نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.337695.666857

خوانش وجوه بصری هنر گروتسک در آثار جنی ساویل براساس آرای میخائیل باختین

شهلا نیلفروشان[۱]، افسانه ناظری[۲]**

[۱] کارشناس ارشد نقاشی، گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۲/۱۸)

چکیده

جنی ساویل یک نقاش فیگوراتیو از تصاویر بسیار بزرگ و توصیفات کوبنده در مورد بدن گروتسکی زنان و اغلب خودش است. نقاشی‌های او با اصطلاحات مختلفی مانند ناخوشایند، بی‌رحمانه و منزجرکننده توصیف می‌شود. رئالیسم گروتسک به‌عنوان یک جریان دارای نفوذ و قدرت در نقاشی فیگوراتیو تا به امروز زنده مانده است. در بدنی تحریف‌شده به‌عنوان ابزاری برای با هم ادغام نمودن واقعیت و تخیل. شکاف‌ها و برآمدگی‌های این بدن مشترک انسانی ممکن است ناخوشایند یا منزجرکننده به نظر برسند اما باختین این تصاویر احشایی را در چارچوبی بلندنظرانه و مثبت قرار می‌دهد. این پژوهش با طرح این پرسش اصلی که «چگونه می‌توان بر مبنای آرای باختین وجوه بصری هنر گروتسک را در آثار جنی ساویل خوانش نمود؟» شکل گرفته و از نظر هدف توسعه‌ای و از نظر نوع و روش، کیفی و توصیفی-تحلیلی می‌باشد. یافته‌های تحقیق آشکارکننده این واقعیت است که این هنرمند با به‌کارگیری هنر خود هر آنچه در جامعه امروزی فاخر و بلندمرتبه تلقی می‌شود به زیر کشیده و آن را از مرکز به حاشیه رانده است و این گونه با درهم شکستن روابط سلسله‌مراتبی و تقدس‌زدایی از امر مقدس و آرمانی، اعتراض خود را به بی‌عدالتی و نابرابری در جامعه ابراز نموده است.

واژه‌های کلیدی
میخائیل باختین، گروتسک، نقاشی، جنی ساویل، کارناوال.

استناد: نیلفروشان، شهلا؛ ناظری، افسانه (۱۴۰۲)، خوانش وجوه بصری هنر گروتسک در آثار جنی ساویل براساس آرای میخائیل باختین، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، ۲۸(۱)، ۸۱-۹۱.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «خوانش وجوه بصری هنر گروتسک در آثار هنرمندان معاصر براساس آرای میخائیل باختین (نمونه موردی جنی ساویل، نیکول آیزنمن و پل مک کارتی)» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر اصفهان ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۳۱۶۲۲۸۰، E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir.

مقدمه

جنی ساویل، نقاش معاصر انگلیسی در دهه ۱۹۹۰ به دلیل ساخت آثاری در مقیاس عظیم از بدن زنان بزرگ‌اندازه به موفقیتی آنی دست یافت که شاید به‌نوعی سرکشی در مقابل تمرینات درازمدت تاریخی در کشیدن زنان بر طبق معیارهای ایدئال زیبایی و لاغری محسوب می‌شوند. آثار او از همان ابتدا به‌عنوان اقدامات برجسته‌ای در هنر معاصر در نظر گرفته شدند و مضمون تاریخی آن‌ها که به‌واسطه بزرگی اندازه فیگورها، به‌روز شده بود، این هنرمند را با کلیدواژه‌های بی‌قاعده، ناهمگون و اغراق‌آمیز پیوند داد. فیگورهای او با اندام‌های آویزان، شکل‌نگرفته، پیوندیافته، تغییر جنسیت داده شده و مبهم در دسته‌بندی آثار گروتسکی قرار می‌گیرند. بدن و رفتارهای حیاتی و جسمانی آن نقش مهمی را در این انگاره‌پردازی ایفا می‌کنند. انواع بدن‌های ایجاد شده در رئالیسم گروتسک، وجوه مثبتی هستند که جهانی بیانگر توده مردم فارغ از طبقه‌بندی‌های خاص آن را نشان داده و پتانسیل ایجاد بی‌ثباتی در هنجارهای پذیرفته‌شده اجتماعی، سیاسی، زیباشناسی و غیره را دارا می‌باشند. روح کارناوال-گروتسک که زیرمجموعه‌ای از مباحث مربوط به طنز و فرهنگ عامه محسوب شده و از برجسته‌ترین ایده‌های میخائیل باختین است؛ فرصتی برای تجدید نظر و نگرش‌های جهانی جدید را فراهم کرده و از کنوانسیون‌ها، قراردادها، حقایق پایدار، کلیشه‌ها و به‌طورکلی هر آنچه یکنواخت و کسالت‌بار است، دور می‌شود. این نظریه لنز جدیدی را ارائه می‌دهد که از طریق آن می‌توان آثار این هنرمند برجسته را بررسی و خوانش نمود. هدف اصلی این پژوهش تحلیل لایه‌های پنهان در نقاشی‌های جنی ساویل می‌باشد که در ژرف‌ساخت خود شامل معانی و دلالت‌های ضمنی جهت به نقدکشیدن فضای سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و زیباشناختی دوران معاصر است که به جهت سنخیت، بر اساس آرای باختین مورد خوانش قرار گرفته است و به این پرسش پاسخ می‌دهد که «چگونه می‌توان بر مبنای آرای باختین وجوه بصری هنر گروتسک را در آثار جنی ساویل خوانش نمود؟» براین اساس در ابتدا به تبیین مفهوم گروتسک در نظریه کارناوال میخائیل باختین و چگونگی به‌کارگیری آن در نقد و تحلیل آثار هنری پرداخته و سپس، جنی ساویل و تمهیدات بصری او در آثارش مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش به لحاظ نوع کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی بر مبنای نظریه‌های باختین انجام شده است؛ روش یافته‌اندوزی بهره‌گیری از اسناد مکتوب (کتابخانه‌ای، اینترنتی) و مشاهده مستقیم می‌باشد. گزینش نمونه‌های مطالعاتی، با محوریت بدن و در نظر داشتن ویژگی‌های بدن گروتسک از منظر باختین مانند: اغراق، گشودگی، ناتمامی، فقدان تناسب و هماهنگی، پیوندیافتگی، ماسک، ویران‌سازی و غیره به صورت هدفمند صورت گرفته و سعی بر این بوده است تا از آثار شاخص و مطرح هنرمند که با توجه به محدودیت‌های بیانی قابلیت نمایش دارند، استفاده گردد. سپس آثار مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته و مؤلفه‌های بدن گروتسک با توجه به انگاره‌های کارناوالی در آرای باختین مورد تحلیل و خوانش قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

در سال ۱۹۹۵ دبورا هاینس[۱] با نوشتن کتاب *باختین و هنرهای بصری* با نگاهی فلسفی به نسبت میان اندیشه‌های باختین و آثاری از هنرهای بصری پرداخت؛ هدف او به‌کارگیری نظریه‌های زیباشناسی این متفکر بین‌رشته‌ای جهت نقد و تحلیل آثار هنری بود. آنچه به‌عنوان پیشینه در ارتباط با موضوع پژوهش مشاهده گردید به شرح زیر است. تیمپانو[۲] (۲۰۱۶)، در مقاله‌ای تحت عنوان «اوبری بردسلی[۳]، بدن گروتسک و هنر مدرن وین» در ابتدا دریافت‌های انتقادی نسبت به مجموعه آثار بردسلی در آن زمان را مورد بررسی دقیق قرار داده و سپس به این مهم پرداخته که گسترش موضوعات وابسته به اروتیک و گروتسک در هنر بردسلی با آثار تولیدشده توسط افراد پیوندیافته با آرت نوو[۴] به‌ویژه هنرمند مشهور گوستاو کلیمت[۵] (۱۸۶۲-۱۹۱۸) و تصویرگر کم‌تر شناخته‌شده جولیوس کلینگر[۶] (۱۸۷۸-۱۹۴۲) مرتبط می‌باشد. نتایج این پژوهش حاکی از تطابق با نظریه پولاک[۷] در مورد آوانگاردهای تاریخی است که نشان می‌دهد هنرمندان نوظهور یا در حال تکامل آوانگارد، روشی را برمی‌گزینند که شامل ارجاع به یک هنرمند با سبکی مدرن و دریافت‌های بیش‌تر انتقادی است. ویجز[۸] (۲۰۱۶)، در پژوهش خود تحت عنوان «خودنگاره‌های بسیار بزرگ و گروتسک زنانه» بروز گروتسک در کار سه هنرمند زن به نام‌های کاترین ویکمن[۹]، جنی ساویل و ماریا لسینگ[۱۰] را مورد بررسی قرار داده و استفاده از بزرگنمایی و تکه‌تکه شدن در آثار هنرمندان زن معاصر را به بازنمایی غیرواقعی بدن زن از لحاظ تاریخی، برهنه‌های زیبای زن نقاشی‌شده توسط هنرمندان مرد و همچنین جامعه فوتوشاپ‌شده معاصر مرتبط دانسته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بزرگنمایی در این آثار امکان یک بررسی دقیق و از نمای نزدیک را امکان‌پذیر کرده و بیننده را درگیر واقعیت‌های بدن می‌نماید؛ همچنین تکه‌تکه‌شدن به‌عنوان استعاره‌ای از تکه‌تکه‌شدن خود عمل می‌نماید. . افتخاری یکتا (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل نقاشی‌های پیتر بروگل براساس اندیشه میخائیل باختین» با رویکردی تحلیلی-تطبیقی گزیده‌ای از آثار بروگل را با تکیه بر دیدگاه باختین یعنی فرم، نمادهای کارناوالی و نیروهای زاینده مورد بررسی قرار داده و نمونه‌هایی از انطباق را نشان داده است. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که هنر بروگل معادل بصری ادبیات پست و در مقابل ادبیات والاست. او نقد هزلی از تضاد نهضت اصلاح دینی را به تصویر کشیده و جلوه‌های بصری زبان شوخی و بازی‌های کارناوالی که در آثار او حضور دارند باعث پیوند این آثار با افکار و نظریه‌های باختین می‌شوند. آفرین (۱۳۹۶)، در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل وجوه فرهنگ‌عامه در نقاشی‌های حسینعلی ذابحی» به مطالعه وجوه فرهنگ‌عامه در آثار ذابحی با تمرکز بر چند مضمون مرتبط مانند: کارناوال، آرمان‌شهر و گروتسک پرداخته و چگونگی رهایی فرهنگ‌عامه از زیر فشار فرهنگ مسلط در آثار هنرمند مذکور را با توجه به سبک او نشان داده است. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که هنرمند با عناوین هنجارگریز، تأکید بر اطوار شخصیت‌ها، نشان‌دادن وضعیت وقفه در تسلط قواعد واقع‌گرایی رایج بصری، قلم‌گذاری سریع، کوبه‌ای و رنگ‌گذاری ضخیم بر وجه فرهنگ

تولیدشده توسط عامه تأکید داشته و نشان می‌دهد فرهنگ این قشر قدرت زخم زدن و سرپیچی از فرهنگ مسلط را دارد. از تحقیقات دیگری که در رابطه با ساویل و رویکرد او در نقاشی صورت گرفته می‌توان به موارد زیر اشاره کرد. میگر[۱۲] (۲۰۰۳)، در مقاله‌ای تحت عنوان «جنی ساویل و زیباشناسی فمینیستی انزجار» با تکیه بر نظریه‌های السپس پروبین[۱۳] و ژولیا کریستوا[۱۴] در مورد زیباشناسی انزجار، به خوانش آثار ساویل پرداخته و نتیجه می‌گیرد که کارهای او نه‌تنها نمونه‌ای تصویری از به‌کارگیری این زیباشناسی است، بلکه آشکارکننده راه‌هایی می‌باشد که انزجار می‌تواند در چارچوب زیباشناسی فمینیستی از طریق به چالش کشیدن سنت و ارائه فرصتی برای درک کارکردهای بدن منزجرکننده، مؤثر واقع شود. لاکارد[۱۵] (۲۰۱۷)، در مقاله‌ای تحت عنوان «به چه کسی چاق می‌گویند؟ مضمون اختلال خوردن در نقاشی‌های جنی ساویل (نمونه موردی بررسی دو اثر نقشه[۱۶] و نگه داشته‌شده[۱۷])» بیان داشته است که با وجود اینکه می‌توان تصاویر ساویل از زنان بزرگ اندازه را به‌عنوان نگرشی مثبت به چربی مورد خوانش قرار داد بااین‌حال تفاسیر گوناگون و متضاد نسبت به کارهای او منعکس‌کننده نگرش‌های مختلف و متناقض دنیای معاصر در مورد بدن‌های فربه و چاق می‌باشد. او با بررسی دو اثر اولیه ساویل استدلال کرده است که نقاشی‌های او یک بینش بزرگ‌تر فرهنگی را نشان می‌دهند که در آن زنان دائماً بدن خود و زنان دیگر را مورد قضاوت قرار داده و در یک نگرانی و اضطراب دائمی به سر می‌برند. اضطرابی که تا اندازه‌ای شدید است که حتی مثله کردن سطوح بوم و از ریخت انداختن فیگورهای نقاشی توسط ساویل نیز نمی‌تواند تنش ناشی از آن را به‌طور کامل برطرف کند. در مطالعات صورت گرفته در این رابطه پژوهشی که مشخصاً به بررسی گروتسک در آثار جنی ساویل با در نظرگرفتن نظریات میخائیل باختین بپردازد، مشاهده نشد. پژوهش‌های قبلی نیز در مورد این هنرمند برجسته بسیار محدود بوده و تمامی دوره‌های هنری او را بررسی نکرده‌اند. در تحقیقات داخلی نیز تاکنون به بررسی گروتسک در آثار هنرمندان معاصر غرب پرداخته نشده است. پژوهش حاضر با در نظرگرفتن همه این محدودیت‌ها در جهت برطرف کردن آن‌ها اجرا گردیده است. لذا ضرورت اجرای این پژوهش بیش‌ازپیش احساس می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

میخائیل باختین وارث نظریه‌های زیباشناسی مدرن است. او به پیروی از کانتی‌ها و نئوکانتی‌ها مانند: هرمان کوهن[۱۸] زیباشناسی را به مثابه حوزه‌ای تلقی کرد که در آن می‌توان مقوله‌های شناخت نظری و اخلاقی-عملی را به یکدیگر پیوند داد (Haynes, 2008, 293). باختین با طرح ایده‌هایی مانند: مکالمه‌گرایی، چندصدایی، کرونوتوپ، کارناوال و تمام ناشدگی آثار تأثیرگذاری در حوزه نقد و نظریه‌های ادبی بر جای گذاشت که می‌توان از آن‌ها در جهت تحلیل هنرهای تجسمی نیز استفاده کرد. ایده کارناوالی‌اش در شرایطی شکل گرفت که فرهنگ و سیاست اصلی در شوروی سابق، خصلتی سرکوب‌گرانه داشت و حکومت استالین هرگونه مجاری ارتباطی معقول را مسدود کرده و مردم راهی جز خندیدن و جشن‌های شادمانه و لودگی برای بیان احساسات خود نداشتند (انصاری، ۱۳۸۴، ۲۰۳).

انتخاب دیدگاه باختین به‌عنوان چارچوب نظری این مقاله بیش از هر چیز به خاطر طرح و اندیشه او درباره کارناوال و رئالیسم گروتسک است. از ویژگی‌های ذاتی کارناوال تأکید بر دیگرزبانی هدفمند و تکثر سبک‌ها در کارناوال است که مورد توجه باختین قرار می‌گیرد. در کارناوال اسلوب جدیدی از ارتباط میان انسان‌ها شکل گرفته که از جنبه‌های اصلی آن افشای حقیقت به صورت عریان و بی‌پیرایه ورای نقاب‌های کذب و دسته‌بندی‌های قراردادی و اجتماعی می‌باشد . کارناوال در تقابل با فرهنگ رسمی است. فرهنگ رسمی که خود را یگانه الگوی قابل پذیرش و معتبر می‌پندارد، همواره در تلاش است تا سایر گونه‌های فرهنگی را با عنوان زیان‌بار و غیرمعتبر از صحنه زندگی اجتماعی حذف کند . اما هرگونه بحث درباره فایده‌مندی ایده‌های باختین بایستی با یک توصیف گذرا از درک او درباره خویشتن و روابط با دیگران آغاز شود که او آن را با ایده گفت‌وگوی متقابل مرتبط می‌داند.

منطق گفت‌وگویی، گفتمانی است که توجه مخاطب را به بغرنجی پیشینه سخن و دشواری دریافت معنا بدون در نظرگرفتن زمینه و متن آن جلب می‌کند (Bakhtin, 1984). باختین در مقام یک فیلسوف و پژوهشگر ادبی به ارتباط محور بودن هنر و زندگی اعتقاد دارد. به نظر او گفت‌وگو با مخاطب اثر و انتقال پیام‌های معنادار در ذات هنر است. هنر و زندگی به همان اندازه پاسخگوی یکدیگرند که انسان‌ها در زمان و مکان مشخص به نیازها و سؤالات یکدیگر واکنش نشان می‌دهند (Haynes, 2008, 295). بنابراین در هنر هر دو وجه نشانه یعنی صورت و محتوا، عناصری فعال در انتقال پیام محسوب می‌شوند و به نظام ارزشی خاصی تعلق دارند (نولز، ۱۳۹۳، ۴). تفسیر باختین از خلاقیت هنری، تأکید بر تعهد اخلاقی عمیقی است که ما نسبت به یکدیگر داریم. چنین تعهدی هرگز در قالب مقوله‌ای نظری جای نمی‌گیرد، بلکه پاسخ مشخص هنرمند نسبت به افراد جامعه در موقعیت‌های خاص و بدون تکرار است (Haynes, 2008, 296).

گروتسک

در لاتین گروت با اصطلاح کروتا[۱۹] به معنای طاق یا کریپت[۲۰]، دخمه قابل مقایسه بوده که از اصطلاح یونانی (Κρυπτη) برای مقبره زیرزمینی مشتق شده است. بنابراین از آغاز واژه‌ی گروتسک با ارکان شوم و شیطانی مانند مناطق زیرزمینی، تدفین و رمز و راز ارتباط پیدا می‌کند (Harpham, 1982, 23). ایتالیایی‌ها این نوع از تزیینات اروپایی را که متشکل از نقش‌های خیالی، ارکان معماری تزیینی و طوماری شکل و فیگورهای تلفیقی بود، تحت عنوان گروتسکو[۲۱] نامیدند که بعداً توسط فرانسوی‌ها به گروتسک ترجمه شد (تامسون، ۱۳۹۸، ۱۶). سبک تزیینی و پر زرق‌وبرق گروتسک از همان اوان مشاهده در حفاری‌های روم باستان، به تصویری از پوچی، مسخرگی، از شکل انداختن و تحریف امور معقول و طبیعی و همچنین هیولاوارگی تبدیل شده است (Adams, Yates and Warren, 1997, 2). زیباشناسی کلاسیک که هستی را چیزی ثابت، کامل، واضح، تمام‌شده و مستحکم در نظر می‌گیرد و میان همه بدن‌ها و اشیاء مرز حائلی قرار می‌دهد، گروتسک را به‌عنوان تصویری از هیولاوارگی در نظر گرفته و وحشتش از همه بی‌کرانگی‌ها را افشا می‌سازد.

تردیدی نیست که گروتسک به لحاظ ویژگی‌های بیرونی و واکنشی که در مخاطب برمی‌انگیزد، پدیده‌ای دوگانه و آمیزه‌ای از امور کمیک و وحشت‌زا می‌باشد که می‌خنداند و می‌هراساند، لذت می‌بخشد و منزجر می‌کند، مجذوب می‌کند و می‌رماند (مکاریک، ۱۳۹۸، ۲۴۵). گروتسک مخالف جدایی از ریشه‌های مادی و جسمانی جهان است. جسم انسان و اعمال حیاتی آن، مقولاتی کیهانی می‌شوند که در قالب پیکره جمعی

همه مردم جای می‌گیرند. این پیکره که همواره در حال رشد و نوسازی است، انگاره‌های جسمانی آن به شکلی عظیم و اغراق‌شده مورد بازنمایی قرار می‌گیرند. بنابراین گروتسک اغراق‌آلود و سرشار از مبالغه است؛ این ویژگی نه‌تنها در فرم و ساختار آن، بلکه در محتوای اثر نیز وجود داشته و موجب تغییر در مسیر عادی و مألوف جهان‌بینی مخاطب می‌شود و او را دچار بیگانه‌سازی می‌نماید (تامسون، ۱۳۹۸، ۲۹). مفهوم زمان در این انگاره‌پردازی، مفهومی چرخه‌ای است و بنابراین نمی‌توان آن را در چهارچوب زمان بازنموده‌ی متعارف و خطی که دارای ابتدا و انتهاست، به تصویر کشید. فرایند دگردیسیِ منعکس‌شده در گروتسک، هنوز کامل نشده و بنابراین هر دو قطب تغییرِ شکل (شروع و پایان، کهنه و نو، محتضر و در حال تولد) در آن حضور دارند و بیانگر تمثیلی از زمان چرخه‌ای می‌باشند (نولز، ۱۳۹۳، ۱۸).

کارناوال در نزد میخائیل باختین

باختین پیکره نظریه خود درباره کارناوال را از طریق مفاهیم چندآوایی[۲۲] و دیگری شکل می‌دهد؛ اما مهم‌ترین مفهومی که او از کارناوال ارائه می‌کند رئالیسم گروتسک است که در ارتباط مستقیم با سنت رئالیسم و فرهنگ عامیانه می‌باشد (Bakhtin, 1984, 35). باختین با بررسی آثار فرانسوا رابله در کتاب خود با عنوان رابله و دنیایش، به بازبینی این مفاهیم پرداخته و تحلیلی از نظام اجتماعی و فرهنگ عامیانه در اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس ارائه می‌دهد. در حقیقت، کارناوال که در زمان خاصی از سال برگزار می‌شد، زندگی است که در قالب بازی شکل گرفته و منطق و راز دستیابی به ساختار آن، دوسویگی است. در کارناوال بازیگر و تماشاگر یکی شده و دگرگونی و مرگ به دوباره زاده شدن و سازندگی می‌انجامد. بنابراین تصویرهای کارناوالی دورویه و متناقض هستند (تودورف، ۱۳۹۸، ۱۲۷). شخصیت گروتسک مؤنث، با بدن دوگانه افراط و فناپذیری فراوان که در جشن‌های کارناوالی خلق می‌شود جلوه‌ای از این دوسویگی است. این شخصیت که اغلب به صورت باردار، دیوانه یا شوریده نشان داده می‌شود، مظهر رهایی افسارگسیخته از نظم مذکر و تهدیدی برای آن محسوب می‌شود. بدن‌های تغییر شکل یافته، روبه‌زوال و بارور زنان به دوگانگی گور ارتباط می‌یابند که سرچشمه حاصلخیزی زمین و مقصد مرگبار آن می‌باشد (نولز، ۱۳۹۳، ۲۸۶). خنده که از مهم‌ترین ویژگی‌های کارناوالی و اساس این مراسم مردمی است، صرفاً تمسخرزن، طنزآمیز یا هجوآلود نمی‌باشد. این خنده موضوعیت نداشته و برخوردار از بنیانی فلسفی است که مرگ و زندگی را در بر می‌گیرد. افراد شرکت‌کننده در کارناوال به نقص‌ها و میرایی خود اذعان دارند و با تمسخر خودشان در چرخه صیرورت مرگ و زندگی مجدد قرار می‌گیرند (لچت، ۱۳۹۸، ۱۹). دلقک‌ها، ابله‌ها، افراد درشت‌اندام و فربه و همچنین کوتوله‌ها و تردست‌ها از شخصیت‌های کارناوالی محسوب می‌شوند. این انگاره‌ها که در همه اشکال گروتسک وجود دارند، به سبب ضدیتشان با هنجارهای متعارف به ایجاد فضای کارناوالی کمک شایانی می‌کنند. غول‌ها آن‌قدر در میان جمعیت شرکت‌کننده محبوب بودند که برخی از کارناوال‌ها صرفاً از آنها تشکیل می‌شد و عموم مردم گمان می‌کردند این افراد به دلیل مصرف افراطی مواد غذایی مقصر شرایطی هستند که در آن قرار دارند (Garland Thomson, 1996, 32). وقار طبیعی، سبک‌وزنی اثیری و ظرافت در واقع حاصل تربیت سخت‌گیرانه‌ای است که بر طبق آن بدن دارای وزن طبیعی، برجستگی و منافذ مختلف سرکوب و انکار شده و با برچسب‌گذاری گروتسک، زشت و ناموزون از نمایش بدن آرمانی طرد می‌شود (نولز، ۱۳۹۳، ۲۲۸).

کارناوال به معنای محدود کلمه ارتباط خاصی با بدن داشته و جسمانیت پست و زمینی انسان در آن نقش اساسی ایفا می‌کند که بایستی در ایام لنت و پرهیز قبل از عید پاک کنترل شود. به همین دلیل حال و هوای کارناوال سرشار از نمادهای زمینی مانند جسم انسان و جوانب فیزیکی و فیزیولوژیکی آن، خوردن، نوشیدن، مستی، لباس و پوشش، آمیزش جنسی و تولیدمثل، قطع عضو، مرگ، بلع و دفع (تخلیه شکم، عرق کردن، دفع مایع مخاطی و عطسه کردن) است (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۸۱). این همه، اجزاء ضروری تجربه دوسویه کارناوال‌اند که عنصر بدنی در آن عمیقاً مثبت بوده و امری در خودبسنده و خصوصی نیست. بدن گروتسک از طریق خوردن و آشامیدن در تعامل با جهان قرار گرفته و از مرزهای درونی و وجوه جسمانی خود فراتر می‌رود و به شکوفایی، رشد و بالندگی می‌رسد (Bakhtin, 1984, 322).

در جشن‌های کارناوالی توده مردم با استفاده از ماسک، فردیت خود را به کناری نهاده و به جمع می‌پیوندند و از این طریق یگانگی جسمانی و مادی خود را بهتر احساس می‌نمایند (نولز، ۱۳۹۳، ۳۱). باختین مضمون درونی ماسک را با شادمانی ناشی از دگردیسی و تناسخ، با نسبیت حاکم در جهان و لذت ناشی از ناپایداری امور و با نفی یکنواختی و تشابه با خویشتن خویش مرتبط می‌داند (لچت، ۱۳۹۸، ۱۹). کارناوال عرصه پیوند واقعیت و آرمان‌شهر است و از ویژگی‌های برجسته آن تعلیق همه سلسله‌مراتب، امتیازها، هنجارها و محدودیت‌ها می‌باشد. زبان اصطلاحی آن حاوی فرم‌ها و نمادهای خاص و ترکیب‌های کلامی خنده‌دار است و دارای بیانی پویا می‌باشد که از اشکالی همواره متغیر و تعین نیافته تشکیل شده است. این زبان، اندام‌ها و انگیزه‌های قسمت‌های پست بدن را کفایت می‌کند و اندوه درونی را به خنده‌ای مبدل می‌سازد که ثمره شناخت و همذات‌پنداری است. نمادهای موجود در کارناوال تحت تأثیر دو عامل تغییر و نوسازی هستند و تمرکز بر نسبی‌بودن حقایق و قدرت‌های حاکم، کیفیتی طنزآلود و شادی‌آفرین به آن‌ها بخشیده است. به گفته باختین، منطق ویران‌سازی بر جهان کارناوال حاکم است (نولز، ۱۳۹۳، ۱۲). باختین ویران‌سازی را در شادخواری‌های عامیانه، زبان خاص کارناوالی، تاج‌گذاری و خلع یدهای موجود در آن می‌بیند و معتقد است: کارناوال با استفاده از ابزارهای خنده، گروتسک، انواع واژگونی سلسله‌مراتبی و غیره پرده از ایدئولوژی حاکم برداشته و حقیقت را آشکار می‌نماید. جهان وارونه کارناوالی به‌نوعی تقلید طنزآلود زندگی غیرکارناوالی است (همانجا).

در اصل ایده کارناوالی باختین تحلیل و واکاوی تضاد زندگی و مرگ و همه تضادهای ازاین‌دست وجود داشته و هم‌جواری زهدان و گور همانند تولیدمثل ستایش می‌شود. در این تحلیل مرگ بخشی جدایی‌ناپذیر از چرخه حیات جمعی مردم است و زمین که مادر همه جانداران و گهواره تولد آن‌ها محسوب می‌شود، اجساد بی‌جان مردگان را می‌بلعد و بارور می‌شود تا شرایط مساعد برای زایش‌های بعدی فراهم آید (نولز، ۱۳۹۳، ۳۰). تصویرسازی گروتسک از زنجیره بی‌انتهای حیات بدن، بخش‌هایی را مورد توجه قرار می‌دهد که در آن زندگی یک بدن از مرگ بدن قبلی شکل می‌گیرد. این درهم‌تنیدگی بدن‌ها که نشان از آغاز و پایان زندگی در مرز میان بدن قدیم و تازه شکل گرفته است، بدن گروتسک را وارد مقوله

وجوه دوگانه می‌کند (Dentith, 1995, 227). در واقع عدم امکان پی‌بردن به وضعیت بدن (زنده یا مرده)، استفاده از انگاره‌هایی که موجب خطای دید می‌شوند و همچنین عدم امکان تشخیص هویت فرد نشان‌دهنده طنز نهفته در ساختار گروتسک است که به‌موازات خشونت، مرگ و مقولات هولناک موجود در ساختار آن، دو روی یک سکه هستند.

بدن‌های ترکیبی، در حال دگردیسی و از شکل افتاده، همچنین آمیختگی اندام‌های انسانی، گیاهی و جانوری نشان از کلیت کیهانی و جهانی بدن گروتسکی است که هیچ‌گاه یک بدن منفرد و یکپارچه را نشان نمی‌دهد بلکه با اتصال خود به جهان به قلمروهای ناشناخته و جدید دست می‌یابد (Bakhtin, 1984, 18). اندام‌هایی از بدن انسان نیز که به روی جهان گشوده هستند و به عبارتی ورود و خروج جهان به بدن از طریق آن‌ها امکان‌پذیر است، در انگاره‌پردازی گروتسک مورد تأکید قرار گرفته و برجسته می‌شوند. بنابراین دهان، بینی، اندام‌های تناسلی و شیردهی، شکم، مقعد، منافذ پوستی، اسکارها و علائم جراحت و بریدگی به صورتی اغراق‌آمیز بازنمایی می‌شوند (نولز، ۱۳۹۳، ۱۹). دهان باز و شکم نفخ‌کرده از علائم سیری‌ناپذیری بدن جمعی کارناوالی می‌باشد. چشم در تصویرسازی گروتسک جایی نداشته و بیانگر زندگی شخصی و خودبسنده فرد است. اما باختین چشم‌های برآمده را نمایانگر تنش بدنی ناب دانسته و آن را با گروتسک ارتباط می‌دهد (Dentith, 1995, 226).

مهم‌ترین انگاره در رئالیسم گروتسک، تنزل همه مفاهیم و ارزش‌های برتر، روحانی، ایدئال و مجرد و واگذاری آن‌ها به سطوح مادی، جسمانی و زمینی است. در تقلیدهای تمسخرآمیز، خلع یدها، واژگونی سلسله‌مراتبی، زیر پا گذاشتن هنجارها و غیره ابژه مورد نظر فروکاسته می‌شود و به اسافل اعضای بدن ارتباط می‌یابد (نولز، ۱۳۹۳، ۲۱). فروکاستن، ایجاد قبری جسمانی برای تولدی دوباره است و دارای ماهیتی دوسویه می‌باشد که هم‌زمان با تخریب ابژه به احیا و بازسازی آن می‌پردازد. فروکاستن یک شیء نه‌تنها به منزله افکندن آن در گودال عدم و نابودی مطلق نیست بلکه هدایت‌اش به اندام‌های تحتانی و تولیدمثل یعنی محل وقوع لقاح و تولد مجدد است (Bakhtin, 1984, 21).

جنی ساویل

جنی ساویل نقاش نئواکسپرسیونیسم انگلیسی در سال ۱۹۷۰ در کمبریج انگلستان متولد شد؛ از سال ۱۹۸۸ تا ۱۹۹۲ در دانشکده هنر گلاسکو[۲۳] تحصیل نمود و یک دوره را نیز در سال ۱۹۹۱ در دانشگاه سینسیناتی[۲۴] گذراند (Kuspit, 1999). در این زمان نقاشی به‌عنوان یک رسانه مستقل در هیچ‌کجا با شور و نشاط‌تر از دانشکده هنر گلاسکو به چالش کشیده نشده بود. برنامه هنر زیست‌محیطی دانشگاه که در زمینه‌ی تئوری انتقادی تأکید می‌کرد، منجر به دوره‌ای سازنده از تمرینات آزمایشی در آثار نسل جدیدی از هنرمندان گردید. در این شرایط که به نظر می‌رسید نقاشی به بن‌بست خود رسیده و به‌عنوان عملی واپس‌گرایانه در بیان هنر معاصر ناتوان است. ساویل مجبور به آزمودن ابزار و وسیله‌ی بیان‌اش بیش از حد معمول گردید. علاقه به فیگور انسانی، دست‌کاری در آن و ساخت هویت جنسی به مرکزیت کار او تبدیل شد و یک زبان گفتمان معاصر پیرامون فمنیسم و نظریه انتقادی به آگاهی دادن و ویژگی خاص بخشیدن به آثار و تفکر او یاری رساند (Groom, 2018). مجموعه آثار فارغ‌التحصیلی‌اش قاطعانه، عضلانی و به معنای واقعی کلمه بسیار پرخاشگرانه بود و کیفیت غیرآشکار فرویدی (زیگموند و لوسین فروید) آن نشان از موفقیت‌اش در آینده می‌نمود (Hubbard, 2020).

خصوصیت بارز مطالعات ساویل علاقه پیوسته به عیب و نقص‌ها و آسیب‌دیدگی‌های بدن، با همه دلالت‌ها و تابوهای اجتماعی آن می‌باشد که در سال ۱۹۹۴ او را به مطالعه آناتومی انسان با کمک یک جراح پلاستیک نیویورکی به نام باری ونتروپ[۲۵] سوق داد (همانجا). وقت‌گذرانی‌های او با جراح و مشاهده نوسازی گوشت بدن در درک او از فرم انسانی، حالت ارتجاعی و شکنندگی‌اش و همچنین وضعیت‌هایی که گوشت در آن تغییر شکل داده و ناهنجار می‌شود، تأثیر فراوان نمود (Kuspit, 1999). او هنرمندی اسیر ویژگی‌های زیباشناختی فرم و انعطاف‌پذیری بدن انسانی است که فیگورهای زنانه را با اغراقی بی‌رحمانه و گروتسکی نقاشی می‌کند. علی‌رغم اینکه کارهای ساویل غالباً بیانیه‌ای سیاسی بر ضد تصاویر ایدئال کلیشه‌ای از زنان در پرتره‌های سراسر تاریخ هنر تلقی می‌شود، در اصل او «نقاش زندگی مدرن و بدن‌های دوران مدرن» است. سوژه‌های زن ساویل به لاشه‌های گوشت در قصابی شباهت وحشتناکی دارند. اندام‌های آن‌ها طویل و آویزان است و گوشت بدن آن‌ها تکه‌تکه و تحریف شده است (Kennedy and Burt, 2018). در شرایطی که زنان را ترغیب به پنهان‌نمودن و حذف قسمت‌هایی از بدن که چاق، افتاده، جنبنده و اضافی است از طریق رژیم غذایی، ورزش و اعمال جراحی می‌نمایند. ساویل اصرار به فاش‌نمودن این ویژگی‌ها در آثارش داشته و برخلاف هنرمندانی که دربی تجسم‌بخشیدن به زیبایی هستند، آثار او بازتابی از انزجار است (Meagher, 2003, 24).

از نظر سبکی گفته می‌شود که ساویل در محدوده‌ای بین رئالیسم، اکسپرسیونیسم و انتزاع قرار دارد؛ درحالی‌که برخی منتقدین مانند دونالد کاسپیت[۲۶] بر این نظر هستند که؛ او اکسپرسیونیسم را بازآفرینی نموده است (Wages, 2016, 7). آثار اخیر ساویل که با ترکیبی از مدیوم‌های رنگ‌وروغن، زغال چوب و پاستل بر روی بوم ساخته شده و مناظر و فیگورهای به‌هم‌بافته‌شده‌ای را نشان می‌دهند، بیانگر تغییر سبک او هستند. به اجرا درآوردن مفهوم زمان و تأکید بیش‌تر بر پاساژهای عینی رنگ، نشان از پیچیدگی روزافزون دیدگاه و تکنیک مفهومی هنرمند دارد. در حالی که بدن همچنان در کانون آثار او قرار دارد، تغییر از چهره‌های منفرد به چندگانه، پروراندن شیوه نمایش با یک زبان تاریخی، و ادغام فیگورها و انتزاع دیده می‌شود. شفافیت (به‌دلیل پشت‌نمابودن) و روانی طراحی به ساویل این فرصت را می‌دهد تا واقعیت چندین فیگور را به‌طور هم‌زمان درک کند و این تا حدودی نتیجه الهام‌گرفتن از تصاویر بی‌شماری است که او را به خود جلب می‌نماید، خواه از تاریخ هنر، کتاب‌های پزشکی یا زندان ابوغریب (Guner, 2012). این شبیه تجربه امروز ما از اطلاعات به نظر می‌رسد، ایده‌ای که نشانگر طبقات اجتماعی و همچنین لایه‌هایی از تصاویر است که در طول زمان دیده می‌شوند. تصاویر فتومونتاژی که از طریق رایانه‌ها، نه به‌عنوان یک واقعیت واحد از جهان، بلکه به‌صورت ترکیبی از حقایق، به‌طور هم‌زمان دریافت می‌گردند (Artstory, n.d.).

تمام زندگی هنری ساویل پیرامون آزادانه حرف‌زدن در مورد اتفاقات و گشودن غیرممکن‌ها بوده است از جمله، قابلیت‌های هنری زنان و توانایی آنان برای قرارگرفتن در موقعیت‌های مختلف، برابری جنسیتی و آزادی نژادی. او در همه آثارش به احساسات نفسانی محض پرداخته و علاقه او به

تصویرسازی بدن همیشه از جنبه غیرمتعارف آن بوده است (Goodman, 2020). ساویل هنرمندی است که در کار خود، به‌ویژه در استفاده از رنگ بسیار معاصر است. شیوه برخورد او با مدل نقاشی، تأکیدش بر آزادی بیان و تکنیک فنی درآن‌واحد، او را قادر ساخته است تا به‌گونه‌ای بینابینی از لحاظ سبک‌شناختی رفتار کرده و در زمان مناسب برای دستیابی به کیفیت مورد نظر، شیوه‌ای را گسترش داده و دیگری را کنار بگذارد. ساویل این فضاهای بینابینی را مناسب کنش متقابل عقلانی و خلاقانه دانسته و می‌گوید: «اگر شما تصاویر فیگوراتیو را رها کنید چنین فضاهایی را از دست می‌دهید. من احساس می‌کنم که تاریخ بشر در کنار من است» (Dalley, 2020).

تجزیه‌وتحلیل آثار جنی ساویل

رابط[۲۷]، ۱۹۹۲

اثر رابط پرتره‌ای عمیقاً انسانی از چهره یک زن است که لحظه‌ای از بررسی انعکاس تصویری را نشان می‌دهد (تصویر ۱). او از گوشه‌ی چشمان شفاف آبی خاکستری‌رنگ‌اش چشم دوخته و ظاهرش را در آینه بررسی می‌کند و گوشت نرم و سرخ‌شده گونه چپش را محکم بین دو انگشت فشار می‌دهد. این نقاشی بر اساس چهره خود هنرمند در مقیاسی بزرگ‌تر از حد معمول اجرا شده و صورت غول‌پیکر زن تمام صفحه تصویر را پر کرده است. این مقیاس مبالغه‌آمیز و نمای نزدیک مبتنی بر تجربه از چهره زن که حاکی از افراط کاریکاتوری و کارناوالی می‌باشد، احساس صمیمیت را به بیننده وارد کرده و او را وارد فضای مربوط به رفتارهای خصوصی او می‌نماید.

در اثر رابط پوست پر از لک‌وپیس و اجرای چشمگیر ساویل از قاب صورت سوژه، یک فرد زنده را نمایش می‌دهد که مملو از خون و زندگی است. اما پالت رنگ به‌کار برده‌شده در اثر به‌خصوص در قسمت چانه و سمت چپ صورت رنگ‌های کبود و تیره‌ای است که حاکی از مرگ است. مرگ در اینجا به معنای کنار زده‌شدن از جامعه به‌دلیل نداشتن معیارهای ایدئال زیبایی است که موجب گردیده این فیگور با برچسب‌گذاری گروتسک، زشت و ناموزون از مراسم نمایش بدن آرمانی در جامعه طرد شود. حتی نوری که مرکز گونه سمت راست را روشن کرده نسبت به رنگ‌های مرده کار شده در قسمت‌های پایینی و سمت چپ چهره نور تلقی می‌شود. درحالی‌که این زردرنگ باخته و نزار که نشان‌دهنده ضعف می‌باشد کاملاً زمینی است. این آناتومی بین مرگ و زندگی قرار داشته و بیانگر تمثیلی از زمان چرخه‌ای است. عدم امکان پی بردن به وضعیت بدن (زنده یا مرده) نشان‌دهنده طنز موجود در ساختار گروتسک است که به‌موازات مرگ نشان داده شده از طریق به‌کارگیری رنگ‌های کبود، حاکی از وجوه دوگانه گروتسک می‌باشد. محل قرارگیری چشم‌ها، بینی و دهان او در کادر تصویر به‌گونه‌ای است که به بیرون آن هل داده می‌شود و بیشترین فضای کادر توسط گوشت و چربی پر شده است. بدن فربه تجسمی از بدن گروتسکی محسوب می‌شود که با اتصال خود به جهان به ادراک خاصی از مادیت دست یافته و قادر است با پدیده‌های مختلف مانند کوه‌ها، رودخانه‌ها، دریاها، جزایر و قاره‌ها ادغام شود و در واقع کل جهان را فرا گیرد (Bakhtin, 1984, 322).

در نور شدیدی که مرکز گونه سمت راست پرتره را روشن کرده، آثاری از اسکار و بقایای پیوند پوست یا جراحی زیبایی دیده می‌شود و در قسمت پایین گونه یک زگیل واضح بر روی پوست گل انداخته صورت او مشخص است. در انگاره‌پردازی گروتسک اندام‌هایی از بدن که به روی جهان گشوده هستند مانند منافذ پوستی، اسکارها و علائم جراحت و بریدگی مورد تأکید قرار گرفته که باعث عبور از مرزهای بدن و اتصال آن به جهان پیرامون می‌گردد (Bakhtin, 1984, 19). ساویل در تمرینات خود همیشه در پی این است که فیگور انسانی را با روح زندگی آکنده ساخته و در جهت میل به این هدف او بدن جسمانی یک نفر را جانشین و نماینده بقیه افراد جامعه می‌نماید و رنگ را به استعاره‌ای از گوشت بدل می‌کند. کادر مربع مستطیل اثر نشان‌دهنده این مطلب است و این فرد ترجمانی از تمامی انسان‌هایی است که به‌دلیل نداشتن زیبایی ایدئال از حق حیات محروم گشته و مورد بی‌توجهی در جامعه قرار می‌گیرند (روان‌بودن هویت در بدن گروتسکی). ساویل در نقاشی‌های خود، فیگور زنانه را از سنت هنری مردانه باز پس می‌گیرد و مخاطب را دعوت به نگاه کردن به پرتره‌ای نقص‌دار و آسیب‌دیده می‌نماید. این زن که برگرفته از چهره خود هنرمند است و صورت پهن گوشتی او محصول لنز عکاسی و پرسپکتیو از پایین می‌باشد، از نظر بصری کادر تصویری او را مخدوش می‌نماید. برای ساویل مقیاس بوم و ویژگی‌های جسمانی تصویر او، ابزار مهمی برای مقابله با هرگونه عقیده قبلی و تعصب بصری است. او در این اثر نقص‌های انسانی و زیبایی خاص متعلق به هر فرد را مورد تجلیل قرار داده و فانتزی‌های مردانه در تاریخ هنر از آنچه بدن زنانه باید باشد را ویران‌سازی نموده است. اگر کادر این اثر را از وسط به دو نیم کنیم، دهان بسته و دفرمه‌شده پرتره مورد تأکید قرار گرفته (تأکید بر اندام‌های ورودی و خروجی در انگاره‌پردازی گروتسک) و در مستطیل بالایی کادر یک صلیب مورب در قسمت ابروها و بینی تشکیل می‌شود که نشان‌دهنده هجوه‌هایی است که در جامعه به این افراد وارد شده و حتی گفتار و کلام آن‌ها مورد بی‌توجهی قرار می‌گیرد. (مرگ به معنای کنار زده شدن از جامعه و نداشتن زندگی طبیعی). این اثر را می‌توان به‌عنوان شخصیت گروتسک مؤنث در جشن‌های کارناوالی خوانش نمود که تجسمی از دوگانگی موجود در ساختار گروتسک و مظهر رهایی افسارگسیخته از نظم مذکر می‌باشد. این پرتره روبه‌زوال و فربه به دوگانگی گور پیوند داده می‌شود که سرچشمه حاصلخیزی زمین و مقصد مرگبار آن می‌باشد.

چهره ۲۳/۱۱[۲۸]، ۱۹۹۷

نام این اثر طعنه‌ای به صنعت مد و تبلیغات می‌باشد و همانند شماره‌های درج‌شده بر روی محصولات آرایشی، ساویل نیز برای اثر خود

تصویر ۱- جنی ساویل، رابط، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۹۹۲، ۱۲۲ × ۱۰۱ سانتی‌متر، مجموعه خصوصی ساچی، لندن.
مأخذ: (http://www.arthur.io/art/jenny-saville/interfacing?ctr=1)

عنوان چهره ۱۱/۲۳ را برگزیده است (تصویر ۲). فضای اثر توسط چهره عظیم زنی که چشمان سبزآبی و نگاه نافذش بر روی خط شاخص بالایی قرار گرفته و در تضاد مستقیم با رنگ مایه‌های قرمز خونی کار شده بر روی پوست می‌باشد، پر شده است. چنین تضادی نشان‌دهنده نوعی درگیری میان اندیشه‌های سوژه و هنجارهای حاکم در دنیای اطرافش می‌باشد. حالت چهره او همانند خرگوشی است که در مقابل چراغ‌های جلو اتومبیل غافلگیر شده و صداقت گزنده و دقیقی که در آن مشاهده می‌شود، عمداً ناخوشایند و زننده است و موجب قرارگیری این اثر در دسته‌بندی آثار گروتسکی می‌شود.

چهره ۱۱/۲۳ جزء یک سری از مجموعه آثار ساویل می‌باشد که در مورد جراحی‌های زیبایی خلق شده و نشان‌دهنده افرادی است که تحت این اعمال قرار می‌گیرند تا مفاهیم زیبایی پیاده شده از سوی جامعه و صنعت مد و تبلیغات را در ظاهر خود نشان دهند و در این راه متحمل درد و رنج‌های فراوان و صدمات جبران‌ناپذیری می‌گردند. تحریفات ایجاد شده مخاطب را با این درد و رنج اجتناب‌ناپذیر مواجه و او را مجبور به بررسی چهره هنرمند، حالت گروتسکی ایجاد شده و زیبایی ذاتی و درونی انسان می‌نماید.

پالت رنگ به‌کاربرده‌شده شامل سایه‌های تاریک خاکستری، سبز، قهوه‌ای و رنگ‌های روشن قرمز، قرمز-نارنجی، صورتی گوشتی[۲۹] و رنگ صورتی-نارنجی[۳۰] می‌باشد و لکه‌هایی از سفیدهای رنگی در قسمت‌هایی از چهره و تقریباً کل فضای منفی بوم پراکنده شده است. رنگ‌های قرمز تأکیدی بر دفع خون از منافذ پوستی و علائم جراحت و بریدگی است که در انگاره‌پردازی گروتسک به‌صورتی اغراق‌آمیز مورد بازنمایی قرار می‌گیرد. چشمان خیره و برآمده و دهان‌گشوده چهره نیز تأکید بر اندام‌های ورودی و خروجی در انگاره‌پردازی گروتسک داشته و سبب تعامل فیگور با جهان و از میان رفتن مرزهای وجودی می‌شود.

ساویل با انتخاب زنان در حالت‌های آسیب‌پذیر و شکننده به‌عنوان سوژه آثار خود، عمداً مفاهیم سنتی زیباشناسی را به چالش کشیده و با ایجاد بدنی در تقابل با ایدئولوژی حاکم دست به ویران‌سازی می‌زند. این مبارزه با انتخاب مقیاس این اثر که بیش از یک و نیم متر ارتفاع دارد و تصویری برش خورده از صورت یک زن را نشان می‌دهد، مورد تأکید قرار می‌گیرد. چنین مقیاسی باعث تحمیل مضمون اثر به مخاطب گشته و آن را در ذهن او ماندگار می‌نماید. به‌علاوه تنزل ایجاد شده در مفاهیم سنتی زیباشناسی موجب می‌شود که ابژه مورد نظر فروکاسته شود و با زمین و اسافل اعضای بدن ارتباط یابد که هم‌زمان با تخریب به احیا و بازسازی آن می‌پردازد.

تصویر ۲- جنی ساویل، چهره ۱۱/۲۳، رنگ‌روغن روی بوم، ۱۹۹۷، ۱۵۲/۵×۱۵۲/۵ سانتی‌متر. مأخذ: (http://www.mutualart.com/Artwork/Figure-11-23/180E385BC626293C)

ساویل تمام سطح این اثر را با قلم‌زنی‌های نقاشانه و بیانگرانه از رنگ‌روغن قشری پر کرده و سطح برجسته اثر حاکی از تلاش‌های فیزیکی هنرمند در خلق تصویر می‌باشد. این قلم‌پردازی‌های خشن یادآور سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی و آثار ویلم دکونینگ[۳۱] می‌باشد. بااین‌حال هنرمند سعی در براندازی رفتارهای ماچویی[۳۲] دارد که با نقاشی کنشی مرتبط است. در اینجا واژگون‌سازی طبقه‌بندی‌های جنسیتی به این معنا است که سوژه اثر زنی است که از روی بوم به بیرون خیره شده و این سوژه توسط یک هنرمند زن نقاشی گردیده است. نگاه خیره مردانه عمداً در قسمت سر سوژه قرار داده شده و مخاطب را مورد هجوم قرار می‌دهد. ساویل مضمونی را که اغلب با ایده‌های منسوخ زیبایی زنانه مرتبط است، انتخاب کرده، این ایدئال را به کناری نهاده و آن را تحریف نموده است. بدین گونه او اثری تقابلی و خام را خلق کرده که نشان‌دهنده واژگون‌سازی سلسله‌مراتبی و زیرپاگذاشتن هنجارهای ایدئال زیبایی در تاریخ هنر می‌باشد. ساویل در این مورد توضیح می‌دهد: «در طول تاریخ هنر، به‌طور معمول به زنان به‌عنوان سوژه آثار هنری نگاه شده و این سوژه هیچ‌گاه مخاطب را تحت تأثیر نگاه خود قرار نداده است. به‌عنوان یک هنرمند وظیفه شما نگاه کردن می‌باشد. پس من این دو موقعیت را با هم ترکیب نمودم» (Christies, 1999).

میزبان[۳۳]، ۲۰۰۰

اثر میزبان یک ماده خوک باردار با شکم متورم و سرسینه‌های بیرون زده را در طول تصویر نشان می‌دهد (تصویر ۳). این حیوان فراتر از اندازه‌های بوم است. پالت رنگ به‌کار برده شده خیانتی به این مضمون تولد قریب‌الوقوع نوزاد است؛ زیرا آنچه ساویل واقعاً به‌تصویر کشیده، مرگ است (بدن در حال گذار که نشان‌دهنده وجوه دوگانه گروتسک و تمثیلی از زمان چرخه‌ای می‌باشد.). رنگ‌های مورد استفاده او محدوده بژ تا سفید، سایه‌های مختلف سبز، خاکستری و قهوه‌ای تا سایه رنگی نامطبوعی از زرد خردلی است که این بدن گوشتی را به مرگ بیش‌تر از زندگی نزدیک می‌نماید. در سراسر بدن این حیوان متورم، ضربه قلم‌هایی از رنگ صورتی پخش شده و این تنها رنگی است که به‌اندازه کافی ملایم و لطیف بوده و نقاشی را به‌جای عصیانگری، جذاب می‌نماید. این اثر یک ماده خوک مرده است اما نشانه‌های بارداری در آن وجود دارد و ساویل در ارائه به آن حالتی بسیار انسانی بخشیده است. او با تمسک به نسبیت بنیادین

تصویر ۳- جنی ساویل، میزبان، رنگ‌وروغن روی بوم، ۲۰۰۰، ۴۵۴×۲۵۲ سانتی‌متر، مجموعه شخصی. مأخذ: (http://www.artnet.com/artists/jenny-saville/host)

مرگ، تفاوت‌های میان انسان و حیوان را نادیده گرفته و همچنین بدن در حال دگردیسی در انگاره پردازی گروتسک را نشان داده است. ماده خوک آن‌قدر بزرگ و عظیم است که کل بدن آن در قاب تصویر جای نمی‌گیرد. ساویل در این روند سر ماده خوک را قطع کرده و این بی‌توجهی به سر به‌عنوان نشانی از فردیت باعث قرارگیری آن به‌عنوان عضوی از توده (توده مردم) می‌شود. ماده خوک به‌دلیل این قابلیت از دست دادن هویت خود که توسط یک نظم اجتماعی بالاتر ایجاد می‌شود، بدنی گروتسکی است (Erdrich, 2007, 48). عدم امکان تشخیص هویت نشان از طنز نهفته در ساختار گروتسک است که به‌موازات مرگ، خشونت و سایر مقولات هولناک دو روی یک سکه در تصویرپردازی گروتسک هستند.

در این اثر زندگی و مرگ درهم می‌آمیزد و میزبان را به گروتسک نزدیک می‌نماید. به‌نظر می‌رسد که ساویل با به تصویرکشیدن ماده خوک از موضوعات اولیه خود یعنی زنان بزرگ اندازه و چاق فاصله می‌گیرد؛ بااین‌حال الهام او از منابعی سرچشمه می‌گیرد که پیوند میان اعضای بدن خوک و انسان را دور از ذهن نمی‌دانند. ساویل الهام‌بخش رمان فرانسوی «داستان‌های خوک»[۳۴] از ماری داریوسک[۳۵] است که به زبان انگلیسی منتشر شد. رمان بازگوکننده داستان دختری است که به ناگاه متورم شده و شروع به دگردیسی به یک ماده خوک می‌نماید (Paparoni, 2006, 90). به‌محض این تغییر، دختر پیشنهادهای دوستی از طرف مردان جوان دریافت نموده ولی آن‌ها به‌مرور به تحقیر و استثمار وی روی می‌آورند.

تغییر شخصیت اصلی داستان از دختر به ماده‌خوک استعاره‌ای از تغییرات ایجاد شده در بدن یک نوجوان در دوران بلوغ جنسی است. در این زمان بدن از نظر جنسی جذاب‌تر می‌شود، مگر اینکه به یک ماده خوک تبدیل شود. دختر جوان با این دگردیسی که در آن ماده خوک استعاره از افزایش چربی است، دیگر جذاب نبوده بلکه سوژه‌ای برای تحقیر می‌شود. او برای فرار از شر عوامل گمراه‌کننده و حفظ امنیت خود به سمت مادرش می‌رود در حالی که مادر قصد ذبح او را دارد. در این شرایط تنها راه زندگی برای دختر، قتل مادر خود و یافتن پناهگاه در جنگل است. ازآنجایی‌که مادر، کسی است که او را به دام دنیا کشاند، ماده خوک اکنون اختیار و حقانت قتل او را دارا می‌باشد (اشاره به داستان ادیپوس و الکترا)[۳۶] (Ibid.). پیوند میان مادر و دختر در این رمان با وضعیت حیوان باردار در نقاشی همانند است. میزبان بدنی گروتسکی است، زیرا تجسمی از «زندگی ابدی تجدیدشونده» است که به‌موجب آن بدن پذیرای مرگ و زندگی به‌صورتی توأمان گردیده است (Bakhtin, 1984, 322). به گفته باختین چنین جسمی ادغامی از مرگ و معاد است که در آن همان بدنی که به درون قبر فرورفته در رستاخیزی دوباره برمی‌خیزد و در تلاشی مستمر برای تجدید از اندام‌های پایینی حیوانی به اعضای بالاتر انسانی قرار می‌گیرد (Ibid.). ساویل در مورد اثر میزبان چنین شرح می‌دهد: «من این نقاشی را خوک نمی‌بینم. این یک بدن برهنه زنانه دیگر است. به‌نظر انسانی می‌رسد... حیوانی است که همیشه فرومایه در نظر گرفته می‌شد؛ اما اکنون با پیشرفت علم ژنتیک اعضایی از بدنش قابلیت پیوند زدن به انسان را دارا شده است» (Murphy, 2000, 9). ساویل در اینجا به اعضای مهندسی ژنتیکی پیوند شده از خوک به انسان اشاره دارد.

این ماده‌خوک تقریباً تمام فضای بوم را در برمی‌گیرد و توجه مخاطب را به ابعاد بی‌نظیر خود جلب می‌نماید مانند نقاشی‌های ساویل از زنان بزرگ اندازه که قاب تصویر را با بدن گوشتی آن‌ها پر می‌کند. اثر میزبان اگرچه نشان‌دهنده حیوانی مرده است اما بی‌حدومرز می‌باشد و از این زمان به بعد به زندگی تجدید یافته دیگری ادامه می‌دهد. به این نقاشی می‌توان مانند یک منظره نیز نگریست که در آن میزبان، بدن گروتسکی گسترده‌ای است که جهان را در آغوش گرفته و به بدن‌های دیگر و فضا پیوند می‌خورد.

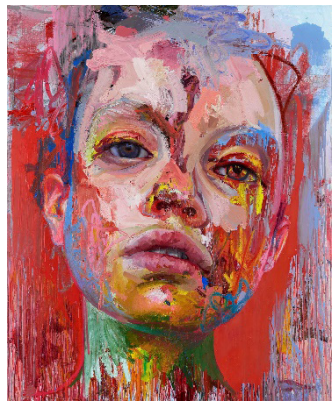
فصلی از لیندا ناکلین[۳۷]، ۲۰۱۶-۱۸

این اثر دارای ترکیب‌بندی خاص نقاشی‌ها و مجسمه‌های پیه‌تا (باکره سوگوار)، یعنی ترکیب‌بندی هرمی شکل می‌باشد و هنرمند خودنگاره‌ای از خود را در رأس هرم به‌جای سر مریم باکره قرار داده است (تصویر ۴). در قسمت پایین پرتره او، سرهای کودکان و انبوهی از خطوط طراحی پرانرژی و همپوشان دیده می‌شود که از آن‌ها دست‌ها و پاهایی شکل می‌گیرند (ایجاد بدنی پیوندی و در حال گذار که منبعی پایان‌ناپذیر از مرگ و باروری و شکل‌گیری و تولد می‌باشد.). فرم‌های هندسی با تأکید بر روند ترکیب‌بندی اثر هنری، صورت دو نفر از این کودکان را قاب‌بندی می‌کند. در زیر خودنگاره ساویل، طراحی چهره یک زن دیگر قابل تشخیص است که در رابطه با عنوان اثر قابل بررسی می‌باشد.

این چهره‌ی لیندا ناکلین یکی از حامیان بزرگ و دوست هنرمند است (قرارگیری چهره ساویل بر روی چهره لیندا ناکلین اشاره‌ای به ماسک گروتسک می‌باشد که حاکی از نفی هرگونه مطابقت و یکسانی با خویشتن خویش است.). ساویل به‌وضوح به موضوعی غریزی نزدیک می‌شود و به مورخ و منتقد هنری فمینیست که به‌خاطر مقاله‌اش با عنوان «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟»، مشهور شد، به‌عنوان مادر مادران ادای احترام می‌نماید (Hoban, 2018). ساویل در این ترکیب‌بندی خود را از بالا برش زده و با بدنی فاقد جسمانیت مشخص، هم غزلی برای مادر شدن است و هم نقشه‌ای برای زیرساخت‌های دقیق طراحی شده در سبک نقاشی چندلایه او.

در اینجا فیگور مادرانه در اوج هرم ترسیم‌شده‌ی پیچیده‌ای قرار دارد که متشکل از تصاویر جابه‌جاشده و همپوشان از کودکان خواب می‌باشد. دست‌ها و پاهای معصوم و متعدد این کودکان مانند چتری آویزان بوده و یک پیکره گروتسکی و پیوندی را تشکیل داده است. همچنین چرخه صیرورت زندگی و مرگ به‌وضوح در اثر هویدا می‌باشد که بیانگر تمثیلی

تصویر۴- جنی ساویل، فصلی از لیندا ناکلین، زغال چوب روی کتان، ۱۸-۲۰۱۶.
مأخذ: (http://www.riotmaterial.com/jenny-saville-ancestors/amp/)



تصویر ۵- جنی ساویل، گسیختگی، اکریلیک و رنگ‌وروغن بر روی کتان، ۲۰۲۰، ۱۶۰ × ۲۰۰ سانتی‌متر. مأخذ: (https://gagosian.com/exhibitions/2020/jenny-saville-elips/)

از زمان چرخه‌ای در انگاره‌پردازی گروتسک می‌باشد. رابطه مادر و فرزند به‌جای یک ترکیب‌بندی ایستا از شیوه قرارگیری شمایل‌نگاری به‌صورت نزاعی پویا از اندام‌های روی هم قرار گرفته، وضعیت‌های بدنی جنون‌آمیز و استفاده از خطوط برش می‌باشد که به‌نوعی سرپیچی از الگوهای زیباشناسی سنتی و فروکاستن ابژه مورد نظر است. به‌نظر می‌رسد که این نقاشی صرفاً نشان‌دهنده یک فصل از داستانی است که در آن ساویل به‌عنوان یک زن هنرمند قاطعانه جای این منتقد هنری را گرفته و اشاره به واژگونی سلسله‌مراتبی در نظریه باختین دارد.

گسیختگی[۳۸]، ۲۰۲۰

در اثر گسیختگی نگاه خیره فیگور تا حدی خودآگاهانه است. چهره مدل به رنگ صورتی نقاشی شده و طرفین آن در پس‌زمینه اثر و قسمتی از زیر گونه و کناره لب‌ها به رنگ قرمز می‌باشد. سمت چپ گردن توسط یک سطح سبزرنگ که هنوز شکل نگرفته و خام است، پوشانده شده و شکاف‌های ایجاد شده توسط ضربه‌قلم‌های آزاد هنرمند به آن ویژگی بارز بخشیده است (تصویر ۵). پرتره در قسمت‌هایی از ساختار لایه‌ای چشم‌ها، دهان، بینی و بخش‌هایی از صورت آبستره شده و علامت‌های انتزاعی ایجادشده یادآور قلم‌گذاری‌های شاعرانه سای تومبلی است. این سبک‌های متباین صرفاً به تکمیل یکدیگر نپرداخته بلکه در شکل‌دهی بنیادین اثر به یکدیگر گره خورده‌اند که نشان‌دهنده از میان‌رفتن مرز میان ژانرهای هنری در تصاویر کارناوالی و غلبه چندصدایی در اثر است؛ همچنین مرز میان پرتره و فضای اثر نیز کاملاً ترسیم نشده و این فیگور بی‌حدومرز به فضای اثر پیوند خورده است. قرارگیری چشم‌ها بر روی خط شاخص بالایی و خیره بودن نگاه آن توجه مخاطب را فوراً به خود جلب می‌کند. چشم سمت چپ فیگور دارای رگه‌های قرمزرنگ، هماهنگ با پس‌زمینه اثر می‌باشد. رنگ قرمز خونی مورد استفاده و غالب بودن آن در پس‌زمینه تصویر، نشان از حاکمیت فضای خشونت‌بار در جهان اثر است (کادر مربع-مستطیل). استفاده از این رنگ در چشم فیگور، حالتی سلحشورانه به آن بخشیده است. در بالای اثر سمت چپ، چشمانی سیاه‌رنگ دیده می‌شوند؛ تداعی‌گر دژخیمی که از پشت فیگور مشغول نظاره کردن آن می‌باشد، ولی قاب اثر و محل قرارگیری چشم‌ها حکایت از رفتنی بودن دژخیم دارد. چشم سمت راست فیگور به‌صورت تیره کار شده و انعکاسی از فضای خفقان‌باری است که در آن قرار دارد. ابروها بسیار بی‌رنگ نشان داده شده و بر روی قسمتی از ابروی سمت راست فیگور و کناره بینی، فردی مصلوب به‌صورت انتزاعی دیده می‌شود. حالت جمجمه و دست‌های این فرد حاکی از فریاد است ولی هنرمند خواهان پرداختن به آن نبوده بلکه تنها با اشاره به این فیگور انتزاعی بیان می‌دارد که بایستی برضد این خفقان و خشونت حاکم مبارزه کرده و جنگید.

بینی فیگور بزرگ‌تر از اندازه طبیعی و حالتی کوفته‌شده و گروتسکی دارد و دهان باز و برجسته شده است (تأکید بر اندام‌های ورودی در انگاره‌پردازی گروتسک). گردن سبزرنگ مدل بر روی خط شاخص پایینی قرار گرفته و از ماسک صورت جدا شده است. رنگ سبز کار شده بر روی حنجره، نشان از سخنان ارزشمند فیگور است. شره‌های رنگ ایجاد شده در قسمت پایینی گردن، تداعی‌گر فیگورهای انتزاعی بسیاری است که حالتی اعتراضی دارند. گردن لاغر و نامتناسب با سر، شبیه تنه درختی است که میوه خون‌آلود، آسیب‌دیده و کرم‌خورده آن، چهره فیگور است. این چهره نشان از فردی است که نماینده توده مردم است و به‌دلیل رنگارنگی و غیرطبیعی‌بودن، چهره‌ای کارناوالی است که با وجود جهان خشونت‌بار اثر اشاره به وجوه دوگانه گروتسک دارد.

در کنار چشم قرمزرنگ فیگور، دو لکه زردرنگ شبیه اشک دیده می‌شود که نشان از ناراحتی و اندوه او از اتفاقات و ناهنجاری‌های اجتماع‌اش می‌باشد. یک نوع بارش غم‌بار خونین را در کل اثر شاهد هستیم. خارج‌شدن چشم‌های سیاه‌رنگ دژخیم از کادر اثر، مشروط بر شکل‌گیری این پرتره گروتسکی مرکب از توده مردم است و هنرمند با ارائه این تصویر مخاطب را دعوت به همبستگی و مبارزه می‌نماید. رنگ آبی آسمانی در قسمت بالا سمت راست اثر، حاکی از امید است و این رنگ به سمت پایین و فیگورهای انتزاعی قسمت گردن شره کرده است. زیبایی برطبق معیارهای رنسانس در این پرتره دیده نمی‌شود و هنرمند خواهان رنسانسی دوباره است که نواندیشی بر طبق جهان معاصر را در برمی‌گیرد (ویران‌سازی). این فیگور مؤنث و اغراق‌آمیز که در مرز میان شکل‌گیری و فناپذیری قرار گرفته است؛ می‌توان به‌عنوان شخصیت گروتسک مؤنث در متون کارناوالی خوانش نمود که مظهر رهایی از نظم مذکر می‌باشد و به دوگانگی گور نسبت داده می‌شود (جدول ۱).

جدول ۱- انگاره‌های کارناوالی باختینی در آثار جنی ساویل.

ردیف	عنوان اثر	انگاره‌های کارناوالی باختین									
		شخصیت کارناوالی	اغراق‌آمیز و تحریف شده	زمان چرخه‌ای	تأکید بر اندام‌های ورودی و خروجی	وجوه دوگانه گروتسک	بدن بی‌حدومرز و گسترش یافته	مرگ	ماسک	ویران‌سازی	فروکاستن
۱	رابط	✓	✓	✓	✓	✓	✓			✓	

ردیف	عنوان اثر	انگاره‌های کارناوالی باختین									
		شخصیت کارناوالی	اغراق‌آمیز و تحریف شده	زمان چرخه‌ای	تأکید بر اندام‌های ورودی و خروجی	وجوه دوگانه گروتسک	بدن بی‌حدومرز و گسترش یافته	مرگ	ماسک	ویران‌سازی	فروکاستن
۲	چهره ۱۱/۲۳		✓		✓					✓	✓
۳	میزبان		✓	✓	✓	✓	✓	✓			
۴	فصلی از لیندا ناکلین		✓	✓		✓	✓		✓		✓
۵	گسیختگی	✓	✓		✓	✓				✓	

نتیجه

جنی ساویل عمدتاً در آثارش فیگورهای برهنه زنانه را به تصویر می‌کشد. این موتیف‌های کلاسیک که هم از نظر ظاهر و هم مقیاس بوم بزرگ‌تر از اندازه طبیعی هستند، به هیچ عنوان به صورتی کلاسیک مورد بازنمایی قرار نمی‌گیرند. رنگ‌های او جسورانه اما لطیف است و با قلم‌پردازی‌های ناگهانی سریع و خشن، رنگ‌های فیروزه‌ای و سبز لیمویی که معمولاً با رنگ پوست در ارتباط نیستند، با چنان اختلاف فاحش اما نامحسوسی در کنار هم قرار می‌دهد که هیچ رنگی در فیگور به تصویر کشیده شده، نامناسب به نظر نمی‌رسد. با استفاده از این روش رنگ‌گذاری، موضوعات او به‌عنوان فیگورهای انسانی کاملاً بی‌عیب و نقص و زیبا در جزئیات ولی ناخوشایند در کلیت و مضمون شناخته می‌شوند که نشان‌دهنده تعارضات حل‌وفصل‌نشده‌ای است که در ساختار بازنمایی‌های گروتسکی دیده می‌شود و هم‌زمان لذت می‌بخشد و منزجر می‌کند. انزجار ایجاد شده در مخاطب از طریق حالت و نگاه‌های این فیگورها تشدید می‌شود. در واقع هیچ‌یک از آثار ساویل باعث دیدزنی جنسی در مخاطب نگشته، زیرا فاقد تمامی نشانه‌های لذت‌بخشی زنانه در عملکرد هنری هستند. او در جست‌وجوی بدن‌های کبود، ضرب‌وشتم‌شده و ناقص است (تأکید بر اندام‌های ورودی و خروجی در انگاره‌پردازی گروتسک)؛ بدن‌هایی که نوعی حالت بینابینی را ایجاد کرده و از نظر جنسیت نامشخص و در حال گذار می‌باشند و همچنین لاشه‌ها و اجسادی که در مسخی ناتمام از مرگ و زندگی قرار گرفته و نشان‌دهنده یک کانون بدنی بسته و کامل نیستند (وجوه دوگانه گروتسک). چنین فیگورهایی به‌عنوان بدن گروتسکی در معنای اصطلاح باختینی عمل کرده و پتانسیل ایجاد بی‌ثباتی در هنجارهای پذیرفته‌شده اجتماعی و زیباشناسی را دارا هستند (فروکاستن). خود ساویل عباراتی مانند: جهش، تحول و ایهام را دوست داشته و در آثارش به دنبال نمایش فیگور انسانی در حالت‌های افراطی و حجیم می‌باشد که قابل مقایسه با برداشت باختین از بدن گروتسک است که با اتصال خود به جهان به ادراک خاصی از مادیت دست می‌یابد (وجوه دوگانه گروتسک). آثار او با انتقادهای متفاوتی روبه‌رو شده است: با ستایش‌های بسیار از طرف طرفداران آزادی چربی و همچنین منتقدان وحشت‌زده که آثار او را بی‌رحمانه، کینه‌توزانه، تکان‌دهنده، احساساتی و فتیشیستی توصیف کرده‌اند. هرچند هر دوی این واکنش‌ها سطحی بوده و از ماهیت حقیقی کار به نفع احساسات‌گرایی گذشته‌اند.

تازه‌ترین کارهای ساویل لایه‌لایه و حاوی توده‌ای از بدن‌ها و اندام‌های تحریف شده و همپوشان و اشاره به حقایق مختلف و کثرت و فراوانی دال‌ها می‌باشند. این فیگورها که غالباً دارای ابعادی گریزان و بدن‌هایی پیوندیافته و در حال گذار می‌باشند، به‌گونه‌ای در یک اثر جای می‌گیرند که مرز میان آفرینش و نیستی از میان رفته و نشان‌دهنده مفهوم چرخه‌ای زمان در انگاره‌پردازی گروتسک و منبعی پایان‌ناپذیر از مرگ و باروری و شکل‌گیری و تولد هستند (وجوه دوگانه گروتسک). برای اینکه یک بدن کامل باشد بایستی جنبه‌هایی که نقص را آشکار کرده و آن را با گروتسک هم‌تراز می‌نماید مانند: بارداری، زایمان و مرگ پنهان نگاه داشته شود که ساویل در آثار خود هر سه جنبه را آشکار می‌کند (فروکاستن و مرگ). در آغوش‌گرفتن این صفات جسمانی، از سوی دیگر رهسپار راهی طولانی در جهت بستن شکاف میان حیوانات و وجود انسانی شده و بدین ترتیب شأن و مرتبه‌ای را که انسان‌ها در این طرح هرمی جامعه از آن برخوردار هستند، بی‌ثبات می‌کند (فروکاستن). گروتسک در نزد باختین، مخالف سلسله‌مراتب است و هر نوع طبقه‌بندی اجتماعی و نژادی را ویران می‌کند، مانند فیگورهای بزرگ اندازه ساویل که مخاطب را وادار می‌سازد تا سیاست‌های استانداردسازی زیبایی و انزجار ناشی از بدن‌هایی که مطابق با این استانداردها نیستند را زیر سؤال برد (ویران‌سازی و فروکاستن). بنابراین ساویل نه‌تنها تعریف مجددی از استانداردهای زیبایی زنانه پیشنهاد می‌دهد که فراگیرتر است، بلکه به رد ایده زیبایی به‌عنوان یک مفهوم اساساً بی‌ثمر و ظالمانه می‌پردازد. او به زنان کمک می‌کند تا بتوانند حدومرزها و موقعیت خود را تعریف کرده و تصمیم بگیرند چه مفاهیمی برای زندگی و شخصیت آن‌ها کاربرد دارد. حرکت او به سمت انتزاع و در کنار هم قراردادن سبک‌های مختلف را هم می‌توان به قصد او در ارائه یک فروپاشی عمیق‌تر از بدن‌های تکه‌تکه در عصر حاضر ارتباط داد (چندصدایی و وجوه دوگانه گروتسک).

پی‌نوشت‌ها

1. Deborah Haynes.
2. Nathan Timpano.
3. Aubrey Beardsley.
4. Art Nouveau.
5. Gustav Klimt.
6. Julius Klinger.
7. Griselda Pollack.
8. Emily. C. Wages.
9. Katheryn Wakeman.
10. Maria Lassing.
11. Michelle Meagher.
12. Elspeth Probyn.

13. Julia Kristeva.
14. Brittany Lockard.
15. Plan.
16. Propped.
17. Herman Cohen.
18. Crupta.
19. Crypt.
20. Grottesco.
21. Polyphony.
22. Glasgow School of Art (GSA).
23. University of Cincinnati.
24. Barry Weintraub.
25. Donald Kuspit.
26. Interfacing.
27. Figure 11.23
28. Salmon.
29. Peach.
30. Willem de Kooning.

۳۱. Macho اصطلاح ماچو از لغت اسپانیایی ماچیسمو گرفته شده که به معنای روح یا ماهیت مردانگی می‌باشد. ایدئولوژی ماچیسمو دیدگاهی است که مرد واقعی را به شکل فردی که از هیچ‌چیز نمی‌هراسد، بی‌عاطفه و سنگدل است، تمایل به جدل دارد و جنگجویی خشن می‌باشد، به تصویر می‌کشد. پژوهش‌های صورت‌گرفته در این رابطه، چهار ویژگی برای مردان ماچو برمی‌شمارند که عبارت‌اند از: دیدن خشونت به‌عنوان عملی مردانه، دیدن خطر در قالب موضوعی هیجان‌انگیز، بی‌عاطفه‌بودن نسبت به زنان و کنترل بسیار شدید بر احساسات و عدم بروز آن‌ها.

32. Host.
33. Pig Tales.
34. Marie Darrieussecq.
35. Oedipus and Elektra
36. Chapter (for Linda Nachlin).
37. Rupture.

۳۸. Cy Twombly نقاش، مجسمه‌ساز و عکاس آمریکایی بود و به نسل رابرت رائوشنبرگ و جاسپر جونز تعلق داشت. نقاشی‌های او عمدتاً در مقیاس بزرگ، آزادانه و بی‌دقت، خط‌خطی، کالی‌گرافی و شبیه نقاشی دیواری است که بر روی زمینه‌های سخت خاکستری، خرمایی روشن یا سفید انجام شده است.

فهرست منابع

آفرین، فریده (۱۳۹۷)، تحلیل وجوه فرهنگ عامه در نقاشی‌های حسینعلی ذابحی، *باغ نظر*، ۱۵(۵۹)، ۷۱-۸۲.

انصاری، منصور (۱۳۸۴)، *دموکراسی گفت‌وگویی: امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخائیل باختین و یورگن هابرماس*، تهران: نشر مرکز.

تامسون، فیلیپ (۱۳۹۸)، *گروتسک*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۸)، *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

عرب‌زاده، جمال؛ موسوی اقدم، کامبیز و افتخاری یکتا، شراره (۱۳۹۴)، تحلیل نقاشی‌های پیتر بروگل براساس اندیشه میخائیل باختین، *کیمیای هنر*، ۴(۴۱)، ۳۲-۵۲.

لچت، جان(۱۳۹۸)، *پنجاه متفکر بزرگ معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته*، ترجمه محسن حکیمی، تهران: انتشارات خجسته.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۸)، *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر، و محمد نبوی، تهران: آگه.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۴)، *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.

نولز، رونالد(۱۳۹۴)، *شکسپیر و کارناوال پس از باختین*، ترجمه رویا پورآذر، تهران: انتشارات هرمس.

Adams, James L., Wilson Yates, and Robert P. Warren (1997), *The Grotesque in Art and Literature*: Theological Reflection, Wm. B. Eerdmans Publishing, United States of America.

Bakhtin, Mikhail (1984), *Rabelais and His World*, Translated by Helene Isowolsky, Bloomington, Indiana University Press.

Dalley, Jan (2020), *Jenny Saville*: portrait of a feminist, Financial Times.

Dentith, Simon (1995), *Bakhtinian Thought*: An Introductory Reader, Routledge.

Erdrich, Loren (2007), I Am a Monster: The Indefinite and the Malleable in Contemporary Female Self-Portraiture, *Circa*, No.121, 43-49.

Garland Thomson, Rosemarie (1996), *Freakery*: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body, New York University Press.

Goodman, Jonathan (2020), *Jenny Saville at Gagosian*, White Hot Magazine.

Groom, Simon (2018), *Jenny Saville Now*, Gagosian Quarterly.

Guner, Fisun (2012), *Jenny Saville*, Modern Art Oxford and Ashmolean Museum, The Arts Desks.

Harpham, Geoffrey G. (1982), *On the Grotesque*: Strategies of Contradiction in Art and Literature, Princeton University Press, Princeton.

Haynes, Deborah J. (2008), *Bakhtin and the Visual Arts*, Cambridge University Press, United State of America.

Hoban, Phoebe (2018), *Jenny Saville still Manages to Amaze with Ancestors*, Riot Material.

Hubbard, Sue (2020), *Jenny Saville Propped 1992 Significant Works*, Art News, Artlyst.

Kennedy, J., and J. Burt (2018), *Portraying the grotesque in Jenny Saville's paintings*, Unit London, News.

Lockard, Brittany (2017), Who Are You Calling Fat? Eating Disordered Thinking in Jenny Saville's Plan and Propped, *Gender Open Repositorium*, No. 62, 36-47.

Meagher, Michelle (2003), *Jenny Saville and a Feminist Aesthetics of Disgust*, Hypatia, 18(4), 23-42.

Murphy, Anna (September 3, 2000), *An Obsession with Bodily Extremes*, The Sunday Telegraph.

Paparoni, Demetrio (2008), *Damien Hirst*, David Salle, Jenny Saville: The Bilotti Chapel, Edited by Demetrio Paparoni, The Bilotti Chapel, Rome.

Wages, Emily C. (2016), *Macro Self-Portraiture and the Feminine Grotesque*, Bachelor of Arts, Claremont College.

http://www.artforum.com/print/reviews/199910/jenny-saville-772

http://www.christies.com/en/lot-5459627

http://www.theartstory.org/amp/artist/saville-jenny/artworks/

Honar-Ha-Ye Ziba: Honar-Ha-Ye Tajassomi
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.337695.666857

A Reading of the Grotesque Art's Visual Elements in Jenny Saville's Works Based on the Views of Mikhail Bakhtin*

Shahla Nilforoushan[1], Afsaneh Nazeri[2]**

[1]Master of Painting, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.
[2]Associate Professo, Department of Painting, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.

(Received: 5 May 2022; Accepted: 8 May 2023)

Jenny Saville, the Scottish contemporary artist found immediate success in the 1990s due to the depiction of corpulent women on a large scale; depictions that were considered to be a rebellion against the long-standing historical practice of drawing women according to the ideal constructs of beauty and slim female body. Saville's works were considered as bold measures in contemporary art, and the updated historical context which was brought by the oversized depiction of the figures linked Saville to keywords such as atypical, inconsistent, and exaggerated. Saville's figures fall under the category of grotesque art due to the depiction of suspended, amorphous, transplanted, and transgendered limbs. The human body and its vital and physical behaviors play a significant role in Saville's imagination. The bodies created through grotesque realism are positive entities that delineate a world's population regardless of their class and have the potential to inject instability in the accepted societal, political, and aesthetic norms. The essence of Mikhail Bakhtin's notable views on carnival-grotesque – which is a subset of topics in the field of satire and popular culture – disassociates itself from all the monotonous and invariable conventions, arrangements, stable truths, and cliches and provides an opportunity for revision and creation of novel worldviews. This theory provides a fresh outlook through which the works of Jenny Saville can be studied. The main objective of this study is to analyze the latent layers of meaning in Jenny Saville's paintings which contain the implicit definitions and implications of criticizing the contemporary political, societal, cultural, and aesthetic landscape. Due to their authenticity, these features are studied according to Bakhtin's views in order to provide an answer for the following question: "How can the elements of grotesque art in Jenny Saville's works be studied according to Bakhtin's views?" In terms of type, methodology, and developmental features, the present study is of qualitative and descriptive-analytical type. The findings of the present study reveal Saville's attempt to pull apart and decentralize all the sumptuous and elegant features of contemporary society through her art. Saville expresses her dissatisfaction with the injustice and inequality in the society through overwhelming the hierarchical orders and all that is considered to be dignified. Saville is drawn to expressions such as "mutation", "transformation", and "ambiguity", and seeks the extravagant and bulky depictions of human figures that are comparable to Bakhtin's interpretation of grotesque body with unique affinity and understanding of the material world. Saville's recent works feature multilayered and overlapping masses of bodies and distorted limbs, that point to the notion of multiple truths and abundance of signifiers. The figures in her works -which often have elusive dimensions along with transplanted and transitional bodies- are arranged in a way to eliminate the line between creation and annihilation, and to demonstrate the cyclicity of time in grotesque imagination. For Bakhtin, the Grotesque is against the hierarchy destroying all forms of social and racial classifications, like large figures of Saville, which provokes the audience to question the "policies of beauty standardization" and the "disgust caused by bodies not complying with the standards."

Keywords
Mikhail Bakhtin, Grotesque, Painting, Jenny Saville, Carnival.

Citation: Nilforoushan1, Shahla; Nazeri, Afsaneh (2023). Reading of the Grotesque Art's Visual Elements in Jenny Saville's Works Based on the Views of Mikhail Bakhtin, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(1), 81-91. (*in Persian*)

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "A reading of the Grotesque art's visual elements in Jenny Saville's works based on the views of Mikhail Bakhtin (Case study: Jenny Saville, Nicole Eisenman, and Paul McCarthy)" under the supervison of the second author at the Isfahan university of Art.

**Corresponding Author: Tel: (+98-913) 3162280, E-mail: a.nazeri@aui.ac.ir