶ در ابعاد ۱۵۲×۲۵۴×۱۷۸ میلی‌متر و از برنز با پتینه نقره‌ای ساخته شد که در موزه تیت نگهداری می‌شود (URL: 4). این مجسمه کوچک، شکل دستی را دارد که هم‌چنین مشابهت‌هایی با فرم ریشه درخت را می‌توان در آن بازیافت و یک فیگور مؤنث برهنه را درون خود نگه داشته است. دست‌ها در آثار بورژوا بسیار زیاد تکرار می‌شوند و نمادی از حمایت و پشتیبانی هستند. این مجسمه‌ها، نمونه‌ای از جستجوی بورژوا درباره حالات عاطفی پیچیده است که با به‌تصویر درآوردن اندام‌هایی از بدن، نمایش پیدا کرده‌اند و به‌صورت منظم در کارهای بورژوا مشاهده می‌شود که به‌عنوان پارت آبجکت[۱۳] شناخته می‌شود. این اصطلاح اولین بار توسط روان‌کاوی به‌نام ملانی کلین[۱۴] در مقاله‌ای درباره تکامل نوزادان به‌کار برده شد. از دیدگاه کلین پارت آبجکت اولیه، پستان مادر است. تاریخ‌دانان هنر پس از آن، مفهوم روان‌کاوانه پارت آبجکت را برای بیان کارهای تجسمی هنرمندان معاصر و مدرنی که از فرم‌های بدن اغلب با اشاره خاص به جنسیت، شهوت و مسائل جنسی استفاده می‌کردند، به‌کار بردند (Ganley, 1996: 14). بورژوا در این مجسمه، حمایت از زن به‌عنوان موجودی آسیب‌پذیر، آن‌طور که زنِ الهام‌بخش او در کارهایش یعنی مادرش در نظر او همیشه موردظلم و ستم بود، را نشان می‌دهد. هم‌چنین برهنه‌بودن زن می‌تواند نشانه‌ای از قرارگرفتن مداوم او در معرض خطر باشد. تشابه میان انگشتان با ریشه‌های درخت و قرارگرفتن فیگور روی آن، مقایسه‌ای از شباهت نقش زن در جامعه و خانه با نقش ریشه‌ها در حیات و به‌ثمر رسیدن درخت را در ذهن ایجاد می‌کند. فرم‌های اسپیرال در این اثر نیز وجود دارند و این‌طور به‌نظر می‌آید که مسیر حرکت آنها به‌سمت بدن زن و پیچیدن به دور آن است و تفکر پوسیده کنترل زن و تسلط بر او را نشان می‌دهد.

۳. مجسمه خانه زن[۱۵] (تصویر ۵) در سال ۱۹۹۴ از مجموعه‌ای به‌همین نام در ابعاد ۶۷۹×۵۰۲ میلی‌متر و از مرمر ساخته شده است (URL: 4) . این اثر، زنی را نشان می‌دهد که سرش در درون خانه و بدن برهنه‌اش خارج از خانه قرار دارد و این‌گونه به‌نظر می‌رسد که قصد پنهان‌کردن خود را دارد، اما آنچه می‌بینیم کاملاً در تقابل با قصد او است، چون دقیقا همان موقع که فکر می‌کند مخفی شده است خود را نمایان کرده است. معمولاً هنرمندان با محصورکردن یک فرم سعی می‌کنند که توجه بیشتری را به آن جلب کرده تا با دلالت‌های ضمنی و ذهنی



تصویر ۲. زن سقوط‌کرده، لوئیز بورژوا، ۱۹۸۱، گالری ملی اسکاتلند (URL: 4)

تصویر ۳ . خانه‌ای برای دختران فراری، لوئیز بورژوا، ۱۹۹۴، گالری تیت (URL: 4)

که بازنمایی آن دارد، به‌نوعی بازی کنند. بورژوا در این اثر، توجه بیننده را به سر و در واقع مرکز تفکر و احساسات زن جلب می‌کند و به جدایی فکر و ذهن از جسم اشاره دارد. وی نقش هویت و شخصیت زنانه را با استفاده از کارهایش کشف می‌کند که این اکتشاف اغلب نقش رایج و قراردادی زنان در قرن بیستم را به‌چالش می‌کشد که حضور نسبتاً پررنگی در خارج از خانه دارند. لوئیز بورژوا کارهای اولیه‌اش را تکذیب سوررئالیسم قلمداد می‌کند. او بیان می‌دارد که خلاقیت در زنان، با آزادیشان از مسائل مربوط به خانه فراهم می‌شود و این مسأله را با احساسات و هیجانات شدید زنانه رسمیت می‌بخشد و آن را به‌عنوان دلیلی بر انکار نقش زایندگی مطرح می‌کند؛ به این ترتیب که رؤیای سوررئال زنانه عاری از فرزند است و بورژوا این پندار را در این اثر به‌چالش می‌کشد. این تصویر بدون صورت یک زن که در کارهای خانه و زنانه گیر افتاده است و رؤیای آزادی دارد، نماد فمینیسم در هنر در آن دهه بود (Nixon, 2010: 126).

۴. مجسمه عنکبوت عظیم‌الجثه بورژوا که به‌نام مامان (تصویر ۶) معروف است در سال ۱۹۹۹ در ابعاد ۹۲۷۱×۸۹۱۵×۱۰۲۳۶ میلی‌متر از برنز ساخته شد اما در سال ۲۰۰۸ توسط وی به‌نمایش در آمد (URL: 4). بورژوا مجسمه عنکبوتش را موفق‌ترین موضوعش بیان می‌کند. او مجموعه مجسمه‌های عنکبوت برنزی و فولادیش را در نیمه دوم دهه ۱۹۹۰ ساخت که از دو طراحی جوهر و زغال چوبش که در سال ۱۹۴۷ ترسیم کرده بود، الهام گرفته شده‌اند. عنکبوت، هم شکارچی و هم محافظ (ترمیم‌کننده خانه خود)، یک بازنمایی شیوا از مادر او است. ریسندگی و بافندگی تارهای عنکبوت، پیوندی تنگاتنگ با مادر بورژوا برقرار می‌کند؛ زیرا که او نیز دائماً با تاروپود پارچه و نخ سروکار داشت و برای امرار معاش خانواده در کارگاه خانوادگی به مرمت پارچه‌های قدیمی می‌پرداخت (Bal, 2002: 180). پاهای بلند جانور در اطراف سبدی که زیر بدنش قرار گرفته و تخم‌های عنکبوت را درون خود دارد قرار گرفته که استعاره‌ای از حمایت مادر بورژوا از او و خواهر و برادرش است. مسأله دیگری که در این مجسمه موردتوجه است، مسأله سن است که از طریق استخوان‌هایی که بر رویشان لایه نازکی از گوشت وجود دارد نمود پیدا می‌کند که نشانه‌ای از سالخوردگی است و در بافت و تم عنکبوت نمایان است که بیانگر جسم مادر او هم هست. او خود می‌گوید: "مادر تار عنکبوت را می‌شکافد. چرا عنکبوت؟ زیرا بهترین دوست من مادرم بود و او زرنگ، صبور و کارآمد هم‌چون یک عنکبوت بود. هم‌چنین او می‌توانست از خودش دفاع کند" (Pollok 1999: 98).

۵. سلول ۲۶ [۱۶] (تصویر ۷) از مجموعه سلول‌ها در سال ۲۰۰۳ با ابعاد ۳۸۴۸×۴۰۰۱×۲۹۹۷ میلی‌متر از فولاد و چوب ساخته شد و در موزه جمینتِ در هلند، نگهداری می‌شود (URL: 5). درون سلول یک زیردامنی، یک آینه و یک رشته کنف به‌شکل یک عروسک پیچیده قرار دارد. وجود آینه‌های فراوان در آثار بورژوا، به بازتاب‌ها و انعکاس‌های فراوان اشاره دارد که درک مستقیم و قطعی از واقعیت را از بین می‌برد. زیردامنی برای پوشاندن بدن برهنه انسان از دیگران استفاده می‌شود، اما در عین حال دید خود شخص را نیز نسبت به حقیقت موضوع کاهش می‌دهد و این استعاره‌ای است از همه سرپوش‌هایی که زنان بر هر چیزی، از خواسته‌های خود گرفته تا روابط غیراخلاقی همسرانشان، می‌گذارند و خود را به آن عادت می‌دهند و گاه حتی آن را به‌جای

تصویر ۴ . مطالعه طبیعت، لوئیز بورژوا، ۱۹۸۶، گالری تیت (URL: 4)

تصویر ۵ . خانه زن، لوئیز بورژوا، ۱۹۹۴، مجموعه خصوصی (URL: 4)

واقعیت می‌پذیرند. عروسک کنفی، تضاد و تناقضی را در خود دارد. اسپیرال‌ها، تلاشی برای کنترل هرج‌ومرج و آشفتگی هستند. خارج از اشکال حلزونی‌بودن، ترسِ از دست دادن کنترل را همراه خود دارد و پیچیده‌شدن درون این اشکال، انزوا و محوشدن را به‌دنبال دارد. اما با نگاه به عروسک نمی‌توان دریافت که بدنی است که به‌دور خود پیچیده و درون اسپیرال به‌دام افتاده یا بدنی است که سلاخی شده و امعا و احشای آن بیرون آمده است.

تمامی آثار لوئیز بورژوا به‌شدت تحت‌تأثیر اتفاقاتی بود که در دوران کودکی او رخ داد و باعث آسیب‌های روانی فراوانی نیز در وی گردید. نقطه مرکزی آثار بورژوا همیشه بازسازی این خاطرات بوده است. بورژوا در موضوعاتی که انتخاب می‌کرد، به‌وضوح به تمایلات جنسی و اعضای بدن انسان توجه داشت که این مسأله در آن زمان برای هنرمندان زن، پدیده نادری بود. تأثیر او بر دیگر هنرمندان در دهه ۱۹۷۰ افزایش یافت اما در بادی آرت[۱۷] که ملهم از فمینیسم بود، به‌شکل جدی خود را نشان داد. هم‌چنین تمرکز بورژوا به‌شکل هم‌زمان بر جنس مذکر و مؤنث، کمک فراوانی به شکوفایی جنبش هنر مدرن فمینیست کرد. او از مصالح سخت و خشن در کنار مواد نرم و لطیف استفاده می‌کرد تا جنبه مردانه روحیه زنان را نیز نشان دهد. سپس در مرحله بعدی، بورژوا برای بیان تجربیات هنری خود زبان فردی متفاوتی را برگزید و با استفاده از مارپیچ‌ها، عنکبوت‌ها، قفس‌ها و ابزار دوخت‌ودوز، زیبایی و در عین حال دردهای روحی زنانه را به‌شیوه‌ای سمبلیک به‌نمایش در آورد و این شیوه‌ای بود که تا پایان عمر ادامه داد.

تصویر ۶. مامان، لوئیز بورژوا، ۱۹۹۹، گالری تیت (URL: 4)

تصویر ۷ . سلول ۲۶، لوئیز بورژوا، ۲۰۰۳، موزه جمینتِ (URL: 5)

نتیجه‌گیری

همه هنرمندانی که دغدغه نمایاندن موقعیت اجتماعی زنان هم‌عصر خود را داشته‌اند، برای نیل به این مقصود، از میان گونه‌های مختلف هنری یکی را برگزیده‌اند و با توجه به زمانه و جامعه خود از راهی متفاوت رفته‌اند. در این میان، آنچه آثار بورژوا را متمایز می‌کند؛ دیدگاه خاص او است که در عین فردی و شخصی‌بودن و تأثیرات زیادی که از زندگی خصوصی او گرفته، قابل‌بسط به شرایط بسیاری از زنان در جامعه است. بورژوا علاوه بر نمایش نقش زن در قرن حاضر و اجتماع کنونی، به هویت زن و آسیب‌هایی که در جامعه می‌بیند نیز می‌پردازد و در آثارش از محرومیت زنان عصر خود پرده بر می‌دارد. مجسمه‌های بورژوا هم مردان و هم زنان را می‌نمایاند و به‌نوعی جایگاه هر دو را محترم می‌شمارد. بورژوا بر خلاف فمینیست‌های تندروی موج دوم و سوم که شخصیت زن را در جدایی از نقش همسری و مادری معنا می‌کردند، به زن به‌عنوان مادر و شخصیتی حامی و فداکار می‌پردازد و در واقع هم از مردسالاری و هم از زن‌سالاری گریزان است. اما به‌هر روی می‌توان نمود و دوام دیدگاه فمینیستی و مرکزیت توجه به زن در آثار لوئیز بورژوا را بازشناخت.

پی‌نوشت

۱. St. Catherine : در اوایل قرن چهار به مسیحیت گروید و به‌دست امپراطور ماکسنتیوس شکنجه شد و به قتل رسید.
2. Belles Heure: The beautiful Hours
3. Jean de France Duc de Berry
۴. Louise Bourgeois : نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی_آمریکایی (۲۰۱۰-۱۹۱۱)
5. Reticent Child
6. Personages
7. Cell
8. Maman
9. Spiral Woman
10. Fallen Woman
11. Home for Runaway Girls
12. Nature Study
۱۳. Part Object : تکه‌ای از چیزی که به‌وسیله آن بتوان کل آن چیز را بازشناخت. به‌طور کلی این اصطلاح در مورد استفاده از عضوی از بدن به‌جای نمایاندن کل بدن استفاده می‌شود.
۱۴. Melanie Klein : روان‌کاو اتریشی_بریتانیایی (۱۹۶۰-۱۸۸۲) و مبدع تئوری پارت آبجکت
15. Femme Meison
16. Cell XXVI
۱۷. Body Art : یکی از زیرمجموعه‌های پرفورمنس آرت که در آن هنرمند از بدن خود برای بیان هدف و مقصود خود استفاده می‌کند.

منابع و مآخذ

- کرس میر، کارولین. (۱۳۹۰). **فمینیسم و زیبایی‌شناسی**. ترجمه افشنگ مقصودی، چاپ اول، تهران: گل‌آذین.
- لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۴). **آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم**. ترجمه علیرضا سمیع آذر، چاپ سوم، تهران: نظر.
- ناکلین، لیندا. (۱۳۹۲). **زن، هنر و قدرت**. *www.h1.filmiro.com*. بازیابی‌شده در تاریخ ۵ تیر ۱۳۹۶.
- هرکنهوف، پائولو. (May 2003). مصاحبه منتشرشده با لوئیز بورژوا درباره مجسمه: حقیقت را انکار کنید .

- **Batterton, R. (2009). Louise Bourgeois, ageing,** and maternal bodies. **Feminist Review,** 93(2), 27-45.

- Bal, M. (2002). Auto Topography: Louise Bourgeois as Builder. **Biography and Geography**, 25(1), 180-202.
- Deepwell, K. (1997). **A Feminist Reading of Louise Bourgeois**. *www.ktpress.co.uk*. (Retrieved 21June. 2017).
- Easton, M. (2012). Feminism. **Studies in Iconography**, 33(1), 11-99.
- Ganley, Christopher. (1996). Artists Rooms, National Galleries of Scotland and Tate.
- James, S. (2004). **Feminism**. *www.rep.routledge.com*. (Retrieved 28June. 2017).
- Nixon, M. (2010). Losing Louise. **October**, 134(3), 122-132.
- Nochlin, L. (1971). Why Have There been No Great Women Artists. *www.cz.tranzit.org*. (Retrieved 28June. 2017).
- Pollok, G. (1999). Old Bones and Cocktail Dresses: Louise Bourgeois and the Question of Age. **Oxford Art Journal**, 22(2), 73-100.
- Vogel, L. (1974). Fine Arts and Feminism. **Feminist Studies**, 2(1), 3-37.
- URL1: www.plato.stanford.edu/entries/feminism-aesthetic (access date: 2017/06/20).
- URL2: www.xavirhufkens.com/artists/louise-bourgeois (access date: 2017/06/22).
- URL3: www.nationalgalleries.org/search/artist/louise-bourgeois (access date: 2017/06/10).
- URL4: www.tate.org.uk/search?q=louise+bourgeois (access date: 2017/06/10).
- URL5: www.gemeentemuseum.nl/en/exhibitions/hans-bellmer-louise-bourgeois-doubl (access date: 2017/06/10).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2017/12/17
Accepted: 2018/07/08

Study on Louise Bourgeois' artworks based on the perspective of feminist aesthetics

Naeeme Danesh* **Asghar Fahimifar****

Abstract

In the world of art, gender, race and social class issues were ignored traditionally and it was assumed there is a kind of human that is universal, historical, without sex and is male and white of course. From this perspective, woman was only as the subject of artistic creation and thus art has been mixed with gender. But Feminist Aesthetics increases woman value from just being a subject and defines another view which based on that woman as a creator of art has the same value as a man. Also it innovates new art patterns that put a spotlight on paying attention to woman and her issues along with aesthetics issues.

The purpose of this paper is to analyze the artworks of French - American sculptor, Louise Bourgeois, from the perspective of Feminist Aesthetics. Her works were inspired by the psychological conflicts, feminist symbols, and a fertile imagination, and many experts believe that she is one of the pioneers of modern feminist art.

This study, at first talks about the feminist aesthetics, then by reviewing the biography of Louise Bourgeois and offering some hypothesis from psychoanalytic point of view, her works are analyzed and adapted to feminist aesthetics. To achieve these goals, the articles that reveal psychological and social aspects of her views and investigate their influences on her works, have been studied by the library research method.

Keywords: Feminist Aesthetics, Contemporary Art, Gender, Louise Bourgeois, Psychoanalysis

* Master of Art Student, Art Department, Tarbiat modares University.

** Associate Professor, Art Research Department, Tarbiat modares University.