تاریخ دریافت : ۹۵/۱۱/۱۷
تاریخ پذیرش : ۹۶/۰۸/۱۴

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Redefinition of the Body in Feminist Art (1960s and 1970s)
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

# بازتعریف بدن در هنر فمینیستی (دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰)*

مژگان ارباب‌زاده**
عفت‌السادات افضل طوسی***
فاطمه کاتب****
ابوالقاسم دادور*****

**چکیده**

در زمان معاصر، "بدن" در مرکز توجه همه امور زندگی انسان قرار گرفته و از جمله موضوعاتی است که به طور عمده مورد بازاندیشیِ انتقادی واقع شده است. عرصه هنر معاصر نیز طی چند دهۀ اخیر، شاهد تحول و تقویت کنش‌های اجرایی و آثار با محوریتِ بدن بوده است. حضور بدن در این آثار، به طور غالب در تقابل با گفتمان زیبایی‌شناسی غرب تا پایان دوره هنر مدرن قرار می‌گیرد. هنر فمینیستی که در اواخر دهه ۱۹۶۰و در میان همهمۀ جنبش‌های اجتماعی ضد جنگ، مدنی و فمینیستی سربرآورد به عنوان یکی از مهم‌ترین خاستگاه‌های این تحول و تغییر موضعِ بدن در هنر معاصر به شمار می‌آید. هدف از پژوهش حاضر، مطالعه آثار هنر بدن فمینیستی دهه ۱۹۶۰ و ۷۰ و بررسی زمَینۀ فکری و اجتماعی آنها، به عنوان یکی از خاستگاه‌های مهمِ تحول معانی و جایگاه بدن در هنر معاصرغرب است. مفروض پژوهش، تحول معانی و جایگاه بدن در پیوند با تغییرصورت‌بنَدی اجتماعی و زیر ساخت‌های نظری در آثار هنر فمینیستی است که نمایانگر موضعی متقابل با بازنمایی‌های سنتی (و مدرن) هنر غرب از بدن است. در جستجوی این مسئله، ابتدا مقولات کلیدی در حوزۀ نظری براساس آرای نظریه‌پردازان پساساختارگرا (و فمینیست)، به عنوان گرایش‌های نظری هم زمان، مورد واکاوی قرار گرفته، و بر این مبنا تحول جایگاه و حضور بدن در آثار منتخب هنر فمینیستی، نسبت به دوره‌های پیشین، مورد تشریح و تحلیل قرار گرفته است. محتوای پژوهش حاضر، کیفی است و براساس روش شناسی توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج یافته‌ها حاکی از آن است که نمایش و حضور بدن در آثار هنر فمینیستی (دهه ۱۹۶۰ و ۷۰) در تقابل با هنجارهای زیباشناختی از بدن در هنر غرب تا پایان دوره مدرنیسم هنری است. بدن در این آثار به مثابه عاملیتی فعال و پویا، در تعامل با مخاطب و مسایل اجتماعی، با تأکید بر فرایند و نَه محصول نهایی، نمودار می‌شود. از این منظر مهم‌ترین تحول در تغییر جایگاه بدن در آثار هنرمندان فمینیست، فرایند استحاله جایگاه پیکرۀ سنتی، از ابژه نگاه و تصویر استعاری به سوژه خودآگاه و حاضر در پیوند با مقولات هویتی است.

**واژگان کلیدی**

بدن، هنر معاصر[۱]، هنر فمینیستی، پساساختارگرایی[۲].

*. مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری مژگان ارباب زاده با عنوان " گفتمان هویت و بازتعریف بدن در هنر معاصر غرب ( از ۱۹۶۰ تا کنون)" است که به راهنمایی دکتر عفت السادات افضل طوسی در دانشگاه الزهرا به انجام رسیده است.

**. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهرا،عضو هیئت علمی دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان. نویسنده مسئول ۰۹۱۳۱۴۱۷۱۹۷ m.arbabzadeh@gmail.com
***. دانشیار گروه ارتباط تصویری دانشگاه الزهرا(س) afzaltousi@hotmail.com
****. دانشیار گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا f.kateb@alzahra.ac.ir
*****. استاد تمام گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا ghadadvar@yahoo.com

**مقدمه و بیان مسئله**

با نگاهی به سیر تاریخ هنر، کمتر هنری را می‌توان یافت که درگیر بدن نباشد حتی مفهومی‌ترین و ماده‌زدایی شده ترین اثر هنری. بر این مبنا تمرکز اصلی این پژوهش، بر تحولات عمیقی است که در رویکرد هنرمعاصر به بدن انسان اتفاق افتاده و قرن‌ها قرارداد را در این رابطه به چالش کشیده است. چگونگی تحول مذکور را می‌توان در هنر فمینیستی دهه ۱۹۶۰ و ۷۰، به عنوان یکی از خاستگاه‌های مهم رویکرد جدید به بدن مشاهده کرد. با این توضیح مقاله پیش رو مبتنی بر فرض تحول جایگاه و دلالت‌های بدن در متن آثار هنر فمینیستی دهه۱۹۶۰ و ۷۰ است. این تحولات در هم‌سویی با رویکردهای نظری و جنبش‌های اجتماعی هم زمان می باشند بر این اساس این پژوهش در صدد پاسخگویی به این پرسش‌هاست : آثار مورد بحث چه نسبتی با زمینه اجتماعی و گرایش‌های فکری معاصرشان برقرار می‌کنند؟ تحول دلالت‌های بدن در این آثار نسبت به آثار پیشین تاریخ هنر به چه صورت است؟

برای پاسخ‌گویی، در بخش اول این نوشتار ابتدا شرایط و زمینه‌های بروز هنر فمینیستی تشریح می‌شود و بخش دوم و سوم اختصاص دارد به بررسی آرای متفکران و اندیشه‌ورزان پساساختارگرا و فمینیست درباره بدن و چگونگی ارتباط آن با مقوله هویت. در بخش آخر نوشتار، بررسی نحوه انعکاس تحولات نظری و اجتماعی مذکور در عرصه هنر، با تحلیل آثار منتخب هنر فمینیستی صورت می‌پذیرد و بر این اساس چگونگی تحول جایگاه و حضور بدن در این آثار تشریح و مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

**مبانی نظری**

پژوهش پیش رو در تبیین و تحلیل تحول نقش و جایگاه بدن در آثار هنر فمینیستی و ارتباط آن با مقولات هویتی از رویکرد پساساختارگرایی بهره می‌گیرد. از میان نظریه‌پردازان، تمرکز بر آراء میشل فوکو[۳] به عنوان نظریه اصلی نوشتار است. این نظریات با واکاوی نظریات مرلوپونتی[۴]، به عنوان مقدمه‌ای در ابطال و انکار ثنویت ذهن/ بدن آغاز شده که الهام بخش اندیشه‌ورزی پساساختارگرایان در باب بدن است، و با تئوری نظریه‌پردازان فمینیستی مانند باتلر[۵] تقویت می‌شوند. ذکر این مساله ضروری است که در بستر سنت فلسفی غرب، حوزه خالص، عقلانی و مردانهٔ «ذهن» در تقابل و منفک از حوزه زنانه، شهودی و احشایی «بدن» قرار می‌گیرد. نتیجه کلیدی این پنداشت، تشخیص نوعی برتری و چیرگی ذهن بر بدن است و گزاره «من می‌اندیشم پس هستم» دکارت[۶] مؤیّد همین ادعا است. مرلوپونتی از جمله پیشگامانی بود که با به چالش کشیدن دوگانهٔ ذهن/بدن، بعد از قرن‌ها در هم تنیدگی بدن، ذهن و ادراک را به طور قاطع در آراء خود اعلام کرد و تأثیر غیر قابل انکار بر آراء بعد از خود از جمله فوکو و دیگر نظریه‌پردازان پساساختارگرا گذارد. بنا به نظر مرلوپونتی آگاهی و جهان تفکیک‌ناپذیرند و نمی‌توان سوژه را بدون توجه به جهانی که در آن زندگی می‌کند، ادراک کرد و این ادراک و آگاهی، اساساً از طریق بدن صورت می‌پذیرد. بنابراین از دیدگاه مرلوپونتی «بدن» دیالکتیکی است میان انسان و محیط پیرامون و میان سوژه و گروه اجتماعی (مرلوپونتی به نقل از پریموزیک، ۱۳۸۸: ۱۴). تحلیل مرلوپونتی از مقوله بدن و ارتباط آن با پدیده‌ها و شرایط اجتماعی را می‌توان مقدمه‌ای دانست بر اهمیت بدن و ارتباط آن با مقوله هویت در دیدگاه فوکو. از این رو شرحی کوتاه بر بنیان‌های پساساختارگرایی و تشریح مفهوم هویت و ارتباط آن با بدن از منظر فوکو ضروری است.

پساساختارگرایی به عنوان گرایشی انتقادی در حوزه نظری، در دهه ۱۹۶۰ و۷۰ بر مبنای اصول و نظریه‌های مختلفی شکل گرفت که نقطه هم‌گرایی آنها را می‌توان، شالوده شکنی مقولات و معانی ذات‌گرایانه[۷] دانست. پساساختارگرایی از اواخر دهه ۱۹۶۰، با رسوخ به اندیشه متفکران فمینیست بر ساختارشکنی مقولات هویتیِ جنس و جنسیت متمرکز شده و تحولات فکری را با حوزه‌های عینی حیات اجتماعی همراه ساخت. در واقع ضدیت پساساختارگرایی با آن دسته از تمایزها و تضادهایی است که دیگر طبیعی و ذاتی محسوب نشده، و مصنوع متن فرهنگ و گفتمان‌های غالب به شمار می‌آیند. از این نظرگاه، پساساختارگرایان تمرکز بر سوژه و تکامل تاریخی آن را رد کرده و بر ساخت‌های فرا فردیِ فرهنگی متمرکز می‌شوند. بدین معنی که این سوژه نیست که فرهنگ را می‌آفریند بلکه فرهنگ است که سوژه را می‌آفریند. فیلسوفان جدید دهه ۱۹۶۰ امتناع ساختارگرایی از اصالت بخشیدن به ذهن را پذیرفتند اما ادعاهای علمی آن را رد کردند. بنابراین تحلیل‌های ساختاری – فرهنگی پدیده‌های انسانی را در خود علوم انسانی به کار گرفتند (کهون، ۱۳۸۱: ۵). با این رویکرد، فرهنگ، ترکیبی از وضعیت‌های سوژه است و هویت نیز پدیده‌ای متکثر، سیال و متاثر از گفتمان‌ها محسوب می‌شود. در این میان مطالعات فوکو نقش بسیار مهمی در بسط تئوری پساساختارگرایانه سوژه و هویت داشته است. وی سعی کرد نشان دهد که چگونه هویت از طریق انضباط و کنترل اِعمال شده بر بدن ساخته می‌شود. بدن در بحث وی به عنوان موضوع بلاواسطه عملکرد روابط قدرت در جامعه مدرن ظاهرمی‌شود. روابط قدرت و دانش بدن‌ها را به موضوعات دانش تبدیل کرده و آنها را مطیع و منقاد می‌کنند. در بررسی‌های فوکو مشخص می‌شود که از سدهٔ هجدهم در پی تحول صورت‌بندی اجتماعی و سیاسی، داوری

درباره مجرمان به مقاماتی نظیر پزشک و روان پزشک محول می‌شود. بنابراین قدرت برای کنترل و به هنجارسازی، مبانی خود را در پیوند با دانش موجه می‌سازد. در اینجا بدن انسان به عنوان موضوع دانش و موضع اعمال قدرت ظهور می‌یابد. روابط قدرتِ بدن را مطیع و به لحاظ سیاسی و اقتصادی مفید می‌سازند. چنین انقیادی به واسطه تکنولوژی‌های سیاسی خاصی صورت می‌گیرد؛ تکنولوژی‌های سیاسی بدن؛ مجموعه تکنیک‌هایی که روابط قدرت، دانش و بدن را به هم پیوند می‌دهند و بدن را به عنوان موضوعیتی سیاسی در پیوند با سوژه و هویت مطرح می‌کند (دریفوس،۱۳۹۱ :۲۷). موضوعیتی که در بخش‌های مختلف بحث پیش رو بدان پرداخته شده است. بدین صورت بدن به مثابه عرصه اصلی مقولات هویتی شناخته می‌شود.

توجه به نقش و جایگاه کلیدی بدن در برساختن هویتِ سوژه از منظر فوکو، تأثیر بسزایی بر آرای فمنیست‌های پساساختارگرا و در بسط تئوری‌های هویتی زنان در حوزه‌های مختلف گذارد. به صورتی که آنان بدن را به عنوان حدی برای تمایز دو جنس و موضع اعمال سلطه مطرح می‌کنند. تأثیر دیدگاه‌های پساساختارگرا را می‌توان به ویژه در آراء باتلر نظریه‌پرداز فمینیستِ حوزه مطالعات جنسیت مشاهده کرد. باتلر با تأسی به نظریات فوکو در باب انقیاد سوژه از طریق بدن، نظریه «اجراگری[۸]» را مطرح می‌کند. هویت از دیدگاه باتلر برساخته‌ای اجراگونه و مرتبط با بدن است. واکاوی این نظریات در بخش‌های پیش رو، اهمیت بدن در پیوند با مقوله هویتیِ جنسیت را روشن ساخته و ره‌یافتی است برای واکاوی و تحلیلِ آثار هنرمندان فمینیست با هدف تبیین چگونگی تحول معانی و جایگاه بدن در صورت‌بندی اجتماعی و هنر معاصر.

**پیشینه پژوهش**

به دلیل ویژگی میان‌رشته‌ای پژوهش، پیشینه می‌تواند بسیار وسیع بوده و طیف گسترده‌ای از مطالعات در زمینه جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، روان‌شناسی، مطالعات بدن، فلسفه و هنر را شامل شود. لذا به منظور پرهیز از اطناب و همچنین حفظ ارتباط مستقیم این بخش با موضوعیت اصلی، پیشینه پژوهش حاضر بر مطالعاتی که حول محور مبانی نظری تحقیق و همین‌طور مطالعات مرتبط با حوزه هنر معاصر غرب (به ویژه آثار اجرا و بدن با جهت‌گیری هویتی)، متمرکز می‌شود.

نظریه‌پردازان و متفکران متعددی چون مرلوپونتی (جهان ادراک،۱۹۶۲)، فوکو (انضباط و تنبیه،۱۹۷۵)، باتلر (بدن‌هایی که مسئله هستند، ۱۹۹۳ و آشفتگی جنسیتی، ۲۰۰۶) و دیگران، مقولات بدن و هویت را در آثار خود مورد مطالعه قرار داده‌اند که در بخش‌های مختلف نوشتارِ حاضر بدان‌ها پرداخته می‌شود. بنابراین به علت رعایت اختصار از بیان کامل آنها در این بخش صرف نظر می‌شود. در تحقیقات و پژوهش‌های داخلی، مطالعه بدن در هنر معاصر غرب، سابقه‌ای چندان طولانی ندارد. هر چند کوشش‌هایی قابل توجه در جهت بسط و گسترش مفاهیم محوری هنر معاصر و همین‌طور رویکردهای نظری صورت گرفته است. اما طی بررسی‌های انجام شده پژوهش‌هایی که مستقیماً دربرگیرنده مجموع ارتباطات و مقولات مطرح شده در تحقیق پیش رو باشد، و در واقع مطالعاتی که به طور خاص متمرکز بر استراتژی‌های اجرایی و بدنی هنرمندان فمینیست و همین‌طور زمینه‌یابی تحول رویکرد به بدن در این آثار باشند، انگشت شمارند. پژوهش «هنر تزیینی فمینیستی سال‌های ۱۹۷۰-۲۰۰۰ اروپا و آمریکا» (رنجبر،۲۰۰۴) در دوره تاریخی اشاره شده در عنوان، تمرکز هنرمندان فمینیست بر هنرهای دستی و تزیینی را مورد بررسی و زمینه‌یابی قرار می‌دهد و در محتوای آن هیچ‌گونه اشاره‌ای به اهمیت بدن در بحث هنر فمینیستی نمی‌شود. مقالات «هنر و زیباشناسی فمنیسم» (چراغی کوتیانی، ۲۰۱۲) و «هنر فمینیستی سکوی پرتاب یا سقوط» (زاهدین لباف، ۲۰۱۱) مطالبات و مفاهیم مطرح شده در قالب این جریان هنری را خارج از زمینه، بدون توجه به فضای گفتاری و تحولات اجتماعی همزمان مورد بررسی، تحلیل و نقد قرار داده و بنابراین حائز بررسی متمرکزی بر استراتژی‌های بدنی هنرمندان فمینیست در مقطع زمانی مورد بحث،که اهمیت آن در پژوهش پیش رو روشن می‌شود، نیستند.

همچنین مطالعات متعدد و ارزنده‌ای از دهه ۱۹۷۰در باب هنر فمینیستی و چارچوب‌های مفهومی حاکم بر هنر و زیباشناسی فمینیستی، به عنوان یک جریان تأثیرگذار در هنر معاصر، در حوزه پژوهش‌های خارج از کشور صورت پذیرفته است که ضرورت دارد به برخی از مهم‌ترین آنها اشاره شود. از جمله شاخص‌ترین این موارد می‌توان به مطالعات لیندا ناکلین[۹]منتقد و نظریه‌پرداز حوزه تاریخ هنر، با عناوین «چرا تاکنون زن هنرمند بزرگی وجود نداشته است؟» ۱۹۷۱، «زنان، هنر، قدرت»۱۹۸۹، «سیاست‌شناسی تصویر» ۱۹۹۱ و « بازنمایی زنان »۱۹۹۹، اشاره کرد. در این سلسله مقالات، ناکلین با کمک مفاهیم و دست‌مایه‌هایی چون هویت، اقلیت و مقاومت به تبیین مسئله جنسیت در هنر و لزوم تغییر واژگان تاریخ هنر می‌پردازد. مقاله «زیباشناسی فمینیستی»۲۰۰۷، نوشته پگ براند[۱۰] نیز بر خط سیر کلی جنبش و تحولات آن در گفتار هنر معطوف است. مقاله «هنر بدن/ اجرای سوژه» (Jones,1998) که، هنر بدن را در شکلی کلی، به عنوان مقوله‌ای پست مدرن در هنرهای بصری، از دهه ۱۹۵۰ مورد بررسی قرار می‌دهد و کتاب «بدن در هنر معاصر»

(O'Reilly,2009) که آثار هنر معاصر در رسانه‌های مختلف (نقاشی و پیکره سازی، چیدمان، ویدیو و اجرا) را با تمرکز بر بدن، در شکل پدیده‌ای نوین در هنرمعاصر، از ۱۹۹۰ تا ۲۰۰۹، درسطح بین المللی تحلیل و بررسی می‌کند، که در بخش‌هایی از نوشتار حاضر نیز مورد ارجاع قرار گرفته‌اند.

**روش تحقیق**

این متن مطالعه‌ای است بینارشته‌ای، بنابراین برای تحلیل و فهم رویکردهای متعدد زمینه‌های مورد مطالعه، تجزیه و تحلیل داده‌های جمع آوری شده از بانک‌های اطلاعاتی به صورت کیفی صورت گرفته است. از آنجایی که روش شناسی، بسان پلی میان پارادایم‌های فلسفی و روش‌های تحقیق ایفای نقش می‌کند، تعریف مفاهیم و تحلیل‌ها در این پژوهش براساس پارادایم پساساختارگرایی صورت گرفته است. با در نظر داشتن این ملاحظات، پژوهش حاضر روشی را پیشنهاد می‌کند که پیوندی مستقیم با مفاهیم و مفروضات طرح شده و هدف پژوهش دارند. در این روش بررسی و تحلیل چگونگی تحول مقوله کلیدیِ بدن در اندیشه غرب، با فرضیات پساساختارگرایانهٔ عدم ثبوت معنا، عدم اصالت سوژه خودمختار و تأکید و تمرکز بر تحولات بافتاری صورت می‌پذیرد که گامی است در جهت یافتن نسبت و ارتباط مقولات هویت و بدن با یکدیگر که برای بررسی و تحلیل آثار هنر فمینیستی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

**یافته‌ها**

در این پژوهش تحلیل پساساختارگرایانه مقولهٔ بدن و هویت با توجه به تحولات اجتماعی، نمایانگر تغییر بنیادین جایگاه و دلالت‌های بدن در هنر معاصر، در تقابل با دوره‌های پیشین (قبل از مدرن و مدرن) است. تبیین ویژگی‌های نمایش بدن در هنر معاصر با تحلیل نمونه آثار هنرمندان فمینیست (به عنوان یکی از مهم‌ترین خاستگاه‌های این تحول) از دستاوردهای این پژوهش است که در جدول زیر در مقایسه با هنر قبل از مدرن و مدرن ارایه شده است.

**شرایط بروز هنرفمینیستی**

دهه ۱۹۶۰ و ۷۰ دورهٔ ظهور و اوج‌گیری جنبش‌های اجتماعی در ایالات متحده و اروپا در میان طرفداران حقوق مدنی، رنگین پوستان و دانشجویان بود و موج دوم جنبش فمینیستی تحت تأثیر این تحولات شکل گرفت. البته در اینجا ذکر این نکته ضروری است که پیش زمینه بروز هویت جمعی زنان و به تبع آن ظهور فمینیسم را می‌توان در گفتار تجدد عصر روشنگری، انقلاب صنعتی و گسترش روابط سرمایه‌داری و تأثیر این عوامل بر درک زنان از هویت و موقعیت خود جستجو کرد. در واقع در قرن نوزدهم بود که جنبش زنان به عنوان یک جنبش پایدار شکل گرفت که موج نخست جنبش زنان (۱۹۲۰- ۱۸۴۸) محسوب می‌شود و دستاورد آن به دست آمدن حق رأی برای زنان بود.

اما بازتاب تحولات مذکور در عرصه هنر به چه صورت است؟ طبق مطالعات صورت گرفته خصوصیات آثار هنرمندان زن به طور غالب نه تنها تمایزی در رسانه و فرم با همتایان مذکرشان نداشته، بلکه برای رقابت در فضای مردسالارانه عرصهٔ هنر، جنسیت زدایی می‌شود و این سنت کمابیش تا اواسط دهه ۱۹۶۰ ادامه می‌یابد. ناکلین؛ مورخ هنری نیز در تأیید این امر، حضور زنان هنرمند را، انگشت شمار و تحت الشعاع حضور سنتی مردانه دانسته و عقیده دارد که مورد توجه قرار گرفتن این هنرمندان زن غالباً در سایه رابطه با یک هنرمند مذکر تأثیرگذارتر واقع می‌شده است (Nochlin, 1971: 19). بدین لحاظ «هنر فمینیستی» را باید محصول موج دوم جنبش از اواخر دهه ۱۹۶۰ دانست که دوران تازه‌ای را برای زنان به وجود آورد. در واقع شرایط رشد اقتصادی و رفاه عمومی دهه‌های پس از جنگ دوم جهانی سبب‌ساز ورود گسترده زنان در حوزه آموزش، بازارکار و خدمات شد که از مهمترین عوامل بروز مطالبات جدید در ارتباط با موقعیت زنان در عرصه های اجتماعی به شمار می‌آید. در همین زمان تحت تأثیر پادفرهنگ دهه ۱۹۶۰، نزدیک کردن مناسبات هنر و اجتماع نیز از اصلی‌ترین اهداف هنرمندان نیمه دوم سدهٔ بیستم در پشت سرگذاشتن گفتمان زیباشناسیِ مدرنیستی تلقی شده و بخشی از این هدف از رهگذر همگامی با تحولات اجتماعی و وارد کردن کنش‌های زندگی روزمره انجام پذیرفت. گرایش به کاربرد رسانه‌های کمتر متعارف مانند عکاسی، ویدیو و به کارگیری امکانات محیطی در قالب هنر پاپ، هنر مفهومی، هنر اجرا، هنر بدن و غیره از جمله تمهیدات برای ایجاد پیوند بین هنر و زندگی بود. در آثار هنرمندان فمینیست نیز می‌توان شاهد گرایش فزاینده به کاربرد امکانات و رسانه‌های جدید بود. این تحول با هدف فاصله گیری از رسانه‌های سنتی و مبارزه بر علیه سبک بندی سلسله مراتبی که نقاشی و پیکرتراشی را اساساً به عنوان رسانه‌هایی در دست هنرمند مذکر سفید غربی تثبیت کرده بود، صورت گرفت. در این میان تمرکز بر عکاسی، فیلم و اجراهای زنده، با مرکزیت بدن، به اصلی‌ترین رسانه‌ها در دست هنرمندان فمینیست مبدل شد.

**بدن و جنسیت**

مسئله‌ای که ورود به آن در این مرحله ضرورت دارد، شناخت بنیان‌های نظری و بستر اجتماعی ظهور (و تأثیرگذاری) گرایشات مذکور در حوزه هنر است. در واقع سال‌های پایانی

جدول ۱. سیر تحول جایگاه و دلالت‌های بدن در هنرغرب. مأخذ : نگارندگان.

| | دوره قبل از مدرن | دوره مدرن | دوره معاصر |
|---|---|---|---|
| فرم | - بدن در شکل پدیده‌ای ایستا، بصری، بازنمایانه و بی کنش | نمایش بدن غیربازنمایانه - فرم از هم گسیخته و تجریدی بدن<br>- بر پایه مفاهیم مسلط فرمالیستی<br>- سیر از فیگوراسیون (یاشکل نمایی) به آبستراکسیون (یا انتزاع و تجرید) | - نمایش و حضور بدن، کنشمند و ضد فرمالیسم (به عنوان موجودیتی مادی و ملموس )<br>- بدن به مثابه پدیده‌ای پویا و به صورت عاملیتی فعال. |
| رویکرد | - بدن محملی برای تجسمِ نگرش آرمانی یا استعاری<br>- سمبلی از زیبایی کلاسیک یا در جهت تجسم شباهت | - گرایش اصلی تجربه گری فرم های بیانی و روش‌های بازنمایی<br>- احتراز از ارایه کمال و تمامیت بدن و خصائل والای انسانی یا نمایش شباهت و عظمت | - تأکید و نمایش سیالیت و تکثر جنبه های هویتی در نمایش ها و کنش‌های بدنی<br>- حضور بدن در آثار در تعامل با مخاطب و با تأکید بر روند و فرایند و نه محصول نهایی |
| هدف | - بازنمایی بدن، تابع گفتمان زیباشناسی کلاسیک :<br>- منعکس کننده امیال و هنجارهای دیداری مخاطبِ مردِ سفید پوستِ غربی)<br>-. بدن ابژهٔ میل است | - منطبق بر گفتمان مدرن "هنرِ بی طرف" و "هنر برای هنر"<br>.. هدف از آفرینش هنری خلق شئی ( ابژه) هنری -مصرفی برای مخاطبِ مردِ سفیدپوستِ طبقه متوسط | - نمایش و کنش‌های بدنی به صورت خودآگاه و مستقیما با ارجاع به شرایط و مطالبات اجتماعی و سیاسی<br>- هدف به چالش کشیدنِ امیال و هنجارهای دیداری مخاطب و مفاهیم قراردادی زیباشناسی سنتی غرب و زیر سؤال بردن فرضیات مدلِ مدرنیستی بی طرفانهٔ ارزیابی هنر |
| رسانه | - بازنمایی بدن بطور غالب با کاربرد رسانه‌های سنتیِ نقاشی و پیکرتراشی صورت می‌پذیرد. | - در تجسمات غیربازنمایانه از بدن، نقاشی و پیکر تراشی همچنان به عنوان رسانه‌های غالب و برتر، در دست هنرمندِ مردِ سفیدِ غربی محسوب می‌شوند. | - خودِ بدن، ابزار و رسانه هنر انگاشته می‌شود.<br>= بدن به مثابه ماده بیانگر<br>- تمرکز بر عکاسی، فیلم و اجراهای زنده و چند رسانه ای، با مرکزیت بدن است. |

دهه ۱۹۶۰ میلادی شاهد تحولات عمیق در حوزه نظری و رشته‌های مختلف علوم انسانی در غرب است. از جمله مهم‌ترین این تحولات، ظهور مکتب پساساختارگرایی است. همان طور که قبلا اشاره شد، این رویکرد در بردارندهٔ مجموعه آراء و نظریات مختلفی است که نقطه اشتراک آنها زیر سؤال بردنِ برداشت‌های ذات‌گرایانه در بسیاری حوزه‌هاست.

در این مرحله چگونگی تعریف بدن در ارتباط با هویت و از منظر پساساختارگرایی ضرورت دارد. از این چشم انداز،

مرزِ میان بدن انسان و دیگر پدیده‌ها، سیال و جابجاشونده است. طبق نظر فوکو «بدن» واسطه ای است که از طریق آن نهادها، قدرت و نظارت خود را بر سوژه برقرار می‌سازند. به بیانی دیگر، انضباط و تابعیت از قدرت در واقع نوعی پرورش بدن است (مک دانل،۱۳۸۰ : ۱۹۲ ). براساس تحلیل فوکو، انضباط از طریق کنترل فعالیت های بدنی (حرکات، زمان بندی و...)، بر بدن افراد اعمال می‌شود. در هر یک از این نهادها، انتظارها و رفتارهای خاص نسبت به بدن وجود دارد که در کنار سبک زندگی مصرف گرا، الگوواره های هویتی را به بدن سوژه تحمیل می‌کند. تحت تأثیر چنین ارزش‌گذاری‌هایی، ویژگی‌های نمایشی و فیزیکی بدن، نقش‌ها و قدرت متفاوتی در تعاملات اجتماعی به افراد بخشیده و اشخاص را با هنجارها، سلسله مراتب و هویت‌های برساخته مرتبط می‌سازد. این فرایند در نهایت به سوژه‌سازی یا انقیاد[۱۱]می‌انجامد که نتیجه اعمال انضباط و تفکیک موشکافانه بدن سوژه، به عنوان محمل قدرت است؛ فرایندی که مدرنیته و سرمایه‌داری نقش کلیدی را در آن به عهده دارد. با در نظر داشتن تمامی ملاحظات مذکور، اهمیت بدن به مثابه عرصهٔ اصلی نمود مقولات هویتی، مانند جنسیت را می‌توان در دیدگاه‌های فوکو مشاهده کرد. فوکو در مطالعات خود، جنسیت را نه پدیده‌ای زیست شناسانه و بنیادین بلکه محصولی تاریخی می‌داند. وی با واکاوی‌های تبارشناسانهٔ خود نشان می‌دهد که جنسیت در دوران مدرن (و از قرن ۱۸) موضوع پژوهش علمی و نظارت در غرب بوده است. نکتهٔ مورد نظر فوکو این است که در دوره مدرن اعمال چنین نظارت و مراقبتی، باعث افزایش بی‌سابقهٔ تفکر و گفتار درباره جنسیت و غریزه جنسی شده و در این گفتمان، غریزهٔ جنسی به عنوان انگیزه‌ای چنان نیرومند و غیر عقلانی معرفی شد که کنترل آن مستلزم پیدایش اشکال جدیدی از نظارت فرد بر خود و نظارت جمعی شد (دریفوس ۱۳۹۱ :۲۹۰-۲۸۹). فوکو درون این گفتمان مدرن درباره جنسیت، نخستین استراتژی قدرت و دانش را که حول جنسیت شکل می‌گیرد، هیجان پذیر شمردن بدن زنان می‌داند و در واقع در این سازوکار بود که بدن زن به عنوان بدنی کاملاً اشباع شده از جنسیت مورد تحلیل قرار گرفت.

**بدنِ اجراگر[۱۲]**

همان طور که در بخش مبانی نظری اشاره شد براساس نظریه اجراگریِ باتلر با تأثیر از فوکو، بدن به عنوان مقوله‌ای زیستی و ذاتی محسوب نمی‌شود بلکه براساس ساخت بندی فرهنگی، مفهومی متکثر می‌یابد. بر این اساس جنسیت و هویت جنسی نیز نه چیزی از پیش موجود و طبیعی بلکه حاصل دلالت‌گریِ یک بافت هنجارمند اجتماعی به شمار می‌آید. از دیدگاه باتلر مقوله‌های هویتی مانند جنسیت، از طریق تکرار کنش‌های بدنی در یک فرهنگ، شکل اجتماعی و هنجار شده می‌یابند. وی در آثارش، بینش‌های انتقادی فوکو را به کار می‌گیرد تا از شکل‌گیری و تخریب شکل‌های نهاییِ قدرت در رابطه با سیاست‌های هویتِ جنسیتی و جنسی بگوید. نزد وی، هنجارهای اجتماعی - نمادین، همان تثبیتِ انضباطیِ قدرت به معنای فوکویی‌اش است. باتلر تأکید می‌کند که برساخته‌های چنین هنجارهایی، معیّن و ثابت نیستند و همیشه امکانِ عاملیت از طریق اجرا وجود دارد؛ نظر باتلر بر آن دسته از اجراها و نمودهای هویتی متمرکز است که دوگانه انگاری‌های غیر واقعی و اغراق شدهٔ هویت جنسیتی را واژگون می‌سازند. از این منظر فرایند منفعلانه کنش‌های تکراریِ سازندهٔ هنجارها مختل و اجرا به مثابه نقطه مقاومتی برای ضدیت با طبقه‌بندی‌های برساخته مطرح می‌شود. در اینجا بدن، به صورت متناقض هم جایگاه ایجاد تمایز و هم مکان شباهت‌یابی و همسانی است.

در تأیید و برای توضیح بیشتر این امکان عاملیت اجراگرانه از منظر باتلر، توجه به چگونگی پیوند بدن با تحول سازماندهی کنش‌گری‌ها و جنبش‌های اجتماعی از دهه ۱۹۶۰ نیز لازم است. چرا که این جنبش‌ها (در همسویی با تحولات نظری) بسترساز ورود هر چه بیشتر بدن به حوزه مباحث عمومی محسوب می‌شوند. بنابراین می‌توان روند اهمیت یافتن مقوله بدن در جنبش فمینیست در ارتباط با مفهوم هویت را، با توجه به تأثیر تحول سازماندهی کنش‌گری‌های اجتماعی در این مقطع زمانی نیز دنبال کرد. چرا که بسیاری از صاحب نظران نقش تاریخی جنبش‌ها را در شکل‌دادن به نهادها و حال و هوای اندیشگی برشمرده و آنها را محصول تاریخی مدرنیته و دوران صنعتی می‌دانند. باید توجه داشت که جنبش‌های اجتماعی ای که از دهه ۱۹۶۰ آغاز شدند (از جمله موج دوم جنبش فمینیستی)، و جنبش‌های اجتماعی جدید[۱۳]نام گرفتند با جنبش‌های کارگری پیش از خود تفاوت داشت بدین معنی که انگیزه آنها بیش از آنکه وابستگی های طبقاتی باشد بر مقولات هویتی مانند آگاهی های نژادی و جنسیتی مبتنی بوده و بر این اساس دیتر روشت[۱۴]، جنبش‌های نوع اول را بیشتر سیاسی و قدرت مدار، و جنبش‌های جدید را عمدتاً فرهنگی و هویت مدار می‌داند (دیتر روشت به نقل از اسکات، ۱۳۸۸ : ۵۶). یعنی فعالیت این جنبش‌ها نیز بیشتر نمادین است تا معطوف به هدفی خاص و بیشتر فرهنگی است تا سیاسی. اما مسئله‌ای که در ارتباط با بحث نوشتار اهمیت دارد تشدید وجوه اجرایی و نمادینِ شکل حضور در آنهاست. از این وجه تشکل سازمانی این جنبش‌ها تنها ابزاری برای رسیدن به اهداف نیست بلکه خود هدف است و از آنجا که بر نقد فرهنگی تمرکز دارد، تشکل و نمایش جنبش به

خودی خود یک پیام و معطوف به اجراست.
با حفظ این چشم انداز می‌توان دید که برخی از جلوه‌های نمایشی این نقد فرهنگی مانند تشکیل زنجیره‌های انسانی، نشستن های اعتراضی در فضای عمومی، سازماندهی اشکالی مانند کارناوال واستفاده از اجرا و حرکات نمادین، ویژگی بسیاری از جنبش‌های اجتماعی دهه‌های اخیر بوده است. از جمله یکی از نمادین‌ترین این اجراها در ارتباط با رقابت پرسابقه «دختر شایسته [۱۵]» امریکا و در بستر اعتراضات و جنبش‌های ۱۹۶۸ سازماندهی شد. در این رویداد گروهی از معترضان فمینیست علیه کلیشه‌های زیبایی بدن زن در رقابت ها و صنعت تبلیغات، با تمهیدات اجراگرانه مجلات مد، وسایل آرایشی، و سایر متعلقات زنانه‌ای را به آتش کشیدند که به اعتقادشان باعث تشدید و تحمیل سلطهٔ تصورات قراردادی زیبایی بر زنان بوده اند. به تعبیر نئالا شلونینگ[۱۶] متفکر فلسفه سیاسی، چنین اقداماتی قدرتِ هنر اجرا را در فعالیت سیاسی اثبات کرد(Schleuning ,2013:21). بدین ترتیب می‌توان مشاهده کرد که از دهه ۱۹۶۰در آمریکا و اروپا، از کنش‌های نمادین بدنی و دلالت‌های هویتیِ گسترده آن به صورت خودآگاه و انتقادی در سطح اجتماعِ استفاده می‌شود. شاید بتوان گفت این بدن، بدنی است که تجسم بخش سوژه، و در واقع واضح‌ترین مرزی است که با گسست پیوندهای اجتماعی و ارزش‌ها از کنشگر، وی را از دیگران متمایز می‌کند.

**هنرِ بدن**

با درِ نظر داشتن ملاحظات مذکور و هم راستا با تغییر مفهوم و جایگاه بدن در صورت‌بندی اجتماعی و زیرساخت‌های نظری، برای بررسی چگونگی تأثیرپذیری و انعکاس این تحولات در حوزه هنر، به عنوان مقدمه باید دید که بدن در دنیای هنر غرب چه مسیری را طی کرده است.
به علت رعایت اختصار در بحث، با بررسی اجمالی اسناد تاریخ هنر، به طور کلی می‌توان گفت که بدن تا اواسط سده نوزدهم یعنی آغاز دوره هنر مدرن، در نقاشی و مجسمه‌سازی غرب به طور غالب دو نقش را برعهده داشت : تجسمی آرمانی از شخصیتی اسطوره‌ای (مثلا تندیس آپولو[۱۷]مظهر زیبایی و تناسب و عقل در یونان باستان)، یا شخصیتی از متون مقدس و دینی یا تاریخی و بازنمایی شباهت شخصیت‌های مهم معاصر هنرمند (البته با حذف ظواهر نازیبا). از این رو می‌توان این بازنمایی‌ها از بدن را با نگاهی منطبق بر آرمان‌ها و جاه طلبی تشخیص داد. در این میان بازنمایی‌های بدن زن، مصداق کامل فرایند ابژگی است. به صورتی که یا به عنوان سمبل و تمثیلی از زیبایی کلاسیک تصویر شده، و یا تجسمی از شهوانیت و امیال مخاطبِ مرد به شمار می‌آید. طی سده نوزدهم گرایش واقع‌گرایانه، بازنمایی‌های آرمانی شده از بدن را به تصاویری واقعی‌تر تغییر داد. به طوری که تمرکز زیباشناسانه بر آنچه که تصویر می‌شد جای خود را به تأکید بر روش بازنمایی داده و جایگاه بدن به عنوان نمادی صرفاً ایده‌آلیستی یا سمبل زیبایی و عظمت در هنر تغییر کرد. در واقع با آغاز دوره مدرن و متعاقب جنبش واقع‌گرایی، هنرمندان در سبک‌های متفاوت، تمامیت بدن را به چالش کشیده و بازنمایی‌هایی از بدن برش خورده یا مسخ شده را در آثارشان به نمایش گذاشتند (ناکلین، ۱۳۹۱ : ۴۹). البته در مطابقت با ایده خود ارجاعی اثر هنری این بازنمودهای گسسته بدن در آثار هنر مدرن در خدمت ساختار و فرم اثر، و در واقع تابعی از متن به شمار می‌آیند. در نهایت سیر تحول رویکرد متفاوت به بدن در نیمه اول سده بیستم، با کمینه گرایی[۱۸]- حد نهاییِ مدرنیسم هنری- در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به زدودن فرم بدنِ و گسست هنر از محتوای انسانی انجامید. البته ذکر این نکته ضروری است که اعتراض به ارزش های مدرنیستی از درون جریان مدرنیسم، با کنش‌های سرکشانه دادائیستی در جهت زیرسؤال‌بردنِ شئ تقدیس شده هنری و با فعالیت کانستراکتیویست‌ها[۱۹]و تئاتر باهاوس[۲۰]که ایده هنر کامل و غیر سلسله مراتبی را بسط دادند آغاز شده بود. در اینجا می‌توان دید که ضدیت با مدرنیسم هنری که هدفش بیان زیباشناسانه ایده پیشرفت تاریخی بود، حمله‌ای به بنیان‌های سلسله مراتبی سنتی تاریخ هنر و به ویژه نقاشی نیز بوده است. با این مقدمات رویدادهای[۲۱]دهه شصت و اجراهای جریان فلوکسوس[۲۲]، نه تنها تمایز بین تصویر و کنش را از میان برداشت بلکه تفاوت بین محصول و دریافت را نیز ریشه کن کرد. اکشنیست‌های وینی[۲۳]نیز با میراث تاریخی از تئاتر شقاوت آنتونن آرتو[۲۴]توجه به روند [۲۵]و اجرا را از طریق بدن در هنر گسترش دادند. این تجربیات به خوبی مفاهیم ضدیت با شیء و محصول نهایی هنری، تکذیب قابلیت خرید و فروش شیء هنری، تعامل با مخاطب و محو مرز بین هنر و زندگی را که مؤلفه‌های مهم هنر معاصر در ضدیت با هنر مدرن هستند را منعکس می‌کنند.
با در نظر داشتن این سیر تحول، هنر بدنی[۲۶]از گردهمایی جریان‌های هنری که بین سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ از بدن آدمی به عنوان ماده بیانگر استفاده می‌کردند، پدید آمد. به این معنی که در هنر بدنی ارایه بدن به واسطه مواد هنری صورت نگرفته بلکه خودِ بدن هم زمان، به عنوان ماده، موضوع و ابزار هنر انگاشته می‌شود. هنر اجرا[۲۷] نیز به عنوان شکلی از هنر بدنی و متاثر از هنرمندان و جریاناتی که بدان‌ها اشاره شد (آرتو، دادا، فلوکسوس و ...)، در پی مخدوش کردن مواضع مدرنیسم درباب هنرمند، اثر هنری، مخاطب، نهاد هنری و بازار هنر و در ضدیت با فرض مدرنیستیِ وضوح و استقلال

سوبژکتیویته، ظهور یافت. بدین لحاظ هنر بدنی را می‌توان به عنوان مجموعه‌ای از کنش‌های اجرایی در نظر گرفت که از طریق بدن و در ترکیب با رسانه‌های دیگر به واسازی انگاره‌ها و سامانه خودارجاعِ هنر مدرنیستی می‌پردازد. می‌توان گفت با مشخص شدن تأثیرات بدن به عنوان ترکیبی کامل از نمایش مادی هویت، هنرمندان با اجراگریِ وجوه متکثر و سیال هویت (جنسیت، نژاد، قومیت و...)، ایده نبوغ هنریِ سوژه خودبنیاد غرب را به چالش می‌کشند.

**بدن در هنر فمینیستی**

همسو با روند مذکور در هنر، از دهه ۱۹۶۰، هنرمندان فمینیست نیز کنش‌های هنری را با واقعیات زندگی روزمره و مطالبات خود درآمیختند. در واقع فمینیست‌ها نیز در تقابل با ایده اصالت در مدرنیسم، هنر را به رویکردی تکثرباور و توسعه محور در فرم و محتوا فرا می‌خواندند. در همین ارتباط، در دریافت و نگاه به تاریخ هنر نیز تغییری بنیادین اتفاق افتاد: مجسمه آفرودیت کنیدوسی[۲۸](۳۵۰ق م) که زمانی نماد زیبایی آرمانی زنانه بوده، از دید منتقدان فمینیست که با تصور فراروی اثرهنری از زمان و مکان مخالفند، از مصادیق آثار هنری افشا کنندهٔ نگاه خیره[۲۹]به شمار آمد. طیف وسیعی از هنرمندان فمینیست از آنجا که رسانه‌های سنتی تاریخ هنر را پاسخگوی این تحرکات هنری نمی‌دانستند، بدن را با مستند نگاری کنش‌ها و اجراها، برای آشکارسازی تسلط فرهنگ مردانه در آثار خود به کار گرفتند و این گرایش با یکی از مهم‌ترین مسایل مورد تأکید فمینیست‌ها، یعنی حق زن در کنترل جسم خود، در هنر بسط یافت. چرا که طبق استدلال هنرمندان فمینیست، بازنمایی‌های بدن زن در سنت تاریخ هنر غرب به طور غالب توسط هنرمندان مرد و امیال مردانه غصب شده است.

رویکرد مذکور، بسترساز خلق آثار مناقشه برانگیزی در صحنه هنر فمینیستی دهه ۱۹۶۰ بود که در آنها بدن در شکلی خلاف عرف و در کنش‌هایی خودبیانگرانه، در جهت تحریک احساساتی متفاوت و غافلگیر کننده در مخاطب، به کارگرفته می‌شد. از جمله «شلوار کنش»[۳۰]اثر والی اکسپورت[۳۱](۱۹۶۹) که طی آن اکسپورت با پوشیدن شلوار بدن نما و با حمل مسلسلی در دست در یک سینمای شلوغ پرسه می‌زند و مخاطبان را برای مواجهه با امری واقعی به جای کلیشه‌های رسانه‌ای و سینمایی به چالش می‌کشد. در واقع اجرای اکسپورت در این مکان، کنشی انتقادی به تولیدات سینما، به عنوان یکی از مظاهرهنری فن آوری مدرن بود که بدن زن را به کالا بدل کرده و مورد سوء استفاده قرار می‌داد.

کارولی شنیمن[۳۲] در ۱۹۶۳ اجرایی شامل سی و شش عکس از خودش را برگزار کرد که در فضایی با اشیاء مختلف مانند آینه‌های شکسته و مانکن های لباس چیدمان شده بودند. وی در این تصاویر خود را در مواد مختلفی مانند روغن، گچ، رنگ و پلاستیک غوطه ور کرده بود و در توضیح اثرش آن را روندی کامل کننده از هویت، هم به عنوان تصویر و هم خالق تصویر از طریق کلاژی در فضا و زمان توصیف کرد (Jones,1998:4). از دید بسیاری منتقدان و تحلیل‌گران در آن زمان این اجرا، بیانیه ای بود در باب کنترل زنان بر بدن و تمایلات جنسی شان،که ذهنیت مسلط مردسالارانه مدرنیستی را به چالش می‌کشید و البته از این موضع تأثیر فضای گفتاری و آزادی های جنسی دهه ۱۹۶۰را نیز نباید از نظر دور داشت. آثار بعدی وی نیز با اغراق بر خصوصیات و تمایلات جنسی زنانه، و با هدف نقدِ گفتمان مدرنیستیِ هنرِ بی‌طرف، اجرا شدند.

دراینجا به این نکته باید اشاره کرد که بعدها گروهی از منتقدان فمینیست، این اجراها را همچنان در جهت فرایند ابژگی بدن زن و خلاف جهت اهداف جنبش دانستند. بنابراین لازم است که این کنش‌ها در زمینه و بستر تحولات دهه‌های۶۰ و ۷۰ (انقلاب جنسی[۳۳]) بررسی شوند. بدنی که در این کنش‌ها ارایه می‌شود بدنی هنجارشکن، و در بسیاری موارد در حالات و شرایطی از ریخت افتاده پدیدار می‌شود که قراردادهای تصنعی و برساخته از زیبایی را به چالش کشیده و بازنمایی زنانگی در رسانه‌ها و تبلیغات را واسازی می‌کند. وجوهی خلاف عرف از بدن نمایانده می‌شود که مطابق تعبیر آلوده انگاریِ[۳۴]ژولیا کریستوا[۳۵](روانکاو فمینیست پساساختارگرا)، برای دفاع از تمامیت مرزهای سوژه در فرهنگ پدر سالار از طبقه‌بندی‌های تاریخ هنری کنار گذاشته شده و در واقع «دیگری» فرض شده بود.

متعاقب این کنش‌گری‌های هنجارشکنِ دهه ۱۹۶۰، بیانیه های فمینیستی در زیباشناسی، اوّلین‌بار در دهه ۱۹۷۰ و از موضع انتقاد به سنّت‌های تاریخی فلسفه و هنر به صورت منسجم‌تر فعال شد. در ۱۹۷۱ مقاله مشهور لیندا ناکلین، با عنوان «چرا تا کنون زن هنرمند بزرگی وجود نداشته؟» چالشی اساسی و مناقشه برانگیز پیش روی تاریخ نگاران هنر قرار داد تا به بازنگری روش‌های خود در نقد و تحلیل تاریخ هنر بپردازند. در واقع جنسیت که به عنوان یکی از مؤثرترین عوامل در ادراک هنر، برای قرن‌های ممتد با ایده زیبایی رها از بهره و سود کانتی نادیده گرفته شده بود، در نقد فمینیستی و از موضعی اجتماعی در هنر ظاهر شد.

از جمله آثار هنری تأثیرگذار دهه ۱۹۷۰، اثر چند رسانه‌ای مشترک جودی شیکاگو[۳۶]و میریام شاپیرو[۳۷] با عنوان «خانه زن» است. انجام این پروژه به صورتی کاملاً سازمان یافته با زیرساخت‌های مطالعاتی یکی از نکاتی است که این پروژه را در میان آثار دیگر شاخص می‌کند. در این اثر، خانه‌ای

در هالیوود، توسط بیست و یک زن عضو «پروژه هنر فمینیستی» (FAP)، بازسازی و با چیدمان های متنوع به عنوان مکان اجراهای هنری، فضاسازی شد. محوریت این اجراها بر واسازی نقش سنتی زنانه در فضای خصوصی متمرکز بود. از جمله اجراهای انفرادی کریستین راش[۳۸] در ساییدن و نظافت کف زمین و اجرای اتوکشی بی پایان ساندرا ارگل[۳۹]که به صورت متناوب پارچه ای را اتوکشی و سپس تا می‌زد (تصویر ۱). در اینجا از نظرگاه مواجهه می‌توان شاهد شکل گیری چشم انداز جدیدی از نقاشی های موجود در تاریخ هنر (با همین موضوعات) از زنان بود که توسط هنرمندان مرد انجام شده بود. در اینجا اجرا و تکرار کنش‌ها، که به نوعی تمایز میان هنرمند و موضوع را از میان برمی‌دارد. این کنش‌های اجرایی با درگیری فعالانه با مناسبات مکان اجرا، مخاطب را با گونه‌ای از تجربه در دسترس روبرو ساخته که قلمروی جدید و ملموس از پیوند هنر و زندگی را برای ارتباط با مطالبات زنان فراهم می‌آورد. در واقع همان گونه که فوکو و باتلر بدن را پایگاه اعمال انضباط و فرآیند انقیاد به شمار می‌آورند، این اجراها با ارایه مجموعه کنش‌های تکرار شونده که بر بدن تحمیل می‌شوند به واسازی هنجارهای فیزیکی و هویت ساز پرداخته و نوعی «ضد همسانی» و «ضد هویت‌یابی» را به مثابه ابزار مقاومت از طریق کنش‌های بدنی خلق می‌کنند.

تا اواسط دهه ۷۰ در کنار بازگویی روایت‌های شخصی و کمتر سازمان یافته با محوریت بدن، و بسط دامنه آن در ارتباط با بحران‌هایی نظیر جنگ (ویتنام)، اشارات گسترده به اندیشه فمینیستی در هنر دیگر کاملاً آشکار شده بود. به دنبال این موضوع مسئله هویت بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت، که نه تنها به مسئله جنسیت می‌پرداخت بلکه تمایز بین هویت‌ها، یعنی مسایل نژادی و طبقاتی را نیز مورد واکاوی قرار می‌داد. تحت تأثیر این فضا بود که هنرمندان با گرایشات دیگر نیز، تحلیل‌های خود را به حوزه فمنیستی بسط دادند و با عطف توجهی ویژه به ابعاد مختلفِ مسئله هویت به آن جلوه‌ای چند فرهنگی بخشیدند.

آنا مندیتا[۴۰]کوبایی الاصل را می‌توان از جمله شاخص‌ترین هنرمندانی به شمار آورد که در آثار خود در کنار مسایل جنسیتی، دغدغه هویت قومی‌اش را نیز مطرح می‌کرد. بر مبنای ارتباط غریزی بدن و زمین خلق کرد. او در مجموعهٔ سیلوئتا[۴۱] (۸۰-۱۹۷۳)- که روند اجرایی آن با ویدیو و عکس مستندسازی شد – پیکر خود را طی مراسمی (ملهم از مراسم آیینی سانتیرا[۴۲]در کوبا) با چشم اندازهای متنوع طبیعت ترکیب کرده، و یا ردی از خود را در آنها باقی می‌گذاشت. بنا به توضیحات قبل، این آثار را می‌توان دیالوگی مابین بدن زنانهٔ دارای مشخصه‌های

تصویر ۱. شیکاگو جودی و میریام شاپیرو (۱۹۷۲)، اجرای ساندرا ارگل در اثر خانه – زن. مأخذ : http://www.womanhouse.net.

هویتی یک مهاجر و طبیعت دانست که درعین نمایاندن ارتباط نمادین زنانگی با طبیعت، وی را به قومیت کوبایی‌اش نزدیک می‌کرد. از دیگر آثار این هنرمند، مجموعه کارهایی است که در آنها مندیتا، صفحه‌ای شفاف از پلکسی را روی چهره فشار داده و با عکاسی از تغییر شکل و کژریختی حاصل، تصورات قالبی در مورد زیبایی را مورد پرسش قرار می‌دهد (تصویر۲).

آدرین پایپر[۴۳]، هنرمند و فیلسوف دورگهٔ زن، با کسب آموزش‌هایی که درزمینه هنر و فلسفه دیده بود، در سری اجراهایی با نام «هستی اسطوره‌ای»(۱۹۷۳)، با تمرکز بر فصل مشترک چند مقوله هویتی(جنسیت، جنس و نژاد)، چالشی مستقیم با پیش داوری های هویتی تماشاگر فراهم آورد. وی در این اجرا با پوشیدن لباس مردانه و تغییر چهره، در خیابان های نیویورک قدم زد (تصویر۳). اجرای وی با صدا گذاری، طراحی و تدوین در قالب چیدمان ویدیویی نیز ارایه شد. پاییز در توضیح اجرای «من، جایگاه مورد نظر هستم» (۱۹۷۵)، چنین می‌گوید : «پسر بچه گمنامی هستم از جهان سوم که سرگردان در بین اجتماع، نجوا کنان می‌گویم که

تصویر۲. مندیتا، آنا (۱۹۷۲)،بدون عنوان.
مأخذ : https://www.artforum.com/picks/id=2 1545&view=print

تصویر۳. پایپر آدرین. (۱۹۷۳)هستی اسطوره‌ای.
مأخذ : https://tiffobenii.wordpress.com/performing-gender/adrian-piper/

جایگاه آگاهی هستم، متنفر از حضور دیگران بوده و از آن حذف شده‌ام» (پایپر به نقل از آرچر، ۱۳۸۷: ۱۳۱).
در اینجا توجه به این نکته ضروری است که آنچه پایپر در این کنش‌ها به نمایش می‌گذارد یک خودِ تغییر یافته است و برای تحلیل می‌توان به تئوری اجراگری باتلر،که هویت سوژه را اجرایی فرض می‌کند و قبلا بدان اشاره شد، رجوع کرد. بر این اساس پایپر نیز در واقع به گفتمانی بودن انگاره‌های نژاد و قومیت در کنار جنسیت اشاره و به درک عمومی آنها به عنوان طبقه‌بندی ثابت از هویت اعتراض می‌کند.
هلنا آلمدیا [۴۴]هنرمند پرتغالی نیز در دهه ۱۹۷۰در اجراهای «مطالعه‌ای برای تکامل درونی» (۱۹۷۷) بر تصاویر عکاسی شده از انعکاس بدن و چهره اش درون آینه ضرباتی از رنگ آبی را می‌افزاید. او می‌گوید : اثر هنری من بدنم است و بدنم یک اثر است
(Lack , 2009). در مشهورترین عکس از این مجموعه چنین به نظر می‌رسد که وی در حال بلعیدن رنگ آبی است (تصویر ۴). کاملاً واضح است که نوع و فام رنگ آبی که وی استفاده می‌کند بسیار مشابه رنگ آثار انسان نگارانه ایو کلاین[۴۵] در دهه ۱۹۶۰ است که از اندام برهنه زنان به عنوان «قلم موی نقاشی زنده» برای خلق آثارش استفاده می‌کرد. آلمدیا آبی را می‌بلعد، به عنوان استعاره‌ای از رهایی. رنگی که در فرایند سوء استفاده کلاین از بدن زن به عنوان ابژه‌ای در خدمت امیال مردانه، به کاررفته و به آبیِ بین المللیِ ایو کلاین شهرت یافته بود (تصویر ۴).
در این برهه همچنین می‌توان از هنرمندان شناخته شده دیگری مانند جینا پین[۴۶]و مارینا آبراموویچ[۴۷] نام برد که در اجراهایشان با ایجاد جراحت و تحمل درد، دست به کنش‌های افراطی می‌زدند. این اجراهای مخاطره آمیز، به طور غالب با دغدغه های معاصری مانند تجربه گری ادراکی( دوگانگی درون / بیرون، ذهن / بدن، تأکید و تمرکز بر مرزهای بدن)، استقلال و خودمختاری جسمی (مالکیت بر بدن و حریم خصوصی) در می‌آمیخت. آبراموویچ در اجرای ۱۹۷۵ خود با نام «لب‌های توماس»، گونه‌ای رفتارهای ریاضت‌گونه همچون طراحی با تیغ بربدن، خوابیدن بر یخ و شلاق‌زدن بر بدن خود را برای محو مرز جسم و روح (تحت تأثیر انگاره‌های قبایل بدوی و باورهای شمنیستی) اجرا می‌کند.
با توجه به تحلیل آثار فوق الذکر، حضور متمایز بدن طی این کنش‌ها در مقایسه با بازنمایی‌های پیشین بدن، گفتمانی جدید از بدن زن، در جهت عکس گفتمان‌ها و امیال مرد سالارانه خلق می‌کند. در اینجا رجوع به دیدگاه‌های فوکو و باتلر در بخش‌های قبل، می‌توانند موجب تقویت استدلال در مورد هویت زدایی و مقاومت در برابر گفتمان غالب با واسازی رفتارها و هنجارهای فیزیکی از طریق بدن در این آثار باشد. می‌توان وجه اشتراک آثار این هنرمندان را به کارگرفتن

تصویر ۴. آلمدیا، هلنا. (۱۹۷۰) مطالعه‌ای برای تکامل درونی.
مأخذ: http://folksonomy.co/?permalink=3316/

بدن به صورت عاملیتی فعال در پیوند با مسایل فرهنگی و اجتماعی و چالش‌های هویتی تشخیص داد. در واقع همه این آثار با واسازی امیال و هنجارهای دیداری مخاطب، به نوعی فرضیات و زیربنای گفتمان بی‌طرفانه و فرمالیستی ارزیابی هنر مدرن را مختل می‌کنند. هنر بدن فمینیستی تمرینی است که در آن بدن هنرمند در اثر حاضر است و یا خود به عنوان بوم مطرح می‌شود و با از میان برداشتن مرز میان سوژه و ابژه، به ایده خود ارجاعی اثر هنری تاخته و همچنین مفاهیم قراردادی و ثابت فرض شده زیباشناسی سنتی غرب را زیر سؤال می‌برد. بدین ترتیب نظریه‌ها و شیوه‌های هنر فمینیستی درباره بدن را می‌توان واکنش تنانه مستقیمی به شرایط اجتماعی – سیاسی و تاریخی و شخصی، خارج از شرایط نهادهای هنر والا به شمار آورد که مخاطب را به تجدید نظر هستی شناسانه و معرفت شناختی در باب دوگانگی‌های ذهن/ بدن، جنس/ جنسیت و سوژه / ابژه دعوت می‌کنند.

**جمع بندی و نتیجه گیری**

بنا بر پژوهش حاضر روشن شد که مفاهیم هویتی قراردادی از جمله جنسیت، که همواره پیوندی تنگاتنگ با مقوله بدن داشته‌اند، متاثر از آرا و نظریات پسا ساختارگرایانه، به عنوان مفاهیمی سیال و برساخته (وابسته به زمان و مکان) مطرح می‌شوند و چنین انگاشت واسازانه‌ای از مفهوم هویت، نقد گفتمان‌های معطوف به فرودستی و نفی «دیگری» در حوزه‌های مختلف را ایجاب می‌کند. که انعکاس آن را از دهه ۱۹۶۰ در حوزه اجتماعی و سیاسی، می‌توان در شکل بروز جنبش‌های اعتراضی هویت مداری شاهد بود، که مواضع شان به طور غالب علیه تبعیض‌های هویتی (جنسیتی، نژادی، قومیتی و ...) جهت‌گیری شده و طی آنها از تمهیدات اجراگرانه و کنش‌های نمادین به صورت خودآگاه و انتقادی، استفاده می‌شود. همچنین بنا بر بررسی‌های صورت گرفته در پژوهش روشن شد که این تحولات در صحنه هنر نیز، از رهگذر ضدیت با غایت خودمختاری و تمایز یابی هنر از واقعیات جامعه، به طور هم زمان بازتاب یافت؛ هنرمندان فمینیست هم‌راستا با این تحولات، از دهه ۱۹۶۰با عطف توجهی ویژه به ابعاد چندگانه مسئله هویت، کنش‌های بدنی را با مطالبات اجتماعی درآمیختند و نمایش بدن را در کنش‌های واسازانه، با به چالش کشیدن خودمختاری پیکرهٔ برهنهٔ یادمانی در دنیای هنر غرب، علیه آرمان‌های زیبایی‌شناسی سنتی و مدرن تثبیت کردند. بدن در این آثار، به مثابه متنی از رویدادها و کنش‌ها، با ارجاع مستقیم به شرایط و مطالبات اجتماعی و سیاسی نمودار شده و خود به ماده و رسانهٔ بیانگر تبدیل می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت بدن در این آثار دیگر نه تابعی از متن بلکه خود به مثابه متن ظهور می‌یابد که تحول جایگاه و مفاهیم بدن در هنر که محتوای فرضیه این پژوهش است را تأیید می‌کند. در این جایگاه، حضور بدن معانی قراردادیِ سنتی بدن را نفی کرده و به عنوان دالی از تجربه زیسته، مناسبات هنر و زندگی را تحکیم می‌بخشد و فرایند ابژگی را به عاملیتِ فعال تغییر می‌دهد. نمایش و حضور بدن در پیوند با مقولات هویتی، ضد فرمالیسم (احشایی و آسیب‌پذیر به عنوان موجودیتی ملموس)، و در تقابل با جایگاه و هنجارهای زیباشناختی تاریخ هنر غرب تا پایان مدرنیسم هنری (بازنمایی‌های آرمانی، استعاری، تجسم بخش شباهت و تابع ساختار اثر) است. در نتیجه، بدن دیگر صرفا یک پدیده ایستا و بصری نبوده بلکه خود به رسانه‌ای پویا در جهت تجسم دلالت‌های متکثر و سیال تبدیل می‌شود.

پیامد اثرگذاری کنش‌های بدنی هنرمندان فمینیست، زمینه ساز پدید آمدن طیف وسیعی از آثار هنری با گرایشات و اهداف متنوع بوده است و جنبه‌هایی دیگر از مقولات هویتی مانند نژاد و قومیت ومسایل معاصر را بازتاب می‌دهند. هنرمندان مطرحی مانند

اورلان[۴۸]و استلارک[۴۹] با استحاله و افزودن ایمپلنت‌ها به جسمشان، تأثیر تکنولوژی را در رابطه با کنترل یا بسط بدن‌ها و ایجاد هویت‌های سیال، چندگانه و فراانسانی بازتاب می‌دهند. چیدمان‌های ویدیویی مونا حاتوم[۵۰]که در آنها به واسطه تجهیزات پزشکی، بدنی بیگانه، با نهان‌ترین اجزای درونی در مقابل دیدگان مخاطب آشنایی زدایی می‌شود. حضور بدن‌های استثمارشده طبقه کارگر در آثار سانتیاگو سیه‌را[۵۱]که رابطه نیروی کار با جهان سرمایه‌داری را بازتاب می‌دهند. اجراهای چند رسانه‌ای کوکو فوسکو[۵۲] در به تصویر کشیدن و افشا کردن بهره برداری ارتش امریکا در جنگ با تروریسم از گفتمان فمینیستی و بسیاری نمونه‌های دیگر که بازگو کننده تنوع و گستردگی امکانات بدنی است که مقدمات حضور دیگرگونه اش در هنر تشریح شد و بررسی بسط این گرایشات نیازمند پژوهش‌های آتی است.

**پی‌نوشت‌ها**

۱. Contemporary Art : اصطلاح هنر معاصرکه به مثابه نقطه پایان بنیان نظری و زیبایی‌شناسی هنر مدرن مطرح شد، در برگیرنده همه جریان‌های شالوده شکنی است که از دهه ۱۹۶۰ به بعد در عرصه هنر جهان به ظهور رسیده است. در واقع تعبیر معاصر بودن در هنر، هم بر یک گذر تاریخی صحه می‌گذارد و هم به نوعی دگر اندیشی نظری و رسانه‌ای در تقابل با رویکردِ هنر برای هنر مدرنیستی اشاره دارد.

۲. Post structuralism.۳ Michel Foucault.۴ Merleau Ponty .۵ Butler.۶ René Descartes .۷ Essensialist.۸ Performativity.۹ Linda Nachlin.۱۰ Peg Brand.۱۱

۱۲. Subjection نگارنده اصطلاح Performative body را با وام گیری از اصطلاح Performativity باتلر مطرح کرده است.

۱۳. New social movement.۱۴ Dieter- Rucht.۱۵ Miss world.۱۶ Neala schleuning .۱۷ Apollo .۱۸ Minimalism.۱۹ Constructivists.۲۰ Bauhaus.۲۱ Hap-

۲۲ penings .۲۳ Fluxus .۲۴ Viennese Actionists .۲۵ Antonin Artaud.۲۶.Body art .۲۷ process .۲۸ Performance art .۲۹ Aphrodite of knidos.۳۰ Gaze.Ac-

۳۱ tion Pants .۳۲ Valie Export .۳۳ Sexual revolution.33 Carolee Schneemann .۳۴ abjection :آلوده انگاری اصطلاحی است که کریستوا برای تشریح انزجاری به کار می‌برد که کودک در مرحله هویت‌یابی و جدایی از مادر، که به واسطه میل به تمایز تشدید می‌شود، تجربه می‌کند. انزجار از چیزی که هم دیگری است و اورا تهدید می‌کند و هم بخشی از او به شمار می‌آید (این احساس در رابطه با پس ماند و ترشحات بدن مانند خون، مدفوع هم وجود دارد ). این انزجار به معنای طرد قاطع نیست و با وابستگی نیز همراه است. همین حالت در پیوند زن و سایر گروه های اقلیت با امر آلوده به وجود می‌آید. (تانگ، ۱۳۹۱: ۳۶۶ ).

۳۵. Julia Kristeva .۳۶ Judy Chicago .۳۷ Miriam Schapir .۳۸ Christine Rush .۳۹ Sandra Orgel .۴۰ Ana Mendieta..۴۱ Silueta.۴۲ Santira .۴۳ Adrian

۴۴ Piper .۴۵ Helena – Almedia .۴۶ Yves Kline .۴۷ Jina Pein .۴۸ Marina Abramovic .۴۹ Orlan .۵۰ Stelarc .۵۱ Mona Hatoum .۵۲ Santiago Sierra

Coco Fusco

**فهرست منابع**


- آرچر، مایکل. ۱۳۸۸. *هنر بعد از ۱۹۶۰*. ت : یوسفی،کتایون. تهران : انتشارات حرفه هنرمند.
- اسکات آلن. ۱۳۸۸. *فرهنگ سیاسی و جنبش‌های اجتماعی*. ت : رامین کریمیان، تهران : نشرآگه.
- بروتون دیوید. ۱۳۹۲. *جامعه‌شناسی بدن*. ت : فکوهی، ناصر. تهران : نشرثالث.
- پریموزیک،دنیل تامس. ۱۳۸۸. مرلوپونتی فلسفه و معنا. ت : ابوالقاسمی، محمدرضا. تهران : نشر مرکز.
- تانگ، رزمری. ۱۳۸۷. *درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. نجم عراقی، منیژه. تهران : نشرنی.
- دریفوس هیوبرت، پل رابینو. ۱۳۹۱. *میشل فوکو فراسوی ساختگرایی و هرمنوتیک*. ت : بشریه، حسین. تهران : نشر نی.
- کریستوا، ژولیا و دانا دیل، ال. ۱۳۸۹. *تن بیگانه*. ت : پارسا، مهرداد. تهران : انتشارات رخ داد نو.
- کهون لارنس.۱۳۹۲. *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*. ت : رشیدیان، عبدالکریم. چاپ دهم. تهران : نشرنی.
- مرلو پونتی موریس. ۱۳۹۱. *جهان ادراک*. جابرالنصار، فرزاد. تهران : نشر ققنوس.
- مک دانل، دیان.۱۳۸۰. *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*. ت : نوذری، حسینعلی. تهران : انتشارات فرهنگ گفتمان.
- ناکلین، لیندا. ۱۳۹۰. *بدن تکه تکه شده قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته*. ت : اخگر، مجید. تهران : انتشارات حرفه هنرمند.
- Butler, J. (1997). Subjection, Resistance, Resignification. In *The Psychic Life of Power*. California: Stanford University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: on the Discursive limits of sex*. London and New York: Routledge.
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge
- Jones, A. (1998). *Body art / Performing the subject*. Minneapolis: Minnesota University press.
- Lack, J. (2016). *helena almedia portugal artist.* www.thegardian.com/artanddesign/2009/oct/07/helena-almedia-portugal-artist. accessed November 3, 2016.
- Nochlin, L. (1989). Why have there been no great woman artists. In *Nochlin. Women, Art, and Power, 1989*. New York: Harper & Row; Reprint edition.
- O'Reilly, S. (2009). The body in contemporary art. London: Thames & Hudson.
- Schleuning, N. (2013). Artpolitik: Social Anarchist Aesthetics in an Age of Fragmentation. New York: Autonomedia
- Zurakhinsky, M. (2015). *Movement feminist art*. http://www.theartstory.org/movement-feminist-art.htm. accessed Nevember 1, 2016