فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره اول، شماره۱، پاییز ۱۴۰۰

بازنمود تروما در هنر معاصر[1]

نویسنده: دومیث کولاسِکارا

مترجم: ستاره نصری[2]

دانشجویِ مقطع دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

این مقاله در تلاش است تا درون‌مایهٔ "تروما" و بازنمودِ آن در هنر معاصر را مورد واکاوی قرار دهد. در این‌جا، با برّرسیِ مفهوم تروما و ریشهٔ این واژه در تاریخِ بشر، سعی شده تا شناختی جامع از بدن و روانِ آدمی، به عنوان سوژه و محتوایِ هنرهای تجسّمیِ معاصر، تحقّق یابد. براین اساس، نوشتارِ حاضر، بحثی مبسوط در بابِ بازنماییِ آسیب‌هایِ روانی و جسمانی در آثار هنری خواهد بود. در واقع متن، در جهتِ ارائهٔ تحلیلی از چگونگیِ به‌کار رفتنِ غیرمستقیمِ این درون‌مایه در آثار، با کنکاشی در حوزهٔ هنرهایِ تجسّمیِ معاصر و جریان‌های متنوع آن از جمله هنرهای تنانی[3]، هنرِ اجرا[4]، هنر رسانه‌های نو[5]، هنر چیدمان[6]، هنر تصادفی[7] و ... این موضوع را در فضایی گفتمانی قرار خواهد داد. هدف دیگر این نوشتار، بحث در بابِ این مفهوم با در نظر گرفتنِ زمینه‌هایِ شکل‌گیریِ آن در نزد هنرمندان زن و مرد است. به این معنا که متن، به نحوی انتقادی، این درون‌مایه را در نسبتِ با هویّتِ جنسی برّرسی خواهد کرد و بحثی انتقادی را حولِ محور تروما و جنسیّت مطرح می‌کند. همچنین این مقاله بخشِ تحلیلیِ خود را به واسطهٔ مفاهیم فلسفی و فرهنگی همچون روانکاوی، جنسیّت و دیگر نظریه‌هایِ تجسّمی بسط می‌دهد. بخش انتهاییِ این نوشتار مشتمل است بر تجربهٔ شخصیِ نویسنده، که به عنوان یک هنرمند، برای حدود ۱۵ سال بر مفهوم تروما و جنسیّت متمرکز بوده است. علاوه بر این، اگرچه که تمرکزِ متن به طور خاص بر هنر معاصر قرار دارد، با این وجود از طریق نگاهِ زمینه-محور به این درون‌مایه و بازنمایی آن در آثار هنر معاصر، شناختی را نیز در باب سایر دوره‌هایِ تاریخ هنر فراهم می‌آورد.

واکاوی در "بازنماییِ تروما در هنرهای معاصر"، بخشی از پژوهشی است که برای بیشتر از ۱۰ سال، به عنوان هنرمندِ این حوزه، در حال کارکردن بر آن بوده‌ام. از این جهت، این مقاله صرفاً یک پژوهشِ "متن محور" نیست بلکه باید آن را پژوهشی "اثر محور" دانست. کنکاشِ در چگونگیِ بازنمایی تروما در آثار هنری، می‌تواند به طُرقِ مختلفی صورت گیرد. گاه، مرتبط با محتوا یا سوژهٔ اثر که در این حالت، حضورِ تروما می‌تواند مستقیماً و یا غیرمستقیم صورت پذیرد و گاه در پیوندِ با تاریخ و پیش‌زمینه یا بسترِ شکل‌گیریِ اثر، به عنوانِ عواملِ نهفته در آن، که یک شمایل‌نگاریِ روان‌کاوانه[8]را نیز برای اثر در پی خواهد داشت. در این پژوهش قصد بر آن است تا تحلیلی از این دسته از آثار، با تمرکّزِ بر محتوای آن‌ها، زمینهٔ شکل‌گیریِ اثر، موضوعات، مواد و متریال و همچنین هویّتِ جنسیِ هنرمند صورت پذیرد. به طور کلی، به نظر می‌رسد که مفهومِ تروما با "بدن" ارتباطی عمیق داشته باشد. در عین حال، "تروما" رابطه‌ای مشخّص با روانِ آدمی[9] و موضوعِ اثر نیز دارد. در نتیجه، رویکردِ متنِ پیش‌رو، به سوی برّرسیِ وجودِ تروما در آثار هنری است، حضوری که گاه در فرم‌های بازنمایانه و گاه انتزاعی و حتی در قالبِ اشکالِ مستحیل و همچنین شیوه‌هایِ مینیمالیستی بروز می‌کند.

در شیوه‌هایِ موجود در هنر معاصر، بدن و پنداشتِ از آن، به گفتمانی غالب در هنرهایِ بازنمایانه و غیربازنمایانه تبدیل شده است. در واقع، برخلافِ هنر یونان و روم باستان، که بدن به عنوان امری والا و وجه روحانیِ روانِ آدمی مورد ستایش قرار می‌گرفت،

---

1. Representation of Trauma in Contemporary Arts, By Dumith Kulasekara
Athens Journal of Humanities & Arts - January 2017 - Volume 4, Issue 1, https://doi.org/10.30958/ajha.4.1.3

۲ Email: nasri.setareh.68@gmail.com

3 Body art

۴ Performance

۵New media art

۶installation

۷Happening art

۸Psycho-iconography

۹The psyche

هنرِ معاصر شیوه‌هایی نو در فهم و تفسیرِ رابطهٔ بدن-روان را در بطنِ بافتارِ زندگیِ بشرِ معاصر ارائه می‌دهد.

تروما چیست؟

واژهٔ تروما برای نخستین بار در حوزهٔ طب و در رابطه با معاینهٔ بدن به‌کار رفت. به نحوی که سطحِ پوست شکافته شود و به درون بدن نفوذ شود. ریشه‌شناسیِ این واژه، ما را به تاریخِ یونان در قرن ۱۷ میلادی بر می‌گرداند. جایی‌که مفهوم تروما در پیوندِ با مفهومِ سوراخ شدن و یا جراحتِ بدن و آسیبِ به روان بود. گریزلدا پولاک[۱۰] با تجزیه و تحلیلِ مفهومِ تروما در بسترِ دوران معاصر پنج مشخّصهٔ اصلیِ تروما را بیان می‌کند؛ دیرپایی[۱۱]، فقدانِ ابدی[۱۲]، بیان‌ناپذیری[۱۳]، تأخیر[۱۴] و سرایت‌پذیر[۱۵]بودن[۱۶]. گاه ماهیّتِ تروما موجب می‌شود تا سوژهٔ انسانی به گذشته‌ای که در آن با واقعه‌ای ناشناخته مواجه شده، متصّل شود. فردِ آسیب‌دیده، پیشینهٔ ناخوشایندی را بر دوش می‌کشد و یا خود، تبدیل به نشانه‌هایی از آن گذشته می‌شود[۱۷]. چنین امری که ورایِ ابعادِ تفکّر باشد و مواجهٔ آن با سوژه همراه با یک شوکِ ناگهانی باشد، می‌تواند یک تروماِی روحی را ایجاد کند. در معنایِ روانکاوانهٔ لکانی، امری[۱۸] که ورای ادراک و یا واقعیّت باشد، امر واقع[۱۹] نامیده می‌شود، (یعنی امری آن سوی امر خیالین[۲۰]و امر نمادین[۲۱]) که می‌توان آن را به نوعی یک تروما در نظر گرفت. ناتوانی در درکِ کاملِ یک رخداد، ارتباطی با مفهوم تروما و همچنین با امر والا[۲۲] دارد. به این معنا که رخدادهایی همچون جنگ و تروریسم، مواجهه-هایی خواهند بود که هم در قالبِ مفهوم والایی و هم در قالب نوعی از تروما می‌توانند نمود یابند[۲۳]. اصلی‌ترین ماهیّتِ ترومای حاصل از وقایعِ تاریخی، این است که بیش از آن که در گذشته و زمانی که رخ داده است مجال بروز یابد، در آینده خود را آشکار می‌سازد. در مواجهٔ با واقعهٔ ۱۱ سپتامبر (تصویر۱)، دریدا تجربهٔ جانکاهِ این حادثه را یکی از بارزترین ویژگی‌هایِ آن می‌داند. مصیبتِ وارد آمده از حادثه، نه تنها به دلیلِ رخدادش در گذشته و یا زمانِ حال، بلکه به دلیلِ آنچه که ممکن است در آینده رخ دهد، امری تراژیک محسوب می‌شود.

برای مثال، نابودیِ شهر پمپی (تصویر۲)، که فی‌نفسه یک تروما می‌باشد، مفهومِ بصریِ نوعی تجاوزِ به بدن-روان[۲۴] را در اختیار هنرمندِ معاصر و شیوه‌های خلقِ آثارش قرار می‌دهد. در واقع این یادبودِ تنانی، نوعی از بیانِ زیبایی‌شناسانه را فراهم می‌آورد که می‌توان در آثار هنرمندانی چون آنتونی گروملی[۲۵] (تصویر ۳)، میشل أکردونر[۲۶] (تصویر۴) مشاهده کرد. در واقع، این‌گونه استحالهٔ جسمانی، حسی از ترومای جسمانی و نیز روانی را بر-می‌انگیزد. همچنین اثر "سوم ماه می" از فرانسیسکو گویا[۲۷] (تصویر ۵) و "گوئرنیکا" (تصویر ۶) اثر پابلو پیکاسو[۲۸] گواهی بر نمودِ تروماهای تاریخی در جریانِ تاریخ هنر هستند.

حضورِ تروما

این بخش به برّرسیِ حضورِ تروما در آثار هنری، چه در قالبی جسمانی و چه در بُعدی روانی، اختصاص دارد. بحث در باب حضورِ تروما در اثر را با کاری از لوچیو فونتانا[۲۹] (تصویر ۷) آغاز می‌کنیم که تروما معنایی اجتناب‌ناپذیر و حتمی در این اثرِ خاص دارد.

در این جا (تصویر۹)، او بدن را به شکلِ متعارفِ آن به کار نبسته است، بلکه به شیوه‌ای آبستره، با ایجادِ یک جراحت بر سطحی هم چون پوستِ آدمی، به دنبالِ ایجاد پیوندی با اثر "ناباوریِ توماس قدیس" از کاراواجو[۳۰] (تصویر ۸) بوده است. در واقع اثرِ فونتانا تلخیصی (چکیده‌نگاری) از ترومای موجود در نقّاشی کاراواجو است. پس آنچه که این جرح نمایان می‌سازد، شکافی است که می‌توان آن را اشاره‌ای به یک زخم، دهان، مقعد و یا نشانه‌ای از اختگی دانست. در این‌جا می‌توان مفهومی از خشونت

---

[۱۰] Grisellda Pollock
[۱۱] Perpetual presentness
[۱۲] Permanent absence
[۱۳] irrepresentibility
[۱۴] belatedness
[۱۵] transmissibility
[۱۶] Grisellda Pollock, After Affect - After Image: trauma and aethetic transformation in the virtual museum (New York: Manchester University, 2013), 2.
[۱۷] Differencing the Canon; Feminist Desire and the writing of art Hisotries 108.
[۱۸] The thing
[۱۹] The real
[۲۰] imaginary
[۲۱] symbolic
[۲۲] sublime
[۲۳] Chritine Battersby, The Sublime, Terror and Humnan Difference (New York: Routledge, 2007), 194
[۲۴] Body- psyche
[۲۵] Anthony Gromely
[۲۶] Michale Oker Doner
[۲۷] Third of may, Francisco Goya
[۲۸] Pablo Picasso, Guernica, 1937.
[۲۹] Lucio Fontana
[۳۰] Doubting Thomas by Caravaggio.

و تروما را در نتیجهٔ فرایندِ خلقِ اثر، مشاهده کرد. همچنین اثر فونتانا به عنوان اثری آبستره، توانایی نمایشِ آسیب‌پذیریِ جسم آدمی را دارد. در نتیجه می‌توان اثر وی را دوگانه‌ای از حضورِ غیر بازنمایانهٔ تروما و درعینِ حال، عدمِ حضورِ تروما به نحوی بازنمایانه دانست.

همان‌طور که پیش‌تر به اثرِ میشل اوکا دونر (تصویر ۴) اشاره شد، در این مجموعه آثار، بدن‌هایی به نمایش گذاشته می‌شود که به ماهیّتِ سابژکتیو و ابژکتیوِ آن‌ها در طول زمانِ حیات تعدّی شده است. این نوعِ خاص از متریال و اشکالِ خاصِ به‌کار بسته شده، بیانگر استحالهٔ ماهیّتِ بدن به سَمتِ مرگ است. در واقع این تکّه‌ها دلالتی است بر خاطراتِ گذشته و در این موردِ خاص، خاطراتِ کودکیِ وی و در پیوندِ با منطقهٔ جغرافیایی که او در آن رشد کرده است. بحثی که بر سرِ این مجموعه اثر وجود دارد، القای حسِ تروما از طریقِ عبورِ از لایهٔ پوست و نفوذِ به درون بدن است که در حکم استعاره‌ای از وقایعِ گذشته و پیوندِ دوباره‌ی هنرمند با این خاطرات محسوب می‌شود. همچنین این مجموعه، القاکنندهٔ بدنی بدون عضو است که دلالتی بر تروما و حضوری ناکامل و معیوب است. بدیهی است که بدنِ آدمی بدون اعضای آن، ارگانی تعریف نشده می‌باشد[۳۱]. در واکاویِ درون‌مایه‌یِ تروما در آثاری با اشکالِ تنانی و وابسته به بدن، بازنماییِ جسمِ (گوشت[۳۲]) آدمی نقشی پُررنگ در تاریخ هنر دارد. این بافت که اسکلت و ساختارِ بدن را می‌پوشاند، در طی سالیانِ متمادی، هم به لحاظ مفهومی و هم ادراکی دستخوشِ تغییراتی بنیادین شده است. از جسمی با بالاترین حدِ از زیباییِ ایده‌آل گرفته تا بازنماییِ همان جسم در هنر معاصر به نحوی آسیب‌پذیر و احشایی، که قادر است روایتِ خود را از تحوّلاتِ تاریخیِ رابطهٔ سوژه و ابژه ارائه کند.

پس ترومایی که با مفهومِ معاصر از "جسم" همخوانی دارد، به نسبتِ بازنماییِ واقع‌گرایانهٔ اثری همچون "خاستگاهِ جهان" (این اثرِ گوستاو کوربه در یکی از پرمجادله‌ترین بخش‌های تاریخ هنر در بابِ بازنماییِ زن شکل گرفته است)، می‌تواند بسیار نزدیک‌تر به امرِ واقع[۳۳] باشد و قادر خواهد بود مخاطبِ اثر را دچار یک شوک ناگهانی سازد. در واقع اثر کوربه را می‌توان به عنوانِ نقطهٔ عطفی در ارائهٔ تصویرِ زن و بدن او (بدونِ اعضا) دانست که قادر بوده آثار گذشته و هنر معاصر را در نقطه‌ای از تاریخ هنر به هم پیوند زند. پس این اثر را (خاستگاه جهان) می‌توان همچون پلی بین گذشته و حالِ بازنماییِ پیکرهٔ زن دانست.

بر این اساس، اثری از آنیش کاپور[۳۴۶۱] که جسمی نمناک و آغشته به خون به نظر می‌رسد، پرسش از مسألهٔ زیباییِ جسم آدمی را برانگیزد. این‌که چگونه چنین آثاری، به بیانی از تروما تبدیل می‌شوند، در شیوه‌ای است که هنرمند با مهارت و استادی در برابرِ متریال‌های خود به کار برده و اثرِ خود را به روایتی از تروما تبدیل کرده است. آثار او مواجهه‌ای با درون جسمِ آدمی است که همواره زیر لایه‌هایِ پوست پنهان می‌شود. امرِ پنهانِ نهفته در زیر این لایه‌ها، ماهیّتِ ناخوشایند و سیّالِ درونِ بدن است که می‌تواند به عنوانِ ترومای حقیقی[۳۵] به آن نگریسته شده و موردِ بازاندیشی قرار گیرد. توجه به درونِ بدن از طریقِ بسط و گسترشِ محدودیّت‌های واقعیِ آن به لحاظِ جسمانی، روانی و ادراکی و مفهومی در این دست از آثار، دلالتی بر مفهوم تروما است. قطعه‌قطعه شدن، که تأکیدی بر ناقص بودن و عدمِ کمال در جسم است، قدرتی را در اثر ایجاد می‌کند تا مخاطب را به درونِ خود فرا بخواند. در واقع زمینه‌ای فراتر از ساختارِ جنسیّتی در اثر وجود دارد و این بازگشتِ به درون را می‌توان استعاره‌ای از تروما دانست. روایتِ کاپور از جسم[۳۶]، به نوعی یادآورِ آثار آلبرتو بوری[۳۷](تصویر ۹) است که آشکارا، از طریقِ دگرگونی در مواد و متریال و همنشین کردنِ پیچیدگی در کنارِ سادگی، در باب تروما سخن می‌گوید. به بیانی دیگر، بی نظمی و کنترل در آثار او همنشینِ با هم هستند. در واقع آثار بوری از طریقِ پیوندِ گذشته و حال، به بیانی سر راست از تروما بدل شده است. همچنین مشیِ او به عنوان یک پزشک، در آثارش نیز قابل مشاهده است. این موضوع در آثار فونتانا نیز در رابطه با پوست و ... دیده می‌شود.

غیابِ تروما

همانطور که در بخشِ پیشین به آن اشاره شد، غیاب[۳۸] (و یا فقدان) مفهومی است که می‌تواند نمایانگرِ تروما در آثار هنری باشد. بر این اساس، با در نظر گرفتنِ شیوه‌هایِ هنر خاکی[۳۹] به

[۳۱] Gilles Deleuze, Francis Bacon; The logic of Sensation (Mineapolis: University of Minnesota Press, 2004), 41
[۳۲] Flesh
[۳۳] The Real
[۳۴] Anish Kapoor, Installation, 2013
[۳۵] Real- trauma
[۳۶] The flesh
[۳۷] Alberto Burri
[۳۸] Absence
[۳۹] Land Art

عنوانِ ادامهٔ منظره‌نگاریِ قرن ۱۷ (تصویر ۱۱)، ظرفیّتی خارق-العاده در خلقِ معناهای جدید و تفاسیری نو از شرایطِ آدمی در این آثار دیده می‌شود. آثار مینیمالیستیِ میشل هایزر[۴۰] (تصویر۱۲) قادرند تا بیانی از شرایطِ روحی و روانی آدمی باشند. چهار فرمِ هندسیِ توخالیِ ساخته‌شده از تخته‌هایِ فولادین که بر روی زمین حفر شده‌اند (هم اکنون این اثر[۴۱] در موزهٔ دیا[۴۲] در نیویورک نگهداری می‌شود)، به نمودی از "عدم" و نیستی تبدیل می‌شوند. غیاب به عنوانِ معنای اصلی و مرکزیِ این اثر، حسی از ترس، خطر و عدمِ قطعیّت را در مخاطبِ آن بر می‌انگیزد (یعنی درکنارِ هم قرار گرفتنِ اشکالِ هندسیِ توخالیِ غول‌آسا و حضور آن‌ها). این اثر این قدرت را دارد که نگاهِ مخاطب را به اعماقِ خود بکشاند امّا او را با "هیچ" روبه‌رو سازد و این موقعیّت، دالی بر ترومای روحی و روانی است. این اثر، با اشکالِ حفره مانندش، هم می‌تواند دلالتی بر سوراخ‌هایِ تنِ آدمی و نیز روانِ او باشد. همچنین این چهار فرمِ توخالیِ حفر شده در زمین را می‌توان به عنوانِ مکانِ حفّاری‌های باستان‌شناسانه نیز پنداشت. از سویی دیگر، حفرکردن زمین و ایجادِ حفره‌هایی در درون آن، استعاره‌ای از مرگ نیز هست. اثری از بارنت نیومن با نام "زینت[۴۳]" (تصویر۱۳) نیز پیام‌آورِ مفهومِ تروما است و از لحاظِ نزدیکیِ بیش از حدِ عنصرِ موجود در اثر به نگاهِ مخاطب، شباهتی نیز با اثر "خاستگاهِ جهانِ" کوربه دارد.

ماهیّتِ پنهانِ پشتِ آثار هنری، اشکالِ ناقص و نیز تغییراتِ ایجاد شده در فرم‌ها، می‌توانند نمایانگرِ تروما در نظر گرفته شوند. در واقع پنداشتِ پدیدارشناسانه در باب این مسأله، شاید ناکارآمد و ناکافی باشد. زیرا به ندرت بدنی زنده در این آثار به کار بسته می‌شود. مجموعهٔ آنیش کاپور که بر اساسِ تمِ "حُفره" شکل گرفته است (تصویر ۱۴)[۴۴] ، با دلالتی بر حفره‌هایِ موجود در بدن به عنوان یک نقصان، ایدهٔ غیبتِ بدن و یا نقصِ آن را نمایان می‌سازد. این مجموعه با کار هایزر (تصویر ۱۲) نیز تا حدودی پیوند دارد. در واقع واسازیِ بدن و ارگان‌های آن، بازنمودی غیر مستقیم از حضورِ تروما است.

تصویر ۱۵ مربوط به اثری از جوزف بویز با عنوانِ "صندلی فربه[۴۵]" می‌شود که با ایجادِ جسمی نابه‌سامان، چنین معنای مشابهی را تولید می‌کند. واژهٔ "فربه" که همواره یادآورِ بدنِ آدمی است، به دلیلِ مواجههٔ مخاطب با غیابِ بدن (در معنای متعارفِ آن)، بیانی از تروما می‌باشد.

ترومای جنسیتی

همانطور که پیش از این گفته شد، تروما همواره مختصاتی را با خود به همراه دارد؛ ترومای وابسته به جنسیّت، در درجهٔ اول بر واکاویِ آثار هنریِ خلق شده توسط هنرمندانِ زن متمرّکز می-شود. در این قسمت از نوشتار، رابطهٔ بینِ هویّت جنسی و بازنماییِ تروما مورد برّرسی قرار خواهد گرفت. آثاری که قادر هستند تا رویکردهای نوینی را از جهتِ زیبایی‌شناسی ارائه دهند. جینا پین[۴۶] در بابِ مفهومِ رابطه‌ی بدن-روان علاوه بر موضوعِ اثر، عمل یا رویدادی واقعی را نیز که منجر به ایجادِ تروما می‌شود به کار می‌بندد. برای مثال، پرفورمنسی با عنوان "روان-کُنش[۴۷]" به نوعی هم‌نشینیِ سوژه و ابژهٔ انسانی و در بابِ بدن و زنانگی است. همچنین پیوند و تعاملِ بین سوژه و ابژه در این اثر، به دلالتی بر میلِ سادومازوخیستی تبدیل می‌شود. او با این اثر توانسته است باری روانی را در نتیجهٔ ایجادِ زخمی بر روی ناف[۴۸]اش، به عنوانِ مرکزِ بدن در ساختار آناتومیکِ کلاسیک، ایجاد کند. موضوعِ این اجرا، قادر است مفهوم سنّتیِ زیبایی و انفعالِ زنانگی در طولِ تاریخ را به چالش بکشد. ایجاد این جراحت‌ها بر بدن، هرچند که نشانگرِ آسیبی جسمانی است با این حال حسی از یک آسیبِ روحی را نیز به مخاطب منتقل می‌سازد. در معنای روانکاوانه‌ی لکانی، این کنش را می‌توان تمایلی انحرافی به سمتِ امری ورای اصلِ لذت دانست که در آن، مواجهه‌ای توأمان با درد و لذّت رخ می‌دهد[۴۹] ؛ یعنی ژوئی‌سانس[۵۰]. علاوه بر این، معنای این جراحت‌ها می‌تواند اشاره‌ای باشد به عقدهٔ اختگی، در حالی‌که از طریقِ برش‌های متقاطعِ اطرافِ ناف (جایی که محل جداییِ کودک و مادر است)، معبری به سمت زهدان نیز ایجاد می‌کند. اثر دیگری که در آن می‌توان عمیقاً تروما را مشاهده کرد، کاری از هانا وایکس[۵۱] است. مجموعه‌ای از کارهایِ او تحتِ عنوانِ

[۴۰] Michael Heizer
[۴۱] Michael Hazier, North, East, South and West, 1967 – 2000
[۴۲] The Dia's museum in New York
[۴۳] Barnett Newman, Ornament I, 1948
[۴۴] Anish Kapoor, Pink Onyx, 2013
[۴۵] Joseph Beuys, the Fat Chair, 1964-85, Wood, Glass, Metal, Fabric, Paint, Fat and Thermometer
[۴۶] Gina Pane
[۴۷] Action psyche
[۴۸] the naval
[۴۹] Dylan Evans, An Introdutory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis (London: Routlede, 1996), 139.
[۵۰] jouissance
[۵۱] Hanna Wilke

"Intra venus" به وضوح موضوعاتی همچون زندگی، مرگ و خاطرات را بر اساسِ بیانی خودشیفته‌وار از بدنِ خود و همچنین تغییرات آن در طول زمان و از دست دادنِ آن زیبایی ونوس‌گونه را نشان می‌دهد. در واقع این اثر ارتباطی مشخّص را با اثرِ قدیمی‌تری از او، با عنوانِ "پس به من کمک کن هانا"[۵۲] که در رابطه با بدنِ مادر اوست، به لحاظ روانی و جسمانی ایجاد می‌کند. کنارِ هم قراردادنِ عکسی از خود و عکسی از مادرش بعد از جراحیِ ماستکتومی[۵۳]، این اثر را به بازنمودی از پیوندِ بدن او و بدن مادر و در عین حال بر ترومایِ ناشی از فقدان و از دست دادنِ جذابیّت تبدیل می‌کند[۵۴]. در واقع این‌گونه به‌نظر می‌رسد که این دو عکس، از دگرگونی‌های بدنِ یک شخصِ واحد سخن می‌گویند؛ زیبایی خودشیفته‌واری که در حالِ دگرگونی است و این تحوّلات مشخصاً گذشته را به حال پیوند می‌زند و متعاقبِ آن در آینده به وقوع می‌پیوندد. تحوّلاتِ طبیعیِ بدنِ هانا که در طولِ حیات او رخ می‌دهد، می‌تواند گواهی بر این واقعیّت باشد. به‌طور کلی این اثر به نحوی ادراکی و مفهومی بیانگرِ مفهومِ تروما است.

بدن- تروما

مفهومِ ابجکشن[۵۴] (طرد) در آثار هنری را نیز می‌توان نشانگرِ تروما دانست. ژولیا کریستوا[۵۵] مفهوم "طرد[۵۶]" را امری برهم‌زنندهٔ نظم و هویّت می‌داند که به قوانین و نظمِ موجود صحّه نمی‌گذارد[۵۷]. از این نظر می‌توان آن را در مخالفتِ با مفهومِ کلاسیکِ بازنمایی در نظر گرفت. آثار هنری که رونا پاندیک[۵۸] با تحریفِ در هویّت و بدنِ آدمی خلق کرده، این‌گونه تروما را به کار می‌بندد. اثر "دهان"[۵۹] (تصویر ۱۶) را می‌توان نوعی ساختارشکنی و گسستِ در بدن، به عنوان کلّیّتی واحد و در عینِ حال موهوم و عجیب دانست که هر تکّه از آن نیز بیانگرِ مفهوم تروما است. در نتیجه، این هم‌نشینیِ خاص از عناصر، به حضور و در عین‌حال غیابِ تروما و تکرار آن در اثر کمک کرده است. تصادمِ بدن‌ها و روح و روان و جنسیّتِ آدمی، به نحوی غیرمنتظره و یا حتی در یک ساختارِ مشخّص، قادر به القای مفهوم تروما است.

پرفورمنسی با نامِ "هنرمند حضور دارد[۶۰]" (تصویر ۱۷) اثر مارینا آبراموویچ[۶۱] که در موزهٔ هنر مدرن نیویورک در ایالت متحدّه اجرا شد، به لحاظِ محتوای اثر، حسی از تروما را برانگیخت. در این اجرا، هنرمند هر روز برای ساعت‌ها بر روی یک صندلی می‌نشست و در برابر او نیز فردی بر صندلی مقابل او قرار می‌گرفت. در این پرفورمنس، هیچ عمل و کنشِ خاصی رخ نمی‌داد بلکه تنها به‌واسطهٔ نگاه[۶۲] این دو فرد به یکدیگر برای مدّتی طولانی و به نحوی آگاهانه، فرایندِ اثر شکل می‌گرفت. این نگاهِ خیره به یکدیگر بدونِ انجامِ هیچ عملی، فشاری سخت را در نتیجهٔ این "نیستی[۶۳]" بر هر دو فرد ایجاد می‌کرد. یعنی مواجههٔ هنرمند و فردِ نشسته بر صندلی، با مفهومِ "حضور"، به نحوی پدیدارشناختی و روانشناختی، که متأثّر از این سکوتِ تحمّل‌ناپذیر در معرض آن قرار می‌گرفتند. در نتیجهٔ چنین شرایطِ توصیف‌ناپذیری، تروما خود را آشکار می‌سازد. در این‌جا واکنش‌های جسمانیِ فردِ نشسته بر صندلی همچون اشک ریختن، گریه‌کردن و ... گواهی بر حضورِ تروما در نتیجهٔ فرایندِ اجرای اثر است.

تروما و من (دومیث کولاسِکارا)

این بخش از مقاله در ارتباط با شیوهٔ هنریِ شخصی من است که براساس درون‌مایهٔ تروما شکل گرفته است. رویکردِ من به این موضوع، متّکی بر تجربیاتِ شخصی و اجتماعی‌ام و تلاشم برای بازآفرینیِ این تجارب به زبانِ نقّاشی است. این دسته از آثارم، متأثّر از دو واقعهٔ مهّم شکل گرفته‌اند؛ نخست، خاطراتِ کودکی من از جنگ و تروریسمی که در سال‌های ۱۹۸۸ تا ۱۹۸۹ در سریلانکا رخ داد و دیگری تجربهٔ مرگ پدر. در عین حال، تأثیرِ سرمایه‌داریِ متأخّر در بطنِ جریان پسااستعماری، در درکِ عمیق‌ترِ این شرایط حائز اهمیّت است. علاوه بر این، مفاهیمی همچون خانواده، هویّت، جنسیّت و سابژکتیویته در آثار من، بازنمودی از حس تروما در وجهی تاریخی و همچنین شخصی است[۶۴].

---

[۵۲] Hanna Wilkes, So help me for Hannah, photograph, 1978-81

[۵۳] ماستکتومی یکی از روش‌های درمان سرطان پستان است که در طیِ آن بافتِ پستان برداشته می‌شود

[۵۴] Amelia Jones, Body art Performing the subject (University of Minnesota, 1998), 188.

[۵۴] The abjection

[۵۵] Julia Kristiva

[۵۶] abject

[۵۷] Thomas McLerran and Jennifer Pattin, Art Words (New York: Routledge, 1997), 1.

[۵۸] Rona Pondick

[۵۹] The mouth

[۶۰] the Artist is present, 2010

[۶۱] Marina Abramovic

[۶۲] The gaze

[۶۳] nothingness

[۶۴] Dumith Kulasekara, The Symbolical Impossibility of Disavowing Trauma;

اثر من با عنوان تروماتیسم[۶۵] براساس یک روایتِ واقعی که حاصلِ تجربه‌ی مادرم بود، شکل گرفت. تجربه‌ای مبتنی بر سربریده-شدنِ جوانانی در کنار جادّه‌ای در نزدیکیِ شهری که در آن زندگی می‌کردیم. روایت مادرم از واقعه‌ای که رخ داده بود و بازسازیِ آن در ذهنِ من، تأثیری عمیق در بازآفرینیِ این واقعیّت[۶۶] ایجاد کرد. پس بازنماییِ این سرها که می‌توان آن‌ها را سلف پرتره‌هایی بر زمینه‌ای موهوم و نامشخّص دانست، نمایانگرِ همان ترومای روحیِ شکل‌گرفته در ذهنِ من بود. اثر، علاقهٔ مرا به جسم[۶۷] و بیانِ بی‌رحمانه‌ای از آن نمایان می‌سازد. در واقع تکرارِ سرهای بریده‌شده به نحوی واضح بر عملِ سربریدن تأکید می‌کند و پرداختن به امری مازوخیستی موضوعی است که همواره به آن علاقمند بوده‌ام. در این‌جا اثر بیش از آنکه بر یک موقعیّتِ پساتروماتیک تأکید کند، بر یک عملِ خاص تأکید دارد. نقاشی دیگری با عنوان "مازوخیسم[۶۸]"، بر نقصان تأکید دارد. به این معنا که این اعضای بدن، به دلالتی بر اختگی تبدیل می‌شود که می‌تواند نشانه‌ای از زنانگی باشد[۶۹]. همچنین در این‌جا به نحوی تعمّدی نیز اشاره‌ای به جراحت موجود در ناحیهٔ دنده در اثرِ (تصویر ۸) کاراواجو دارد.

توصیف‌ناپذیریِ تروما و بیان‌ناپذیریِ مواجههٔ با آن، یکی از مهّم-ترین مفاهیمی است که در آثار من عمیقاً مورد نظر بوده است و متعاقبِ چنین دیدگاهی، در رابطه با ساختارِ ادراکی و مفهومیِ آثارم به شدّت حساسیّت به خرج داده‌ام. نمایشِ بدن‌ها از نمای نزدیک نیز رابطه‌ای بصری با مفهوم تروما دارد. اعضایِ تکه‌تکه شده در اثرِ "هجدهمِ ماه می و یادبود جنگ مردان"[۷۰] واکنش و بیانِ شخصیِ من از جنگ سریلانکا و نهایتاً پایانِ آن در هجدهمِ می ۲۰۱۰ است که با قرار دادنِ سلف پرتره‌ای در مرکز این ترکیب‌بندی بر تروما دلالتی داشته‌ام. در واقع این اثر، محصولِ واکاوی‌های بصری من حولِ این موضوع است که در نهایت، آن را به اثری اتوبیوگرافیک[۷۱] نیز تبدیل کرده است. من اعضای خانواده‌ام را (همسرم، مادرم، خود و در آثار اخیر دخترم) در بستری که پدر در آن غایب است ارائه کرده‌ام. در این میان، اثر "ادیپ در تردید[۷۲]" نیز به طور قابل توجهی حضورِ دائمی مفهوم تروما را در زمینه‌ای بین‌الاذهانی نشان می‌دهد.

علاوه بر این، اثر "پُلی‌مورفس[۷۳]"، بازنماییِ یک سوژه و یا یک شی نیست، بلکه نمودی خفت‌بار و همچنین برانگیزاننده‌ی حسِ پریشانی و آشوبی عذاب‌آور است. این تصویر، استعاره‌ای از تروما است. همان‌طور که از عنوان اثر بر می‌آید و در تصویر نیز بازنمایی شده است، تروما تجسّمی چندگانه دارد. به طورکلی در مجموعه کارهایی که با این موضوع کار کرده‌ام، نوعی زیباییِ بصری را از جهتِ رنگ و بافت به کار بسته‌ام. استفاده از چنین پالتِ رنگی (رنگ‌هایی درخشان و زنده) به این منظور بوده است که همزمان به لذّت و درد پرداخته شود. همان‌گونه که مفهوم والایی دربرگیرندهٔ درد و لذّت به نحوی توأمان است، این آثار نیز بینِ دو کیفیّتِ لذّت و درد در نوسان هستند.

Catalogue of the second solo exhibition (Colombo: Exhibition catalogue), (The Pradiseroad Gallery).

[۶۵] Dumith Kulasekara, Traumatism, 2006

[۶۶] The Real

[۶۷] The flesh

[۶۸] Dumith Kulasekara, Masochism, 2006

[۶۹] Linda Nochlin, Representing Women (New York: Thames and Hudson, 1999), 13

[۷۰] Dumith Kulasekara, the 18th of May and Reminiscence of Masculine War, 2010-11, Paradiseroad Collection, SL

[۷۱] autobiographica

[۷۲] Oedipal in Crisis

[۷۳] the Polymorphous

Bibliography
Battersby, Chritine. 2007. The Sublime, Terror and Humnan Difference. New York: Routledge.
Deleuze, Gilles. 2004. Francis Bacon; The logic of Sensation. Mineapolis: University of Minnesota Press.
Evans, Dylan. 1996. An Introdutory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London: Routlede.
Jones, Amelia. 1998. Body art Performing the subject. University of Minnesota.
Kulasekara, Dumith. 2011. The Symbolical Impossibility of Disavowing Trauma. Colombo: Exhibition catalogue (The Pradiseroad Gallery).
McLerran, Thomas Pattin and Jennifer. 1997. Art Words. New York: Routledge.
—. 1999. Representing Women. New York: Thames and Hudson.
Pollock, Grisellda. 2013. After Affect - After Image: trauma and aethetic transformation in the virtual museum. New York: Manchester University.
Polock, Grisellda. 1999. Differencing the Canon; Feminist Desire and the writing of art Hisotries. New York: Routledge.
Serrano, Andre. 2014. "Photography, Art and Politics." New York Academy of Art. Art and Culture Lecture Series. New York

تصویر ۱. مرکز تجارت جهانی نیویورک، ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱

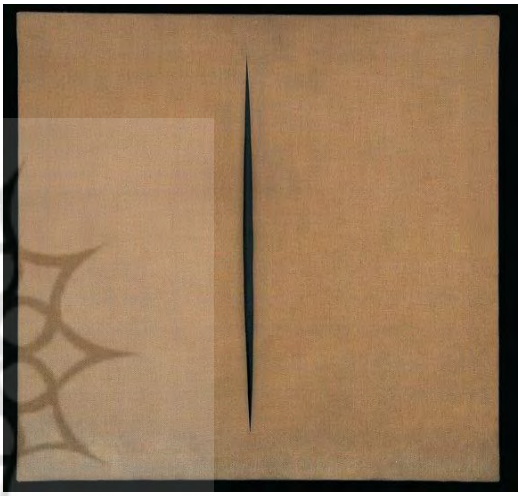
تصویر ۲. محوطه‌ی پناهندگان، پمپی.

تصویر۳. آنتونی گروملی، بدنِ در حال استراحت ۱، ۲۰۰۰ توپ کروم.

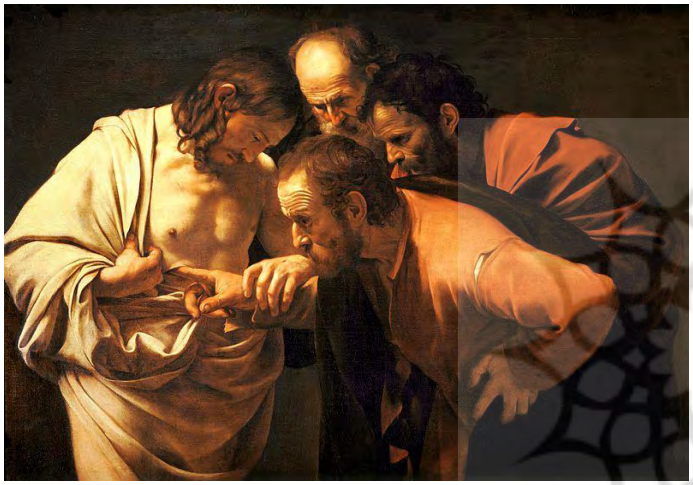
تصویر ۴. میشل اُکا دونر، ”corpus origin“، ۲۰۱۴

تصویر ۵. سوم ماه می، فرانسیسکو گویا، ۱۸۱۴.

تصویر ۶. پابلو پیکاسو، گوئرنیکا، ۱۹۳۷.



تصویر ۷. لوچیو فونتانا، "spatial concept waiting"، ۱۹۶۰.

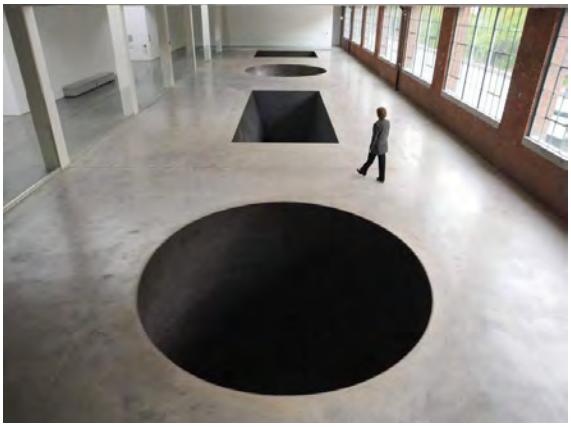


تصویر ۸. کاراواجو، ناباوریِ توماس قدیس، ۱۶۰۱-۱۶۰۲.

تصویر ۹. آلبرتو بوری، احتراق پلاستیک، ۱۹۵۸.

تصویر ۱۰. مارک کوین، خویشتن، ۲۰۰۶، استفاده از خونِ خود هنرمند در اثر.

تصویر۱۱. آلبرت کایپ، چشم‌اندازی بر فراز مصر[۷۴]، ۱۶۵۰.



تصویر۱۲. میشل هایزر، شمال، شرق، جنوب و غرب، ۱۹۶۷-۲۰۰۰.

تصویر۱۳. بارنت نیومن، زینت۱، ۱۹۴۸.

تصویر ۱۴. آنیش کاپور، اونیکسِ صورتی،۲۰۱۳.

تصویر ۱۵. جوزف بویز، صندلی فربه، ۱۹۶۴-۸۵.

تصویر ۱۶. رونا پاندیک، دهان، ۱۹۹۲-۱۹۹۳.

[۷۴] Aelbert Cuyp , Landscape with the Flight into Egypt, 1650

تصویر۱۷. مارینا آبراموویچ، هنرمند حضور دارد، ۲۰۱۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی