

بررسی بازنمایی مفهوم امر آلوده‌ی ژولیا کریستوا در خودنگاره‌های عکاسان معاصر*

یاسمن علی پور^{۱*}، مهدی مقیم‌نژاد^۲

^۱ کارشناس ارشد عکاسی، گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
^۲ استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۰۹/۲۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۳/۰۸)

چکیده

یکی از مهم‌ترین مراحل فرآیند سوبژکتیویته از دیدگاه ژولیا کریستوا، فیلسوف فرانسوی، مرحله‌ی آلوده‌انگاری است. کریستوا اولین بار نظریه‌ی آلوده‌انگاری را در سال ۱۹۸۰ در مقاله‌ی «قدرت‌های وحشت» مطرح کرده است. آن‌طور که او در این مقاله نوشته است، آلوده‌انگاری مرحله‌ای در آغاز فرآیند سوبژکتیویته است که در آن شخص، هر آنچه برای خود، دیگری محسوب می‌شود را طرد می‌کند. این دیگری «امر آلوده» نامیده می‌شود. امر آلوده هرگز به‌طور کامل رفع نمی‌شود و همواره تهدیدی برای مرزهای سوبژه باقی می‌ماند. به دلیل ماهیت هنجارشکنانه‌اش امر آلوده بارها توسط هنرمندان برای رساندن پیام‌های اعتراضی و چالش‌برانگیز مورد استفاده قرار گرفته است. در دوره‌ی معاصر نیز که جامعه‌ی جهانی با مشکلات گوناگونی درگیر است، این روند ادامه یافته است. بسیاری از عکاسان، امر آلوده را به خودنگاره‌هایشان وارد کرده‌اند. هدف پژوهش پیش‌رو بررسی چگونگی بازنمایی مفهوم امر آلوده در خودنگاره‌های عکاسان معاصر است. این پژوهش در انتها به این نتیجه‌ی کلی می‌رسد که این هنرمندان، خودنگاره‌هایشان را به عنوان عرصه‌ای برای آلوده‌انگاری انتخاب کرده‌اند تا علاوه بر بیان دغدغه‌های شخصی از این راه، هنجارهای حاکم بر جامعه را نیز به چالش بکشند. این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی انجام شده است و از روش کتابخانه‌ای برای گردآوری اطلاعات استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی

ژولیا کریستوا، آلوده‌انگاری، امر آلوده، خودنگاره، عکاسان معاصر.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی نگارنده اول، با عنوان «بررسی بازنمایی امر آلوده در خودنگاره‌های عکاسان معاصر» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۱۴۸۲۹۱، نمابر: ۰۲۱-۲۲۳۷۶۹۰. E-mail: Yasaman.Alipour@gmail.com

مقدمه

روند شکل‌گیری هویت و چگونگی تبدیل شدن یک شخص به یک سوژه^۱، همواره از مسائل مورد توجه نظریه‌پردازان جریان روانکاوی بوده است. از میان این نظریه‌پردازان می‌توان به زیگموند فروید^۲، ژاک لکان^۳ و ژولیا کریستوا^۴ اشاره کرد که نظریات مهمی را در ارتباط با این موضوع مطرح کرده‌اند. برای مطالعه‌ی نظریات سوژه‌کتیویته^۵ باید این نکته را مورد توجه قرار داد که در این نظریات، مفاهیم سوژه و شخص^۶ با هم یکی نیستند. آن‌طور که چندلر^۷ می‌نویسد: «در حالی که شخص، به فردی حقیقی اشاره دارد، سوژه مجموعه‌ای از نقش‌ها است که توسط فرهنگ غالب و ارزش‌های ایدئولوژیک (مثلاً از طریق طبقه‌ی اجتماعی، سن، جنسیت و نژاد) ساخته می‌شود. [...] شخص می‌تواند در چندین جایگاه سوژه‌گی مستقر شود حتی اگر بعضی از آن‌ها در تضاد با هم باشند و هویت را می‌توان تعامل جایگاه‌های سوژه‌گی گوناگون با یکدیگر در نظر گرفت» (Chandler, 2007, 187). یکی از مهم‌ترین نظریاتی که درباره‌ی شکل‌گیری هویت مطرح شده است، نظریه‌ی عقده‌ی اودیپ^۸ زیگموند فروید است. «کودک از بدو تولد اسیر لذت است، اسیر رانهایی دارای سرشت شهوی که از درون فریاد برمی‌آورند تا ارضا شوند. اما تجزیه و تنبیه و تأدیب آدم‌بزرگ‌ها به او یاد می‌دهد که این درخواست‌های رام‌ناشده‌ی شهوی محکوم به شکست‌اند و بالقوه ویران‌کننده‌ی خویش‌اند. از این کشف نسبتاً پیش‌پاافتاده که اگر بیش از اندازه آب‌نبات چوبی بخورد، حتماً مریض خواهد شد، تا این کشف بنیادین و شوک‌آور که اگر تلاش کند مادر محبوبش را به تملک خویش درآورد پدرش او را سرخورده (یا حتی - البته این یکی به بعدها مربوط می‌شود - اخته و عقیم) خواهد کرد، او به این کشف نایل می‌شود که زندگی موانع بی‌شماری میان میل به لذت و تحقق آن می‌گذارد» (کوهن، ۱۳۹۰، ۳۳).

نظریه‌ی عقده‌ی اودیپ فروید تأثیر زیادی بر نظریه‌پردازان پس از او داشته است. از این میان می‌توان به ژاک لکان اشاره کرد. ژاک لکان، روانکاو، روانشناس و پزشک فرانسوی است که به بازتفسیر نظریات فروید پرداخته است. در رابطه با نظریه‌ی عقده‌ی اودیپ، لکان نظریه‌ی فروید را این‌گونه اصلاح می‌کند که آلت نرهِ واقعی نیست که اهمیت دارد بلکه این دلالت‌های پدانه نظیر زبان و قانون هستند که کودک را به سمت واکنش‌های حسادت و ترس سوق می‌دهند (مک‌آفی، ۱۳۹۶، ۵۶). لکان همچنین به معرفی مرحله‌ی آینه‌ای^۹ به عنوان سرآغاز فرآیند سوژه‌کتیویته پرداخته است؛ از دیدگاه لکان، کودک بین ۶ تا ۱۸ ماهگی، پیش از آموختن زبان، زمانی که تصویر خود را در آینه می‌بیند شروع به هم‌ذات‌پنداری با تصویری که می‌بیند، می‌کند با وجود اینکه آن را کاملاً بیگانه می‌داند. در این مواجهه کودک که پیش از این تصور می‌کرده اعضای بدنش هر کدام اراده‌ی جداگانه دارند و پیوسته نیستند؛ با تصویری از موجودی یکپارچه و به هم پیوسته درون آینه مواجه می‌شود. تصور تکه تکه بودن بدن خود در مقابل به‌هم‌پیوستگی بدن موجود درون آینه، کودک را به سمت هم‌ذات‌پنداری سوق می‌دهد. از دیدگاه لکان این مرحله، آغاز شکل‌گیری هویت کودک است و پس از آن، کودک در آستانه‌ی یادگیری زبان قرار می‌گیرد (ایستوپ، ۱۳۸۲، ۸۶).

ژولیا کریستوا فیلسوف فرانسوی، یکی دیگر از نظریه‌پردازان جریان

روانکاوی است. کریستوا نظریات سوژه‌کتیویته‌ی فروید و لکان را اساس نظریات خود قرار داده و به اصلاح آنها پرداخته است؛ او به جای تأکید یک‌جانبه بر نقش پدر در روند سوژه‌گی، نقش مادر را به این روند اضافه کرده است و به شرح تأثیرات این رابطه در زبان پرداخته است. «کریستوا روانکاوی را دگرگون می‌سازد تا نقش‌های چهره‌های زنانه را در پیشرفت ذهنی انسان در جلوی دید همگان بگذارد و از پافشاری بر پیشرفت پسر در پیوند با پدر که هم ویژگی فروید و هم لکان بود، فرو کاسته و هم‌سنگی و هم‌وزنی پدید می‌آورد» (کرس میر، ۱۳۸۷، ۲۸۹). از دیدگاه کریستوا، فرآیند دلالت در زبان دارای دو وجه است، وجه نشانه‌ای^{۱۰} و وجه نمادین^{۱۱}. کودک پیش از آن که استفاده از زبان را به صورت قاعده‌مند بیاموزد و با استفاده از نمادها منظور خود را بیان کند، برای برقراری ارتباط و بیان خواسته‌هایش از اصوات و حرکات مختلف بهره می‌جوید. در واقع سوژه^{۱۲} در این مرحله، در حال استفاده از امر نشانه‌ای است و هنوز قواعد استفاده از امر نمادین را فرا نگرفته است. اما در همین زمان از طریق اطرافیان و قوانین محیط اطراف، به مرور، با امر نمادین آشنا می‌شود. این فضا که معانی خلق شده در آن نشانه‌ای هستند و هر سوژه‌ای قبل از شکل‌گیری هویتش در آن قرار دارد را، کریستوا، کورای^{۱۳} نشانه‌ای می‌نامد. البته کریستوا معتقد است، پس از گذر از این مرحله و ورود فرد به حوزه‌ی امر نمادین، امر نشانه‌ای فرد را ترک نخواهد کرد (مک‌آفی، ۱۳۹۶، ۳۹). «امر نمادین در عام‌ترین معنای آن، چیزی است که به جهان، معنا و قانون

- اگر نگوئیم - نظم می‌دهد» (لچت، ۱۳۹۲، ۱۱۵).

کریستوا در مقاله‌ی «قدرت‌های وحشت»^{۱۴} فرآیندی به نام آلوده‌انگاری^{۱۵} را به عنوان مرحله‌ای اساسی در فرآیند سوژه‌کتیویته معرفی کرده است. او بر خلاف لکان، معتقد است آغاز شکل‌گیری هویت به زمانی پیش از دوره‌ی آینه‌ای باز می‌گردد، زمانی که کودک در راستای مشخص کردن مرزهایش با محیط اطراف، هر چیزی که برایش دیگری محسوب می‌شود را با تنفر و انزجار طرد می‌کند. کریستوا، آن چیزی که شخص در این فرآیند، طرد می‌کند را «امر آلوده»^{۱۶} می‌نامد و معتقد است که هر سوژه‌ای در تمام دوران زندگی با تهدید مرزهای سوژه‌گی‌اش توسط امر آلوده مواجه خواهد بود زیرا امر آلوده هیچ‌گاه به‌طور کامل رفع نمی‌شود. پس از سپری کردن فرآیند آلوده‌انگاری در مراحل اولیه‌ی تبدیل شدن به سوژه، مواجهه با هر چیزی که نشانی از امر آلوده داشته باشد به دلیل یادآوری دوران پیش از شکل‌گیری هویت، برای سوژه تهدیدکننده خواهد بود (مک‌آفی، ۱۳۹۶، ۷۶-۷۷). کریستوا به معرفی چند مصداق برای امر آلوده می‌پردازد که شامل مادر، غذا، جسد و خود هستند. به عنوان مثال، آلوده‌انگاری مادر به این دلیل اتفاق می‌افتد که کودک در ابتدای زندگی قادر به تشخیص مرزهای خود با محیط اطراف نیست و خودش را موجودی یکی با مادرش می‌پندارد، اما لازم است برای هویت یافتن، مرزهایش با مادرش را مشخص کند، ساختن این مرزها جز با بیگانه‌دانستن مادر و طردکردن او ممکن نخواهد بود (Kristeva, 1982, 2-6).

کریستوا در مقاله‌ی «قدرت‌های وحشت» به ادبیات و هنر معاصر به عنوان عرصه‌هایی که آلوده‌انگاری در آن‌ها رخ می‌دهد، اشاره می‌کند. هنرمندان و نویسندگان بسیاری، کشمکش خود با امر آلوده را با استفاده از شیوه‌های گوناگون به آثارشان وارد کرده‌اند. از میان این هنرمندان

پنجیدگی‌های عکاسی خودنگاره نیز افزوده شده و در دوره‌ی معاصر، عکاسان برای بیان گسترده‌ی وسیعی از دغدغه‌های شخصی و اجتماعی، از خودنگاره‌ها بهره می‌جویند. امر آلوده یکی از ابزارهای مورد استفاده‌ی این عکاسان برای رساندن پیام‌های مورد نظر خود و بیان اعتراضاتشان به مسائل گوناگون است. در این پژوهش به تحلیل بازتابی امر آلوده در خودنگاره‌های عکاسان معاصر با نگاهی به دغدغه‌های شخصی و اجتماعی هنرمندان پرداخته شده است.

مبانی نظری پژوهش

امر آلوده در ادبیات و هنر

کریستوا در مقاله‌ی «قدرت‌های وحشت»، ادبیات و هنر را به عنوان عرصه‌هایی که آلوده‌انگاری در آن‌ها رخ می‌دهد، معرفی می‌کند، در رابطه با ادبیات، او معتقد است که نویسنده با وارد کردن امر آلوده به متن ادبی به پالایش روح و روان خود می‌پردازد. کریستوا در مقاله‌ی «قدرت‌های وحشت» به آلوده‌انگاری در نوشته‌های نویسندگان معاصر چون داستایووسکی^{۲۱}، جویس^{۲۲}، سلین^{۲۳}، آرتو^{۲۴}، پروست^{۲۵} و بورخس^{۲۶} اشاره می‌کند و از این بین، آثار سلین را به‌طور مفصل در بخش پایانی مقاله‌اش مورد بررسی قرار می‌دهد. کریستوا، آثار یهودی‌ستیزانه‌ی سلین را این‌گونه تحلیل می‌کند که سلین دچار خشم نسبت به امر نمادین شده بوده است و به دنبال بازگشت به مرحله‌ی قبل از ورود به حوزه‌ی امر نمادین یعنی حوزه‌ی امر نشانه‌ای بوده است. او یهودی‌ستیزی راهی برای این بازگشت می‌پنداشته است. از منظر کریستوا، سلین دچار مشکل شده بود و تسلط کمی بر مرزهای سوژکتیویته داشت. او برای نجات خود از دیوانگی، در تلاش بود که با یهودی‌ستیزی، هویتی برای خود ایجاد کند. مخاطبان سلین نیز در مواجهه با متون او، دچار تزلزل در مرزهای سوژکتیویته می‌شوند و توانایی تشخیص خود و دیگری را از دست می‌دهند (مک‌آفی، ۱۳۹۶، ۹۱-۹۲).

در رابطه با هنر، کریستوا معتقد است که در گذشته، مذاهب با آموزه‌های گوناگون، نقش آلوده‌انگاری در جوامع را بر عهده داشته‌اند اما در دوره‌ی معاصر با افول مذاهب، هنر این نقش را ایفا می‌کند. او معتقد است تجربه‌ی هنرمندان‌های که براساس استفاده از امر آلوده و تصفیه‌ی هم‌زمان آن، اتفاق می‌افتد، فرد را تطهیر می‌کند و هم‌نشینی ضروری برای مذهب است. با نابودی مذاهب، هنر در پوشش جدیدی به حیاتش ادامه می‌دهد (Kristeva, 1982, 17).

«کریستوا ادعا می‌کند که امر آلوده موضوع بسیاری از آثار هنری آوانگارد است، او همچنین ادعا می‌کند که تجربه‌ی آلوده‌انگاری هم در فرآیند تولید این آثار هنری رخ می‌دهد و هم در مواجهه با آن‌ها، بر این اساس نظریه‌ی او شامل امر آلوده، آلوده‌انگاری، ماده و فرآیند می‌شود. از نظر کریستوا تولید آثار هنری‌ای که موجب برانگیختن فرآیند آلوده‌انگاری می‌شوند برای رهایی از اضطراب‌های ناشی از امر آلوده در فرد و جامعه ضروری است» (Arya & Chare, 2016, 9). 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 آنکه یاسی بنیادین را تجربه کرده باشد و هنرمند کسی است که رمزگان را تغییر می‌دهد. یک

می‌توان به عکاسان اشاره کرد. از میان آثار عکاسان نیز، خودنگاره‌ها بیشترین نمودهای امر آلوده را به نمایش می‌گذارند. حوزه‌ی مورد بررسی این پژوهش به عکاسی خودنگاره محدود شده است از این‌رو که عکاسی خودنگاره به عنوان شاخه‌ای از عکاسی که بیشترین ارتباط را با هویت دارد و همواره بستری برای به تصویر درآمدن کشمکش‌های درونی هنرمند است، جایگاه مناسبی برای بازتابی امر آلوده است که تهدیدکننده‌ی دائمی هویت است. همچون دیگر شاخه‌های عکاسی، در طی زمان بر

روش پژوهش

در این پژوهش کیفی، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به بررسی بازتابی امر آلوده در آثار خودنگاره‌ی عکاسان معاصر پرداخته شده است. برای جمع‌آوری اطلاعات درباره‌ی نظریه‌ی آلوده‌انگاری، مصداق‌های امر آلوده و خودنگاره‌های عکاسان معاصر از روش مطالعه‌ی کتابخانه‌ای استفاده شده است و تصاویر از آرشیوهای اینترنتی تهیه شده‌اند.

پیشینه پژوهش

مک‌گی^{۱۷} (۲۰۰۹) در مقاله‌اش بعد از بررسی جریان هنر آلوده و نمایشگاه‌های برگزارشده‌ی این جریان هنری، به بررسی مصداق‌های امر آلوده در آثار سیندی شرم^{۱۸} و جو اسپنس^{۱۹} با نگاهی به ریشه‌های فمینیستی آثار این دو عکاس پرداخته است. این مقاله به این نتیجه می‌رسد که اگر چه هر دو عکاس، بدن زن را به عنوان بیگانه‌ی هولناک به تصویر می‌کشند، محتوای عکس‌های اسپنس، بودن در وضعیت امر آلوده را بهتر به نمایش می‌گذارند. این عکس‌ها خودنگاره‌های عکاس هستند که تغییرات بدن او را در طی روند بیماری سرطان به تصویر می‌کشند. به نظر نویسنده، چون این عکس‌ها واقعی هستند در مقایسه با عکس‌های شرم که همگی مانند صحنه‌های فیلم، چیدمان شده‌اند تأثیرگذارترند. کریستی آرکرک^{۲۰} (۲۰۱۴) در پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشدش برخی تعریف‌های ارائه‌شده درباره‌ی زیبایی را مورد انتقاد قرار می‌دهد و زیبایی را به شکلی نو تعریف می‌کند و آن را به مفهوم امر آلوده ربط می‌دهد. او ادعا می‌کند که می‌توان بین این دو مفهوم در اثر هنری تعادل برقرار کرد. کرک به این نتیجه می‌رسد که هنگامی که مخاطب با اثری مواجه می‌شود که در حالت عادی انتظار می‌رود او را خشمگین کند، اما با آن ارتباط برقرار کرده و مجذوبش می‌شود، هنرمند موفق به برقراری تعادل بین زیبایی و امر آلوده شده است. از نظر کرک امر آلوده و زیبایی هر دو در طبیعت و زندگی انسان‌ها حضور دارند و چون اجزای تجارب زندگی انسان‌ها هستند، چه لذت‌بخش باشند چه نباشند، باید زیبا تلقی شوند. اسلام‌مسلمک و حریریان (۱۳۹۵) در مقاله‌ی خود، با جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی به بررسی ایده‌ی طرد در اندیشه‌های ژولیا کریستوا و بازتاب آن در زندگی و هنر فیگوراتیو معاصر با استفاده از روش تحلیلی-توصیفی پرداخته‌اند. این مقاله پس از اشاره به نظریات کریستوا به بررسی مصداق‌های این نظریات در هنر فیگوراتیو می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که ایده‌ی طرد یا آلوده‌انگاری از مفاهیم پرکاربرد در هنر معاصر است به این دلیل که امروزه کشورهای جهان بیش از پیش با مسائلی نظیر جنگ، امراض، آلودگی‌های محیط زیست و ویرانی‌های طبیعی درگیر هستند.

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 بر گذشته و از سر گذرانده‌اند (به نقل از اسلام مسلک و حریریان، ۱۳۹۵، ۵۰).

مواجهه‌ی هنرمندان با امر آلوده و واردشدن آن به آثار هنری‌شان موجب ایجاد انواع مختلفی از آثار هنری شده است که نمونه‌های آن را به خصوص در آثار به نمایش درآمده در نمایشگاه «هنر آلوده: تنفر و میل در هنر آمریکا»^{۲۷} که در سال ۱۹۹۳ در موزه‌ی ویتنی^{۲۸} نیویورک برگزار شده است، می‌توان مشاهده کرد. آثار به نمایش درآمده در این نمایشگاه، آثاری هنجارشکن، غیرمنطقی با معیارهای زیبایی‌شناسی جامعه‌ی هنری در آن دوره و حاوی مضامین حساسیت‌برانگیزی چون انتقاد به نهادهای مذهبی و سیاسی، اعتراض به تبعیض‌های جنسی و نژادی و غیره بوده‌اند. در میان این آثار، عکس‌های ابرت میل‌تورپ^{۲۹} از اقلیت‌های جنسیتی، عکس‌هایی از سیندی شرم‌ن با موضوع انتقاد به نحوه‌ی بازنمایی زنان و عکس‌های جنجال‌برانگیز آندرس سرانو^{۳۰} با موضوع انتقاد به مذهب به چشم می‌خوردند (Steihaug, 1998, 19).

هنرمندان مختلف، انگیزه‌های گوناگونی را از بازنمایی امر آلوده در آثارشان دنبال می‌کنند. به عقیده‌ی فاستر^{۳۱} یکی از دلایل روی آوردن هنرمندان معاصر به بازنمایی امر آلوده در آثارشان، نارضایتی از نحوه‌ی بازنمایی واقعیت است. او اعتقاد دارد که به دلیل همین نارضایتی است که بازنمایی واقعیت که پیش از این سرکوب شده بوده، این بار در قالب بازنمایی امر آلوده و تروما^{۳۲} بازگشته است. او همچنین به دلایل دیگری برای این بازنمایی در دوره‌ی معاصر اشاره می‌کند که از آن جمله می‌توان به بحران‌های اجتماعی و فرهنگی، جرم و جنایت، فقر و شیوع بیماری‌هایی نظیر ایدز اشاره کرد (Foster, 1996, 123).

باید این نکته را مورد توجه قرار داد که هنرمندانی که به سراغ امر آلوده می‌روند نه روش‌های یکسانی برای خلق آثارشان دارند و نه اهدافشان یکی است. همان طور که فاستر می‌نویسد، هنر آلوده در دو مسیر مختلف به راهش ادامه داده است. روش اول شناخت امر آلوده، نزدیک شدن به آن و کندوکاو کردن زخم‌ها است و روش دوم بازنمایی شرایط محیا برای آلوده‌نگاری به منظور برانگیختن واکنش در مخاطبان است (Ibid., 115).

خودنگاره و هویت

«تاریخچه‌ی خودنگاره را می‌توان یکی از جذاب‌ترین و پیچیده‌ترین ژانرها دانست زیرا که در خودنگاره بیننده با هنرمند همسو می‌شود. خودنگاره مانند دفترچه خاطرات خصوصی هنرمند است که می‌تواند نگاه هنرمند نسبت به شخصیت خودش را به ما نشان دهد. اگرچه خودنگاره شرحی از شخصیت هنرمند را به نمایش می‌گذارد اما در این بین، عناصر زیادی وجود دارند که بر خلاقیت و بیان هنرمند تأثیرگذار هستند. هنگامی که ویژگی‌های بازنمایی‌های خودنگاره را در نظر بگیریم، خودنگاره ابزاری برای مشاهده‌ی خویشتن، فرصتی برای نشان دادن مهارت خود و یا تجربه‌ی برای بیان و رهاسازی خویش است» (West, 2004, 161). هنرمندان در دوره‌های مختلف از راه‌های گوناگونی برای بازنمایی هویت در پرتو‌ها بهره جسته‌اند. از به‌تصویر کشیدن اشیای مختلف در

زمینه‌ی تصویر تا استفاده از حالات چهره برای بیان احساسات. با گذشت زمان و رواج مطالعات نظریه‌پردازانی نظیر فروید، مفهوم هویت در آثار هنرمندان شکل پیچیده‌تری به خود گرفت و تمایلات هنرمندان از به تصویر آوردن اشیای برای نشان دادن هویت افراد، به سمت جنبه‌های ذهنی و حالات روحی فرد تصویرشونده سوق پیدا کرد. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، هنرمندان رویکردهای متفاوتی را در رابطه با بازنمایی هویت در خودنگاره‌هایشان در پیش گرفتند. در این دوران، دیگر به تصویر کشیدن خود، مطابق با معیارهای زیبایی‌شناسی جامعه برای هنرمندان چندان اهمیتی نداشت. دیگر هدف هنرمندان از ثبت خودنگاره‌ها، به تصویر کشیدن هویت راستین خود نبود، حتی برخی از این هنرمندان چون سیندی شرم‌ن و کلود کاهون^{۳۳} برای بیان پیام‌های مورد نظر خود به تغییر چهره و پذیرفتن نقش‌های مختلف در مقابل دوربین پرداختند. کلود کاهون در فاصله‌ی بین دو جنگ جهانی، در مجموعه‌ای خودنگاره با بازنمایی خود به صورتی که هویت جنسی‌اش در عکس‌ها واضح نبود، دغدغه‌های ذهنی‌اش در رابطه با پیچیدگی‌های هویت جنسی را به تصویر کشید (مورا، ۱۳۸۹، ۱۰۴).

برخی دیگر مانند ننگلدین^{۳۴} جنبه‌هایی از زندگی خصوصی‌شان را به تصویر کشیدند. برخی هم مانند جو اسپنس، زوال بدن خود را در زمان تحمل بیماری به تصویر کشیدند. این هنرمندان با به چالش کشیدن هویت خود و بازنمایی خود به اشکالی نامنتظر با معیارهای جامعه و همچنین با پرداختن به مضامین بحث‌برانگیز سیاسی - اجتماعی، برای جامعه تبدیل به دیگری می‌شدند و نظم جامعه را تهدید می‌کردند.

شیفتگی عکاسان این دوره نسبت به فراسوی هنجارهای روانشناختی آن‌ها را به قلمرویی وارد کرد که شبیه به زندانی از دغدغه‌هایشان است. دو چهره‌ی معروف این قلمرو پیر مولینیر^{۳۵} و دیوید نبردا^{۳۶} هستند. مولینیر تمیای دوجنسیتی خود را با چهره‌ای خودپسند در عکس‌هایش به نمایش گذاشته است و نبردا که مبتلا به بیماری اسکیزوفرنی بوده است، در عکس‌هایش حالات روانی خود و تفکرات مالیخولیایی‌اش را به تصویر کشیده است (لوسی اسمیت، ۱۳۹۶، ۷۹).

یکی از جنبش‌های شاخصی که هنرمندان پیرو آن در این دوره به بازنمایی امر آلوده در آثارشان پرداخته‌اند جنبش فمینیسم^{۳۷} است. هنرمندان فمینیست اعتراض خود به نظم نمادین را با بازنمایی امر آلوده در آثارشان، نشان می‌دهند. آن‌ها مانند بسیاری از هنرمندان دیگر جنبش‌های هنری، از موضوعات ناخوشایند بهره می‌برند تا اسطوره‌ها و کلیشه‌های دیرین را بر هم بزنند. استفاده‌ی این هنرمندان از بیزاری، دارای دو ویژگی با معنای سیاسی است. اولین ویژگی، به چالش کشیدن هنجارهای فرهنگی مرزبندی برای سیمای زنان، اندام و رفتارشان است مانند هنجارهای زیبایی و آراستگی و ویژگی‌های بدنی‌ای که از نظر جامعه گیرا و هوس‌انگیز باشند. هنرمندان فمینیست، اندام‌هایی را به نمایش می‌گذارند که با این هنجارها سازگار نیست و از این راه، درستی این ارزش‌ها را به پرسش می‌گذارند. ویژگی دوم به نمایش گذاشتن بخش‌های درونی و از نظر پنهان شده‌ی بدن است. موضوعاتی که در جامعه به تابو تبدیل شده‌اند و باید از نظر پنهان باشند. آثار این هنرمندان، نتیجه‌ی به تصویر کشیدن آگاهانه‌ی نازیبایی‌ها و راهی از سرکوب هنجارهای اجتماعی درباره‌ی بدن و چهره هستند (کرس میر، ۱۳۸۷، ۲۸۵-۲۸۷).

مانند خودنگاره‌های جو اسپنس در زمان بیماری‌اش، این عکس‌ها هم با به نمایش گذاشتن بدنی بیگانه، معیارهای فرهنگی پذیرفته شده در جامعه برای بازنمایی زنان را به چالش می‌کشند.

اسلاوی ژیک معتقد است هنرمندان زنی که روند بیماری خودشان را مستند می‌کنند، شجاعت آن را دارند که دقیقاً آن‌طور که دلشان می‌خواهد باشند و یا واقعیت چیزی که هستند را به تصویر بکشند. او چنین آثاری را قهرمانانه می‌خواند، نه برای اینکه عکاسان در مبارزه با بیماری پیروز می‌شوند که در اغلب مواقع این‌طور هم نیست بلکه به این دلیل که تمایل جامعه به پنهان کردن نواقص را با اشتیاقشان برای مستقیم نگاه کردن به نقصی که همه انکارش می‌کنند به چالش می‌کشند (Isaak, 1996, 221) (تصویر ۱).

دیگر عکاس معاصری که ردپای امر آلوده در خودنگاره‌هایش دیده می‌شود، لارا هوسپس^{۴۱} است. او در مجموعه‌ی «یوسی.پی»^{۴۲} زندگی روزمره‌اش در آسایشگاه روانی‌ای که در آن بستری بوده است را به تصویر درآورده است. هوسپس که با مشکلات روانی متعددی در طول زندگی‌اش دست و پنجه نرم کرده، در انجام فرآیند آلوده‌انگاری دچار مشکل است. او توانایی تشخیص مرزهای خود را با امر آلوده ندارد. کشمکش او با امر آلوده تا حدی پیش می‌رود که مرزهایش را به‌طور کامل به امر آلوده می‌بازد. امر آلوده‌ی بازنمایی شده در عکس‌های لارا هوسپس در حقیقت، امر آلوده‌ی «خود» است. اوج آلوده‌انگاری زمانی رخ می‌دهد که سوژه که از تلاش‌های بی‌حاصلش برای هویت‌یابی در مقابل عاملی بیرونی خسته شده است ناممکن را درون خودش می‌یابد؛ وقتی که می‌فهمد ناممکن بخشی از موجودیت خودش را تشکیل داده است و چیزی جز امر آلوده نیست (Kristeva, 1982, 5). هوسپس با احساس تنفیری که نسبت به خودش احساس می‌کند، فرآیند آلوده‌انگاری را با به‌تصویر کشیدن آسیب‌های جسمی‌ای که به خودش زده در عکس‌هایش بازنمایی می‌کند. بدیهی است که او نمی‌تواند از امر آلوده‌ی «خود» خلاص شود پس تنها راهی که برای رهایی از وضعیت پیش‌آمده در مقابلش می‌بیند خودکشی است (تصویر ۲).

عکاس دیگری که در خودنگاره‌هایش امر آلوده را به نمایش می‌گذارد، میشل راجرز پریترز^{۴۳} است که در آثارش از بدنش برای نشان دادن انتقاداتش به سلطه‌ی مردان بر زنان استفاده کرده است. پریترز که تجربه‌ی خاطراتی ناگوار نظیر ازدواجی سنتی و تحت تأثیر مذهب را از سر



تصویر ۱- کری منزفیلد، دوره‌ی دوم شیمی‌درمانی هفتم، از مجموعه‌ی عواقب، ۲۰۰۶. مأخذ: <http://www.kerrymansfield.com/aftermath/bost5k6d66o9mlfjx/njh2j76gpa95r>

از آثار هنرمندان این جنبش می‌توان به خودنگاره‌های سیندی شرمین و جو اسپنس اشاره کرد. «هم شرمین و هم اسپنس خودشان را به شکل زنان هیولگونه‌ی^{۴۴} بیگانه در آورده‌اند. این بیگانگی نه‌تنها مربوط به این نظریه است که زن مدل ناقصی از مرد است بلکه به این اشاره دارد که این موجود به تصویر درآمده، موجودی بیگانه با معیارهای فرهنگی ایدئال برای بازنمایی زنان است» (McGhie, 2009, 18).

در قرن بیست و یکم نیز، هنرمندان رویکردهای گوناگونی در رابطه با بازنمایی هویت در خودنگاره‌هایشان در پیش گرفته‌اند. نقش‌بازی کردن در مقابل دوربین و بازنمایی بدن آسیب‌دیده از مضامین دوره‌های پیشین هستند که بازنمایی آن‌ها در این دوره نیز ادامه یافته است. همچنین با گسترش فضای مجازی و کم‌رنگ شدن مرز فضای خصوصی و عمومی در دوره‌ی حاضر، به‌تصویر کشیدن فضای خصوصی بیش از دوره‌های پیشین در خودنگاره‌های عکاسان به چشم می‌خورد. ویژگی دیگری که خودنگاره‌های دوره‌ی معاصر را با خودنگاره‌های اواخر قرن بیستم مرتبط می‌کند، مضامین هنجارشکنانه و چالش‌برانگیز آن‌هاست. در دوره‌ی معاصر هم، عکاسان با استفاده از امر آلوده، هویت خود را در خودنگاره‌هایشان به چالش می‌کشند تا دغدغه‌های خود را به تصویر بکشند.

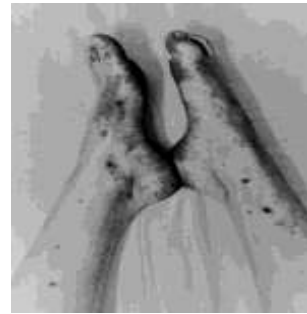
امر آلوده در خودنگاره‌های عکاسان معاصر

عکاسی خودنگاره از آغاز تاکنون مسیر طولانی‌ای از بازنمایی دقیق چهره تا بازنمایی حالت‌های روحی و ذهنی و سپس تا بازنمایی دغدغه‌های اجتماعی و فردی هنرمندان طی کرده است. در دوره‌ی معاصر، علاوه بر مسائل و مشکلات اجتماعی-سیاسی به ارث‌رسیده از دوره‌های پیشین، پیشامدهایی نظیر پیشرفت تکنولوژی و اثرات آن بر زندگی روزمره، گسترش بیماری‌هایی نظیر سرطان، آلودگی‌های گسترده‌ی محیط زیستی، ادامه‌ی روند رشد مصرف‌گرایی و بسیاری مسائل اجتماعی دیگر نیز بر دغدغه‌های عکاسان افزوده شده‌اند و در خودنگاره‌های آنان نیز بازتاب یافته‌اند. امر آلوده یکی از مفاهیمی است که در خودنگاره‌های این عکاسان به تصویر درآمده است. عکاسان مانند دیگر اعضای جامعه با مسائل و مشکلات ذکر شده مواجه می‌شوند و به آنها واکنش نشان می‌دهند، تعدادی از این عکاسان به دلیل شرایطی خارج از اختیار خود تبدیل به بیگانه‌ای در جامعه شده‌اند و حال تصمیم گرفته‌اند خود را پنهان نکرده و به تصویر بکشند، تعدادی از عکاسان هم، انتخاب کرده‌اند امر آلوده را به خودنگاره‌هایشان وارد کنند تا با تبدیل کردن خودشان به بیگانه، اعتراضشان به نظم حاکم را نشان دهند. از میان خودنگاره‌هایی که در دوره‌ی معاصر، بازنمایی امر آلوده در آن‌ها صورت گرفته است می‌توان به عکس‌های کری منزفیلد^{۴۵} از بدن بیمارش بین سال‌های ۲۰۰۵ تا ۲۰۰۷ اشاره کرد. روش کری منزفیلد برای بازنمایی امر آلوده در آثارش، به‌نمایش گذاشتن زخم‌ها و نقص‌های بدنش است. کری منزفیلد مجموعه‌ی خودنگاره‌اش به نام «عواقب»^{۴۶} را در روند مبارزه با بیماری سرطان عکاسی کرده است. آن‌چه برای منزفیلد اتفاق افتاده پیشروی امر آلوده‌ی مرگ به سمت مرزهای زندگی است. منزفیلد هم‌زمان با تلاش برای دور کردن امر آلوده، تصمیم می‌گیرد آثار ناخوشایند بیماری بر بدنش را به عکس‌هایش وارد کند. او سوژه‌ای است که مرزهایش به شدت از سوی امر آلوده تهدید شده‌اند و امر آلوده در قالب آسیب‌هایی که بیماری به بدن او وارد کرده است در عکس‌های او به نمایش درآمده است



تصویر ۳- میشل راجرز پریترز، نه یک چیز در جهان، از مجموعه‌ی تکان نمی‌خورد اما در حال غرق شدن است. مأخذ: (<https://www.lensculture.com/michelle-rogers-416491-pritzl?modal=project>)

می‌خواند. پریترز با این کار، خود را به امر آلوده‌ای تبدیل می‌کند که نظم نمادین را به چالش می‌کشد.



تصویر ۲- لارا هوسپس، خودنگاره‌ی بدون عنوان، از مجموعه‌ی یو. سی. پی، ۲۰۱۵. مأخذ: (<https://www.lensculture.com/laura-hospes?modal=project-156140>)

گذرانده است، برای به تصویر درآوردن مردسالارانه‌بودن چنین ازدواج‌هایی به نقش بازی کردن در مقابل دوربین روی آورده است. او در خودنگاره‌هایی صحنه‌پردازی شده، نموده‌های امر آلوده چون زخم و خون را به جسمش فرا

نتیجه

در دوره‌ی معاصر با افزایش مشکلات اجتماعی و سیاسی نظیر جنگ‌ها، گسترش بیماری‌ها، پیامدهای منفی پیشرفت تکنولوژی، آلودگی‌های گسترده‌ی محیط زیستی، رشد مصرف‌گرایی و غیره بازنمایی امر آلوده بیش از پیش در خودنگاره‌های عکاسان اتفاق افتاده است؛ این بازنمایی‌ها به منظور مشخص کردن مرزهای «من»، بیان مسائل اعتراضی و رهایی از امر آلوده صورت گرفته است. برای این عکاسان که هجوم امر آلوده آن‌ها را به بیگانگی در جامعه تبدیل کرده است؛ به تصویر کشیدن امر آلوده واکنشی در برابر این هجوم و تلاشی برای پلایش است. هدف دیگر این هنرمندان از بازنمایی امر آلوده در عکس‌های خودنگاره، به چالش کشیدن نظم نمادین است. چه در ارتباط با بازنمایی بدنی بیمار و آسیب‌دیده باشد و یا اعتراض به تبعیض‌های جنسیتی و یا هر موضوع دیگری که دغدغه‌ی هنرمند باشد؛ عکاسان با به تصویر کشیدن خودشان به صورتی بیگانه با جامعه، معیارهای فرهنگی جامعه را به چالش می‌کشند. اینکه عکاسان تصمیم می‌گیرند خود را با وجود هجوم امر آلوده به تصویر بکشند و خودشان را هدفی برای برانگیختن آلوده‌انگاری مخاطبان‌شان قرار دهند، اقدامی شجاعانه است. با توجه به نظریات ژولیا کریستوا، پرداختن این هنرمندان به موضوعات چالش‌برانگیز و به تصویر کشیدن امر آلوده در خودنگاره‌هایشان، علاوه بر تأثیری که بر سوژه‌گی خودشان دارد، برای جامعه نیز مفید و حتی ضروری است به این دلیل که مرزهای اعتقادات و باورهای پیشین را مورد حمله قرار می‌دهد و به تغییر در جامعه و ساخته‌شدن مرزهای باورهای جدید کمک می‌کند.

ژولیا کریستوا، معتقد است لازمه‌ی تبدیل شدن یک شخص به یک سوژه سپری کردن مرحله‌ی آلوده‌انگاری است که به معنای طردکردن هر چیزی است که برای شخص، دیگری محسوب می‌شود. کریستوا چیزهایی که شخص در این فرآیند از خود دور می‌کند را امر آلوده می‌نامد. مسأله‌ای که در رابطه با امر آلوده دارای اهمیت است این است که سوژه هیچ‌گاه از آن رهایی نمی‌یابد و همواره باید از مرزهایش در برابر آن دفاع کند. هنرمندان نیز مانند سایر سوژه‌ها در کشمکش دائمی با امر آلوده هستند و از روش‌های گوناگونی برای طردکردن آن و حفظ مرزهای سوژه‌گی‌شان استفاده می‌کنند؛ بسیاری از آن‌ها با انجام فرآیند آلوده‌انگاری هم زمان امر آلوده را از خود دور می‌کنند و آن را به آثار هنری‌شان وارد می‌کنند. آثار هنری‌ای که در نتیجه‌ی چنین فرآیندی خلق می‌شوند، آرامش مخاطبان‌شان را بر هم می‌زنند و موجب بروز واکنش آلوده‌انگاری در آن‌ها می‌شوند. نمونه‌های بسیاری از بازنمایی امر آلوده را می‌توان در آثار هنرمندان اواخر قرن بیستم مشاهده کرد. در این دوره مسائل و مشکلات سیاسی و اجتماعی موجب رواج بیش از پیش بازنمایی امر آلوده در آثار هنری شده است؛ نمونه‌های چنین بازنمایی‌هایی را به خصوص در آثار به نمایش درآمده در نمایشگاه «هنر آلوده» در موزه‌ی ویتنی می‌توان مشاهده کرد. عکاسی خودنگاره نیز یکی از زمینه‌های ظهور امر آلوده است. خودنگاره‌ها به عنوان بستری برای به نمایش گذاشتن کشمکش‌های درونی هنرمندان و بازنمایی دغدغه‌هایشان، در اواخر قرن بیستم و پس از آن در دوره‌ی معاصر به بستری برای بازنمایی امر آلوده تبدیل شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

11. Symbolic.
 12. Subject.
- در اغلب متون ترجمه‌شده به زبان فارسی، برای ترجمه‌ی این واژه که به معنای فاعل شناساست، از واژه‌ی سوژه به جای واژه‌ی سوژه استفاده شده است که این امر ممکن است موجب اشتباه گرفته‌شدن آن با مفعول شناسا شود.
13. Chora.

1. Subject.
2. Sigmund Freud.
3. Jacques Lacan.
4. Julia Kristeva.
5. Subjectivity.
6. Individual.
7. Chandler.
8. Oedipus complex.
9. Mirror Stage.
10. Semiotic.

کوهن، جاش (۱۳۹۰)، *چگونه فروید بخوانیم*، ترجمه صالح نجفی، رخداد نو، تهران.
 لچت، جان (۱۳۹۲)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسا مدرنیته*، ترجمه محسن حکیمی، انتشارات خجسته، تهران.
 لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۹۶)، *جهانی شدن و هنر جدید*، ترجمه دکتر علیرضا سمیع آذر، مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
 مک آفی، نوئل (۱۳۹۶)، *ژولیا کریستوا، ترجمه مهرداد پارسا*، مرکز، تهران.
 مورا، ژیل (۱۳۸۹)، *کلمات عکاسی از آغاز تا به امروز*، ترجمه حسن خوبدل و کریم متقی، حرفه هنرمند، تهران.

Arya, Rina & Chare, Nicholas. (2016), *Abject Visions: Power of Horror in Art and Visual Culture*, Manchester University Press, Manchester.

Chandler, Daniel. (2007), *Semiotics: The Basics*, Routledge, London & New York.

Foster, Hal. (1996), *Obscene, Abject, Traumatic*, The MIT Press, October, vol. 78, pp. 107-124.

Isaak, Jo anna. (1996), *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Routledge, London & New York.

Kirk, Christy R. (2014), *Finding Cathartic Beauty in Trauma and Abjection*, Washington University, S.t Louise

Kristeva, Julia. (1982), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Translated by Leon S.Roudiez, Columbia University Press, New York.

McGhie, Helen. (2009), *Cindy Sherman and Jo Spence: Monstrousness, Abjection and Female Identity*, University of Sunderland, Sunderland.

Steihug, Jon-Ove. (1998), *Abject/Informe/Trauma: Discourses on the Body in American Art of The Nineties*, For Art.

West, Shearer. (2004), *Portraiture*, Oxford University Press, New York.

کریستوا کلمه‌ی کورا را از متن تیمائوس افلاطون وام گرفته است. افلاطون از کورا به عنوان فضایی یاد می‌کند که همان فضای آغازین عالم است و آن را مرتبط با مادر و آوند و دارای ریشه‌های قوی زنانه و مادرانه می‌داند. کریستوا با حفظ ریشه‌های مادرانه‌ی این کلمه، از این واژه برای بیان مفهوم فضایی که کودک قبل از یادگیری زبان و استفاده از امر نمادین در آن قرار دارد، استفاده می‌کند.

14. Powers of Horror: An Essay on Abjection.
15. Abjection.
16. Abject
17. Helen McGhie
18. Cindy Sherman
19. Jo Spence.
20. Christy R. Kirk.
21. Fyodor Dostoyevsky.
22. James Joyce.
23. Louis-Ferdinand Celine.
24. Antonin Artaud.
25. Marcel Proust.
26. Jorge Luis Borges.
27. Abject Art: Repulsion and Desire in American Art.
28. Whitney Museum of American Art.
29. Robert Mapplethorpe.
30. Andres Serrano.
31. Hal Foster.
32. Trauma.
33. Claude Cahun.
34. Nan Goldin.
35. Pierre Molinier.
36. David Nebreda.
37. Feminism.
38. Kerry Mansfield.
39. Monstrous Female.
40. Aftermath.
41. Laula Hospes.
42. UCP.
43. Michelle Rogers Pritzl.

فهرست منابع

اسلام مسلک، ریما؛ حریریان، نرگس (۱۳۹۵)، مفهوم طرد در اندیشه‌ی ژولیا کریستوا و بازتاب آن در هنر فیگوراتیو معاصر، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی *کیمیای هنر*، ش. ۲۰، صص ۴۵-۵۸.
 ایستوب، آنتونی (۱۳۸۲)، *ناخودآگاه*، ترجمه شیوا رویگران، مرکز، تهران.
 کرس میر، کارولین (۱۳۸۷)، *فمینیسم و زیبایی‌شناسی*، ترجمه افشنگ مقصودی، نشر گل‌آذین، تهران.

A Study on The Representation of Julia Kristeva's Abject Theory in Self-Portraits of Contemporary Photographers*

Yasaman Alipour^{1}, Mehdi Moghimnejad²**

¹Master of Photography, Department of Photography, School of Visual Arts, Art University of Tehran, Tehran, Iran.

²Assistant professor, Department of Photography, School of Visual Arts, Art University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 15 Dec 2019, Accepted: 29 May 2021)

Julia Kristeva is a French philosopher, psychoanalyst and literary critic. Most of Kristeva's Theories are about subjectivity and speaking subjects. In 1982 Kristeva's essay called "Powers of Horror" was published in English, In this essay she suggested that one of the most important stages of becoming a subject is a process called Abjection. She describes Abjection as a process in which a person throws away anything that represents "other" to "I"; Kristeva calls this "other" the Abject. Abjection for the first time, happens when a child begins to know the difference between "I" and anything else; In this situation the child starts to build borders for "I" and in order to do so, rejects many things like mother and food. In her essay Kristeva states that the abject will always remain a threat for the subject and it waits near the subject's borders in order to find an opportunity to destroy them. Kristeva suggests that in the past, different religions in societies provided various kinds of rituals to protect their people from the abject ,but with the rise of secularism in modern world, Art has taken over this function. Kristeva believes that in order to protect themselves from the abject, contemporary writers and artists represent the abject in their works while trying to reject it. Because of its provocative nature, the abject has become an interesting subject for artists and has been used by them to convey messages about different problems in the society. In 1993, an exhibition called "Abject Art: Repulsion and Desire in American Art" was held at Whitney Museum of American Art in New York; The presented artworks reflected many different issues in the society and the exhibition was strongly criticized for lacking aesthetic values. The exhibited artworks included paintings, sculptures and photographs. Actually Many contemporary photographers show the abject in their works especially in self-portraits. Self-portrait photography is highly related to the concept of identity and it always has been a way for artists to convey their inner thoughts and issues. By adding

the abject to their self-portraits, these artists try to get rid of the abject and make themselves pure. The main goal of this essay is to understand how the abjection theory is applicable to contemporary photographers' self-portraits and what effects does it have. In order to reach this goal, first a description of the abjection theory and the way it was applied in art and literature is given. After that, a brief description of how the abject is represented in some of the contemporary photographers' self-portraits is provided. This study concludes that artists have several goals when they represent concepts like abject in their self-portraits. Their first goal is that, they want to show their faults in order to overcome the difficulties they faced and although they have become foreigners to the society they do not want to hide their faults. Another goal of this representation is to challenge the symbolic order in the society and force people to change their old beliefs.

Keywords

Julia Kristeva, Abjection, Abject, Contemporary Photographers.

*This Article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "A study on the representation of the abject in self-portraits of contemporary photographers" under supervision of the second author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 7148291, Fax: (+98- 21) 2376905, E-mail: yasaman.alipour@gmail.com