Archive of SID

مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی

لیلا سروندی
شمس‌الملوک مصطفوی (نویسنده مسئول)
اسماعیل شفیعی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۲/۰۳
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۸/۰۲/۳۱

www.SID.ir

Archive of SID

مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی

لیلا سروندی

دانشجوی دکترای فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

شمس‌الملوک مصطفوی

دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

اسماعیل شفیعی

دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

این مقاله از پایان‌نامه لیلا سروندی با نام «مفهوم دیگری در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی» با راهنمایی دکتر شمس‌الملوک مصطفوی و دکتر اسماعیل شفیعی و استاد مشاور دکتر مالک حسینی برگرفته‌شده‌است.

www.SID.ir

Archive of SID

چکیده

مارینا آبراموویچ، هنرمند یوگسلاوی تبار در حوزه هنر مفهومی است که از اوایل ۱۹۷۰ با تمرکز بر بدن خود، به مثابه سوژه و رسانه اصلی هنرش، رویکردی متفاوت نسبت به مخاطب داشته‌است. موریس مرلوپونتی نیز از فیلسوفان پدیدارشناس و اگزیستانسیالیسم قرن بیستم است که در *پدیدارشناسی ادراک*، در قالب تجربه‌ای «بدن‌مند» به بحث در مورد «دیگری» پرداخته‌است. او هنر مدرن را پدیدارکننده عالمی می‌داند که نظرگاه متفاوتی برای هنرمند و مخاطب ایجاد کرده‌است. هدف این پژوهش تبیین مفهوم مخاطب با رویکرد پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی براساس مفاهیم «بدن‌مندی» و «دیگری» در اجراهای مارینا آبراموویچ، با عناوین «هنرمند حاضر است» و «ریتم صفر» است که با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده‌است و جمع‌آوری داده‌ها از طریق منابع کتابخانه‌ای، فیلم و پایگاه‌های معتبر اینترنتی صورت گرفته‌است. این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که مخاطب در اجراهای مارینا آبراموویچ چه مفهومی دارد؟ اهمیت این تحقیق ایجاد درک متفاوت مفهوم مخاطب توسط هنرمندانی است که تلاش می‌کنند به جای اینکه محتوایی برای مخاطب آماده کنند خود را در موقعیت یک مخاطب قراردهند تا «سطح آگاهی» خودشان را تغییر دهند. این امر موجب غنای بیشتر معنا و تعمیق رابطه تماشاگر و اجراگر می‌شود. از مهم‌ترین دستاوردهای این پژوهش می‌توان به این نکته اشاره نمود که طبق تعاریف موریس مرلوپونتی در مورد «دیگری» مخاطب به‌واسطه درهم‌تنیدگی با اثر هنری و هنرمند، ابزاری برای کنش مخاطب می‌شود و این امر عامل معنابخشی و آگاهی برای خود هنرمند است.

واژگان کلیدی: مارینا آبراموویچ، موریس مرلوپونتی، پدیدارشناسی ادراک، بدن، دیگری، پرفرمنس

www.SID.ir

Archive of SID

درآمد

تغییر رویکردهای هنری نیمه دوم قرن بیستم، به شکل‌گیری هنری انجامید که جایگاه متفاوتی برای هنرمند و مخاطب اثر هنری تعیین کرد. «درسال ۱۹۶۰، واکنش بر زیباشناسی هنری پسامینیمال[۱] و فرمالیسم انتزاعی[۲]، هنرهایی براساس ادراکات حسی و موضوعات بیانی و ارجاعی را شکل می‌دهد که بر ذهنیت و بدن انسان تمرکز پیدا می‌کند» (دیویس، ۱۳۸۸: ۱۰۴۷). بدن انسان به‌عنوان «ابژه هنری» موضوع بسیاری از آثار هنری و ادبی در قرن بیستم قرارگرفت. هر چند «حضور انسان در جنبش‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در شکل‌گیری هنر این دوران نقش بسزایی داشته است اما مهم‌تر از آن ارتباط فیلسوفان قرن بیستم با هنر به‌واسطه مضامین اگزیستانسیالیستی[۳] و ستایش آثار هنرمندانی است که شیوه‌های رایج هنری را کنارگذاشته بودند و به نوعی از ساختارشکنی دست زده‌بودند» (فاینبرگ، ۲۲۳:۲۰۰۰).

مهم‌ترین شکل این ساختارشکنی در رابطه با ابژه و سوژه اثر هنری بود که در قالب «هنر اجرا»[۴] (پرفرمنس) نمایان شد.

بنابر تعریف دانشنامه فلسفی استنفورد ««هنر اجرا» ریشه در اقدامات تحریک‌آمیز هنرمندان فتوریسم[۵] و دادایسم[۶] داشت که بعدها به‌عنوان خاستگاه گروه فلوکسوس[۷] در دهه پنجاه معرفی گردید و با نقاشی‌های ایو کلین[۸] با عنوان «برس‌های زنده» که بر روی بدن زنان برهنه با رنگ آبی می‌کشید، رویکردی «بدن‌مندانه» پیدا کرد. این عملکرد همچنین بیان نارضایتی گروهی از هنرمندان از سیستم تجاری و کالایی‌سازی هنر بود که تصور می‌کردند با از بین رفتن شیء به‌عنوان ابژه هنری و حضور بدن هنرمند و مخاطب، ارتباط مستقیم بین هنرمند و بیننده تسهیل می‌شود. همچنین به اعتراضات جامعه هنرمندان فمینیست[۹] به‌واسطه بدن خود در برابر نارضایتی‌های جنسی به هنر اجرا، نقشی اعتراضی و مفهومی داد» (دانشنامه فلسفی استنفورد).

یکی از هنرمندانی که رویکرد متفاوتی نسبت به بدن خود و مخاطب داشت، مارینا آبراموویچ[۱۰] هنرمند یوگسلاوی تبار بود که از اوایل ۱۹۷۰ آثاری در قالب «هنراجرا» به وجود آورد. او در مصاحبه‌ای اعلام کرد که «مخاطب برای من همه چیز است و بدون مخاطب اجراهایم «معنا» ندارند» (آبراموویچ، ۵۸:۲۰۱۰). براساس همین ادعا و تاکید او بر معنا و زندگی انسان که ناشی از نوعی نگاه اگزیستانسیالیستی است، می‌توان اجراهای او را از منظر فیلسوف پدیدارشناس و اگزیستانسیالیست قرن بیستم «موریس مرلوپونتی» مورد بررسی قرارداد. مرلوپونتی هنر مدرن را پدیدارکننده عالمی می‌داند که نظرگاه متفاوتی برای هنرمند و مخاطب ایجاد کرده‌است. مرگ زودهنگام او در سن ۵۳ سالگی در ۱۹۶۱ اجازه نداد اجراهای جوزف بویز[۱۱] و پس از آن مارینا آبروماویچ را ببیند تا همه‌ی آنچه در فلسفه‌اش در مورد هنر مدرن گفته بود را در پرفرمنس بیابد.

هدف این پژوهش تبیین مفهوم مخاطب دو اجرای مارینا آبراموویچ با رویکرد پدیدارشناسانه فلسفه موریس مرلوپونتی است که با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته‌است. امروزه با گرایش به مفاهیم فلسفی شاهد پژوهش‌هایی درحوزه هنر هستیم که در قالب مقالات متعدد به ارتباط مضامین فلسفی‌وهنری در هنرهای تعاملی و پرفرمنس پرداخته‌اند که به‌صورت منابع معتبر در این مقاله به‌کارگرفته‌شده‌است اما در رابطه با اجراهای مارینا آبراموویچ به‌عنوان کسی‌که نیم قرن به‌صورت مداوم به این امر پرداخته، پژوهش جدی صورت نگرفته‌است. اگرچه او در قالب مصاحبه و نمایش فیلم به‌طور واضح از معنا و مفهوم اجراهایش سخن‌می‌گوید اما از دیدگاه نویسندگان این مقاله، اظهارات وی را می‌توان با رویکرد پدیدارشناسانه مرلوپونتی نیز موردتحلیل قرارداد. این پژوهش به این پرسش پاسخ می‌دهد که در اجرای مارینا آبراموویچ

www.SID.ir

Archive of SID

مخاطب چه جایگاهی دارد؟ اهمیت این تحقیق ایجاد درک متفاوت مفهوم مخاطب توسط هنرمندانی است که به جای اینکه محتوایی را برای مخاطب آماده کنند، خود را در موقعیت یک مخاطب قرارمی‌دهند تا سطح آگاهی‌شان را تغییردهند. این امر موجب غنای بیشتر معنا و تعمیق رابطه تماشاگر و اجراگر می‌شود.

۱ـ آراء موریس مرلوپونتی در باب «دیگری» به مثابه چهارچوب نظری

توصیف پدیدارشناسانه مرلوپونتی در باب تجربه ما از دیگران، دنباله شرح اوست در باب شاکله بدنی و قصدیت حرکتی. بدین روی برای شناخت «دیگری» موردنظر موریس مرلوپونتی، مفاهیمی همچون «در ـ جهان ـ بودن»[۱۲] را که برگرفته از تفکر هیدگر است[۱۳] و همچنین «قصدیت»[۱۴] را که از مهم‌ترین مباحث هوسرل[۱۵] در پدیدارشناسی و سازنده بخش مهمی از تفکر پدیدارشناسانه مرلوپونتی در زمینه ادراک است، مورد بحث قراردهیم.

۱ـ الف: «بدن‌مندی»[۱۶] و «آگاهی» به‌واسطه «در جهان بودن» و «از جهان بودن»

مهم‌ترین نظریه مرلوپوتنی در قالب پدیدارشناسی ادراک، به نحوه پدیدارشدن چیزها در جهانی انسانی اشاره دارد. برای او جهان جایی است که وی می‌تواند از خود و دیگری آگاهی یابد. در این رابطه مرلوپونتی می‌گوید که «بدن من نظرگاه[۱۷] من به جهان است» (مرلوپونتی، ۸۵:۱۹۶۲). من تنها از طریق «در ـ جهان ـ بودن» می‌توانم نظرگاهی به روی جهان داشته‌باشم. تنها از آن رو که قادرم در آن سکنی بگزینم، می‌توانم محیط را ادراک کنم. به علاوه «در ـ جهان ـ بودن» من، خود در گرو «از جهان بودن» من است: «برای آنکه ببینم، باید دیدارپذیر هم باشم» (همان:۸۶)

«بدن‌مندی» یکی از مفاهیم بنیادین فلسفه مرلوپونتی است. به‌گمان وی پیش از اینکه سوژه درصدد شناختن و اندیشیدن برآید، درهم تنیدگی او با محیط، درک او از جهان را شکل می‌دهد. «کارمن» از قول مرلوپونتی نوشته است: «من و جهان باید گوشت یکسانی داشته‌باشیم. بدن و جهان رباط‌هایی متداخل در یک «گوشت» مشترک است که همچون قسمی از یک «تقاطع»، قسمی از «هم‌تافتگی»، یا «درهم پیچیدگی» رشته‌ها، در بافته‌ای واحد، باهم ارتباط دارند» (کارمن، ۱۲۳:۱۳۹۰).

مرلوپونتی می‌کوشد تفکیک سوژه و ابژه را با یکی‌کردن بدن و آگاهی به‌گونه‌ای حل کند. به این ترتیب که خود بدن، هم به‌عنوان سوژه و هم به‌عنوان ابژه مطرح می‌شود. سوژه چیزی بیرون از بدن نیست. نزد مرلوپونتی آگاهی نمی‌تواند بدون بدن لحاظ شود، یعنی همواره جنبه‌های «بدن‌مندی» در آگاهی مقدر است، راه مطالعه آگاهی همان بدن است، اعمال مختلفی که از بدن صادر می‌شود چه حیوانی و چه روحانی جنبه‌های بدنی دارد.

۱ـ ب: «قصدیت»

مرلوپونتی با استفاده از مفهوم «قصدیت» تلاش می‌کند نحوه برخورد ما با جهان را توصیف کند. «نحوه مواجهه ما با جهان، حاصل آمیختگی، توانمندی حسی و حرکتی و همچنین سامان‌یافتگی بدن است که به‌واسطه هم‌تافتگی، (ترجمه حواس)، هم‌پوشانی و یکپارچگی حواس در قالب «قصدیت» صورت می‌پذیرد» (مرلوپونتی، ۲۰۰۴: ۸۷). (حواس در ادراک باهم ارتباط دارند و برای اعمالی مثل دیدن و راه‌رفتن باهم مشارکت دارند. این مشارکت حاصل توان حسی و حرکتی و هماهنگی سوژه و ابژه هم زمان است و بدون این مشارکت، عملی انجام نمی‌گیرد). « دیدن، دیدن چیزی است و همین‌طور یادآوری، همواره یادآوری چیزی است که روی داده‌است» (کارمن، ۶۴:۱۳۹۰).

www.SID.ir

Archive of SID

۱ـ ج: «دیگری»

یکی از بدیع‌ترین دستاوردهای توصیفی که مرلوپونتی در «*پدیدارشناسی ادراک*» مطرح می‌کند، درباره‌ی «در جهان بودن» جسمانی ما و «دیگری» است. برای او «دیگری» موجودی «بدن‌مند» از گوشت و خون است که با ما جهان مادی مشترکی دارد. ادعای او این است که: «من و دیگران اتصال ذاتی به بدن و جهان داریم و اگر این اتصال ذاتی آگاهی‌ام به بدنش و جهانش را احساس کنم، ادراک دیگران و کثرت آگاهی‌ها، دیگر مشکلی پیش نمی‌آورد» (مرلوپونتی، ۲۰۰۴: ۷۸).

مرلوپونتی همان‌طور که «بدن‌من» را نظرگاهی به روی جهان می‌داند، دیگری را نیز از این امر مستثنی نمی‌داند. «دیگری در نظرگاه من نسبت به جهان محصور نیست، زیرا این نظرگاه خود حدود مشخصی ندارد و به‌طور خودانگیخته با نظرگاه متعلق به دیگری درهم می‌آمیزد و جهان واحدی را که همه ما در مقام سوژه بی‌نام و نشان ادراک در آن مشارکت داریم بر پا می‌کند» (مرلوپونتی، ۲۰۰۴: ۸۹).

او معتقد است آگاهی ما از جهان از طریق اشیاء و آگاهی ما از خود ازطریق رویارویی با «دیگری» صورت می‌پذیرد. او دسترسی به آگاهی را از نظرگاه متفاوتی میسر می‌داند. برای مرلوپونتی تمرکز بر چیزها ما را از ادراک حقیقی وانهاده است. او می‌خواهد با استفاده از پدیدارشناسی اجازه ظهور به چیزهایی را بدهد که همواره علم و عقل با تمرکز خود از آن‌ها غافل بوده‌اند. او معتقد است: ««دیگری»، روحی است که بدنی دارد و به نظر می‌رسد که وقتی در برابرمان ظاهر می‌شود، انبوهی از امکانات را مندرج در این می‌بینیم؛ این بدن حضور این امکانات است» (همان: ۷۹).

بنابراین، روند نگریستن به افراد انسانی از بیرون (یعنی به انسان‌های دیگر) ما را بر آن می‌دارد تا برخی تمایزها را که همچون تمایز میان ذهن و بدن در گذشته معتبر به نظر می‌آمدند مورد بازنگری قراردهیم.

با توجه به شرح مفاهیم فوق می‌توان گفت موریس مرلوپونتی با استفاده از پدیدارشناسی، ادراک را وابسته و قائل به نوع نگاه و نظرگاه انسانی می‌داند که به‌واسطه تن و یا بدن در جهان به ظهور می‌رسد. برپایه همین نظر «دیگری» برای او انسانی است که از منظر بیرونی به ما می‌نگرد و ما به‌واسطه موقعیت و نظرگاه او خودی هستیم که اکنون هستیم.

۲ـ مارینا آبراموویچ

۲ـ الف: هنر اجرا از دیدگاه مارینا آبراموویچ

از دیدگاه مارینا آبراموویچ: «هنر اجرا» پروسه‌ای است که در آن مخاطب و هنرمند به‌طور همزمان در یک مکان و زمان مشخص حضورپیدامی‌کنند تا ازطریق قراردادن بدن خود در موقعیت‌های نامتعارف و طولانی در اثر هنری مشارکت داشته‌باشند. برای آبراموویچ همه چیز اجراهایش وابسته به مخاطب است.

اجراهای آبراموویچ را می‌توان براساس سال‌های فعالیتش به چند دوره تقسیم کرد. دوره نخست و در سال‌های جوانی‌اش با عنوان ریتم[۱۸] که در موضوعات مختلف بین سال‌های (۱۹۷۴ـ۱۹۷۳) اجرا شد. دوره دوم به اجراهایی مشترک برمی‌گردد که با همکاری دوستش اولی[۱۹] در (۱۹۸۸ ـ ۱۹۷۶) انجام می‌داد و دوره سوم بین سال‌های (۲۰۱۰ـ ۱۹۹۷) که «بالکان باروک»[۲۰] و «هنرمند حاضر است» را اجرا کرد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳ـ موارد مورد مطالعه

در این پژوهش اجرای «ریتم صفر» و «هنرمند حاضر است» به‌عنوان موارد مورد مطالعه بررسی می‌گردد. این دو اجرا از این رو دارای اهمیت است که مخاطبینش عملکردهای متفاوت و متناقضی داشتند. اجرای «ریتم صفر» به‌عنوان یک اجرای کوتاه در سال‌های نخست فعالیت هنری مارینا با خشونت مخاطبین و اجرای «هنرمند حاضر است» پس از چهل سال تجربه او در حوزه هنر مفهومی با آرامش و احساسات ملایم مخاطبین همراه بود. با این حال او تا به امروز همچنان به‌عنوان شاهد و ابژه آثار خود به تحمل ذهنی و جسمی تماشاگر وابسته است. او می‌خواهد از این طریق مخاطب را به چالش بکشد.

۳ـ الف: «ریتم صفر»[۲۱]

در سال ۱۹۷۴ مارینا آبراموویچ در یک گالری در نیویورک درحالی‌که هفتاد و دو شیء را روی یک میز قرارداده بود از مخاطبین خود خواست که به وسیله این اشیاء هر نوع ارتباطی که می‌خواهند با بدن او برقرار کنند. در این اجرا عملکرد مخاطبان متفاوت بود. در آغاز یکی از مخاطبین به او نزدیک شد و او را با گل آراست. یک نفر دیگر او را با سیم به یک شیء دیگر بست، دیگری قلقلکش داد... کمی بعد او را بلند کردند و جایش را تغییر دادند! کم کم زنجیرها را به‌کار گرفتند، به او آب پاشیدند و وقتی دیدند واکنشی نشان نمی‌دهد رفتارها حالت تهاجمی‌تر گرفت (اسماگولا، ۲۰۰۲: ۶۷).

منتقد هنری، توماس مک اویلی[۲۲]، که در این پرفرمنس شرکت کرده بود به خاطر می‌آورد که چگونه رفتار مردم رفته رفته، خشن و خشن‌تر شد. «اولش ملایم بود، یک نفر او را چرخاند، یکی دیگر بازوهایش را بالا برد. دیگری به نقاط خصوصی بدنش دست زد... مردی جلو آمد و با تیغ ریش تراشی که برداشته بود گردن او را مجروح کرد و مردی دیگر خارهای گل را روی شکم آبراموویچ کشید». پایان این اجرا منجربه خشونت خطرناکی شد که ممکن بود به مرگ او بینجامد. تا جایی که یکی از مخاطبان یک تپانچه را به دست مارینا داد تا خود را بکشد. در نهایت این کار به دست یکی دیگر از مخاطبین متوقف شد (فیلان، ۲۰۰۴:۵۷۰).

۳ـ ب: «هنرمند حاضر است»[۲۳]

در سال ۲۰۱۰ مارینا آبراموویچ در یکی از اجراهایش به نام «هنرمند حاضرهست»[۲۴] بر روی یک صندلی برای مدت هشت ساعت در روز، روبه‌روی مخاطبان خود نشست. او این کار را به مدت سه ماه در موزه هنرهای مدرن نیویورک تکرار کرد. سرانجام پس از هفتصدوسی‌وشش اجرا، صندلی برداشته شد و فقط یک نشان از آن باقی مانده‌که محل برگزاری سالن را مشخص می‌کرد. بعدا مردم می‌آمدند و نشانه‌ها را می‌بوسیدند (یاسک، ۲۰۱۴: ۱۲۱ـ۹۹).

از بررسی دو اجرای «ریتم صفر» و «هنرمند حاضراست» درمی‌یابیم حضور مخاطب در اجراهای مارینا آبراموویچ چند وجه دارد. رویکردهای متفاوت هنرمند در این دو اجرا مخاطبین متفاوتی برای آبراموویچ می‌سازد.

۴ـ نقش و حضور مخاطب در اجراهای آبراموویچ

ارتباط با مخاطب مهم‌ترین ویژگی اجراهای مارینا آبراموویچ است. او اعتقاد دارد: «مخاطب نقش خودش را در پروسه «اجرا» دارد و هنرمند نمی‌تواند به‌تنهایی آن‌را انجام دهد» (تامسون، ۲۰۱۰:۴).

اگر چه مارینا ابراموویچ در دوران شکل‌گیری جنبش‌های اعتراضی فمینیسم، از بدنش و بدن مخاطبینش استفاده کرده‌است اما «اجراهای او کمتر بیانگر موقعیت‌های سیاسی و

www.SID.ir

Archive of SID

اجتماعی است و او خود را از جنبش فمینیسم و «هنربدن» جدا می‌داند» (جونز، ۱۹۹۸:۱۵۱). ریشه اجراهای او مبتنی بر تجربه‌های تلخ کودکی در جامعه کمونیستی و تربیت سختگیرانه مادرش است. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: تجربه آسیب زدن به پیکره خود نوعی واکنش در برابر مراقبت‌ها و محدودیت‌های دوران کودکی تا ۲۱ سالگی بود که در اجراهای بعدی متاثر از بودیسم، به شکل تحمل درد موضوع بسیاری از آثارم شد. او اعتقاد دارد: «با تحمل درد و رنج به‌واسطه بدن، ما به آگاهی می‌رسیم» (آبراموویچ، ۲۰۰۴: ۱۸).

با توجه به مطالب ذکر شده، مفهوم مخاطب را در تعابیر پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی به تفصیل چنین توضیح می‌دهیم:

۵ـ مفهوم مخاطب مارینا آبراموویچ با استفاده از تعابیر پدیدارشناسانه موریس مرلوپونتی

۵ـ الف: حذف فاصله و نظرگاه‌های مختلف

در اجراهای شرح داده‌شده، مخاطب مارینا آبراموویچ، بیننده‌ای است که فاصله خود را با هنرمند و اثر هنری از بین می‌برد و از موقعیت یا مکان‌های مختلفی به فضای اجرا می‌نگرد (حضوری متحرک دارد و با جابه‌جایی خود ابعاد مختلف اثر را از نظر می‌گذراند). این جابه‌جایی به معنای انواع زوایای دیدی است که به تعبیر پدیدارشناسی مرلوپونتی نظرگاه‌های متفاوتی برای مخاطب ایجاد می‌کند و این نظرگاه‌های متفاوت، معانی و حتی واکنش‌های متنوعی به‌وجود می‌آورد. در نتیجه این جابه‌جایی‌ها و حرکت مخاطبین فاصله بین سوژه و ابژه از میان می‌رود و هنرمند و مخاطب در پروسه هنری به یک اندازه تاثیر می‌گذارند.

مارینا آبراموویچ در مورد اجرای «هنرمند حاضر است» می‌گوید: «در این کار، فضا خیلی ساده بود و ایده هم این بود که طی تمام ساعات کاری موزه، ثابت و ساکت، روبه‌روی مردم بنشینم. وقتی ایده خودم را به مدیر موزه توضیح می‌دادم به من اطمینان داد اینجا در نیویورک کسی روبه‌روی من نخواهد نشست و آن صندلی خالی خواهد ماند. اما استقبال چشم‌گیری شد، حتی افرادی که هیچ ایده‌ای از پرفرمنس نداشتند و یا توریست بودند هم روبه‌روی من نشستند، چیزی در درون آن‌ها هم تغییر می‌کرد و پس از ساعت‌ها انتظار کشیدن و در صف ماندن وقتی روبه‌روی من می‌نشستند این برای من بسیار مهم بود. پرفرمنس نه تنها در زندگی هنرمند بلکه در زندگی کسانی که آن را تجربه می‌کنند از قدرت عجیبی برخوردار است.

مرلوپونتی به همین دلیل هنر مدرن را شایسته ستایش می‌داند که امکان فاصله‌گذاری بین مخاطب و اثر هنری و هنرمند را از بین می‌برد. او در یکی از سخنرانی‌هایش درباره کشف دوباره جهان به ادراک درآمده، با نقد هنرکلاسیک مبنی بر اینکه «هنر دوران کلاسیک، فاصله خود را با ناظر حفظ می‌کند و مخاطب را به درون خود نمی‌پذیرد» (مرلوپونتی، ۱۳۹۱:۲۴)، به ستایش آثار هنرمندان پست امپرسیونیست[۲۵] مانند سزان[۲۶] می‌پردازد. از نگاه او هنر مدرن، به دلیل داشتن نظرگاه‌های مختلف و دیدن یک ابژه از چند زاویه (کوه سن ویکتور)[۲۷] نگاه مبتنی بر پرسپکتیو علمی هنرمندان کلاسیک را تغییر داده‌است.

به تعبیر مرلوپونتی، چگونگی به ظهور رسیدن اشیاء و «دیگری» در جهان می‌تواند ناشی از این فاصله‌ها باشد. برای مخاطب مارینا آبراموویچ، از بین بردن فاصله تنها یک ماجراجویی صرف نیست، گاهی از بین بردن فاصله به دلیل عکس‌العمل سایر مخاطبین است، به‌طوری که وقتی یکی از مخاطبان تپانچه‌ای را به دست مارینا می‌دهد تا خود را بکشد، یکی دیگر از مخاطبین ناچار به مداخله می‌شود و به هنرمند نزدیک می‌شود تا این خشونت مخاطب دیگر

www.SID.ir

Archive of SID

را متوقف کند.

مارینا می‌گوید: «در پایان اجرای «ریتم صفر» وقتی در میان مخاطبین راه می‌رفتم و به آن‌ها نزدیک می‌شدم، از من فرار می‌کردند. آن‌ها نمی‌توانستند به‌عنوان یک انسان طبیعی با من روبه‌رو شوند و از کسی که بر او این همه زخم زده بودند، می‌ترسیدند و فاصله می‌گرفتند» (آبراموویچ، ۳۷:۲۰۱۹). درحالی‌که آن‌ها تا پیش از آن با جسارت به او نزدیک می‌شدند. این نشان می‌دهد که مخاطبین در طول یک اجرا چگونه رفتار و برخوردهای متفاوتی دارند.

اما در اجرای «هنرمند حاضر است» برای مخاطبین و مارینا از بین رفتن فاصله خوشایند بود هرچند هنرمند با فاصله یک میز ارتباط خود را محدود به نگاه کرده بود، با این وجود مخاطبین برای از بین بردن این فاصله انتظار می‌کشیدند. مارینا آبراموویچ در این باره می‌گوید: اتفاقاتی که برای مخاطب پیش می‌آمد فوق‌العاده بود؛ بعضی از آن‌ها عصبانی و ناراحت بودند چون مدت زیادی منتظر نوبت خود بودند، اما پس از اینکه روبه‌روی من می‌نشستند بعد از شش یا هفت دقیقه وارد بعد دیگری می‌شدند. صدا محو می‌شد، من نیز محو می‌شدم. انگار آن‌ها خود آینه می‌شدند، احساسات درونی آن‌ها آشکارمی‌شد. چندین بار صدای گریه شنیدم. طولانی‌ترین زمانی که شخصی روبه‌روی من نشست هفت ساعت بود که دوباره برگشت و جمعا ۳۱ ساعت نشست. برخلاف «ریتم صفر» که این نزدیکی منجر به خشونت شد در این اجرا احساسات ملایم‌تری از خود نشان می‌دادند این بار نوع ارتباط در سطح دیگری بود.

۵ـ ب: جهان مشترک مخاطب و هنرمند

عالم اجراهای آبراموویچ به‌واسطه درهم پیچیدگی‌ها و یا ارتباطی که مخاطبین و هنرمند با هم برقرارمی‌کنند، مفاهیم متنوع و حتی متناقضی ایجاد می‌کند. زمینه و بستری که هنرمند به‌عنوان نقطه آغاز تجربه هنری به‌وجود می‌آورد، مخاطبین متعددی برای او می‌سازد. با توجه به تعریف پدیدارشناسی می‌توان گفت «هنر اجرا» فرصتی است برای ظهور مخاطب. در اجراهای ابراموویچ حضور هنرمند و مخاطب هم زمان در «جهان مشترک» است که تجربه مشترک ایجاد می‌کند. «تجربه شخصی این هنرمند با ترکیب شدن با تجارب مخاطب نامرئی می‌شود و به یک تجربه جمعی بدل می‌شود» (دماراین، ۲۰۰۴: ۲۹۶). درهم تنیدگی «بدن‌مندانه» تعامل دو فرد یا افراد نیست، بلکه حاصل ارتباط جهانی است که این ابژه‌ها را در خود دارد (سنتون، ۲۰۰۸: ۱۵۱).

در اینجا اثر هنری بستری است که مخاطب خود را در آن می‌یابد. این «جهان مشترک» مخاطب و اجراگر، به تعبیر مرلوپونتی همان در ـ جهان ـ بودن است. به‌طوری که ما دیگر هنرمند و یا یک مخاطب را بازیگردان این تجربه نمی‌دانیم بلکه به جهانی وارد می‌شویم (جهان مشترک مخاطب و هنرمند) که جدا کردن قطعه‌ای از آن و یا بازگشت به زمانی قبل‌تر از آن یا هر کدام از مخاطبین غیرممکن است. برای مخاطب، اثر هنری فرصتی است که خود را به تماشا می‌گذارد و در این موقعیت به‌عنوان سوژه و ابژه‌ای «بدن‌مند» در فضای اجرا حضور پیدا می‌کند و هم زمان که اثر هنری را مشاهده می‌کند خود نیز در آن مشاهده می‌شود.

۵ـ ج: «قصدیت» و «بدنمندی» در مخاطب

«در اجراهای آبراماوویچ مواجهه مخاطب و هنرمند در فضایی شکل می‌گیرد که نیازمند تعامل و ارتباط است، ارتباطی که نیاز به تجربه فعال و منحصربه‌فرد دارد که ما آن را تجربه بدنی می‌نامیم» (فیشر ـ لیخ، ۲۰۰۸: ۷). تجربه بدنی آبراماوویچ امری نیست که به لحاظ متافیزیکی متمایز از هیئت منسجم بدن باشد و صرفا بازنمودی از بدن هم نیست یا موضوعی که از دیدگاه دیگری بتوان آن را تجربه کرد، بلکه تجربه هنری، حاصل زیست‌تنانه در جهان

www.SID.ir

Archive of SID

مشترک با مخاطب است «تجربه هنرمند با اشتراکات جمعی مخاطبین و کسانی که در این فرایند درگیرند معانی مختلفی ایجاد می‌کند و این از مهم‌ترین دستاوردهای این ارتباط است (دیویی، ۲۰۰۵: ۲۵۳).

«اگر چه تجربه در نگاه اول یک موضوع شخصی تلقی می‌شود اما بازنمود تجارب انسان‌های مختلف از یک عینیت یا یک اتفاق، به یک تجربه و یک محیط مشترک تبدیل می‌شود. تجربه از طریق حواس و واکنش‌های فردی بیان می‌شود و از طریق ارتباط با دیگران تغذیه می‌شود و درجهان مشترک شکل می‌گیرد» (ترنر ـ برونر، ۱۹۸۹: ۵).

این تجربه بدنی به‌عنوان ابژه اثر هنری، خارج از قصد و نیت مخاطب و هنرمند نیست بلکه حاصل آمیختگی، توانمندی حسی‌وحرکتی و همچنین سامان‌یافتگی بدن است که به‌واسطه هم‌تافتگی، (ترجمه حواس)، هم‌پوشانی و یکپارچگی حواس در قالب «قصدیت» صورت می‌پذیرد. این تنیدگی، قابلیت ترجمه حواسی از حواس دیگر را با خود حفظ می‌کند. این مشارکت حاصل توان حسی‌وحرکتی و هماهنگی سوژه و ابژه به‌طورهم زمان است (بدون این مشارکت عملی انجام نمی‌گیرد). همان‌طور که مخاطب در اجراهای آبراموویچ هم سوژه و هم ابژه اثر هنری است. این خود همان جهت جسمانی و یا «روی داشتن» اعمالمان در جهان است. برای آبراموویچ مخاطب کسی است که به‌واسطه عملش به او آگاهی می‌دهد. گفتنی است اعمالی مانند رنج‌کشیدن و شکنجه‌شدن در اجراهای او، به ظاهر موضوعی است که باید آن را از دیدگاه روان‌شناسی و یا جنبش‌های اجتماعی فمینیستی همچنین اعمال ورود به فرقه خاصی مورد بررسی قرارداد. اما از دیدگاه مرلوپونتی این اعمال، نوعی روی داشتن به جهان است و حاکی از قصد و عملی است که به تمرکز بر رنج و درد او اشاره ندارد بلکه نشانگر خشونتی است که محیط پیرامون او زمینه‌ساز آن است. خشونتی که خود ناشی از نوعی ارتباط است. خشونتی که از طریق مخاطب منتقل می‌شود دارای پیچیدگی است و معانی متفاوتی دارد: خشونت به‌عنوان رهایی، خشونت به‌عنوان ارتباط، خشونت به‌عنوان بازی، خشونت به‌عنوان خوداثبات‌گری دفاع از خود، کشف خود، خود ویرانی (خودآزاری)، فرار از واقعیت که در نتیجه این مخاطره، هنرمند و مخاطب با انگیزه‌های ذهنی بر بدن هنرمند به‌عنوان یک ابژه تاثیرمی‌گذارند. عامل این برقراری ارتباط بدن است. بدنی که در اجرای هنری حضور دارد. این همان بودن در پروسه هنری است که مرلوپونتی با تاثیر از هیدگر، «در ـ جهان ـ بودن» می‌داند. «ما با بدن خود در جهان حضور داریم و بدن نظرگاه ما به سوی جهان است» (مرلوپونتی، ۲۰۰۴: ۶۶).

همان‌طور که مرلوپونتی با قراردادن عمل در هسته‌ی بدن، سنت دیرینه‌ی پدیدارشناسانه‌ی «بدن‌آگاهی» و نظریه‌های حسی ـ حرکتی درباره‌ی آگاهی را به جریان انداخت (وینیمون، ۳۶:۱۳۹۳)، مارینا آبراموویچ نیز جایگاه منفعل و دریافت‌کننده‌ی مخاطب را تغییر می‌دهد و از او تعریفی وابسته به بدن و عمل‌اش می‌سازد. چه اعمال خشونت‌آمیزش در اجرای «ریتم صفر» و چه آرامش و سکوتش در اجرای «هنرمند حاضر است» با توجه به تعاریف مرلوپونتی نظاره‌کردن مخاطب و یا حتی مداخله نکردنش یک عمل محسوب می‌شود.

در اجرای «هنرمندحاضر است» ارتباط مخاطب و هنرمند مبتنی بر نگاه است. نگاه کردن برای مارینا آبراموویچ یک عمل است و همین‌طور حرکت نکردن و ثابت ماندنش در زمان طولانی. بی‌شک نگاه مخاطب وقتی طبیعت بی‌جانی را تجربه می‌کند یا زمانی که به یک منظره می‌نگرد نسبت به نگاهش به دیگری متفاوت است. برای مخاطبین مارینا آبراموویچ، دیدن زنی که خود را به دست خشونت آن‌ها می‌سپارد با زنی که با فاصله روبه‌روی آن‌ها

www.SID.ir

Archive of SID

می‌نشیند، متفاوت است. این نوع نگاه تجربه متفاوتی برای برقراری ارتباط است. همان‌گونه که مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک خواهان نوع دیگری از نگاه به همه تجربیات علمی و هنری و یا حتی به «دیگری» است (از دید یک درخت و یا یک حیوان به انسان نگریستن).

مرلوپونتی در این باره می‌گوید: «نگاه دیگری مرا و نگاه من دیگری را تنها در صورتی به عین بدل می‌سازد که هر کدام خودمان را به نگاه غیربشری تبدیل کنیم، که هر کدام احساس کنیم اعمالمان دریافته و فهمیده نمی‌شود بلکه مانند اعمال حشره‌ای مورد مشاهده قرارمی‌گیرد. این حالتی است که مثلاً وقتی غریبه‌ای به من می‌نگرد روی می‌دهد. اما در این هنگام نیز نگاه دیگری از آن رو دردناک است که جای ارتباط ممکن را می‌گیرد. در معرض نگاه سگی بودن، مرا مضطرب نمی‌کند. امتناع از ارتباط همچنان صورتی از ارتباط است» (مرلوپونتی ۲۰۰۴: ۲۴۰).

اکنون می‌توان چنین استدلال کرد که همان‌گونه که مرلوپوتنی از نگاه به‌عنوان عملی وابسته به بدن که حاصل رهیافت‌های حسی ـ حرکتی است برای آگاهی استفاده می‌کند، مخاطب آبراموویچ نیز در قالب نگاه «دیگری» اثر هنری را تجربه می‌کند. نگاهی که اعمال «دیگری» را مشاهده و به‌واسطه آن خود را معنا می‌کند و در مقابل این شناخت، واکنش نشان می‌دهد.

۵ـ د: آگاهی و معنا در هنرمند به مثابه مخاطب

مخاطب در فرم و ایده اثر هنری نقش می‌پذیرد. همزمان که مخاطب با مداخله و مشارکت خود در روند شکل‌گیری اثر هنری تغییر ایجاد می‌کند، به عبارتی تبدیل به هنرمند می‌شود، هنرمند نیز با حضور و مداخله مخاطب خود تبدیل به مخاطب می‌شود. مارینا آبراموویچ از سرانجام اجرای خود آگاهی ندارد و با مخاطبین هم‌داستان می‌شود. او نیز مانند مخاطبین با بدنش در اجراهایش حضور دارد و موضوع اثر هنری را جدا از تجربه زیست خود نمی‌داند. تجربه‌ای «بدن‌مندانه» در عالم و جهان که حاصل «زیست‌تنانه» هنرمند در اثر هنری است. اجراهای آبراموویچ در مورد خودی است که بدن دارد، نفس می‌کشد و زندگی می‌کند همان‌طور که «هنسن» از قول مرلوپونتی می‌نویسد: «من بدن خویش هستم و آن را زندگی می‌کنم» (هنسن، ۱۳۹۱: ۲۴۰).

آبراموویچ به نوعی در اجراهایش حدود حواس ادراکی خود را به‌واسطه دیگری به چالش می‌کشد. مکان و زمان اجراهایش تجربه‌ای جدا از زنده‌بودنش نیست. او در اجراهایش واقعا زخم می‌خورد و درد می‌کشد. در اجرای «ریتم صفر»، مخاطب برای آبراموویچ کسی است که در جهان او به‌عنوان یک ابژه در اثر هنری حضور دارد و همزمان می‌تواند موضوع و سوژه اجراهای او باشد. هنرمند (به دیگری در جهان هنر «پرفرمنس» امکان حضور دهد) و مخاطب از این امکان استفاده می‌کنند و با اثر هنری ارتباط برقرارمی‌کنند. آبراموویچ نگاه سنتی گذشته را که هنرمند را وادار به ارائه مفهوم و معنا به مخاطب می‌کند، با اجازه حضور و مداخله مخاطب تغییر می‌دهد. روشی که او انتخاب می‌کند بسیار چالش‌برانگیز است و خود را در موقعیتی کنار مخاطب قرارمی‌دهد که تا به حال تجربه نکرده‌است. او می‌خواهد با رویارویی با ترس‌ها و تحمل درد، مرزهای طاقت و تحمل خود را بشناسد و از آن‌ها آگاهی یابد. در اجرای «هنرمند حاضر است» او می‌گوید که چگونه ساعات طولانی بر روی صندلی نشستن و تکرار یک کار ظاهرا ساده معانی را برای او تغییر داده‌است. صندلی‌ای که او روزی هشت ساعت روی آن می‌نشست دیگر معنای راحتی برای او نداشت، صندلی بدن او را شکل می‌داد. او نشان می‌داد مفاهیم و معانی و حتی کاربرد چیزها چگونه در زمان طولانی تغییر می‌کند.

قرارگرفتن آبراموویچ در این موقعیت ناشی از نوعی مازوخیسم (آزار خود) نیست، او

www.SID.ir

Archive of SID

آشکارا می‌گوید که می‌خواهد با ترس‌هایش روبه‌رو شود. یکی از همین ترس‌ها همواره درد است که به‌واسطه بدن تجربه می‌شود. او در این باره می‌گوید: «درد سوژه جذابی است، ما همیشه از درد می‌ترسیم، از مردن و زجرکشیدن، این‌ها همیشه دغدغه‌های آدمیزاد بوده‌اند، هنرمندان بسیاری روی این سوژه با روش و دید مختلفی کار کرده‌اند. برای من فهمیدن اینکه بدانم مردمان و اقوام قدیم در طول تاریخ این موضوع را در مراسم و فرهنگ‌شان گنجانیده‌اند همیشه جذاب بوده‌است. دلیل آن در تاریخ مازوخیسم نیست بلکه مواجه شدن با درد است. برای اینکه از ترس رها شویم و در عین حال وارد مرحله جدیدی از آگاهی بشویم» (تامسون، ۲۰۱۶: ۴۵).

از دیدگاه او این درد نوعی آگاهی است. آگاهی از اینکه بدنی دارد که در پیوند با دیگری آسیب می‌بیند. او در پایان اجرای «ریتم صفر» می‌گوید: «من فهمیدم که اگر خود را به مخاطب بسپارم، مخاطب مرا خواهد کشت» (استنگو، ۱۹۷۷: ۸۹).

۵ـ ه: مخاطب به‌عنوان «دیگری»

مارینا آبراموویچ می‌خواهد شناخت خود را از تجربه افراد دیگر آغاز کند. او می‌داند همین قدر که دیگری برای او انسانی بیرونی است او هم برای دیگری «انسان دیگری» است و اگر باهم جهانی مشترک نداشته‌باشند در عالم هم به ظهور نمی‌رسند و از وجود خویش آگاه نمی‌شوند.

مرلوپونتی به این نکته اشاره می‌کند که: «روان‌شناسان امروز اعتقاد دارند ما نه از زندگی غرق شده در خودآگاهمان یا حتی زندگی با اشیاء، بلکه به عکس از تجربه افراد آغاز می‌کنیم. اگر پیشاپیش با دیگران رابطه برقرار نکرده باشیم به هیچ وجه از وجود خویش آگاه نمی‌شویم؛ تفکرم همیشه مرا به خود باز می‌گرداند. اما این تا حد زیادی مدیون رابطه با انسان‌های دیگر است» (موریس مرلوپونتی، ۲۰۰۴، ۸۶).

دیگری از نظرگاه درونی خود، مارینا را انسانی خارج از ذهن و بدن خود می‌داند و هرچقدر هم بخواهد تجربه یا اعمال او را از آن خود کند باز از خود او فاصله دارد. این فاصله هرچقدر کمتر می‌شود تعریف کامل‌تری از «خود» (هنرمند) می‌دهد، همان‌طور که رفتار خشونت‌آمیز مخاطبین و نادیده‌گرفتن حقوق انسانی هنرمند، حضور مارینا را چشم گیرتر می‌کرد. همچنین با حضور بیشتر مخاطبین، هنرمند زمان بیشتری در اجراهایش باقی می‌ماند (اشاره به اجرای «هنرمندحاضراست»).

بنابراین بودن «دیگری» با وجود عدم برقراری ارتباط می‌تواند هنرمند را به آگاهی برساند. آگاهی از حدود تحمل درد و خستگی. «دیگری» در تجربه مشترک هنر و هنرمند چنان پدیدار می‌شود که عامل تغییر آگاهی هنرمند و سایر مخاطبین می‌گردد. به نوعی که حضورش برای هنرمند معناآفرین و ضروری به نظر می‌رسد.

«بین آگاهی من و بدن من، آنچنانکه از بیرون آن را قصد می‌کنم، بین این بدن پدیداری و بدن پدیداری دیگری، آنچنانکه از بیرون آن را می‌بینم، نسبتی درونی وجود دارد که باعث می‌شود دیگری تکمیل نظام به نظرآید» (کارمن، ۲۱۷:۱۳۹۴).

مارینا با وجود همه نابسامانی‌های تجربه عملی و اخلاقی و دردسرهایی که با مخاطب دارد مخاطب را همه چیز می‌داند. او تلاش می‌کند از طریق مخاطب، آگاهی خود را ارتقاء دهد، برای او معنا، «مخاطب» است. با این شرح می‌توان چنین استدلال کرد که منظور مرلوپونتی از بیان «ما محکوم به معنا هستیم» (اسپیلبرگ، ۷۹۹:۱۳۹۱) این است که ما محکوم به تحمل دیگری هستیم؛ تحمل دیگرانی که در نبود آن‌ها من (هنرمند) معنا ندارد و به همان دلیلی که

www.SID.ir

Archive of SID

دیگران در جهان من زیست می‌کنند، قسمی از آگاهی من هستند. همان آگاهی یا معنایی که آبراموویچ در این جهان (پرفرمنس) با آن روبه‌رو می‌شود و مرلوپونتی «آگاهی از خود» را تنها از طریق دیگری می‌داند و خود را محکوم به آن می‌بیند.

مارینا آبراموویچ تلاش می‌کند در اجراهایش جهان مشترکی با مخاطب ایجاد کند اما با وجود این ارتباط همچنان برای او مخاطب، انسان دیگری است که خارج از قصدها و اعمال او قرارمی‌گیرد و از نظرگاه مخاطب نیز هنرمند، خارج از بدن خود و در تعارض با «خود بودن» اوست. مرلوپونتی دراین مورد می‌گوید: «انسان دیگر «دیگری» برای من چیزی بیشتر از یک بدن است: به بیان دقیق تر، دیگری بدنی است که انواع قصدها به آن زندگی می‌بخشند و منشاء کنش‌ها و سخن‌های بی‌شماری است» (مرلوپونتی، ۷۴، ۲۰۰۴).

از نظر مرلوپونتی «تنهایی غیاب تمام عیار دیگری است. حضور دیگری، تصور غیاب را قابل فهم می‌کند. بدون دیگران ما نمی‌توانستیم تصوری داشته‌باشیم از اینکه اگر یگانه خودی بودیم که در جهان به سر می‌برد، جهان فاقد چه می‌بود» (کارمن، ۱۳۹۴: ۲۱۸).

ما غیاب چیزها را همواره در جایی که جهان می‌دانیم جست‌وجو می‌کنیم پس همواره جایی هست و کسانی هستند که ما خود را در مقابل آن‌ها تنها می‌انگاریم. دیگرانی که من برای آن‌ها به مثابه دیگری هستم. مارینا آبراموویچ خود را در اتصال به این جهان به مخاطب پیوند زده است و خود را در دیگری جست‌وجو می‌کند. او مخاطب را در کنار خود دارد تا با کنش‌های او حدود تحمل خود را بسنجد. تفسیر ساده این حرف تنها یک چیز است: من برای بودنم و معنابخشی به خود و اجراهایم نیاز به مخاطب دارم، چرا که من در برابر مخاطب معنا پیدا می‌کنم. «مخاطب برای من همه چیز است و بدون مخاطب اجراهایم «معنا» ندارند» (آبراموویچ، ۲۰۱۰: ۵۸)؛ مخاطب نه از آن رو که به ذات، صاحب معنا است بلکه از آن رو که «بدن‌مند» است و به‌واسطه حضورش در جهان و ارتباطش با سایر موجودات بدن‌مند و حتی اشیاء شکل می‌پذیرد و در جهان مشترکی تبدیل به آگاهی می‌شود. آگاهی ما از چیزها دلیل بودن آن‌ها است.

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه‌گیری

براساس آنچه در بدنه تحقیق آورده شد موارد زیر را می‌توان نتیجه این پژوهش و پاسخ سوال اصلی آن برشمرد و گفت که مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با توصیفات موریس مرلوپونتی از «دیگری» در پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی قابل درک است و بنا بر این نظر، مخاطب در آثار آبراموویچ چنین جایگاهی دارد:

۱ـ مارینا آبراموویچ مخاطب را جدا از خود و جهان خود نمی‌داند و در اجراهای او فاصله تاریخی مخاطب و هنرمند از بین می‌رود.

۲ـ طبق تعاریف موریس مرلوپونتی در مورد «دیگری»، آبراموویچ به‌واسطه درهم تنیدگی با اثر هنری و هنرمند، ابزاری برای کنش مخاطب می‌شود و این امر عامل معنابخشی و آگاهی برای خود هنرمند است.

۳ـ این نوع عملکرد مارینا آبراموویچ جایگاه پیشین مخاطب و هنرمند را تغییر داده و به جای اینکه هنرمند مفهوم و محتوای اثر هنری را به مخاطب عرضه کند، تلاش می‌کند سطح آگاهی خود را تغییر دهد و در پیوند و حضور مخاطب (در قالب جهانی مشترک) به هنرش معنا می‌بخشد. هنرمند درحالی‌که سوژه و ابژه اثر هنری است در جایگاه مخاطب قرارمی‌گیرد.

۴ـ مخاطب عامل معنابخشی به اثر هنری است و به‌عنوان سوژه بدن‌مند و درهم‌تنیده در جهان با سایر مخاطبین پیوند می‌یابد.

مخاطب بدنی است که هنرمند از امکانات ادراکات حسی و بدن او در شکل‌گیری اثرش استفاده می‌کند و موقعیتی ایجاد می‌کند تا ابعاد فهم خود و دیگران را توسعه دهد.

۵ـ مخاطب همزمان که سوژه اثر هنری است، ابژه اثر هنری نیز هست. ابژه‌ای که در صورت حذف آن، فرم اثر هنری تغییر می‌کند. مخاطب بنا به سوژه و ابژه بودن همزمان و حضورش در اثر هنری، همزمان که می‌بیند، دیده هم می‌شود و همزمان جایگاهی برابر و هم تراز با هنرمند می‌یابد.

۶ـ بدن مخاطب، ابزاری برای شناخت «اجرای هنری» است و به دلیل درهم تنیدگی حسی و حرکتی مخاطب با اثر هنری، درک و تعامل به‌طور همزمان اتفاق می‌افتد. مخاطب در فضایی واقعی، درهم تنیده با اثر هنری به تعامل می‌پردازد اما نه فقط به‌عنوان نگرنده بلکه با تمام حس و حرکت خود وارد اثر هنری می‌شود و به‌واسطه حضور «بدن‌مند» و واقعی او، اثر هنری معنا می‌یابد.

به‌طور کلی می‌توان گفت عامل این تداخل و درهم تنیدگی جهان و بدن مخاطب و هنرمند معنایی است که به‌واسطه قصدیت (عوامل حسی ـ حرکتی) درونی و بیرونی شکل می‌گیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع

ـ اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۱) **جنبش پدیدارشناسی**، مترجم مسعود علی، مینوی خرد، تهران

ـ پریموزیک، دنیل تامس. (۱۳۸۸) **مرلوپونتی، فلسفه و معنا**. مترجم محمدرضا ابوالقاسمی، مرکز، تهران

ـ دیویس، دنی؛ هفریچر، جاکوبز؛ روبرتز، سیمون. (۱۳۸۸) **تاریخ هنر جنسن**، سرمترجم و ویراستار فرزان سجودی، فرهنگسرای میر دشتی، تهران

ـ دو وینیمون، فردریک. (۱۳۹۳) **بدن آگاهی**، دانشنامه فلسفه استنفورد، مترجم مریم خدادادی، ققنوس، تهران

ـ سارتر، ژان پل. (۱۳۸۰) **اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر**، مترجم مصطفی رحیمی، انتشارات نیلوفر، چاپ دهم، (چاپ اول، ۱۳۴۴)

ـ کارمن، تیلور. (۱۳۹۴) **مرلوپونتی**، مترجم مسعود علیا، ققنوس، تهران

ـ کارمن، تیلور و هنسن، مارک بی. ان. (۱۳۹۱) **مرلوپونتی ستایشگر فلسفه**، مترجم هانیه یاسری، ققنوس، تهران

ـ مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۷) **جهان ادراک**، مترجم فرزاد جابرالانصار، نشر ققنوس، تهران

- Jones, Amelia, *Body Art/Performing The Subject, Minneapolis*:University of Minnesota Press, 1998, 151-157

- Abramovic, Marina, *and Klaus Biesenbach. 2010. Marina Abramovic*: the artist is present. New York, Museum of Modern Art, 25

- Demaria, Cristina. 2004. "*The Performative Body of Marina Abramović:* Rerelating (in) Time and Space", European Journal of Women's Studies 11(3): 295-307

- DANTO*,* ARTHUR*, Sitting With Marina*, *NEW YORK TIMES,* May 23, 2010

- Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. London: Perigee

- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance:* A New Aesthetics. New York: Routledg

- Fineberg, Jonathan David, 2000, *Art Since 1940, Englewood Cliffs,* N. J Prentice Hall, London: Laurence King

- Goldberg, Roselee (1988)*, Performance Art, from futurism to the present*, printed and Bound in SingaporeC. S. Graphics

- Joanna Frueh, 1989, *Hannah Wilke A Retrospective,* Edited by Thomas H. kochheiser, University of Missouri Press. Columbia, 41

- Merleau-Ponty, Maurice (1964). *The primacy of perception, and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history, and politics*. edited and partly translated by James M. Edie. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 228 pages

- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London:

www.SID.ir

Archive of SID

Routledge

- Phelan, Peggy, (2004). *Marina Abramović: Witnessing Shadows*, *Theatre Journal*

- Vol. 56, No. 4, Theorizing the Performer (Dec, 2004), pp. 569-577

- Santone, Jessica. (2008). "*Marina Abramović's Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History", Leonardo 41 (2): 147-152

- Smagula Howard j. (2002), *Contemporary Directions in the Visual arts,* Farhad Ghobrae, First Edition, Cultural Reserch Bureau in Tehran

- Stango. S. N(1977), *Consept of Modern Art,* Thames and Hudson, London

- Turner, Victor and Bruner, Edward. (1986). *The Anthropology of Experience.* Chicago: University of Illinois Press

- Thompson Chris and Weslien Katarina, (2016) *Abramović, Marina*, PAJ: A Journal of Performance and Art, New York, NY 10014, 20-01

- Westcott, James. (2010). *When Marina Abramović Dies. Boston*: MIT Press

- Yacek, D. (2014). *Learning to See with Different Eyes*: Nietzsche on the Pedagogy of Perspectival Empathy. Educational Theory, 64(2), 99–121

- www.guggenheim.org

- www.moma.org (2015)

- https://plato.stanford.edu/

- The Stanford Encyclopedia of Philosophy organizes scholars from around the world in philosophy and related disciplines to create and maintain an up-to-date

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

1-Post Minimalism

2- Formalism

۳ـ Existentialism از دید اگزیستانسیالیست‌ها، « زندگی بی‌معنا با معنابخشی خود انسان معنا می‌پذیرد؛ بدین صورت که ما خود را در زندگی می‌یابیم، آن گاه تصمیم می‌گیریم که به آن معنا یا ماهیت دهیم».

4- Performance

5- Futurism

۶ـ Dadaism جنبش هنری ۱۹۱۹ که همه‌ی اعضای آن از یک شیوه پیروی نمی‌کردند، با سنت‌های هنری به مخالفت برخاستند. آنان هنر رخداد، هنر خیابانی و مانند آن را محور کار خود قراردادند.

7- Yves Klein نقاش بادی آرت

8- Yves Klein نقاش بادی آرت

9- Feminism

10- Marina Abramovic

از هنرمندان هنر مفهومی است که مهم‌ترین اجراهای او در چند دوره به این شکل دسته‌بندی می‌شود:
Rhythm Series (1973–1974)، Works with Ulay (1976–1988)، *Balkan Baroque* (1997)، *The Artist is Present* (2010)

11- Joseph Beuys

۱۲ـ Being-in-the-world در ـ جهان ـ بودن برگرفته از تفکر هیدگر

۱۳ـ Martin Heidegger (زاده ۲۶ سپتامبر ۱۸۸۹ ـ درگذشته ۲۶ مه ۱۹۷۶) یکی از معروف‌ترین فیلسوفان قرن بیستم

۱۴ـ Intentional «کلمه «قصدیت» همان‌گونه که از فعلش «قصدکردن» برمی‌آید به معنای نشانه رفتن، هدف گرفتن وذهن خود را متوجه چیزی کردن است.

۱۵ـ Edmund Husserl از فیلسوفان آلمانی ـ اتریشی مهم و تأثیرگذار قرن بیستم و بنیانگذار پدیدارشناسی است.

16- Embodyment

17- perspectively

18- *Rhythm* Series

۱۹ـ Ulay، هنرمند آلمانی‌تبار

۲۰ـ *Balkan Baroque* آبراموویچ در اجرای «بالکان باروک» (۱۹۹۷) مستقیماً به پاکسازی قومی در جنگ اخیر زاد بومش صربستان اشاره کرد. او در این چیدمان، ویدیوهایی را به شکل سه لته در کنار هم قرارداده بود که نمایش‌دهنده او و والدینش، سه ظرف مسی و کپه‌ای استخوان متشکل از استخوان ۱۵۰۰ راس گاو بودند. آبراموویچ به‌مدت ۵ روز، روزی ۶ ساعت روی کپه استخوان می‌نشست، استخوان‌ها را با برس می‌سایید و با ماده گندزدا تمیزشان می‌کرد.

21-Rhythm 0(1974) نام یکی از اولین پرفرمنس‌های مارینا آبراموویچ ۱۹۷۴

22- Thomas McEvilley

23- The artist is present

نام یکی از اجراهای مارینا آبراماوویچ در سال ۲۰۱۰ (عنوان این اثر از روی دعوت نامه‌های قدیمی نمایشگاه‌های هنری برداشته شده‌بود که در آن ذکر می‌شد هنرمند حاضر است).

۲۴ـ Arthur Coleman Danto آرتور دانتو فیلسوف، استاد دانشگاه و نویسنده اهل ایالات متحده آمریکا

www.SID.ir

Archive of SID

25- Paul Cézanne یکی از تأثیرگذارترین نقاشان مدرن فرانسوی ۱۸۳۹ ژانویه ۱۹ ـ ۱۹۰۶ اکتبر ۲۲

26- Mont Sainte-Victoire (Cézanne) نقاشی کوه سن ویکتور

www.SID.ir