زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۸: ۵۶۷ـ۵۹۷
DOI: 10.22059/jwica.2020.295629.1387

بررسی عوامل تأثیرگذار در استفاده از بدن در آثار هنرمندان هنر اجرا و هنر محیطی (با تأکید بر آثار سه هنرمند زن)

فرزانه نجفی[۱*]، علی‌اصغر شیرازی[۲]

چکیده

جستار پیش رو به بررسی آثار هنرمندان فعال زن در حیطهٔ «هنر اجرا» و «هنر محیطی» پرداخته است. منـدیتا، وندرمولن و گودرزی، هنرمندان انتخاب‌شده در این پژوهش، بدن زنانهٔ خود را به‌عنوان مدیوم اصلی برای خلق آثار هنری‌شان در طبیعت به‌کار گرفته‌اند. هدف کلی این پژوهش بررسـی عوامـل تأثیرگـذار بـر ایجـاد شـباهت‌هـا و تفاوت‌ها در نحوهٔ ارائه و استفاده از بدن زن در چیدمان‌ها یا اجراهایی است که هنرمندان هنر محیطی، در قیاس با حضور یا نقش بدن در هنر اجرا، در آثارشان استفاده کرده‌اند. پژوهش حاضر سؤالات دربرگیرندهٔ دو سؤال است: در نحوهٔ ارائهٔ عصر بدن در طبیعت چه شباهت‌ها و تفـاوت‌هـایی بـین آثـار هنرمنـدان مـورد پـژوهش وجـود دارد؟ همچنین، نحوهٔ ارائه و استفاده از عنصر بدن در آثار هنرمندان مورد پژوهش چگونه است؟ روش تحقیق به صـورت توصیفی تحلیلی و شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و میدانی صورت گرفته است. در راستای اهداف پژوهش، مصاحبه و پرسش‌نامه‌هایی نیز انجام شده است. شیوهٔ تجزیه و تحلیل مطالب به صورت کیفـی و تحلیـل محتوا انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد بدن در آثار هر سه هنرمند به‌عنـوان یـک ابـژه و مـدیوم اصلی به کار گرفته شده است، اما تفاوت‌های فرهنگی، جغرافیایی، خصوصاً باورهای مذهبی آن‌ها، توانسـته تـأثیر مهمی در نحوهٔ ارائهٔ متفاوت و سمبلیک هنرمندان از بدنشان در ارائهٔ آثار هنری‌شان داشته باشد.

کلیدواژگان

آنا مندیتا، بدن زنانه، تارا گودرزی، کارین وندرمولن، هنر اجرا، هنر محیطی.

---

۱. استادیارگروه ارتباط تصویری، دانشکدهٔ فنی و مهندسی گرگان، دانشگاه گلستان F.najafi@gu.ac.ir
۲. دانشیار دانشکدهٔ هنر شاهد، دانشگاه شاهد shirazi41@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۲۷

مقدمه

شاخه‌های هنر معاصر گستردگی‌های متعددی دارد که به‌سختی می‌توان مرزهای مشخصی بین برخی رشته‌های هنری آن قائل شد؛ مانند آمیختگی هنر اجرا با هنر محیطی. در هنر معاصر، بدن به‌منزلهٔ ابژه یکی از موضوعات اصلی است که مورد توجه هنرمندان معاصر قرار گرفته است. بدن انسان در بستر هنر معاصر از دههٔ ۱۹۶۰ به‌عنوان عنصری قالب محور اصلی آثار برخی از هنرمندان زن و مرد قرار گرفته است. با نگاهی گذرا به تحولات و روند تاریخ هنر در دوران معاصر، شاخه‌های هنری کمتری را می‌توان یافت که بدن در آن‌ها محور و موضوع اصلی آثار هنرمندان نباشد. حتی در ماده‌زایی‌شده‌ترین و مفهومی‌ترین آثار هنری، ردپای بدن را به‌زیبایی می‌توان مشاهده کرد. این دقیقاً همان چیزی است که در هنر اجرا اتفاق می‌افتد. در هنر اجرا، بدن با ساده‌ترین شکل به یک اثر هنری تبدیل می‌شود و هنرمند در روند اجرای اثر، خود به یک ابژه[۱] سوژه[۲] تبدیل می‌شود. هدف اصلی این جستار بررسی تأثیر نقش تفاوت‌های فرهنگی و مذهبی و جغرافیای محل زندگی در نحوهٔ ارائهٔ اثر بین سه هنرمند محیطی زن انتخاب‌شده در این پژوهش است. همچنین، واکاوی وجود شباهت‌ها و تفاوت‌ها در نحوهٔ ارائه و استفاده از بدن، به‌عنوان مهم‌ترین عامل شکل‌گیری اثر هنری، بین هنرمندان ذکر شده است.

پرسش‌های پژوهش

- در نحوهٔ ارائهٔ عنصر بدن در طبیعت، چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین آثار هنرمندان مورد پژوهش وجود دارد؟
- نحوهٔ ارائه و استفاده از عنصر بدن در آثار هنرمندان مورد پژوهش چگونه است؟

ضرورت پژوهش

رواج سبک‌ها و شیوه‌های متعدد هنری در عصر معاصر از چالش‌های پیش رو در ارزیابی و تحلیل آثار هنر معاصر است. وجود تنوع در ساختار و ارائهٔ اثر بر مبنای تفکر و دیدگاه شخصی هنرمندان از جهان شکل گرفته است. در میان هنرمندان معاصر، تعداد معدودی از زنان هنرمند وجود دارند که بدن عنصر اصلی آثارشان بوده است، ازاین‌رو، بررسی و تحلیل این دسته از آثار هنر معاصر ضروری است.

---

۱. object: یک اصلاح در هنر نوین است که معمولاً در برابر سوژه به کار برده می‌شود (آذرزاده و همکار، ۱۳۹۴).
۲. subject: در فلسفه، موجودی دارای تجربه و وجدان است که ابژه را مشاهده می‌کند (آذرزاده و همکار، ۱۳۹۴).

روش تحقیق

روش پژوهش حاضر به صورت توصیفی تحلیلی است- شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعاتْ کتابخانه‌ای و میدانی انجام شده است. ابزار جمع‌آوری اطلاعات میدانی این پژوهش در راستای اهداف تحقیق، پرسش‌نامه و نیز مصاحبه است که در اختیار هنرمندان مورد مطالعه قرار داده شده است. جامعهٔ آماری آثار هنرمندان زن هنر اجراست که از بدن خود در طبیعت به صورت مدیوم اصلی اثر استفاده کرده‌اند و در قالب هنر محیطی به اجرا پرداخته‌اند. تعداد نمونه‌های ارزیابی‌شدهٔ این پژوهش آثار سه تن از هنرمندان زن (با توجه به هدف و پرسش‌های تحقیق) است. تجزیه و تحلیل داده‌ها به صورت کیفی و تحلیل محتوا انجام شده است. در پژوهش حاضر، به صورت مطالعهٔ موردی، نحوهٔ اجرا و ارائهٔ آثار سه هنرمند فعال زن در حیطهٔ هنر محیطی و هنر اجرا (آنا مندیتا[1]، کارین وندرمولن[2] و تارا گودرزی[3]) بررسی شده است.

پیشینهٔ پژوهش

مقالات و کتاب‌های متعددی وجود دارند که به‌کرات به موضوع وجود استفاده از بدن در آثار هنری، به‌خصوص در حیطهٔ هنر اجرا، پرداخته‌اند؛ اما درخصوص حیطهٔ پژوهش مورد نظر، که به استفاده از بدن و نقش آن در اجراهای انجام‌شده از سوی هنرمندان هنر اجرا و هنر محیطی در طبیعت در غالب هنر محیطی یا هنر زمین اختصاص دارد، مقالات و کتاب منسجمی وجود ندارد. در پژوهشی با عنوان «بازتعریف بدن در هنر فمنیستی»، ارباب‌زاده و همکارانش (۱۳۹۶) به مطالعهٔ آثار هنر بدن فمنیستی در دهه‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۷۰ و نیز بررسی زمینهٔ فکری و اجتماعی هنرمندان فمنیسم، به‌عنوان یکی از خاستگاه‌های مهم تحول معانی و جایگاه بدن در هنر معاصر غرب، می‌پردازند. آن‌ها در نتایج خود به این نکته اشاره می‌کنند که بدن در آثار دهه‌های ذکرشده، به‌عنوان عاملی پویا و فعال، در تعامل با مخاطب و مسائل اجتماعی، با تأکید بر فرایند و نه محصول نهایی، بیان می‌شود [۲]. صیاد و گیل امیرود (۱۳۹۵) در پژوهش خود «تعلیم و تربیت تجسدیافته: بهره‌گیری از تئوری ادراکی بدنی مرلوپونتی[4] در آموزش هنر»، با نگاهی متفاوت از موضوع پژوهش حاضر به نقش بدن و اهمیت موضوع جسمیت[5] در فرایند ادراک، تعلیم و تربیت و آموزش هنر می‌پردازند. محور پژوهش ذکرشده، برخلاف موضوع مقالهٔ

1. Ana Mendieta
2. Karin Van der Molen
3. Tara Goodarzi
۴. Maurice Merleau-Ponty: مرلوپونتی، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی که به‌عنوان یکی از کانون‌های اساسی در بحث‌های تئوری معاصر در قالب نقش بدن در مبحث هنر معاصر مطرح است.
5. Embodiment

حاضر، با بحث جنسیت و حضور بدن به‌عنوان یک ابژه و یک شیء که با قرار گرفتن در محیط طبیعی معنا پیدا می‌کند، بسته به هدف و نوع ارائهٔ بدن در اثر هنرمند هنر محیطی، کاملاً متفاوت است [۱۵، ص۳ـ۴].

از دیدگاه مرلوپونتی، بدن اساس و اصول اولیه‌ای است که از طریق آن سوژهٔ خود را در جهان بیان می‌کند. «ادراک پدیداری است بدنی، نه رویدادی ذهنی. به عبارت دیگر، ما نه در مقام سوژه‌هایی که در برابر اعیان واقع شده‌اند، بلکه در مقابل فعل‌هایی بدنمند در جهان و از جهان ادراک می‌کنیم.» مرلوپونتی به این نکته اشاره می‌کند که بدن صرفاً مانند یک ابژهٔ متمایز یا یک جایگاه مادی مجزا نیست که ما از آنجا جهان را درک می‌کنیم، بلکه ما جهان را از طریق بدن‌هایمان درک می‌کنیم [۳، ص۱۴؛ ۱۷، ص ۴۸ـ۴۹]. از دیدگاه مرلوپونتی، تجسد و تن‌یافتگی حالتی است که از طریق آن سوژه خود را در جهان بیان می‌کند؛ شرایطی است برای شکل‌گیری رابطه میان خود و دیگر چیزها. ازاین‌رو، او بیان می‌کند بدن تنها سکونتگاه ذهن نیست، بلکه گرانیگاه حضور انسانی در هستی است: «بدن صرفاً یک ابژه از جهان نیست، بلکه ابزار ارتباطی ما از جهان است» [۳۳، ص۸۰].

اُ. ریلی (۲۰۱۵) در کتاب *بدن در هنر معاصر* آثار هنر معاصر را در رسانه‌های مختلف با تمرکز بر بدن، به‌عنوان پدیده‌ای جدید در هنر از سال‌های ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۹، در وسعت جهانی بررسی و تحلیل کرده است. علاوه بر این، او در پژوهش خود نحوهٔ استفاده از بدن را در زمان، فضا، طبیعت، اسطوره و تکنولوژی در پنج فصل مجزا مطالعه و بررسی و نمونه‌های عینی برای هریک از موارد ذکرشده را تحلیل و توصیف کرده است [۳۵]. گروس (۱۹۹۴)، در کتاب *بدن‌های ناپایدار: به سوی یک فمنیسم جسمانیت‌مند* به این نکته می‌پردازد که بدن‌ها چیزهایی نیستند که ما به آن‌ها معنا بدهیم، بلکه بدن‌ها خود معنا هستند [۳، ص۲۷]. او همچنین به این نکتهٔ مهم اشاره می‌کند که در هنر معاصر بیشتر به این موضوع گرایش وجود دارد که بدن را به‌عنوان محلی برای تلاقی عقلانیت، آشفتگی‌های ذهنی، کارکرد طبیعی و امیال پرورش‌یافته به‌کار بگیریم. بنابراین، ممکن است که در آنِ واحد بدن را در کنار خطوط فرهنگی، اجتماعی، احساسی و عقلانی به‌عنوان موجودیتی ظاهری در نظر بگیریم که برای همیشه در خدمت ابعاد فراوان خود است [۲۹، ص۷ـ۸].

مختار نقویان (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «اجرا و ماهیت اجرایی[1] در فضاها و مکان‌های ایرانی» انجام داده است، علاوه بر اشاره به سیر تحول تاریخ هنر اجرا از دههٔ ۱۹۶۰ تاکنون، به این نکته می‌پردازد که یکی از مدل‌های مهم نحوهٔ هنر اجرا، که از دههٔ ۱۹۹۰ به بعد به شکلی جدید از این هنر گسترش یافته است، با عنوان پرفورمنس مکان‌محور[2]

1. Performative
2. Site Specific

نام‌گذاری شده است. این شکل جدید از هنر اجرا در ارتباط مستقیم با مکان یا سایت مورد نظر انتخاب‌شده برای اجراست و هنرمند از قابلیت‌های متفاوت و تاریخی سایت به‌عنوان میزبان و مکانی متفاوت برای اجراهایش استفاده می‌کند [۲۲].

در پژوهشی دیگر که آزاده زارع (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز با عنوان «بررسی مفهوم پرفورمنس‌آرت و بازتاب آن در هنر معاصر ایران» انجام داده است، علاوه بر پرداختن به پیشینهٔ هنر اجرا و روند شکل‌گیری آن از دوران شکل‌گیری دادائیسم و تحولات اجتماعی که در طول جنگ جهانی دوم و پس از آن تا عصر معاصر رخ داده است، در فصل دوم پژوهش خود به معرفی هنرمندان جهانی و پیشگاه هنر اجرا می‌پردازد. این پژوهشگر در فصل چهار پایان‌نامهٔ خود، علاوه بر تأثیر تحولات جهانی بر هنر معاصر ایران، به معرفی شش هنرمند پیشگام در هنر اجرا در ایران می‌پردازد [۹]. این پژوهش هم مانند بسیاری از پژوهش‌های انجام‌شده در حیطهٔ هنر اجرا به مفهوم نقش بدن و عوامل فرهنگی و محیطی بر نحوهٔ اجرای هنرمندان زن، به‌خصوص در طبیعت، نپرداخته است. اغلب پژوهش‌های انجام‌شده بر پیشینه و رویکردهای مختلف هنر اجرا در قیاس با هنر تئاتر متمرکز شده‌اند.

محمدرضا رحیمی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «جستاری در زیبایی‌شناسی و نقد پرفورمنس آرت»، به نقد هنر اجرا و زیبایی‌شناسی آن می‌پردازد و سپس به نقش هنر بدن در این شاخهٔ هنری به تفصیل اشاره می‌کند. او در پژوهش خود علاوه بر جایگاه و نقش بدن در هنر اجرا، به تفاوت‌های این بخش از هنر با هنر تئاتر پرداخته است. رحیمی در پژوهش خود به تعریف عنوانی چون هنر بدن، بدن در هنر، ژانر بدن و عرف بدن پرداخته است و ارتباط این مفاهیم را با هنر اجرا بررسی کرده است. تقریباً همهٔ پژوهش‌های ذکرشده به نقش بدن به‌عنوان عنصر اصلی و مدیوم تأثیرگذار در هنر معاصر، خصوصاً با رویکردهای فمنیستی، پرداخته‌اند و به مبحث جنسیت و نقش عنصر زنانهٔ بدن و چگونگی به‌کارگیری و چیدمان بدن در طبیعت به‌عنوان یک ابژه، که از عوامل مختلفی چون فرهنگ، مذهب و جغرافیا متأثر است و یکی از محورهای اصلی پژوهش پیش روست، پرداخته نشده است [۷]. در این زمینه، با مطالعهٔ پژوهش‌های انجام‌شده در مبحث هنر محیطی و هنر اجرا، سعی شده است از آمیختگی این دو بخش از هنر معاصر به علت و چگونگی استفاده از بدن زنانه در هنرهای اجراشده در طبیعت با تمرکز بر تفاوت‌های مذهبی و فرهنگی به تفصیل پرداخته شود.

مفاهیم و مبانی نظری پژوهش

جایگاه بدن در هنر معاصر

به‌یقین، آنچه در طول تاریخ هنر و پژوهش‌های انجام‌شده در ارتباط با وجود زنان در جایگاه هنرمند مطرح شده بر کسی پوشیده نیست. تا پیش از ظهور زنان در عرصهٔ هنر معاصر، آن‌ها در عرصهٔ هنر یا حضور بسیار کمرنگی داشته‌اند یا فقط از بدن و کاراکتر فیزیکی زنان به واسطهٔ قابلیت‌های زیباشناسی آن‌ها به‌عنوان یک ابژه در آثار نقاشی، مجسمه‌سازی و بعدها در عرصهٔ فیلم و تبلیغات استفاده شده است. در طول تاریخ هنر تا قبل از دوران معاصر، فقط کمتر از ۵درصد از هنرمندان مطرح جهان را زنان تشکیل می‌دادند. این در حالی است که در ۸۵درصد آثار هنری موضوع اثر را زنان و بدن آن‌ها تشکیل داده است [۳۲، ص۳۵ـ۳۶]. به این دلیل که مردان در طول تاریخ هنر از امکانات آموزشی و مهارت‌های هنری بیشتری برخوردار بودند، اغلب مردان به‌عنوان وارثان آثار هنری مطرح شده‌اند. شرایط اجتماعی حاکم بر جامعهٔ آن دوران باعث شده بود تا تاریخ هنرْ تاریخ مردان هنرمند بزرگ باشد و زنان فقط در اغلب آثار نقاشی و هنریِ مردان با بدنی نیمه‌برهنه یا برهنه ظاهر شده‌اند. اما پس از برخورداری نسبی زنان از حقوق اجتماعی در کنار مردان، شاهد ظهور پررنگ و جدی زنان در عرصهٔ هنرهای معاصر و بین‌المللی هستیم. زنان هنرمندی که مالکان بدن خود بودند و اجازه داشتند در کنار مردان از بدنشان به‌عنوان وسیلهٔ بیان هنری خود استفاده کنند [۷، ص۱۱]. موضوع بدن زن در هنر معاصر موضوعی است که گستره‌ای سرگرم‌کننده دارد. باید در نظر داشت به همان فراوانیِ تعداد هنرمندان و بینندگان، بدن نیز وجود دارد. درواقع، اگر دقت کنیم، ظاهراً امکان ندارد هنری وجود داشته باشد که بدن در آن دخیل نباشد، چون خلق اثر هنری و ارتباط با هنر در دنیای مادی ریشه دارد که با آن مواجهیم. اگر ذهن را جایگاه خرد بدانیم، بدن واسطهٔ ما با جهان خواهد بود و حواس خط ارتباطی آن؛ به‌طوری‌که حتی در غیرمادی‌ترین کارهای مفهومی نیز باید بدن را مورد توجه قرار داد. در ادامهٔ آثار بدن‌گرای فمنیست‌ها در دههٔ ۱۹۷۰، در بازگشتی به کنایهٔ موجود در هنر پسامدرن، نومفهوم‌گرایی فکری یا صورت‌گرایی قهرمانانه، بدنِ آسیب‌پذیر به‌عنوان عاملی نامرتبط یا حتی شرم‌آور تعبیر شده است. بااین‌حال، به نظر می‌رسد که با گذر زمان و پذیرش دوبارهٔ انسان‌گرایی در هنر، به حضور بدن بار دیگر اعتبار بخشیده شده است. پس از تفکیک ناخوشایندی که مصرانه در دورهٔ مدرنیست و حتی فراتر از آن وجود داشته است، بدن جسمانی و آسیب‌پذیر اکنون هم دلالت‌کننده‌ای قوی بر تجربهٔ زیستی و هم واسطه‌ای برای خواسته‌های ضروری و زیبایی‌شناختی است. مرز میان بدن انسان و جهان به‌طورکلی

نامشخص، متغیر و اغلب تشخیص آن دشوار است. این مرز تنها مانع فیزیکی پوست نیست، چون هم نیمهٔ فیزیولوژیکی را تحت پوشش قرار می‌دهد که فراتر از مرزهای جسمی ماست و هم روابط متقابل میان خود و بافت را. درحقیقت، خطوطی که حدود فرد را تعیین می‌کنند باید هم با توجه به شرایط اجتماعی و هم با توجه به عوامل غیرانسانی مشخص شوند. در مرحلهٔ اول باید طبیعت (جنس دنیایی که ظاهراً فراتر از درک و کنترل انسان وجود دارد) را مد نظر قرار دهیم و در مرحلهٔ دیگر باید تکنولوژی را محصول تلاش انسان بدانیم که به نوبهٔ خود بر اینکه چگونه خود را هدایت و دیگران را درک کنیم تأثیرگذار است [۳۵، ص۷ـ۱۱].

آیا می‌توان بدن را فقط عنصر و قالبی زیست‌شناسانه دید؟ آیا بدن همواره در رابطهٔ تنگاتنگ با جهان قرار دارد؟ آیا بدن می‌تواند به امری جامعه‌شناسانه و کنشی سیاسی تبدیل شود؟ مجموعه آثار ایجادشده در بدن‌ها، رفتار و روابط اجتماعی به واسطهٔ کارکرد سیاست و قدرتْ جنسیت را به وجود می‌آورد. همان‌گونه که سیمون دوبوار دربارهٔ جنسیت می‌گوید: «ما زن زاده نمی‌شویم، بلکه زن می‌شویم» [۲۴، ص۵]. اما این امر چگونه اتفاق می‌افتد؟ تعیین جنسیت، مانند نتیجهٔ اجتماعی‌شدن، فقط از راه زبان روی می‌دهد. جنسیت، با گفتن و بیان جنسیت شکل می‌گیرد و به‌طورکلی منشأ شکل‌گیری مفهوم «جنسیت» در زبان را می‌توان قراردادی، زیست‌شناختی، روان‌شناختی و اجتماعی‌ـ فرهنگی دانست. بدین معنا که همهٔ آنچه با هویت جنسیتی و هویت جنسی در رابطه است، دادهٔ طبیعت نیست، بلکه ظهور و تولید شالوده‌سازی فرهنگی و اجتماعی است که زبان در آن نقش اساسی دارد. جنسیت نباید به‌منزلهٔ یک هویت ثابت یا مکان عاملی باشد که کنش‌های متعدد از آن ریشه می‌گیرد، بلکه جنسیت هویتی است بدون بنیاد که با گذشت زمان ساخته می‌شود و در یک فضای بیرونی به واسطهٔ تکرار سبک‌وار کنش‌ها بنا می‌شود [۵، ص۳]. اعلام وجود در انسان به وسیلهٔ بدن مطرح می‌شود [۷، ص۶۲] و جنسیت یکی از عوامل مهم و تعیین‌کننده‌ای است که به این اعلام وجود مفاهیم متفاوتی می‌بخشد.

در عصر معاصر، جایگاه انسان در اجتماع و نقشی که به‌عنوان یک هویت مستقل دربر دارد باعث پررنگ‌ترشدن مسئلهٔ جنسیت و تفاوت‌های استفاده از بدن در جایگاه‌های مختلف اجتماعی، سیاسی و فرهنگی شده است. حضور جدی‌تر انسان در مناسبات اجتماعی باعث شده هنرمندان معاصر از بدن خود، به‌خصوص بدن برهنه، در ارائهٔ بسیاری از آثارشان به صورت نمادین یا به‌عنوان عنصری اعتراضی (هنرمندان زن) در پی جنبش‌های فمنیستی یا مذهبی استفاده کنند. این موضوع باعث شده استفاده از بدن در هنرهایی چون تئاتر، هنر اجرا، هنر اتفاقی، هنر بدن، هنر مفهومی و هنر محیطی بیشترین کاربرد را داشته باشد. روی استب[1]،

1. Roy Staab (1941). American Artist . He is a second-generation Earthworks artist. Staab's

هنرمند امریکایی که در حیطهٔ هنر محیطی بسیار پویاست (تصویر۱)، در ارتباط با نقش بدن برهنه در هنر به این نکته اشاره می‌کند:

> استفاده از بدن برهنه در اجرا مسئلهٔ تازه‌ای نیست. این روش ناب‌ترین شیوهٔ ارتباط هنرمند با طبیعت است. وجود لباس در چیدمان بدن در طبیعت یا برای ارائهٔ اثر هنری به شکل هنر اجرا به اثر هنرمند معنای دیگری می‌بخشد و مانع ارتباط مستقیم بدن به‌عنوان یک اثر با طبیعت می‌شود [۲۰۱۷، مصاحبه].

اگر بتوان گفت که مادهٔ اصلی و اولیهٔ هنر مفهومی را ایده و مفهوم تشکیل می‌دهد، هنرمندان هنر اجرا مادهٔ بنیادین آثار خود را بدن قرار داده‌اند [۲۳، ص ۵۵]. این استفاده از بدن، به‌منزلهٔ مدیوم اصلی اثر و ایدهٔ هنرمند، می‌تواند در فضای بستهٔ گالری، کارگاه شخصی هنرمند، در اجتماع یا در طبیعت صورت پذیرد. هنرمندان مختلف، بسته به مفهومی که برای مخاطب خود در نظر می‌گیرند، از بدن خود به اشکال مختلف استفاده می‌کنند. اما هنر اجرا به نوعی پل ارتباطی است بین هنرهای تجسمی و نمایشی که با دو دیدگاه متفاوت در کشورهای اروپایی و امریکایی بنا شده و شکل گرفته است. این بخش از هنر، مانند بسیاری از شاخه‌های هنری معاصر، با سرعتی سرسام‌آور در کشورهای شرقی نیز در حال گسترش و شکل‌گیری است. در حال حاضر، کشور کرهٔ جنوبی یکی از کشورهای فعال در حیطهٔ هنر محیطی و چیدمان‌های مکان‌محور است و هرساله با برگزاری اقامت‌های هنری هنرمندان بسیاری را به خلق پروژه‌هایی ترغیب می‌کنند که طبیعت و ارتباط آن با انسان محور اصلی آثار است. در تصویر۲، نمونه‌ای از آثار هنرمندان نسل جوان کرهٔ جنوبی ارائه شده است [۷، ص ۵۵].

بدن انسان مرکز آن چیزهایی است که ما به‌عنوان جلوه‌هایی از هویتْ آن را درک می‌کنیم؛ چیزهایی مثل جنسیت اجتماعی، جنسیت زیست‌شناختی، نژاد و قومیت. افراد شکل بدن‌هایشان، موهایشان و لباس‌هایشان را به منظور یکسان‌شدن و طغیان علیه قراردادهای اجتماعی و بیان پیام‌هایشان به دیگران تغییر می‌دهند. ازاین‌رو، بسیاری از هنرمندان مفهوم جنسیت را از طریق بازنمایی بدنشان و استفاده از بدن خود در فرایند خلق اثر خود جست‌وجو می‌کنند. بنابراین، هنرمندان و پژوهشگران تاریخ هنر به بررسی این مسئله پرداخته‌اند که چگونه تصاویر هنری خلق‌شده از سوی هنرمندان در هنر غرب و رسانه‌های غربی، آرمان‌گرایی فرم زنانه را در آثار خود جاودانه کرده‌اند. هنرمندان فمنیست بدن زنانه را بازپس گرفتند و آن را از دیدگاه‌های متفاوت به تصویر کشیده‌اند. در این زمان، بدن نقش مهم دیگری را به‌عنوان رسانه‌ای که هنرمندان از طریق آن آثارشان را خلق می‌کردند برعهده گرفت. برای بسیاری از هنرمندان، استفاده از بدنشان در هنر اجرا راهی برای بازپس گرفتن اختیارشان از بدن خود و تردید به مسائل مربوط به جنسیت بود. حضور زنان و مسئلهٔ جنسیت در دنیای هنر، به‌منزلهٔ

---

ephemeral sculptures are constructed from natural materials such as reeds, willow shoots and bamboo (www.americancraftmag.org, 2016).

یکی از معیارهایی که نوع روابط جنسیتی در جامعه را نشان می‌دهد، جنبه‌های گوناگونی دارد. بستر اجتماعی، فرهنگی، مذهبی و اقتصادی در شکل‌گیری هنر زنان در هر دوره، چه به‌عنوان هنرمند و چه به‌عنوان موضوع هنر، نقش مهمی ایفا کرده‌اند. سازوکارهای اجتماعی بی‌شک نوعی مناسبات جنسیتی را رقم زده‌اند که در چگونگی و ابعاد حضور زنان در دنیای هنر تعیین‌کننده بوده است [۱۸].

تصویر۱. روی استب، مرکز انرژی، تایوان، بامبو، علف و مواد تجدیدپذیر (۲۰۰۹)، آرشیو شخصی هنرمند

تصویر۲. کو یو-هان[1]، بدون عنوان، کرهٔ جنوبی، (۲۰۱۹)، آرشیو شخصی هنرمند

1. K0, Yu-Han

هنر محیطی

هنر محیطی[1] یکی از شاخه‌های هنر معاصر است که مانند سایر هنرهای معاصر در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ در عرصهٔ هنر گام نهاد. پژوهشگران هنر بیان کرده‌اند که این جنبش هنری در امریکا شکل گرفت و در آنجا بیشتر با عنوان هنر زمین شناخته شده است. آنچه در تعریف هنر محیطی، که ابعاد و گستردگی متفاوتی دارد، مطرح شده است، با درک و تعریفی که امروزه در عرصهٔ بین‌المللی در ارتباط با مفهوم این هنر مطرح است متفاوت است. درابتدای پیداش، هنرمحیطی با تعاریف متفاوتی همراه بوده است، در حقیقت این تعاریف از کشوری به کشور دیگر و حتی از شخصی به شخص دیگر متفاوت است که بسته به مکان اجرای اثر دارای ابعاد و گستردگی های متفاوتی است [۳، ص۱۹۹ـ۲۰۰؛ ۱۹، ص۶۵۴]. درحقیقت، هنر محیطی با نگرشی نو به رابطهٔ انسان با طبیعت می پردازد؛ تا جایی که در برخی موارد خود مخاطب نیز جزئی تفکیک‌ناپذیر از اثر است. نگرش هنرمندان در کشورهای مختلف به این بخش از هنر متفاوت است. برخی از هنرمندانِ این جنبش آثاری با دغدغه‌های زیست‌محیطی ارائه می‌دهند و آثار گروه دیگر، مانند گلدورسی، صرفاً جنبهٔ زیبایی‌شناسی دارد. آنچه مسلم است آثار هنر محیطی لزوماً مانا نیستند و استفاده از متریال های طبیعی و ارائهٔ اثر در محیط خارج از فضای موزه و گالری، مانند اجرا در فضاهای دورافتادهٔ بیابان، مزارع و مکان‌های مشابه طبیعی، که کمتر قابل دسترسی، دیدن و لمس کردن است، از ویژگی‌های مشترک آثار این هنر است [۲۰، ص۸۴۱].

شاخه‌های هنر محیطی، نسبت به سال‌های آغازین شکل‌گیری این جنبش هنری، متنوع‌تر و گسترده‌تر شده است که در اغلب هنرهایی چون هنر چیدمان، هنر اجرا، هنر نور[2] و صدا[3] در طبیعت در حال گسترش است. این گستردگی استفاده از بدن نیز در برخی از هنرهای دیگر، مانند هنر ویدئو، هنر دیجیتال، هنر اینترنت و بسیاری از شاخه‌های دیگر هنر معاصر، قابل مشاهده است که پرداختن به آن‌ها در بحث پژوهش پیش رو نمی‌گنجد. در این میان، برخی از هنرمندان محیطی در کنار استفاده از متریال‌های موجود در طبیعت، از بدن خود به‌عنوان در دسترس‌ترین و ساده‌ترین شیء یا مدیوم برای ارتباط بیشتر با طبیعت و به‌منزلهٔ رسانه‌ای در انتقال پیام خود به مخاطب استفاده کرده‌اند. این نوع استفاده از بدن در هنر اجرا پیشینه‌ای غنی دارد، اما مسئلهٔ استفاده از بدن به‌عنوان چیدمان یا اجرا در حیطهٔ هنر محیطی، هنر زمینی و در طبیعت با هنر اجرا در فضای بستهٔ گالری یا موزه در قیاس با مفاهیم ذکرشده

1. Environmental Art
2. Light Art
3. Sound Art

متفاوت است. این بار هنرمند محیطی از طریق چیدمان بدن خود در طبیعت یا از طریق اجراهای ساده، بدن خود را به‌عنوان یک ابژه با طبیعت گره زده است تا مخاطبانشان را از طریق طبیعت درگیر مفهوم و محتوای اثرش کند. در میان هنرمندان معاصر فعال در حیطهٔ هنر محیطی نیز، هنرمندان زن و مرد زیادی وجود دارند که بارها از بدن خود در موقعیت‌های مختلف، بسته به ساختار محیطی که در آن قرار دارند برای خلق آثارشان، استفاده کرده‌اند. آن‌ها از این طریق، اجراهای موقت و کوتاه‌مدتی را در طبیعت در برابر دید مخاطبان خود در معرض نمایش می‌گذارند تا (از طریق «بدن» که بی‌واسطه‌ترین عنصر ارتباطی بین هنرمند و طبیعت است) با محیط پیرامونش یکی شوند و خود را جزئی از طبیعت و محیط پیرامونشان احساس کنند (تصاویر ۳ و ۴). با نگاهی به آثار پیتر آلپار (۱۹۷۵)، هنرمند رومانیایی که از سال ۱۹۹۶ در حیطهٔ هنر اجرا و هنر چیدمان فعال است، این بی‌واسطگی استفاده از بدن در طبیعت را به زیبایی می‌توان مشاهده کرد. این هنرمند از سال ۲۰۰۸ در کنار اجراهایش در عرصهٔ بین‌المللی به‌عنوان هنرمند هنر طبیعت و هنر اجرا شناخته شده است. بدن در اغلب آثار آلپار در طبیعت حضور بسیار پررنگی دارد. آلپار با تمرکز بر بدنش، به‌منزلهٔ مهم‌ترین ابزار اجراهای هنری‌اش، در طبیعت حضور پیدا می‌کند و در پی تفکرات عرفانی که هنرمند در طول زندگی خود دنبال کرده در ترکیب بدنش با عناصری مانند چوب یا سنگ در اجراهای کوتاه‌مدت خود جزء جدایی‌ناپذیر از طبیعت می‌شود. اما با توجه به تمرکز پژوهش بر آثار هنرمندان زن انتخاب‌شده، فقط به آثار این هنرمند مرد برای نمونه پرداخته شده است.

تصویر ۳. پیتر آلپار، بدون عنوان، افریقای جنوبی (۲۰۱۶)، آرشیو شخصی هنرمند

تصویر۴. پیتر آلپار، بدون عنوان، کرهٔ جنوبی (۲۰۱۳)، آرشیو شخصی هنرمند

هنر اجرا (زمینه‌های رشد- گسترش و مفاهیم آن)

نگاهی اجمالی به تاریخ هنر اجرا نشان می‌دهد ظاهراً یک بافت سیاسی تاریک و مشکل‌ساز اکثر جنبش‌های بنیادی اخیر در هنر اجرا را در درون خود می‌پروراند. تحول سیاسی، رکود و نارضایتی از وضعیت جاری جامعه به‌درستی انگیزه‌های هنر اجرا را برای هنرمند فراهم می‌کنند. یکی از عوامل مهم گسترش و تکثیر هنر اجرا این است که این هنر با آیین‌ها و مناسک اجتماعی متداول در فرهنگ‌های مختلف ارتباط مستقیم دارد و تأثیرگذاری این هنر به گسترش و کارآیی این مراسم وابسته است [۲۸، ص۳۶]. هنرمندان هنر اجرا در بخش مهمی از آثار خود جنبه‌ای از اعمال سادهٔ روزمره را تحت پوشش پلاسمایی از مراسم آیینی و مناسک خاص به نمایش می‌گذارند. آن‌ها به این ترتیب تلاش می‌کنند مخاطب خود را در زمانی متفاوت از آنچه در آن قرار دارد با موضوع اثر خود مواجه، شگفت‌زده و سهیم کنند [۲۲، ص۱۲].

هنر اجرا نوعی نمایش به منظور ارائهٔ انگاره‌های هنری و حتی تبلیغ اندیشه‌های اجتماعی و عقاید سیاسی است که از اوایل سدهٔ بیستم، پس از جنگ جهانی دوم تاکنون، در امریکا و اروپا متداول شده است و امروزه صورت مختلف و مشخص‌تری به خود گرفته است. این شیوهٔ هنری تنها جریان برآمده از پست‌مدرنیسم است که نشانه‌هایش از پست‌مدرنیسم[1] فراتر رفت و از درون هنر آوانگارد[2] تحت‌تأثیر دیدگاه‌های فتوریسم[3] برای رهایی از قراردادها و سنت‌های محدودکننده با گرایش به ایجاد تعامل میان سایر هنرها و استفاده از شگردهای فرانقاشانه و فراتئاتری شکل

1. Postmodernism
2. Avant-garde
3. Futurism

گرفت [۳، ص۱۰]. این شیوهٔ هنری با هدف بیرون‌آوردن هنرها از موزه‌ها و تعامل بیشتر با مخاطب عام، مانند سایر جنبش‌های هنری معاصر، به‌تدریج شکل گرفت. هنر اجرا در ابتدا تلاشی بود برای تبدیل هنرهای تجسمی ساکن به اثری زنده و پویا [۸، ص۱۴]. هنر اجرا را درحقیقت «هنر زنده» می‌نامند. زنده‌بودن مشخصهٔ اصلی این هنر است؛ به این معنا که این هنر درواقع پروسهٔ خلق اثر هنری است که در تعامل بین اجراکننده[1] و مخاطب در یک بستر واقعی شکل می‌گیرد. این بستر شامل چهار عنصر اصلی یعنی اجراکننده، مکان واقعی، زمان واقعی و مخاطب است. در این میان، نقش مخاطب در شکل‌گیری این بستر بسیار بااهمیت است. درحقیقت، اجراکننده خود از نتیجهٔ اثر آگاه نیست، زیرا مخاطبانی که در پروسهٔ اجرا با هنرمند در تعامل‌اند می‌توانند ایدهٔ اولیهٔ هنرمند را به سمت‌وسویی متفاوت از آنچه در ذهن خلاق او می‌گذرد هدایت کنند و اثری متفاوت از آنچه در ذهن هنرمند شکل گرفته است به نمایش بگذارند [۳، ص۶۵۲؛ ۴، ص۳۰]. از دیگر ویژگی‌های هنر اجرا، که گاهی کار را مشکل‌تر می‌کند، این است که هنر اجرا تا زمانی که اجرا نشده است هیچ‌چیز نیست و مانند تئاتر همهٔ داستان و ماجراهایی را که قرار است طبق زمان و در مکانی خاص از سوی بازیگرانی از پیش تعیین شده اتفاق بیفتد مشخص نیست. درواقع، هنر اجرا روند شکل‌گیری اثر است، نه خود اثر [۱، ص۱۱].

هنرمند، به‌عنوان عضوی از جامعهٔ جهانی و انسان معاصر، به دنبال جست‌وجو و تجربه‌کردن واسطه‌ای است با امکان بیانی ویژه برای به تصویر درآوردن دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های زندگی خود. فردگرایی از ویژگی‌های شاخص هنرمند معاصر و از دستاوردهای دوران مدرنیسم است. او براساس همین گرایش به فردگرایی با به اجرا درآوردن هر اثر هنری تعریف خود را از هر آنچه دغدغهٔ اوست با زبان هنر بیان می‌کند و شاید هنر اجرا با درگیرکردن مخاطب در پروسهٔ خلق اثر بتواند یکی از هنرهایی باشد که در مقایسه با برخی هنرهای دیگر توانسته تأثیرگذاری بیشتری بر مخاطب داشته باشد. در این میان، هنرمندان زن زیادی وجود دارند که به روش‌های مختلف از بدن خود به‌عنوان مدیوم اصلی اثرشان برای خلق اثری تأثیرگذار استفاده کرده‌اند. هنرمندانی از همان نقطهٔ آغاز، به منظور یکی‌کردن جسمانیت و مفهوم، بدن خود را به‌عنوان یک شرکت‌کننده در اجراهای خود به کار گرفته‌اند که در بحث هنر اجرا از میان هنرمندان زن آغازگر و مطرح در این جنبش هنری می‌توان به مارینا آبرامویچ[2]، سنت اورلان[3]، مونا حاتوم[4]، پیپلوتی رست[5] و آنا مندیتا اشاره کرد [۴، ص۴۹]. این

---

1. Performer
2. Maria Abramovic(1946)
۳. Sant Orlan (۱۹۴۷): اجراهای او معمولاً در اتاق عمل و شامل جراحی‌های پلاستیکی می‌شود که او روی بدن خود انجام می‌دهد.
۴. Mona Hatoum (۱۹۵۲): لوسی اسمیت در مورد او می‌گوید: «بدون شک، حاتوم شناخته‌ترین هنرمند زن برخاسته از جوامع اسلامی است که موضوع کار او مسئلهٔ جنسیت و یعنی موضوع زن و اثر بدن بیگانهٔ او در آثارش نمود کامل او به این رویکرد زنانه است.»
5. Pipilotti Rist (1962)

هنرمندان بدن زنانهٔ خود را با رویکردی اعتراضی به بحث آزادی اجتماعی، معیارهای زیبایی در جامعهٔ مردسالار و انتقاد به باورهای مذهبی و سیاسی دوران خود در هنر خود به‌عنوان مدیوم اصلی اثر و عنصری اعتراضی به‌کار گرفته‌اند.

اورلان، این اجراگر فمنیست فرانسوی که بسیاری از اجراهایش با عنوان هنر جسمانی شناخته شده‌اند، با بهره‌گیری از رسانهٔ بدن خود، هنرش را با شکلی آزاردهنده و دردناک به مخاطب خود منتقل می‌کند. درواقع، شهرت او به علت مجموعه جراحی‌ـ اجراهایی است که در اعتراض به معیارهای زیبایی در بسیاری از جوامع امروزی شکل گرفته است [۲۴، ص۸۷]. او معتقد است تغییر بدنش با عمل جراحی می‌تواند او را به یک اثر هنری قدرتمند تبدیل کند [۱، ص۱۳]. اگرچه او اجرای خود را با عذرخواهی از تماشاگران به سبب رنجاندن آنان آغاز می‌کند، درحقیقت قصد او دقیقاً ایجاد همین عذاب برای مخاطب خود است. اورلان می‌گوید: «هنرْ تزئینی برای آپارتمان‌ها نیست: ما گیاهان، آکواریوم‌ها، مبلمان و پرده‌هایمان را داریم که در خدمت این هدف هستند. هنر باید هم هنرمند و هم تماشاگر را آشفته کند، وادارمان کند کژروی آن و برنامهٔ اجتماعی آن را به پرسش بگیریم.» هنر اورلان ذره‌ای تزئینی نیست. تماشای ویدئو یا تکه‌فیلم اجراهای جراحی او تجربه‌ای عمیقاً تلخ و ناگوار را در ذهن مخاطب برجا می‌گذارد. هنر اورلان در جست‌وجوی کشف سوژهٔ زنانهٔ هنر و تاریخ دینی است؛ سوژهٔ زنانه نه‌فقط در حکم ابژهٔ نگاه خیره، که مانند کالایی اقتصادی است. درحقیقت، به چالش گرفتن قدرت مردانهٔ فضا و سلطهٔ بی‌چون‌وچرای آثار هنری مردانه در سال‌های ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۴ در کانون توجه کار اورلان قرار داشت [۱۲]. او با تغییر شکل دادن بدن خود، این مهم را مورد توجه قرار می‌دهد که بدن فقط یک وجود زیست‌شناختی نیست، بلکه سطحی است برای پذیرش نقش‌های فرهنگی [۱۳، ص۲].

آبراموویچ هنرمند زن دیگری است که با اجراهای متفاوتش جزء شاخص‌ترین هنرمندان هنر اجرا شناخته شده است. او دربارهٔ هنر خود می‌گوید: «من عقده‌ای در درونم دارم که به دوران کودکی‌ام برمی‌گردد. تعالیم مذهب خشک ارتودکس و از طرفی دیگر کمونیسم حاکم بر سرزمین مادری‌ام تأثیرات عمیقی بر شکل‌گیری تفکرات دختربچه‌ای گذاشته که در آن روزگار رشد کرده است. به این ترتیب، شخصیت من به این شکل ساخته شده و من را به آن دسته از آدم‌هایی تبدیل کرده است که به دنبال تجربه‌ای خاص می‌گردند که به بهترین روز زندگی‌شان تبدیل شود.» آبراموویچ می‌گوید: «با نگاه‌کردن به دنیای اطرافم به دنبال چیزی می‌گشتم که بتوانم برای هنرم از آن استفاده کنم. طولی نکشید که دریافتم ’خودم و استفاده از بدنم‘ می‌تواند بهترین وسیله برای بیان هنری در آثارم باشد» [۲۱، ص ۷۳]. او در جایی دیگر دربارهٔ اجراهایش می‌گوید: «همهٔ آثار من استعاره‌هایی هستند دلیلی بر پایان هزاره و آغاز هزاره‌ای جدید و دوزخی که به شکل عینی در جوامع انسانی پدید آمده است.» درحقیقت، بین زندگی و

هنـر آبرامـویچ هـیچ مـرز قطعـی وجـود نـدارد؛ «بـودن» نـزد او خلاصـه‌ای اسـت از هنـر و زیست‌مایه‌های احساسی. سفرهای متعدد او از کنش‌هـای مهـم هنـری- روانـی در اجـرایش بـه شمار می‌روند؛ اجراهایی که نوع بیان هنری این هنرمند را با سایر هنرمنـدان زن اجـرا در عصـر خود متفاوت کرده است [۳۵، ص۲۹-۳۱]. همان‌طور که قبلاً اشـاره شـد، هنرمنـدان فعـال زن زیادی در حیطهٔ هنر وجود دارند که اجراهای تأثیرگذارشان قابل تأمل و بررسی است، اما بـرای جلوگیری از طولانی‌شدن مباحث فقط به ذکر آثار چند هنرمند پُرکار اشاره شد.

بررسی و تحلیل آثار هنرمندان

همان‌طور که در مطالب قبـل اشـاره شـد، امـروزه بـین هنرمنـدان محیطـی و زمینـی و سـایر هنرمندانی که در حیطهٔ هنر در طبیعت فعالیت هنری انجام می‌دهند، زنـان و مـردان هنرمنـد بسیاری وجود دارند که تجربهٔ به‌کارگیری بدن خود در طبیعت را به‌منزلهٔ بخشـی از اثـر هنـری در کارنامهٔ کاری خود دارند. اما، در این میان، هنرمندان زن معدودی وجـود دارنـد کـه بیشـتر تمرکزشان استفاده از بدن با عنوان چیدمان یا هنر اجرا در طبیعت است. آن‌ها سعی می‌کنند با اجراهای کوتاه‌مدتشان جزئی از طبیعتی شوند که در آن به اجرای اثر می‌پردازند.

۱. آنا مندیتا

شاید بتوان مندیتا (۱۹۴۸)، هنرمند امریکایی اهل کوبا، را یکی از اولین هنرمندان زنـی دانسـت که با اجراهای اعتراضی‌اش بدون واسطه از طریق آمیختن بدن برهنه و زنانـه‌اش در طبیعـت در اشکال و موقعیت‌های مختلف در غالب «هنر زمین» ظاهر شده اسـت و از ایـن طریـق بـا مـادر زمین همزادپنداری داشته است. آثار منحصربه‌فرد او آمیخته‌ای است از هنر اجرا (تصویر۷)، هنر زمین و نیز به‌جاآوردن اعمال مذهب افریقایی- کوبایی سانته‌ریا[۱]. در اجرای مراسم‌هـای مـذهبی ذکرشده، از خون به‌عنوان یک سمبل مذهبی استفاده می‌شده است. ایـن اسـتفاده سـمبلیک از خون را، که درحقیقت نوعی اعتراض به مـذهب و باورهـای فرهنگـی اسـت کـه هنرمنـد در آن متولد شـده اسـت، بـه‌وضـوح مـی‌تـوان در بسـیاری از آثـار هنـری او مشـاهده کـرد (اسـتب، ۲۰۱۷/۱۰/۲۴، مصاحبهٔ شخصی)؛ مانند آنچه در تصویر۵ مشاهده می‌شود. در این اثـر، هنرمنـد قلب را به‌منزلهٔ یکی از اعضای کلیدی بدن به همراه لکه‌های خونی که روی ملافه، بدن و محیط پیرامون هنرمند پاشـیده شـده اسـت، بـه صـورت سـمبلیک و اعتراضـی در ارتبـاط بـا اعمـال

۱. Santería: ترکیبی است از مذهب کاتولیک، عبادت ارواح مردگان و باورهای مـذهبی بـه‌جـامانـده از بردگـان سیاه‌پوست. سانتریا، شرّ را اشاعه نمی‌دهد، اما به قربانی‌کردن حیوانات می‌پردازد. به همین دلیل، بسـیاری از مردم بر این باورند که سانتریا با شیطان‌پرستی ارتباط دارد؛ درحالی‌که چنین نیست.

خشونت‌بار و افراطی مذهب سانته‌ریا ارائه داده است. هنرمند از طریق این اجرا توانسته مخاطبانش را به‌شدت تحت‌تأثیر خشونت اعمال مذهبی و فرهنگی سرزمینی که در آن متولد شده است قرار دهد؛ همان آیین‌ها و قوانین آزاردهندهٔ حاکم بر جامعهٔ سرزمین مادری‌اش که هنرمند را به مهاجرت در شانزده‌سالگی مجبور کرده است. علاوه بر موارد مطرح‌شده، درواقع آثار مندیتا دربرگیرندهٔ مفاهیم انقلابی است. آثار او ارتباطی است بین روح، زمین، بدن و خاک. ویدئوها و عکس‌های جمع‌آوری‌شده از مجسمه‌های خارق‌العاده و نیز اجراهای او، که با متریال‌هایی از جنس شن، خاک، آب، گل رس، گل‌ولای (تصویر۶)، صخره، خون و آتش خلق کرده است، از بیان و نحوهٔ استفادهٔ سمبلیک او از بدنش روی زمین و در طبیعت حکایت دارد.

تصویر۵. آنا مندیتا، از مجموعهٔ *سیلوئت*‌ها، خون (۱۹۷۴) [۲۱، ص ۳۷]

تصویر۶. آنا مندیتا، از مجموعهٔ *سیلوئت*‌ها، گل(۱۹۷۴) [۳۷، ص۹۱]

تصویر ۷. آنا مندیتا، سلف پرتره (۱۹۷۶) [۳۷، ص۷۶]

مندیتا دربارهٔ آثار خود می‌گوید: «جست‌وجوی من از طریق هنر ارتباطی است بین خود و طبیعت که بازتابی است درنتیجهٔ جداشدن از سرزمین مادری‌ام. هنر من مبتنی است بر اعتقاد به یک انرژی جهانی که به‌واسطهٔ آن همه‌چیز قابل اجراست: از حشرات به انسان، از انسان به ارواح و از ارواح به گیاهان.» مجموعهٔ *سیلوئت‌ها*[1] شاخص‌ترین سری آثار هنری او هستند که به اشکال و متریال‌های مختلف عموماً در طبیعت اجرا شده‌اند. مندیتا بیان می‌کند: «ساختن مجموعهٔ *سیلوئت‌ها* در طبیعت گذری است بین سرزمین مادری‌ام در کوبا و سرزمین جدیدی که در آن ساکنم. این نحوهٔ بیان هنری شیوه‌ای است برای بازیافتن ریشه‌هایم و یکی‌شدن با طبیعت. اگرچه فرهنگی که در آن زندگی می‌کنم بخشی از وجود من است، ریشه‌ها و هویت فرهنگی من، که نتیجهٔ میراث کوبایی من است، عامل شکل‌گیری آثار هنری‌ام شده است؛ آثاری که الهام‌گرفته از طبیعت و نیروی زنانگی است.» آثار مندیتا دربرگیرندهٔ فضایی است نامشخص و سیال بین هنر زمین، هنر بدن و هنر اجرا [۳۳، ص۲۱]. وندرمولن (۲۰۱۷) دربارهٔ مندیتا چنین می‌گوید: «مندیتا از طریق مجسمه‌های زمین/ بدنی با زمین یکی می‌شود. او امتدادی است از طبیعت و طبیعت امتدادی است از بدن هنرمند» (۱۲ اوت، مصاحبهٔ شخصی).

استب (۲۰۱۷) نیز بیان می‌کند با توجه به اینکه یکی از هم‌کلاسی‌های مندیتا در آن زمان مورد آزار جنسی قرار گرفته بوده است، این مسئله تأثیری عمیق بر ذهنیت و نحوهٔ ارائه آثار هنری او در آن دوره گذاشته است. استب معتقد است که مندیتا فردی مذهبی نبوده است، بلکه از مذهب سنتی کوبایی خود به‌منزلهٔ منبعی برای الهام‌گرفتن و بیان آثار زنانه و اعتراضی خود استفاده کرده است. او در اثر بی‌عنوان خود (برگرفته از صحنهٔ تجاوز)، تحت‌تأثیر وحشتی

1. *Silueta*

که از تجاوز وحشیانه و قتل دانشجوی پرستاری دانشگاه آیودا به او دست داده بود، در ۱۹۷۳، بدن خود را به خون آغشته کرد و سپس به یک میز بست و از مخاطبان خود دعوت کرد شاهد این صحنهٔ دردناک باشند (۲۴ سپتامبر، مصاحبهٔ شخصی). او در اثر دیگر خود، با عنوان *مردم در حال نگاه‌کردن به ماهیت خونین*، خون و لباس‌های کهنه و آغشته‌شده به خون را روی پیاده‌روی خیابان می‌ریزد و از جریان ظاهراً بی‌پایان مردمی که در حال عبورند و لباس‌های خونینی که مانع توقف و رفت‌وآمد مردم نمی‌شود و نشانی از بی‌اعتنایی آن‌هاست عکس می‌گیرد؛ تا اینکه مرد همسایه بیرون می‌آید و آثار خون را تمیز می‌کند. درحقیقت، مندیتا در اجراهای خود در موقعیت‌های مکانی و زمانی مختلف بدن زنانهٔ خود را هم به‌منزلهٔ بوم خود و هم به‌منزلهٔ واسطه‌ای برای اجراهایش به‌کار گرفته است. در اثر دیگری، هنرمند بدن خود را برای ایجاد شبهی در علفزار به‌کار برده و نیز اشباهی از ماسه و خاک ساخته است یا اشباهی از آتش ایجاد کرده و از مراحل سوختن آن‌ها عکس گرفته است. اثر دیگر او با عنوان *خاکسپاری نانگو* (۱۹۷۶)، که نام آن از نام عامیانهٔ مراسم برادری مذهب افریقایی- کوبایی گرفته شده است، از چیدمانی از شمع‌های سیاه تشکیل شده است که موم شمع‌ها در حال چکه‌کردن به دور اثر بدن هنرمند است. او در این نوع کارهایش، که از مرزهای اجرا، فیلم و عکاسی فراتر رفته است، در جست‌وجوی رابطه‌اش با مکان و نیز با زمین یا الههٔ کبیر به‌عنوان ارتباطی بزرگ‌تر بوده است [۲۵، ص۳۳].

مک کاچن (۲۰۰۵) در کتاب خود با عنوان *مندیتا: مجموعه اشباح* (۱۹۷۳ــ۱۹۸۰) مدعی است که اکثر کارهای هنرمند از علاقهٔ او به مذهب سانتریا متأثر است و نیز به نقش اهمیت پیکرمادر در ارجاع به خدای مایایی ایخ‌شیل، مادر خدایان، در آثار مندیتا اشاره می‌کند. نویسنده استفادهٔ مکرر مندیتا از این پیکرمادر و شبح زنانه در آثارش را به‌منزلهٔ هنر فمنیست تعبیر می‌کند. بااین‌حال، چون در آثار مندیتا ایده‌های بسیاری شامل زندگی، مرگ، هویت و مکان به صورت هم‌زمان مورد کاوش قرار می‌گیرند، نمی‌توان آن‌ها را به‌منزلهٔ بخشی از یک ایده یا جنبش دسته‌بندی کرد. مندیتا در مجموعه *سیلوئت‌های* خود، که از سال ۱۹۷۴ آغاز شده است، فیگور خود را به صورتی روی زمین تراشیده و شکل داده که اثری از بدنش را بر جای بگذارد. او این اثرگذاری را، همچون هنرمندان محیطی، با متریال‌هایی برگرفته از طبیعت- مانند گل‌ها، شاخه‌های درختان، گل، خون و باروت‌هایی که آتش گرفته‌اند- به تصویر کشیده است (تصویر۸).

تصویر ۸. آنا مندیتا، از مجموعه *سیلوئت*ها (۱۹۷۳ـ۱۹۸۰) [۳۷، ص ۷۶]

تصویر ۹. آنا مندیتا، *درخت زندگی* (۱۹۷۳) [۳۳، ص ۲۱]

۲. کارین وندرمولن

کارین وندرمولن (۱۹۶۲)، هنرمند هلندی و یکی از هنرمندان بین‌المللی شناخته‌شده در حیطهٔ هنر مکان‌ویژه، هنر اجرا و هنر چیدمان در طبیعت است. وندرمولن علاوه بر اینکه به‌عنوان یک هنرمند محیطی شناخته شده است، چیدمان‌های خارق‌العادهٔ او در طبیعت و مکان‌های عمومی به‌عنوان آثار مکان‌ویژه با استفاده از مواد دورریز و گاه بازیافتی، این هنرمند را در عرصهٔ بین‌المللی شاخص کرده است. او در سال‌های اخیر، اجراها و چیدمان‌های مکان‌ویژه را با بدن خود در طبیعت و با استفاده از مواد طبیعی انجام داده است که طبیعت هر منطقه و جغرافیایی که در آن به اجرای اثر می‌پردازد در اختیارش قرار می‌دهد. این نحوهٔ چیدمان و استفادهٔ هنرمند از بدنش در طبیعت به‌منزلهٔ آثار بدن‌محور به شکلی یادآور برخی از آثار مندیتا و گودرزی است؛ مانند پروژه‌ای با عنوان *چهرهٔ دیگر*[1]. در این پروژه، هنرمند نه‌تنها از بدن خود، بلکه از بدن افراد دیگر به‌عنوان ابژهٔ اصلی اثر در چیدمان‌هایش استفاده کرده است و با قراردادن ماسک‌های مختلف روی صورت، که از مواد طبیعی و عموماً دورریز ساخته شده‌اند، هویت ظاهری فرد را به چالش می‌کشد (تصاویر ۱۰ و ۱۱). وندرمولن در این پروژه، به چهره‌ها و نقاب‌های مختلفی که انسان‌ها ممکن است به صورت ضمنی در شرایط و موقعیت‌های مختلف بر صورت داشته باشند اشاره می‌کند. هنرمند همچنین به این موضوع اشاره می‌کند که شاید هریک از ما حتی قبل از تولد در قالب صورت متفاوتی قرار داشته‌ایم و در این دنیای مادی در قالب چهره‌ای جدید نمود پیدا کرده‌ایم. نکتهٔ درخور توجه در آثار وندرمولن نبود ردپای مذهب یا نشانه‌های سمبلیک و فرهنگی است. هنرمند بیان می‌کند که در سرزمینی متولد شده و رشد پیدا کرده است که پیشینهٔ مذهبی و فرهنگی بسیار غنی ندارد. او خود را زیر لوای هیچ باور مذهبیِ نیرومندی نمی‌داند. هنرمند در آثارش در پی جست‌وجوی هویت فرهنگی یا رویکرد اعتراضی به مقولهٔ مذهب و فرهنگ یا اعتراضات فمنیستی نیست. هنرمند در آثارش فقط مسیر طبیعت را در پیش گرفته و خود را به محیط پیرامونش سپرده است و همگام با طبیعت به خلق و اجرای آثارش پرداخته است.

1. *The Face of another*

تصویر۱۰. کارین وندرمولن، از مجموعهٔ *چهره‌های دیگر*، هلند (۲۰۱۹)، آرشیو شخصی هنرمند

تصویر۱۱. کارین وندرمولن، از مجموعهٔ *چهره‌های دیگر*، هلند (۲۰۱۹)، آرشیو شخصی هنرمند

وندرمولن در مجموعهٔ دیگری از آثارش با عنوان *هربـاریوم*[1] بدن برهنهٔ خود را با انواع متریال‌های موجود در طبیعت پوشانده و با اجراهای موقت خود از طریق بدن با طبیعت پیرامونش همزادپنداری کرده است. نکتهٔ درخور توجه در آثار این هنرمند توجه به موجودیت انسان و هویتی است که این جسم فیزیکی می‌تواند بسته به مکان و شرایط قرارگیری در آن هویت و مفهوم مستقلی به خود بگیرد. وندرمولن دربارهٔ آثارش می‌گوید: «یکی از موضوعات مهم در زندگی رابطهٔ انسان با طبیعت است. من در محیطی شهری و دیجیتال زندگی می‌کنم و از زمانی که از ضرورت پیوند با طبیعت آگاهی پیدا کرده‌ام، به دنبال پیداکردن این پیوند بین خود و طبیعت بوده‌ام. با استفاده از مواد طبیعی برای کارهای هنری مکان‌ویژه‌ام تلاش در اغوای خود و دیگران برای

1. *Herbarium*

نزدیک‌شدن و حتی واردشدن به طبیعت را دارم.» وندرمولن همچنین اضافه می‌کند: «از طریق چیدمان بدنم در طبیعت و محیطی که در آن قرار می‌گیرم بخشی از محیطی خواهم شد که در آن کار و زندگی می‌کنم. کار من در طبیعت به‌طورکلی تلاشی است برای پشت سر گذاشتن مفاهیم عقلانی و رسیدن به محلی که بتوانم از این طریق با طبیعت یکی بشوم. درحقیقت، هنرمند با گنجاندن بدنش در بطن آثار هنری و اجراهایش در طبیعت، به‌عنوان یک ابژه، به نوعی با طبیعت پیرامونش همزادپنداری می‌کند» (وندرمولن، ۲۰۱۷، مصاحبه با هنرمند)؛ مثلاً در مجموعه آثاری که هنرمند لباس‌هایی از متریال‌های مختلف طبیعی ساخته و بر تن کرده است، بدن فیزیکی خود را جزئی جدایی‌ناپذیر از طبیعت، جغرافیا و فرهنگ آن منطقه ساخته است. هنرمند در برخی از این‌سری پروژه‌هایش فرهنگ جغرافیایی را که در آن به اجرا پرداخته است در انتخاب ساختار پوشش خود نیز دخیل کرده است؛ مانند اجرای *اولین کیمونوی من*[1] که در ژاپن اجرا شده است (تصویر۱۲). در این‌سری پروژه، پوشش و موادی که هنرمند از آن‌ها برای پوشاندن بدنش استفاده کرده حسی از مکان و جغرافیایی است که در آن حضور دارد. در اجرای پروژهٔ دیگری با عنوان *بار تمدن* هنرمند به‌سادگی از سنگ‌های بخش‌هایی از یک بنای تاریخی تخریب‌شده استفاده کرده است و با چیدمان سنگ‌ها روی بدنش، بدن خود را به دو نیم تقسیم کرده است. با توجه به اینکه هنرمند این اثر را در مرز بین ترکیه و ارمنستان اجرا کرده است، با این تقسیم‌بندی نیمی از بدن خود را متعلق به کشور ترکیه و نیمی دیگر از بدن را متعلق به کشور ارمنستان فرض کرده است. هنرمند با این اثرش در آن لحظه از زمان به بخشی از تمدن دو کشور ترکیه و یونان تبدیل شده است (تصویر۱۵).

تصویر۱۲. کارین وندرمولن، *اولین کیمونوی من*، خزه، ژاپن (۲۰۱۴)، آرشیو شخصی هنرمند

1. *My First Kimono*

تصویر ۱۳. کارین وندرمولن، *آرامش قبل از طوفان*، سنگ (۲۰۱۷)، آرشیو شخصی هنرمند

تصویر ۱۴. کارین وندرمولن، *اولین سوء قصد من*، چوب‌های سرگردان (۲۰۱۵)، آرشیو شخصی هنرمند

تصویر ۱۵. کارین وندرمولن، *بار تمدن*. مرز ترکیه/ ارمنستان، سنگ (۲۰۱۷)، آرشیو شخصی هنرمند

تارا گودرزی

تارا گودرزی (۱۳۵۷) هنرمند ایرانی اهل خرم‌آباد است که طی سال‌های فعالیتش در حیطهٔ هنر محیطی و در سال‌های اخیر در حیطهٔ هنر اجرا به خاطر آثار متفاوتش در طبیعت، که بیشتر در فرهنگ و باورهای مذهبی هنرمند ریشه دارد، در عرصهٔ بین‌المللی شناخته شده است. او هنر معاصر را بهترین وسیله برای بیان و انتقال اندیشه‌ها و دغدغه‌هایش یافته است. گودرزی اگرچه به صورت جدی بیش از یک دهه در حیطهٔ هنر اجرا، ویدئوآرت، چیدمان، هنر بازیافت و هنر مشارکتی فعال بوده است، مانند بسیاری از هنرمندان هنر اجرا، این هنر را ساده‌ترین و بی‌واسطه‌ترین وسیلهٔ بیانی برای ارائهٔ آنچه مد نظر و دغدغهٔ ذهنی هنرمند بوده یافته است. همان‌طور که اشاره شد، در هنر اجرا مدیوم اصلی خود هنرمند است و این بی‌واسطگی توانایی ارائهٔ مفاهیم به مخاطب را افزایش می‌دهد. گودرزی در اجراهایش قبل از هرچیز و هرکس مخاطب اصلی را خود هنرمند و قابلیت‌هایی که بدن در اختیار او قرار می‌دهد در نظر می‌گیرد. شاید به همین دلیل اجرا در فضای گالری و در مقابل چشمان مخاطبان برای او اصل نیست. او در پی ارتباط بی‌واسطهٔ بدن خود با زمین و طبیعت است. گودرزی دربارهٔ آثار خود چنین می‌گوید: «من خود را در ارتباط مستقیم با محیط پیرامون خود می‌بینم؛ بنابراین، شیوهٔ بیانی ارائهٔ آثار هنری‌ام را در حیطهٔ هنر محیطی پیدا کرده‌ام.» هنرمند با کنکاش در محیط پیرامون خود در پی یافتن ارتباطی بین هویت فردی خود و دنیای اطرافش است. او در آثارش در جست‌وجوی یافتن و ارائهٔ مفاهیمی چون آفرینش، انسان، زندگی، مرگ و بی‌کرانگی است (۱۳۹۶، مصاحبه با هنرمند). گودرزی می‌گوید فرهنگ مردمانی که در میان آن‌ها رشد کرده است و زندگی می‌کند بر نوع نگرش او به هستی و زندگی و حتی آثارش بسیار تأثیرگذار بوده است. یکی از تفاوت‌های ظاهری که به‌راحتی آثار گودرزی را در قیاس با آثار وندرمولن و مندیتا متمایز می‌کند پوشش کامل بدن هنرمند در اجراها و چیدمان‌هایش در طبیعت است. علاقه به پوشیده‌بودن بدن در همهٔ آثار هنرمند قطعاً در فرهنگ، مذهب و باورهای بومی و سنتی محل زندگی و ساختار خانوادگی‌اش ریشه دارد. برای او پوشش یک ارزش فرهنگی و اعتقادی است و در پس آثارش کمتر به مسائل اجتماعی می‌پردازد که جامعه با آن درگیر است. گودرزی در لایه‌های زیرین آثارش در پی یافتن مفاهیمی عمیق و ریشه‌ای است که مرتبط به درون و اصل انسان است. آنچه در همهٔ اجراهای هنرمند و استفاده از بدن به‌عنوان مدیوم اصلی در آثار گودرزی قابل مشاهد است، ردپای قدرتمند مذهب و فرهنگ است. هنرمند در هیچ‌یک از آثار و اجراهایش حتی با بدنی نیمه‌برهنه ظاهر نشده است. برای هنرمند، بدن عنصری اعتراضی نیست. او بدن خود را صرفاً بخشی از طبیعت می‌داند؛ مانند پروژهٔ *چمباتمه* یا *از مجموعهٔ خواب* (تصاویر ۱۶و ۱۹).

تصویر۱۶. تارا گودرزی، *چمباتمه*، جزیرهٔ هرمز (۱۳۸۹)، ایران، آرشیو شخصی هنرمند

تصویر۱۷. اثر مشترک تارا گودرزی و کارین وندرمولن دراز کشیدن، روی سنگ، کاشان، ایران (۲۰۱۶)، آرشیو شخصی هنرمند

تصویر۱۸. تارا گودرزی، *پیشکش*، خاک سرخ و آب، جزیرهٔ هرمز، ایران (۱۳۷۸)، آرشیو شخصی هنرمند

تصویر۱۹. تارا گودرزی، زیر سبزه، *از مجموعهٔ خواب*، خرم‌آباد، ایران (۱۳۸۸)،آرشیو شخصی هنرمند

علاوه بر مطالب ذکرشده در ارتباط با دیدگاه و نوع نگرش هنرمنـدان انتخـاب‌شـده در ایـن پژوهش، در جدول‌های ۱، ۲ و ۳، به‌تفکیک عوامل تأثیرگذاری چون مذهب، فرهنگ و جغرافیـا در چگونگی ارائه و نحوهٔ آثار مندیتا، وندرمولن و گودرزی بیان شده است.

جدول ۱. دیدگاه هنرمندان مورد مطالعه در ارتباط با جایگاه بدن در طبیعت، مأخذ: نویسندگان

آنا مندیتا	آثار مندیتا ارتباطی است بین روح، زمین، بدن و خاک. هنر او مبتنی است بر اعتقاد به یک انرژی جهانی که به‌واسطهٔ آن همه‌چیز قابل اجراست؛ از حشرات به انسان، از انسان به ارواح و از ارواح به گیاهان. آثاری که الهام‌گرفته از طبیعت و نیروی زنانگی است. آثار مندیتا دربرگیرندهٔ فضایی است نامشخص و سیال بین هنر زمین، هنر بدن و هنر اجرا. هنرمند معتقد است جست‌وجوی او از طریق هنر ارتباطی است بین خود و طبیعت که بازتابی است در نتیجهٔ جدا شدن از سرزمین مادری‌اش.
کارین وندرمولن	وندرمولن در محیطی شهری، دیجیتال و جهانی زندگی می‌کند و از زمانی که از ضرورت پیوند با طبیعت آگاهی یافته است، به دنبال پیداکردن پیوند بین خود و طبیعت بوده است. هنرمند با استفاده از مواد طبیعی برای کارهای هنری مکان‌ویژه‌اش در اغوای خود و دیگران برای نزدیک‌شدن و حتی واردشدن به طبیعت تلاش دارد.
تارا گودرزی	گودرزی خود را در ارتباط مستقیم با محیط پیرامون خود می‌بیند؛ بنابراین، شیوهٔ بیانی برای ارائهٔ آثار هنری‌اش را در حیطهٔ هنر محیطی پیدا کرده است. او با کنکاش در محیط پیرامونش در پی یافتن ارتباطی بین هویت فردی خود و دنیای اطرافش است. هنرمند در آثارش در پی یافتن و ارائهٔ مفاهیمی چون آفرینش، انسان، زندگی، مرگ و بی‌کرانگی است.

جدول ۲. دیدگاه فرهنگی، مذهبی و جغرافیایی هنرمندان مورد مطالعه، مأخذ: نویسندگان

نام هنرمند	محل تولد / محل زندگی	نقش فرهنگ	نقش مذهب
آنا مندیتا (۱۹۸۴)	کوبا/ امریکا	بسیار زیاد	زیاد علاقهٔ زیاد او به مذهب سانته‌ریا، که تلفیقی است از آیین افریقایی و کوبایی، به‌خوبی در آثار او مشاهده می‌شود. درواقع، هنرمند از مذهب سنتی کوبایی خود به‌عنوان منبعی برای الهام‌گرفتن و بیان آثار زنانهٔ خود استفاده کرده است.
کارین وندرمولن (۱۹۶۲)	هلند	کم	تأثیر ندارد. با توجه به این مطلب که هنرمند اشاره کرده است: در جامعه و کشوری بزرگ شده است که دین برای او معنا ندارد.
تارا گودرزی (۱۳۵۷)	ایران	بسیار زیاد	بسیار (متعهد به باورهای مذهبی اسلام) پوشیده‌بودن بدن در همهٔ اجراهای او و استفاده از چادر در مجموعه آثار هنرمند با عنوان پیشکش به‌خوبی نقش مذهب را در اجراهای هنرمند مشخص می‌کند.

جدول۳. وجود شباهت‌ها و تفاوت‌ها در ارائهٔ عنصر بدن بین هنرمندان مورد مطالعه، مأخذ: نگارندگان

نام هنرمند	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
آنا مندیتا	۱. استفاده از عنصر بدن ۲. اجرای اثر در طبیعت ۳. قراردادن بدن به‌عنوان یک ابژه در طبیعت و یکی‌شدن با طبیعت	۱. در برخی از آثار هنرمند به‌روشنی ریشه‌های اعتراضی هنرمند به تعالیم سخت و خشن مذهب سانته‌ریا قابل مشاهده است. درواقع، مندیتا از مذهب سنتی کوبایی خود به‌عنوان منبعی برای الهام‌گرفتن و بیان آثار زنانهٔ خود استفاده کرده است. ۲. مندیتا در بسیای از آثارش در کنار زنان فعال اجتماعی و هنرمند اجراهایی اعتراضی و فمنیستی به بحران‌های زنان در جامعهٔ آن دوران داشته است. ۳. علاوه بر این مندیتا، برخلاف وندرمولن و گودرزی، به جز تمرکز بر برهنگی بدن، از عنصر خون در بسیاری از اجراهایش استفاده کرده است که ریشهٔ اعتراضی به مسائل مذهبی دارد که براساس آن تفکرات و شرایط اجتماعی حاکم بر جامعهٔ آن دوران رشد کرده است. ۴. مندیتا در اجراهایش اغلب برخلاف گودرزی و وندرمولن سعی کرده است بین بدن خود و طبیعت از هر عامل منحرف‌کننده‌ای حتی به شکل لباس، که ممکن است معنایی غیر از آنچه هدف اصلی هنرمند بوده است و می‌توانسته بر بیننده تأثیر مستقیم داشته باشد و مانع تمرکز بر عملکرد بی‌پردهٔ هنرمند در محیط شود، اجتناب کند.
کارین وندرمولن	۱. استفاده از عنصر بدن ۲. اجرای اثر در طبیعت ۳. قراردادن بدن به‌عنوان یک ابژه در طبیعت و یکی‌شدن با طبیعت	۱. در هیچ‌یک از آثار و اجراهای وندرمولن برخلاف گودرزی و مندیتا تأثیرات تعالیم مذهبی مشاهده نمی‌شود. ۲. وندرمولن همچنین برخلاف گودرزی هیچ تأکیدی بر پوشش کامل بدن در اجراهایش ندارد. ۳. در اجراهای وندرمولن برخلاف مندیتا دغدغه‌های فمنیستی و تأثیرات اجتماعی و فرهنگی حاکم بر جامعه و جغرافیایی که در آن زندگی می‌کند قابل مشاهده نیست. ۴. وندرمولن مانند گودرزی و برخلاف مندیتا از بدن به صورت ضمنی در اجراهایش استفاده کرده است.
تارا گودرزی	۱. استفاده از عنصر بدن ۲. اجرای اثر در طبیعت ۳. قراردادن بدن به‌عنوان یک ابژه در طبیعت و یکی‌شدن با طبیعت	۱. در آثار گودرزی مانند مندیتا و برخلاف وندرمولن، نقش مذهب و مسائل فرهنگی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند بسیار تأثیرگذار است؛ با این تفاوت عمده نسبت به اجراهای مندیتا که پوشش کامل بدن هنرمند در اجراهایش در طبیعت تأثیری مستقیم بر مفهوم آنچه هنرمند بر مخاطب خود می‌خواهد ارائه دهد ندارد. ۲. گودرزی مانند وندرمولن و برخلاف مندیتا به دنبال بیان مسائل اعتراضی یا فمنیستی از طریق عنصر زنانهٔ بدن خود نبوده و بدن در او صرفاً جنبهٔ نمادین داشته است. ۳. گودرزی مانند وندرمولن و برخلاف مندیتا از بدن به صورت ضمنی در اجراهایش استفاده کرده است.

یافته‌های تحقیق

نتایج پژوهش حاضر بیانگر این مطلب است که ورای مرزهای جغرافیایی و مذهبی، زبان مشترکی بین بسیاری از هنرمندان در دنیای هنر وجود دارد که بیانگر نوعی از خواسته‌ها یا اندیشه‌های مشترک بین هنرمندان است. طبق آنچه گودرزی بیان کرده است، اگرچه بدن برای او مانند مندیتا و وندرمولن بهترین وسیلهٔ بیانی در اجراهایش بوده است، مسئلهٔ پوشش بدن و یا عدم پوشش تأثیری مستقیم بر اهداف و تفکرات او در نحوهٔ اجراهایش در طبیعت نداشته است. گودرزی و وندرمولن، برخلاف مندیتا، به‌صورت ضمنی از بدن خود در طبیعت استفاده کرده‌اند. این در حالی است که وجود لباس در آثار اعتراضی مندیتا قطعاً باعث کمرنگ‌تر شدن اهمیت موضوعات مورد اعتراض او به استفاده از بدن زن در دورانی می‌شده است که دغدغه‌ها و جنبش‌های فمنیستی هم‌عصران او در اعتراض به ابزاری‌شدن بدن زنان سر و صداهای زیادی ایجاد کرده بود. علاوه بر این، مندیتا، برخلاف وندرمولن و گودرزی، به جز تمرکز بر برهنگی بدن از عنصر خون در بسیاری از اجراهایش استفاده کرده است که ریشهٔ اعتراضی به مسائل مذهبی دارد که او براساس آن تفکرات، جامعه و شرایط اجتماعی آن دوران رشد کرده است.

این بی‌واسطگی توسط بدن برهنه و نیز استفاده از عنصر تأثیرگذار خون در اجراهای مندیتا، طبق آنچه مشغلهٔ ذهنی هنرمند بوده است، توانایی ارائهٔ مفهوم به مخاطب را بسیار افزایش داده است. اگرچه برای هر سه هنرمند بدن عنصر اصلی اجراهایشان در طبیعت بوده است، در آثار گودرزی و وندرمولن، برخلاف مندیتا، هنرمندان به دنبال بیان مسائل اعتراضی یا فمنیستی از طریق عنصر زنانهٔ بدن خود نبوده‌اند و بدن در آثار آن‌ها صرفاً جنبهٔ نمادین داشته است. وندرمولن از طریق طبیعت در پی یافتن و تلاش برای پشت سر گذاشتن مفاهیم عقلانی و رسیدن به محلی است که بتواند با طبیعت یکی شود. او برای یکی‌شدن با طبیعت و عنصر زمین، بدن خود را بی‌واسطه‌ترین و قابل دسترس‌ترین ابژه‌ای می‌داند که می‌تواند به‌راحتی در هر مکانی و موقعیتی با خود به همرا داشته باشد. بنابراین، هر سه هنرمند از طریق چیدمان بدن‌هایشان در موقعیت‌های مختلف یا پوشش با عناصر طبیعی در پی یکی‌شدن با طبیعت، زمین، خاک، بازگشت به اصل وجود انسان و درنهایت یکی‌شدن با مادر زمین هستند. با این تفاوت که مندیتا در اجراهایش اغلب برخلاف گودرزی و وندرمولن سعی کرده است بین بدن خود و طبیعت از هر عامل منحرف‌کننده‌ای حتی به شکل لباس، که ممکن است معنایی غیر از آنچه هدف اصلی هنرمند بوده است و می‌توانسته بر بیننده تأثیر مستقیم داشته باشد و مانع تمرکز بر عملکرد بی‌پردهٔ هنرمند در محیط شود، اجتناب کند.

مندیتا از این طریق باعث شده کمترین فاصله بین شخص بیننده و محیط اجرای اثرش وجود داشته باشد. این مطلب خود بیانگر علاقهٔ عمیق مندیتا به برداشتن این فاصله‌ها بین خود و مخاطبانشان است. این مسئلهٔ عدم استفاده از لباس به صورتی متفاوت در برخی اجراهای

اخیر وندرمولن نیز مشاهده می‌شود؛ درحالی‌که گودرزی در هیچ‌یک از آثارش با بدن برهنه یا نیمه‌برهنه ظاهر نشده است. این رویکردی است عمیق بر اعتقادات و تفکرات فرهنگی و مذهبی هنرمند. علاوه بر این، وندرمولن معتقد است او و مندیتا برای بیان حس تعلق در استفاده از موادی که مستقیماً طبیعت در دسترسشان قرار داده مشترک‌اند. او مانند مندیتا بدن خود را در میانهٔ کار قرار می‌دهد تا شرایط محیطی‌ای را که در آن قرار گرفته کاملاً تجربه کند؛ با تأکید بر درگیرشدن تمام و کمال بدن خود با محیط موجود. علاوه بر موارد مطرح‌شده، در آثار هر سه هنرمند به زیبایی می‌توان ردپای باورهای فرهنگی، نمادها یا برخی اسطوره‌هایی را که گاهی در اجراهایشان استفاده شده است مشاهده کرد. آن‌ها برای بیان حس تعلق به زمین در پوشش بدنشان با استفاده از موادی که مستقیماً طبیعت در دسترسشان قرار داده مشترک‌اند. طبق تصاویر ارائه‌شده از هر هنرمند و پیشینهٔ هنری هریک، نتایج نشان می‌دهد که اگرچه هر سه هنرمند در شرایط زمانی، جغرافیایی، فرهنگی و مذهبی متفاوتی ظهور کرده‌اند، تفکرات مشترک زنانه و دغدغهٔ بیان هنر از طریق بدن در طبیعت در آثار هنرمندان مطرح‌شده مشترک است، اما با بیانی کاملاً متفاوت.

منابع

[۱] آذرزاده، محبوبه؛ سالاریان، آناهیتا (۱۳۹۴). «چیدمان پرفورمنس‌آرت: خواستگاه و تکامل پرفورمنس آرت؛ در گفت‌وگویی با محمدباقر ضیایی، امیر راد، علیرضا امیرحاجبی، علی اتحاد، رامین اعتمادی بزرگ آشا صدر اشکوری»، مجلهٔ *چیدمان*، س ۴، ش ۱۲.

[۲] ارباب‌زاده، مژگان؛ افضل طوسی، عفت‌السادات؛ کاتب، فاطمه؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۶). «بازتعریف بدن در هنر فمنیستی (دههٔ ۱۹۶۰و ۱۹۷۰)»، مجلهٔ علمی پژوهشی *باغ نظر*، س ۱۴، ش ۵۵، ص ۴۷ـ۵۸.

[۳] پاکباز، رویین (۱۳۹۶). *دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌تراشی و هنر گرفیک)*، چ ۶، تهران: فرهنگ معاصر.

[۴] تکلو، مریم؛ گودرزی، مصطفی(۱۳۹۶). *تعامل ویدئوآرت و نقاشی*، تهران: مهر نوروز.

[۵] حسینی، شوکا (۱۳۹۵). «زن‌ها کجا هستند»، روزنامهٔ *گلشن مهر*، س ۱۸، ش ۱۵۶۴.

[۶] راد، امیر (۱۳۹۱). «پرفورمنس، آرت نیست»، کتاب هفته *نگاه هفته*، ش ۲۹.

[۷] رحیمی، محمدرضا (۱۳۸۸). «جستاری در زیبایی‌شناسی و نقد پرفورمنس آرت»، فصل‌نامهٔ *تئاتر*، س ۸، ش ۲۷، ص ۶۷ـ۷۶.

[۸] رهبرنیا، زهرا؛ دواوری، روشنک (۱۳۹۶). «بررسی تعزیه و هنر اجرا (پرفورمنس آرت) با تأکید بر تعامل با مخاطب»، *باغ نظر*، س ۱۴، ش ۴۹، ص۱۹ـ۳۰.

[۹] زارع، آزاده (۱۳۹۰). «بررسی مفهوم پرفورمنس‌آرت و بازتاب آن بر هنر معاصر ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران.

[۱۰] سعدیان، مرتضی (۱۳۹۰). «بررسی ویژگی‌های پرفورمنس در تئاتر عروسکی ویژهٔ کودکان»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، هنرهای نمایشی، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران.
[۱۱] سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۶). *انقلاب مفهومی (تاریخ هنر معاصر جهان)*، تهران: نظر.
[۱۲] شاهمیری، نگار (۱۳۹۳). *رنج‌هایی برای گنج، بدن به‌مثابهٔ امر مقدس و ابزار نقد فرهنگی*، تاریخ دسترسی: ۱۳۹۶/۸/۱۱، http://engarmag.com/1537
[۱۳] شریعتی، سارا؛ راودراد، اعظم (۱۳۸۹). «نگاهی جامعه‌شناختی به زنانه‌شدن عرصهٔ هنر (پرسشی از تاریخ و نگاهی به حال)»، *مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان*، س ۸، ش ۴، ص ۷ـ۲۸.
[۱۴] شیرازی، ماه‌منیر؛ رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۵). «مطالعهٔ تطبیقی هنر اجرا با آثار هنرمند فرانسوی (اورلان)»، کنفرانس بین‌المللی رویکردهای نوین علوم انسانی در قرن ۲۱.
[۱۵] صیاد، علیرضا؛ گیل‌امیرود، ناهید (۱۳۹۵). «تعلیم و تربیت تجسدیافته، بهره‌گیری از تئوری ادراک بدنی مرلوپونتی در آموزش هنر»، دوفصل‌نامهٔ علمی- ترویجی *پژوهش هنر*، س ۶، ش ۱۱، ص ۱ـ۹.
[۱۶] غلامی، طاهره (۱۳۹۱). «سزان و مرلوپونتی»، فصل‌نامهٔ *کیمیای هنر*، س اول، ش ۶، ص ۵۱ـ۶۲.
[۱۷] کارمن، تیلور (۱۳۹۰). *مرلو پونتی*، ترجمهٔ مسعود علیا، تهران: ققنوس.
[۱۸] گروه ارغوان (۱۳۹۴). «هنر و فمنیسم»، مجلهٔ آنلاین *میدان*، زمان دسترسی: ۱۳۹۶/۸/۱۲، http://meidaan.com/archive/8178.
[۱۹] لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۹۶). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم (جهانی‌شدن و هنر جدید)*، ترجمهٔ علیرضا سمیع‌آذر، چ ۶، تهران: نظر.
[۲۰] نجفی، فرزانه (۱۳۹۸). «بررسی نقش زوایای عکاسی در درک و دریافت مفهوم هنر محیطی»، فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی *نگره*، دورهٔ ۱۴، ش اول، ص ۸۳ـ۹۹.
[۲۱] نظری‌پور، سپیده (۱۳۹۱). «گزارشی بر شیوه و عملکردهای اجرایی مارینا آبراموویچ»، مجلهٔ *نمایش*، س ۱۴، ش ۱۶۰، ص ۷۲ـ۷۵.
[۲۲] نقویان، مختار (۱۳۹۲). «اجرا (پرفورمنس) و ماهیت اجرایی (پرفورماتیو) در فضاها و مکان‌های ایرانی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر: تهران.
[۲۳] نوایی، بهنام (۱۳۹۳). «تحلیل پدیدارشناسانهٔ پرفورمنس‌آرت و عوامل تأثیرگذار بر شکل‌گیری آن در دهه‌های شصت و هفتاد (در غرب)»، فصل‌نامهٔ *کتاب صحنه*، ش ۹۶، ص ۵۳ـ۷۰.
[۲۴] یزدخواستی، بهجت (۱۳۸۴). «مروری بر افکار سیمون دوبوار»، *مطالعات راهبردی زنان*، س ۸، ش ۲۹.

[25] Ann Baker, Elizabeth. (2016). *To Be Magic: The Art Of Ana Mendieta Through an Ecofeminist Lens*, Bachelor of Arts, University of Central Follow.
[26] Faber, Alyda. (2002). "Saint Orlan: Ritual As Violent Spectacle and Cultural Criticism", *The MIT Press Journals*, Vol.46 (1), PP 85-92.
[27] "*Force of Nature American Craft Council"*. (2016). Retrieved 2017-12-23, Access date:11/12/2017, *www.americancraftmag.org*.

[28] *Gender and Identity*, Access date:5/09/2018, https://www.moma.org.
[29] Grosz, E. A. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana, University Press.
[30] Gonnard Catherine & Lebovici Elisabeth. (2007). *Femmes Artistes, Artistes Femmes.* Edition Hazan Paris.
[31] Lee, Kara. (2007). *The Textuality of the Body: Orlan's Performance as Subversive Act*, Master of Arts in English, Faculty at Virginia Polytechnic State and University: USA.
[32] Mac Ritchie, Lynn. (2014). "Marina Abramovic: Exchanging Energies", *Performance Re-Search*, Vol. 1(2), PP 27-34.
[33] McCutcheon, Erin. L. (2005). "Incorporados: The Art of Ana Mendieta", *Elements*, Vol.1(1), PP 17-23.
[34] Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*, London: Routledge.
[35] O'Reilly, Sally. (2015). *The Body in Contemporary Art*, London: Thames& Hudson World of Art.
[36] Scott, Stephanie. (2012). *Sculpture Studio Spring 2012(Project 3: Site, Place, and Installation ARTIST RESEARCH*), http://students.smcm.edu.
[37] Viso, Olga .(2004). Mendieta, Hatje Cantz: Munich.
[38] https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-silueta-series-tree-of-life-series.
[39] http://karinvandermolen.nl/.
[40] http://www.arttara.com/en/.
[41] http://peteralpar.ro/portraits/

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی