صفحات ۹-۲۰
هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • دورۀ ۲۲، شمارۀ ۲، تابستان ۱۳۹۶

جستاری در باب نمود پیکر انسان در هنر معاصر، با تأکید بر نظریات بودریار

مینا محمدی وکیل[1*]، حسن بلخاری قهی[2]

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکدۀ هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
۲. استاد گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۵/۱۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۱۱/۲۴)

چکیده

انگاره‌های مرتبط با پیکر انسان، بدنمندی و تقابل‌های جنسیتی از دیرباز در بازنمود انسان در هنر نقشی تعیین‌کننده داشته‌اند. پس از دهۀ ۱۹۷۰، پژوهش پیرامون جایگاه تن و واکاوی گستره‌های معنایی آن، دامنۀ وسیع‌تری یافت. هدف این جستار، تطبیق معانی مذکور در دو حوزۀ فلسفه، مشخصاً با تأکید بر اندیشۀ بودریار و نیز مصادیق هنری ملهم از آن معانی است. در این زمینه نظریاتی همچون شیءشدگی، مفهوم عضو- شیء، پایان جنسیت و... با آثار تجسمی هنرمندانی همچون کروگر، گُبر، شرمن، هاگنز، لونا و آبراموویچ تطبیق داده می‌شود. روش این تحقیق به‌صورت تحلیلی- توصیفی و تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به شیوۀ استقرایی است. طبق یافته‌های پژوهش مشخص خواهد شد که اولاً تکرار نشانه‌ها در نظام‌های مختلف معنایی، سبب شده تا خرد جنسی پست‌مدرن رو به محوشدگی گذاشته شود و به وانموده بدل شود که نمود تن در هنرها نیز تابع همین فلسفه است. ثانیاً عرضۀ وسیع مفاهیم جنسی در تمامی نظام‌های معنایی همه‌چیز را به نشانه‌ای جنسیتی بدل کرده است؛ از این رو درواقع دیگر هیچ‌چیز جنسیت نیست. لذا نشانه‌های جنسیتی، در هنر نیز جنبۀ بت‌وارگی خود را از دست داده اند. ثالثاً عنصر عضو- شیء در هنر معاصر را می‌توان در جایگاه ژانر طبیعت بی‌جان از سویی و انسان قربانی عصر پست‌مدرن از سوی دیگر مدنظر قرار داد.

واژگان کلیدی

بودریار، شیءشدگی، نظریۀ پایان جنسیت، هنر پیکرنما، هنر معاصر.

[*]نویسندۀ مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۹۴۴۲۰۷، نمابر: ۸۸۰۳۷۹۱۱ -۰۲۱، E-mail: minavakil@gmail.com.

مقدمه

از آنجا که بودن در این دنیا متضمن داشتن تن است، در طول تاریخ، تفکر در شناخت تن و نسبت آن با روح و کشف جایگاه و اعتبار آن از دغدغه‌های اصلی بشر به شمار می‌آمده است. در نظریه‌پردازی‌های معاصر توجه به تن و تعریف آن حائز اهمیت تئوریک و یکی از مؤلفه‌های مهم در تعیین مشی فکری زمان است. در تاریخ هنر نیز، از دورهٔ انسان نخستین تا معاصر، تصویر انسان دارای اهمیتی ویژه است. این مهم نگرش های متفاوتی در آفرینش تمثال‌های انسانی ایجاد کرده است. در پاره‌ای مواقع، همچون هنر انسان غارنشین، تصویرسازی عصر آخناتون در مصر، آیین بودا، دین یهود، دین اسلام و جنبش شمایل‌شکنی بیزانس و تمثال‌سازی انسان دارای حرمت و گاه ممنوعیت بوده است. در پاره‌ای دیگر همچون یونان باستان، هند باستان، آیین ویشنوپرستی و عصر رنسانس نمایش پیکرهٔ برهنهٔ انسانی آزادانه موضوع هنر قرار می‌گرفته است.[۱] هنر رنسانس که با خروج تدریجی از قلمرو دین، مراتب شکوفایی خود را بر عقل، استدلال و مطالعهٔ طبیعت بنیاد نهاد، در تغییر جهت تفکر در باب تن، نقشی تعیین‌کننده ایفا کرد. در قرون وسطی فلسفه، علم و هنر تابعی از پارادایم ایمان دینی و وحیانیت مسیحی به شمار می آمدند و وسیله‌ای برای توجیه، اعتباربخشی و حتی اثبات اصول دیانت بودند. حال آنکه یکی از مؤلفه‌های اصلی رنسانس در کشف موقعیت جدید انسانی و هم‌نوایی آن با نیروهای طبیعی، در جهت اعتبارزدایی از آنچه خارج از ساحت خرد انسانی است، خلاصه می‌شود. واژهٔ رنسانس خود معرف مجموعهٔ پیچیده و مبهمی از تحولات عمیق سیاسی، فرهنگی، فکری و هنری در سدهٔ پانزدهم بود که اومانیسم به‌عنوان پشتیبان فلسفی شرافت انسانی در درون آن فرصت ظهور یافت. بدین‌سان در هنر نیز مطالعهٔ پیکرهٔ انسان از اهمیت خاصی برخوردار شد. قرون وسطی با نگاهی تشبیهی، سعی در نمایش صورت الهی انسان داشت؛ اما دورهٔ رنسانس در هنر فیگوراتیو، غلبهٔ فرم بر محتوا، یعنی تأکید بر نفسانیت در برابر ارزش‌های قدسی را مورد توجه قرار داد.

در فلسفه و هنر پست‌مدرن تمایل به آشکارشدگی را می‌توان یکی از مؤلفه‌های اصلی برشمرد؛ یعنی میل مضاعف به نمایش جنسیت از رهگذر آزمون‌های مکرر و بازنمایی غیرقهرمانانهٔ پیکره‌ها. نوشتار حاضر، فلسفهٔ نمایش پیکرهٔ انسانی در دورهٔ معاصر و تأثیرات آن بر هنر را مورد مطالعه قرار خواهد داد.

فلسفهٔ پیکرهٔ انسانی در دوران معاصر

پارادایم غالب فکری هر دوره، معرف جهان‌بینی و تعاریفِ شناختی آن عصر است، فرهنگ و بنیان هستی‌شناختی آن را رقم می‌زند و به فعالیت‌های فردی و اجتماعی مردمانش مقیاس و معنا می‌بخشد. در عصر مدرن که عصر فردی‌شدن آگاهی و انسانی‌شدن هستی بود، جهان به‌مثابهٔ ابژه‌ای ثابت و متمرکز برای کاویدن و فهمیدن بازتعریف می‌شد. اما با گذر از مدرنیته، در پی وقوف به مسئلهٔ نسبیت و تغییرپذیری ارزش ها، الگوهای مدرنیسم فرو ریخت و از آن پس هر تلاش کل نگرانه برای ایجاد هماهنگی جهانی و آرمان‌های کلی بی‌اعتبار تلقی شد. در حال حاضر، خصوصاً در حوزهٔ مطالعات جامعه شناختی، در تبیین مفهوم تجسد (یا اصطلاحاً بدن‌مندی[۲]) نظریات مرلوپونتی[۳] را می‌توان تأثیرگذارترین اندیشه دانست. او با نفی ثنویت دکارتی جسم/نفس، نوعی اونتولوژی[۴] ادراک مبتنی بر مفهوم «بدن ـ سوژه» را جایگزین کوگیتو[۵] قرار داد. در نگرش مرلوپونتی جسمانیت بر پدیدارشناسی سایه می افکند و بدن به‌عنوان ارگان دریافت جهان شناخته می‌شود. این انفصال از ذهنیت دکارتی و تدوین چارچوب جدید نظری مبتنی بر رابطهٔ بین بدن انسان و جهان، علاوه بر آنکه وضعیت بدنمندبودن انسان را در مقابل ذهن‌محوری پیشین تقویت کرد، عمیقاً بر فلسفهٔ پست‌مدرن تأثیر نهاد و درحوزهٔ اندیشه و هنر معاصر موجب تحولات بی‌بدیل شد.

یکی دیگر از ویژگی‌های اصلی در پارادایم جدید پس از مدرنیسم، مسئلهٔ تکثرگرایی[۶] بود که به فرهنگ‌های اقلیت فرصت ظهور می‌داد. تکثرگرایی مفاهیمی همچون «حاشیه»، «هویت»، «جنسیت» و... را عمیقاً به چالش کشید. تکثرگرایی در گفتمان علوم‌انسانی، عموماً دلالت بر منطق «تفاوت» دارد؛ گفتمانی که در آن «دیگری»[۷] آگاهانه به یکی از بازیگران اصلی فرهنگ بدل می‌شود. «دیگری» که بر هویت، نژاد، جنسیت و برخی گونه‌های اقلیتی استوار است، در عصر مدرن بر پایهٔ جبرگرایی زیست‌شناختی[۸] تعریف می‌شد؛ اما در عصر پسامدرن با فروپاشی روایت‌های بزرگ، به نظریهٔ ساخت‌گرایی اجتماعی[۹] بدل شد. بر این پایه مفهوم «جنس»[۱۰] که معرف ویژگی‌های بیولوژیکی بود، جای خود را به مفهوم «جنسیت»[۱۱] بخشید که بر دلالت‌های اجتماعی استوار است. عبارت مشهور «یک انسان، زن زاده نمی‌شود، بلکه به زن تبدیل می‌شود» سیمون دوبووار[۱۲] در کتاب *جنس دوم*[۱۳] که

به مانیفست فمینیسم شهره است، بر همین موضوع دلالت دارد. به اعتقاد دوبووار فقط مداخلهٔ یک شخص ثالث می‌تواند زن را در موضع «دیگری» قرار دهد و تنها راه برون‌رفت از این موضع را خروج زنان از «پیلهٔ شیءشدگی خود» می‌داند. در همین راستا جودیث باتلر[۱۴]، فیلسوف پساساخت‌گرا و منتقد فمینیست، نیز در اثر خود با عنوان *دردسر جنسیت*،[۱۵] مفاهیم زنانگی و مردانگی را مرتبط با مفاهیم زیست‌شناختی و جامعه شناختی به نقد می‌کشد. تقابل‌های دوگانهٔ زن/طبیعت و مرد/فرهنگ که ساختار اسطوره‌ای خود را تا عصر حاضر حفظ کرده است، همواره درصدد است که اولی را به ابژهٔ شناخت برای دومی بدل کند. ژولیا کریستوا[۱۶] با موضعی میانه‌رو به طرد هر اندیشه‌ای پرداخت که زدایندهٔ جنسیت است.[۱۷] تلاش وی برای بازگرداندن «تن»[۱۸] به گفتمان‌های علوم‌انسانی، به‌عنوان یکی از وجوه اصلی در ساحت نظریه‌پردازی فمینیستی شناخته می‌شود. نظریه‌های تن برای سایر فمینیست‌ها نیز حائز اهمیت است؛ چراکه به‌طور تاریخی، تن با خصلت زنانه و مؤنث، پیوستگی دارد و با معانی ضمنی ضعیف، غیراخلاقی و رو به زوال تحقیر شده است. کریستوا در آثارش به تقابل‌هایی همچون ذهن/تن، فرهنگ/طبیعت، روح/جسم، ماده/بازنموده می‌پردازد. نظریهٔ او نهایتاً به جایی ختم می‌شود که می‌گوید زن وجود ندارد و در مصاحبه‌ای با رزالین کوارد[۱۹] ادعا می‌کند که به تعداد افراد سکسوالیته وجود دارد.[۲۰] در حالی که کریستوا به طور کلی وجود زن را رد می‌کرد، اندکی پیش‌تر فوکو وجود مستقل فاعل (استعاراً مرد) را هیچ پنداشت. به اعتبار فوکو «در کنش جنسی که دیگری ابژه است، من یا فاعل یا کنش‌گر درواقع هیچ نیست مگر عاملی از کنش متقابل» (به‌نقل از احمدی، ۱۳۷۳: ۲۲۸). اما ژان بودریار[۲۱] پا را از این نیز فراتر گذاشت و با طرح نظریهٔ بیش‌واقعیت[۲۲] و وانموده[۲۳] در دورهٔ معاصر، به رد و انکار جنسیت به شکل کلی آن پرداخت. در ادامه به نظریات بودریار در این خصوص باز خواهیم گشت.

تن به‌مثابهٔ شیء مصرفی

اصطلاح شیءشدگی[۲۴] که پیش‌تر در نظریات مارکسیستی مطرح شده بود، ناظر بر نوعی انقیاد در نظام سرمایه‌داری، مبتنی بر همذات‌پنداری کارگر با وسایل و تولیدات صنعتی بود. در این نظریه نظام سرمایه با استیلا بر هویت انسان، او را به ابزار صرف در خدمت ارزش تولید بدل می‌کند. در این حالت رشد فردی، فرایند هویت‌سازی انسان و اساساً انسانیت انسان متوقف می‌شود. این مبحث در قرن بیستم ازجمله موضوعات مورد توجه نظریه‌پردازانی همچون فردینان دوسوسور[۲۵]، رولان بارت[۲۶]، ژاک دریدا[۲۷]، پل دومان[۲۸] و... بود. در پی آن، در فلسفهٔ پست‌مدرن نیز بحث کالایی‌شدن[۲۹] به یکی از گفتمان‌های مرجع و البته نقدپذیر بدل شد. دوران پست‌مدرن، ارزش تجاری یا کالایی را به‌عنوان ارزش غالب به حساب آورد. فراگیری و تفوق خصلت مذکور، به سبب آن است که سیاست تولید در عصر مدرن جای خود را به سیاست مصرف در جهان پست‌مدرن بخشیده است. همان طور که بودریار در *جامعهٔ مصرفی*[۳۰] می‌نویسد: «امروزه، دست‌کم در غرب، زندگی‌نامه‌های پرشور قهرمانان تولید جای خود را به قهرمانان مصرف داده است. زندگی مثال‌زدنی مردان خودساخته و بنیان‌گذاران، پیشگامان، کاشفان و مستعمره‌نشینان که پس از قدیسان و مردان تاریخ‌ساز بیش از همه مورد توجه بودند، اینک جای خود را به شرح حال ستارگان سینما، ورزش، چند شاهزاده یا فئودال‌های بین‌المللی داده است که در یک کلام در زمرهٔ اسراف‌کنندگان بزرگ قرار دارند» (بودریار، ۱۳۹۰: ۵۳ ـ۵۲). البته این فرایند کالایی‌شدن، در کنار مضراتی که دارد، باعث آمیزش برخی عرصه‌های شناختی که در عصر مدرن منفک از هم تلقی می‌شدند نیز شده است. به اعتبار پیر بوردیو[۳۱] «اگر مدرن‌شدن به معنای تفکیک میان عرصه ها باشد، پست‌مدرن‌شدن، حداقل درهم‌رفتن محدود عرصه ها در یکدیگر است. مثلاً فوران عرصهٔ زیبایی‌شناختی به درون عرصهٔ اجتماعی یا درهم‌رفتن عرصهٔ زیبایی‌شناختی در عرصهٔ اقتصادی در طی فرایند کالایی‌شدن» (به‌نقل از لش، ۱۳۸۳: ۳۵۴). بودریار فرایند شیءشدگی و کالایی‌شدن را به عرصهٔ تن وارد می‌کند. او جامعهٔ معاصر غربی را جامعه‌ای مبتنی بر مصرف معرفی می‌کند که در آن همه‌چیز ازجمله تمام کنش‌ها و حتی کالبد کنش‌گران به کالاهایی قابل خرید و فروش تبدیل شده‌اند و این امر در تحقق نظام اجتماعی حاضر، نقشی مهم ایفا کرده است. در این میان اهمیت تن را به‌عنوان کالایی ارزشمند، اسباب رستگاری و درواقع جایگزینی برای روح طرح می‌کند. به باور او «در مجموعهٔ مصرف، شیئی وجود دارد که از همه زیباتر، گران‌قیمت‌تر و درخشان‌تر است [...] این شیء، بدن نام دارد. کشف مجدد آن پس از یک دورهٔ هزارسالهٔ پارساگرایی تحت لوای آزادی جسمی و جنسی، حضور همه‌جاگیر آن (و به‌ویژه بدن زن که باید دید چرا) در تبلیغات، مد و فرهنگ توده، تب مسائل بهداشتی، غذایی و درمانی که در اطراف آن دور می‌زند، وسوسهٔ جوانی، شیک‌بودن، مردانگی/زنانگی، مراقبت‌ها، رژیم‌ها و فداکاری‌هایی که در رابطه با آن صورت می‌گیرد و اسطورهٔ لذت که آن را احاطه کرده است، امروزه

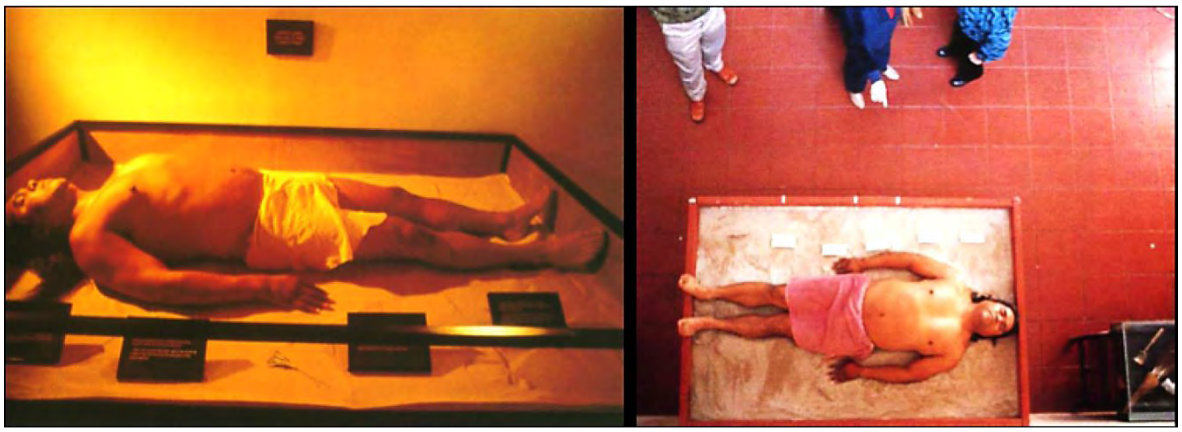
همگی شاهدی بر این هستند که بدن، به موضوع رستگاری تبدیل شده است» (بودریار، ۱۳۹۰: ۱۹۸). بدین‌سان بدن در چنین کارکرد ایدئولوژیک و اخلاقی جدید به تمام معنا جایگزینی برای غایت هستی‌شناختی انسان می‌شود. اثری از باربارا کروگر،[۳۲] هنرمند مفهومی معاصر، با نمایش عبارت «*خرید می‌کنم پس هستم*» (تصویر ۱)، همین مفهوم را به‌روشنی در عرصهٔ تجسمی بازسازی می‌کند. آثار کروگر با ساختاری کلاژمانند، رنگ‌های محدود، عناصر نوشتاری ساده و بهره‌گیری از عبارات اعتراضی شناخته می‌شود. آثار این هنرمند ضمن سادگی ظاهری، حاوی دلالت‌های چندگانهٔ پساساختارگرایانه است و مفاهیم فکری معاصر را بیانی تجسمی می‌بخشد. اثر مذکور ضمن «از آن خودسازی»[۳۳] و «هجو»[۳۴] کوگیتوی[۳۵] دکارتی بنیاد هستی‌شناختی انسان امروز را معرفی می‌کند.

تصویر ۱. باربارا کروگر، *بدون عنوان*، ۱۹۸۷، ۳۰۴/۸ * ۳۰۴/۸ سانتیمتر
مأخذ: (Heartney, 2011, 42)

همان طور که بودریار می‌گوید: «مصرف، یک اسطوره است، یعنی گفتار جامعهٔ معاصر دربارهٔ خود است و شیوه ای است که جامعهٔ ما از خود صحبت می‌کند و به‌نوعی تنها واقعیت عینی مصرف، ایدهٔ مصرف، یعنی این صورت بندی بازتابنده و گفتمانی است که توسط گفتمان روزمره و گفتمان فکری استفاده شده و نیروی عقل مشترک را پیدا کرده است» (بودریار، ۱۳۹۰: ۳۱۲). اثر مذکور به‌طور هوشمندانه با بهره‌گیری از زیبایی‌شناسی معاصر و درک استراتژی زبانی در تبلیغات رسانه‌ای، هنرمند را در مقام متفکر و نظریه‌پرداز قرار می‌دهد. علاوه بر این در آثار کروگر، بنا به گفتهٔ خود او، قاب قرمزرنگ نیز تأکیدی است بر موقعیت اثر به‌مثابهٔ شیئی قابل خرید و فروش.[۳۶] همان طور که پیش‌تر نیز گفته شد، باور به مصرف‌گرایی معاصر نمی‌تواند از ساختارهای شناختی بدن و تعاملات معطوف به جنسیت منفک باشد. کروگر در توضیح آثارش می نویسد: «آثار من سعی می‌کنند درگیر سوژه‌هایی شوند که اغلب در آثار به‌اصطلاح سیاسی به آن‌ها پرداخته نمی‌شود. مقصودم حیلهٔ جنسیت و بازنمایی است. اگر شما باور داشته باشید که در هر گفت‌وگویی که انجام می‌دهیم، در هر قراردادی که می‌بندیم، در هر صورتی که می‌بوسیم، سیاستی وجود دارد، بنابراین قطعاً گفتارها و آمیزش‌های جنسیت جایگاهی در حول‌وحوش یا در صدر دستور کار کنفرانس‌های دیپلماسی بین‌المللی می‌یابند» (به‌نقل از صحاف‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۴۹).

البته ذکر این نکته نیز ضروری است که در عصر حاضر، با آنکه دیگر ابژه‌سازی بدن‌های تحقیرشده، همچون زنان، اقلیت‌های جنسیتی، نژادی یا حتی آنان که خارج از فرهنگ جذابیت‌های ساختگی زنانه قرار دارند، همچون سال‌خوردگان، زنان معلول، چاق و... تا حد زیادی از میان رفته است، همچنان دلالت‌های مختلف تبعیض‌آمیز و کنترل‌کنندهٔ اجتماعی و فرهنگی، افراد را در قالب سنجه‌ای عمومی قضاوت می‌کند. همین مسئله باعث می‌شود که افراد برای مبارزه با اضطراب ناشی از طردشدگی و ازدست‌دادن هویت اجتماعی خود، عامداً با سرمایه‌گذاری، هم از لحاظ اقتصادی و هم روان شناختی، در جهت کسب و حفظ ارزش‌های مألوف، تن خود را در مسیر شیءشدگی قرار دهند. همان طور که بودریار اذعان دارد: «ساختارهای کنونی تولید/مصرف در نزد فرد، کنش مضاعفی را القا می‌کند که به‌نوعی به بازنمایی دوگانه، اما بسیار منسجم بدن او بستگی دارد. بازنمایی بدن به‌مثابهٔ سرمایه و بازنمایی بدن به‌مثابهٔ بتواره (یا شیء مصرفی)» (بودریار، ۱۳۹۰: ۱۹۹).

در این خصوص، اثری از جیمز لونا[۳۷]، با نام *قطعهٔ دست‌ساخته*[۳۸] درخور تأمل و در نوع خود بسیار تکان دهنده است (تصویر ۲). او از ابژه‌شدگی تن انسان به طور کلی و مسئلهٔ اقلیت‌های قومی آمریکا به طور خاص سخن می‌گوید. در پرفورمنس مذکور، هنرمند به‌صورت نیمه‌برهنه درون جعبهٔ مخصوص نمایش اشیای موزه خوابیده است و دقیقاً بسان یک شیء موزه‌ای با صفحاتی که اطلاعات شیء را نمایش می‌دهد، در کنار خود مدارکی از دیپلم، کالج، طلاق‌نامه و... را قرار داده است. *قطعهٔ دست‌ساخته* این نکته را به بیننده القا می‌کند که تعاریف مرتبط با تن بیشتر برساختهٔ نظام‌های اجتماعی و فرهنگی همچون موزه‌هاست تا پدیده‌ای طبیعی.



تصویر ۲. جیمز لونا، *قطعهٔ دست‌ساخته*، ۱۹۹۰

مأخذ: (https://www.studyblue.com)

مسئلهٔ مهم دیگری که بر شیءشدگی تن در فرهنگ معاصر دلالت دارد، بحث تکنولوژی‌های تولیدمثلی[۳۹] جدید است. گسترش علم پزشکی در سدهٔ بیستم را می‌توان آغازگر گسستی در زیست‌شناسی تن آدمی برشمرد که دو مفهوم نژاد و زایش‌گری را به چالش می‌کشد. انبوهی از روش‌های نوین تولیدمثل، همچون استفاده از اسپرم یا تخمک اهدایی، لقاح آزمایشگاهی، تغییر در سازه‌های سلول‌های جنسی، انتقال رویان از محیط آزمایشگاهی به رحم و... اینک جایگزین بنیادی‌ترین فعالیت جسم آدمی شده است. این موضوع به‌راحتی می‌تواند بر مفاهیمی همچون نژاد و جنسیت اثر گذارد. زین پس نیاکان را باید در بانک‌های یاخته‌های جنسی جست‌وجو کرد و عقد قراردادهای تجارتی، در رابطهٔ مادرِ «جایگزین» و کودک، در نظام ارزشی اجتماع تحول ایجاد خواهد کرد. علاوه بر آن تولیدمثل به خارج از تن آدمی منتقل می‌شود و به‌عنوان کنشی بیرونی در نظر گرفته خواهد شد. مخالفان این بیوتکنولوژی بر این باورند که این‌گونه مداخلات پزشکی، موجب نفی روال زایش‌گری و ارزش‌مندی تن انسانی خواهد شد و درنتیجه پندارهای شخصی از موجود انسانی را مخدوش خواهد کرد؛ چراکه با بیگانه‌کردن امر تولیدمثل از یک انسان خاص، این امر ابژه‌ای شده، قیمت‌گذاری می‌شود و برحسب تقاضای بازار با سیاستِ عرضه درمی‌آمیزد. این تحول همچنین بر شیءشدگی تن نیز صحه می‌گذارد؛ چراکه زن با معیاری مشابه معیارهای دادوستد و برای کسب منافع اقتصادی تن خود را با بهایی مشخص در اختیار دیگری قرار می‌دهد. برخی مخالفان، در یک قیاس افراط‌گونه، این عمل را مشابه فاحشگی قلمداد می‌کنند؛ اما مدافعان حقوق زنان این رهیافت علمی تازه را راهی برای تقویت موضع زن به‌عنوان کنش‌گر آزاد و ناظر بر امکانات جسمانی خود تلقی کرده‌اند.

در حوزهٔ هنر نیز شیءشدگی تن آدمی و درهم‌ریختگی مرزهای شناخت از هویت و جنسیت در عصر تکنولوژی نمودهای بسیاری دارد. از هنرمندان مشهوری که با بیانی استعاری رویکرد مذکور را در آثارشان بازمی‌تابند، می‌توان به رابرت گُبر،[۴۰] کی‌کی اسمیت[۴۱]، لوئیز بورژوا[۴۲] و بسیاری دیگر اشاره کرد.

به‌عنوان مثال تصویر ۳ که در زمرهٔ معروف‌ترین مجموعهٔ هنری رابرت گبر است، پاهای مردانه با لباس رسمی و موی طبیعی انسان را نمایش می‌دهد که در ساختاری سوررئالیستی از دیوار بیرون زده یا در آن فرو رفته است.

تصویر ۳. رابرت گبر، *بدون عنوان*، ۱۹۹۱

مأخذ: (www.flickr.com)

بیان او با پرداخت به تضادهای هویت فردی و اجتماعی، امر خصوصی و عمومی و التقاط این دو، شکل می‌گیرد. شمع‌ها نیز که از تن خارج شده‌اند، خصلت نمادگرایانهٔ اثر را دو چندان کرده است. گبر از نماد شمع مستقلاً در آثار دیگر نیز استفاده می‌کند و آن را بر پایه‌ای که سطح آن از موی طبیعی انسان پوشیده شده، قرار می‌دهد. شمع علاوه بر خصلت نمادگرایانه در مذهب کاتولیک (پیشینهٔ خانوادگی هنرمند)، حامل معانی ضمنی دیگری نیز هست و در اینجا می‌توان آن را واجد نوعی استعارهٔ فالیک دانست. خاموش‌بودن آن، دلالت بر وضعیت پیچیدهٔ خصلت‌های جنسی مردانه در عصر حاضر دارد که با توجه به گرایش‌های هم‌جنس‌گرایانهٔ گبر معنا می‌یابد. از طرف دیگر به فرض روشن‌شدن شمع نیز، به‌سبب پایهٔ مومی، هستی آن بی‌دوام خواهد بود که در واقع نماد خصلت‌های مردانه‌ای است که در شرایط امروز ناگزیر از خاموشی یا تلاشی است.

خارج از جریان رسمی هنر، برخی تجربیات در سایر حوزه‌ها نیز بر شیءشدگی تن صحه گذاشته‌اند. شاید جنجالی‌ترین این تجربیات را بتوان به هاگنز[۴۳]، پزشک آلمانی و مبدع روش پلاستینه‌کردن[۴۴]، نسبت داد. او توانست روشی را کشف کند که به مدد آن، تن واقعی انسان به مادهٔ ساخت مجسمه بدل می‌شود. در این روش آب و چربی درون بافت بدن مرده با نوع خاصی از پلاستیک جایگزین می‌شود تا از فساد و تخریب در امان بماند. هاگنز با این روش تعداد بی‌شماری جسد و قطعات بدن انسانی را به مجسمه‌های ماندگار بدل کرد و آن‌ها را به‌مثابهٔ اثر هنری به نمایش عموم درآورد. طبعاً انتقادهای بسیار تندی خصوصاً از جانب نهادهای مذهبی و سنتی نیز دریافت کرد. اگرچه شاید نتوان آثار جنجالی او را در زمرهٔ آثار هنری اصیل برشمرد، روش ساخت و نوع ارائهٔ او، بر نظریهٔ شیءشدگی تن، در واقعی‌ترین صورت آن دلالت می کند. به‌ویژه آنکه بسیاری از اجساد مورد استفادهٔ وی، متعلق به افرادی هستند که آن‌ها را پیش از مرگ، برای انجام این عمل اهدا کرده یا فروخته‌اند (تصویر ۴).

عضو ـ شیء[۴۵]، قطعه به‌مثابهٔ کل

به باور بودریار، در جامعه‌ای که ارزش‌هایش مطلقاً بر مصرف‌گرایی بنا شده است، تن آدمی نیز به‌مثابهٔ کالای تجاری بازتعریف می‌شود. همچون حوزهٔ نظریه‌پردازی، تن در هنر معاصر نیز به‌عنوان یک شیء ظاهر می‌شود که در آن گاه مناسبات میان اعضا و اندام‌ها مخدوش شده است. هنر معاصر به‌وفور عنصر عضو ـ شیء را به‌مثابهٔ طرح تجسمی و جایگزینی برای کل تن در نظر می‌آورد. این امر حتی درصورت جسورانه‌تر و به‌عنوان شیئیت‌بخشیدن بیشتر به تن، از عروسک‌های مثله‌شده در جایگاه انسان نیز بهره می‌برد و آن را در ژانر طبیعت بی‌جان از سویی و انسان قربانی عصر پست‌مدرن از سوی دیگر قرار می‌دهد. برای مثال می‌توان از مجموعهٔ *تصاویر جنسی*[۴۶] سیندی شرمن[۴۷] نام برد. این قبیل نشانه‌های تنی به‌طور هم‌زمان خصلت اغواگرانه و اخته‌شدگی را به منصهٔ ظهور می‌آورند (تصویر ۵).

تصویر ۴. گونتر فون هاگنز، *دنیاهای تن*، ۲۰۱۳
مأخذ: (www.picamemag.com)

تصویر ۵. سیندی شرمن، *بدون عنوان*، ۱۹۹۵، cm ۸۱/۳ * ۱۲۱/۹
مأخذ: (http://www.we-heart.com)

تصویر ۶. مارینا آبراموویچ، *ریتم ۱۰*، ۱۹۷۳
مأخذ: (http://www.moma.org)

در این حالت، آشنایی‌زدایی[۴۸] از پیکرهٔ انسانی با تأکید بر پیوندهای پیش‌تر بی‌معنا، اما ازلحاظ صوری فصیح، صورت می‌گیرد. این ویژگی هنر معاصر را می‌توان درحوزهٔ اندیشه، با نظریات کلود لوی استروس[۴۹]، انسان‌شناس ساختارگرا، خصوصاً در تعریف اصطلاح بریکولاژ[۵۰] مرتبط دانست. استروس از این اصطلاح برای توصیف خلاقیت در کاربرد جدید و متفاوت هر چیز در موقعیتی نو استفاده می‌کند. مثلاً استفاده از یک کتاب برای جلوگیری از تکان‌خوردن میز.[۵۱] بریکلاژ درواقع معرف نوعی سرهم‌بندی اعضای نامتجانس است. نوعی توانایی در واردکردن تکه‌ها در یک ارگانیسم جدید و تکه‌تکه‌کردن مجدد آن است؛ از همین رو حاوی نوعی بی‌تفاوتی به تولید، ماحصل و ماهیت شیء و مجموعهٔ جدیدی که شکل می‌گیرد، است. با وجود این نباید تصور کرد که بریکولر[۵۲]، (آن کس که پیرو مشی مذکور است) صرفاً بازتاب‌دهندهٔ منفعل مجموعه‌ای از امور ازپیش‌موجود است. او درواقع با تکه‌کردن نشانه‌ها و جابه‌جایی آن‌ها، نشانه‌های نو می‌سازد و فعالانه در ساخت معانی تازه و دگرگون‌شده دخالت می‌کند. البته معرفی شگردهایی که به شیوه‌های غیرمتعارف معانی نو می‌آفرینند، پیش‌تر در آرای متفکرانی همچون شکلوفسکی[۵۳] و مشخصاً در نظریهٔ آشنایی‌زدایی مطرح شده بود که براساس آن هدف هنر، انتقال حس چیزها آن‌گونه که ادراک می‌شوند و نه آن‌سان که دانسته می‌شوند، تعریف می شود. اما تفاوت در فرایند آشنایی‌زدایی و بریکلاژ را می‌توان در این مسئله دانست که در روش بریکلاژ نوعی مداخلهٔ آگاهانه درحوزهٔ دلالت‌گری رخ می‌دهد که به دگرگون‌کردن معنا می‌انجامد؛ اما آشنایی‌زدایی به ایجاد گسیختگی در عادات معنایی بسنده می‌کند.

حال درخصوص مسئلهٔ پیکرهٔ قطعه‌قطعه در هنر معاصر باید گفت که این امر موجد نوعی شأن ابداع‌گرایانه در جهت طرد روابط قراردادی روان‌شناسی، روایت‌های سنتی و تعاریف مشخص جنسیتی است و مرجعیت و معنا را دگرگون می‌کند. اگر عصر مدرن از تجربهٔ خودزنی ون گوگ[۵۴] در خجلت بود و سعی در پرده‌پوشی آن داشت، در عصر پسامدرن تجربیات متعددی در شاخهٔ بادی‌آرت[۵۵] (ایجاد جراحت بر بدن خود یا دیگری) را به‌عنوان یک اصل خلاقه در فرایند خلق هنر، شورمندانه پذیرا می‌شود (تصویر ۶). اثر مارینا آبراموویچ[۵۶] نمونه‌ای از این دست را نشان می‌دهد که در آن هنرمند در پرفورمنسی با نام *ریتم ده*[۵۷] بدن خویش را به‌عنوان سوژه و رسانهٔ هنر برگزیده است. آبراموویچ که در دههٔ ۱۹۷۰ با اجراهای رادیکال و البته خلاقانه‌اش به شهرت رسید، معمولاً می‌کوشید در مبارزه با محدودیت‌های فیزیکی و ذهنی خویش، هوشیاری و آگاهی را در ناظر و متناظر به چالش کشاند. در اثر مذکور، هنرمند از بیست چاقو و دو دستگاه ضبط تصویر و البته تن خود، به‌عنوان ابزار خلق هنری بهره می‌گیرد. در فرایند اجرا، او انگشتان یک دست را باز کرده و با دست مقابل، یکی از چاقوها را بین انگشتانش به زمین می‌کوبید. هر زمان که برحسب اشتباه چاقو انگشتانش را زخمی می‌کرد، چاقوی دیگری را به دست می‌گرفت و همان

عمل را تکرار می‌کرد. پس از آنکه بیست بار زخمی شد، فیلم‌ها را پخش کرده و سعی کرد تا بار دیگر همان اشتباه‌ها را تکرار کند. این اجرا بر عدم ثبات بدن و تهاجم به ساختارهای روانی و عاطفی مخاطب و همچنین حملهٔ خشونت‌بار به واقعیت بدن تأکید می‌کند و در ظهوری غیرمترقبه، مفهوم نمادین تن و امر بازنمایی را در اثر هنری بر هم می‌ریزد.

اما دربارهٔ استفاده از قطعات بدن در هنرهای تجسمی باید گفت با آنکه بهره‌گیری و انعکاس قطعاتی از مجسمه های عهد باستان به‌عنوان الگو و مدل در محافل آکادمیک هنری امری مسبوق به سابقه است، استفاده از قطعات تن آدمی در هنر پست‌مدرن ماهیتی متفاوت دارد که حاوی پرسش‌های ویرانگر دربارهٔ تن آدمی در مقام ذاتی واحد است. دراین‌باره می‌توان با نظر لیندا ناکلین[۵۸] هم‌آواز شد: «بدن پست‌مدرن مشخصاً به‌عنوان بدنی قطعه‌قطعه‌شده درک می‌شود: در اینجا نفس انگارهٔ سوژهٔ واحد و ازنظر جنسیتی متمایز و مشخص، زیر سؤال می‌رود» (ناکلین، ۱۳۹۴: ۷۴). در هنر پست‌مدرن استفاده از قطعهٔ تنی و استفاده از اندام‌ها یا خصوصیات جنسیتی نیز امری فراگیر است. این امر خصوصاً در میان هنرمندان زن با گرایش‌های پسافمینیستی بسیار رایج است. ساختار بیولوژیک بدن زنانه در طول تاریخ مسبب نظریات سرکوبگرانه و در عصر متأخر گاه ستایش‌گرایانه، همواره تعیّن‌بخش جایگاه اجتماعی زن و نظریات پیرامون آن بوده است. کارمل شالف ادعا می‌کند: «زنان از دیرباز اسیر ذهنیت رحم خویش بوده‌اند» (به‌نقل از پین، ۱۳۸۲: ۲۳۷). عبارت لاتین «زن چیزی جز زهدان نیست» چکیدهٔ دیدگاهی است که ویژگی‌های زیست شناختی را ارجح بر ویژگی‌های جامعه‌شناختی برمی‌شمرد[۵۹] و همان طور که پیش‌تر عنوان شد، بر جنس تأکید می‌کند و نه بر جنسیت. در این زمینه تصاویر ۷ و ۸، آثار حجمی کی‌کی اسمیت، یک رحم و یک معده را نمایش می‌دهند. رحم از میان گشوده می‌شود، با لولای کوچکی که دو نیمهٔ بازشده را به یکدیگر اتصال داده است. قابلیت دوگانهٔ مجسمه (باز و بسته‌شدن) به‌صورت استعاری مفهوم بیرونی و درونی، داخل و خارج را به چالش می‌کشد و به بیان دیگر مرز درون و برون را ناروشن می‌کند. در این اثر درونی‌ترین بخش تن که حامل مفهوم زنانگی تاریخی است، به فضای عمومی وارد شده و از هم شکافته شده است تا علاوه بر آنکه از کارکرد خود خارج شود، بتواند بر مسئلهٔ جنسیت از منظر اجتماعی نیز اثر نهد. تصویر دوم که *معدهٔ شیشه‌ای* است، بیانی مشابه اثر پیشین دارد. بهره‌گیری از مادهٔ روشن شیشه از سویی بر عیان‌شدگی تن و عمومی‌شدن آن اشاره می‌کند و از سوی دیگر تأکیدی است بر ضعف، بی‌ثباتی و شکنندگی انسان معاصر. در هر دو اثر قطعه به‌مثابهٔ کل نمود یافته است. قطعه‌ای که به‌عنوان بخشی از یک تن، معرف کل است، اینک به بخشی از یک کلیت فراگیرتر یعنی اجتماع بدل می‌شود و نیروی بی‌حدوحصر فروپاشی[۶۰] را در مفاهیم تن و جنسیت نمایش می‌دهد. فروپاشی‌ای که بودریار در نظریهٔ پایان جنسیت در دورهٔ پست‌مدرن آن را شرح و بسط می‌دهد.

تصویر ۷. کی‌کی اسمیت، رحم
مأخذ: (Fremont , 2014, 10)

تصویر ۸. کی‌کی اسمیت، معدهٔ شیشه‌ای
مأخذ: (http://www.rudyrucker.com)

نظریهٔ پایان جنسیت بودریار

بودریار با ادعای تغییر در نحوهٔ شکل‌گیری نشانه‌ها و روند دلالتی آن‌ها در دوران معاصر، ارزش‌های ثابت و نشانه‌های طبیعی را ازدست‌رفته می‌داند و بر بی‌معناشدن رادیکالی نشانه‌ها و مفاهیم تأکید می‌کند. او اعتقاد دارد که هرچه رسانه‌ها و به مدد آن‌ها اطلاعات بیشتر شده، معنا و واقعیت کمتری حاصل شده است. به‌علاوه اضافه می‌کند این رسانه‌های ارتباطی جدید، به‌ویژه تلویزیون است که باعث ایجاد و تکثیر تصاویری غیرواقعی، خودزا و فاقد عمق می‌شود. بودریار بدین‌وسیله پیکربندی فرهنگی دورهٔ پست‌مدرن را به نقد می‌کشاند و نشان می‌دهد که در این دوران حقیقت از طریق وانمودکردن و از مجرای وانموده‌ها شکل می‌گیرد. بودریار در کتاب *آمریکا*، اصالت رسانه و خصوصاً تلویزیون را در دنیای جدید بیش از هر پدیدهٔ دیگر می‌داند و می‌نویسد: «مقدر است که همه‌چیز به‌صورت وانموده دوباره ظاهر شود. مناظر به‌صورت عکاسی، زنان به‌صورت فیلمنامه‌های جنسی، افکار به‌صورت نویسندگی، تروریسم به‌صورت مُد و رسانه‌های همگانی و رخدادها به‌صورت تلویزیون. به نظر می‌رسد چیزها فقط به لطف این تقدیر عجیب وجود دارند. انسان به این فکر می‌افتد که شاید تنها علت وجود این جهان آن است که به‌عنوان نسخهٔ تبلیغی در جهان دیگری عمل کند» (بودریار، ۱۳۸۴الف: ۴۵). بودریار با طرح گفتمان وانمودگری و وانموده ها، از مرگ واقعیت خبر داد. نظریات رادیکال او در باب نقش تعیین‌کنندهٔ رسانه‌ها در مانندسازی واقعیت، نهایتاً به انکار واقعیت انجامید.

بودریار در دههٔ ۷۰ و ۸۰ سدهٔ گذشته، مدعی شد ما در عصر وانموده‌ها به سر می‌بریم. او با به‌کارگیری اصطلاح معروف مارشال مک لوهان[۶۱]، «انفجار از درون»، می‌گوید: «در دوران کنونی مرز میان تصویر یا وانموده و واقعیت در معرض انفجار درونی قرار می‌گیرد. درواقع معناها و پیام‌ها در هم می‌آمیزند و سیاست، سرگرمی، تبلیغات و جریان اطلاعات همگی به یک واحد تبدیل می‌شوند. دیگر بنیاد و ساختار محکمی در زبان، جامعه و فرهنگ باقی نمی‌ماند. گسترهٔ اصلی جهان در سیلان رویدادها و اتفاقات خلاصه می‌شود و مرز میان فلسفه، جامعه‌شناسی و نظریهٔ سیاسی از میان می‌رود. آنچه باقی می‌ماند، منظومهٔ شناور نشانه‌ها، رمزها، انگاره‌ها و وانموده‌هاست. واقعیت در گرد و غبار نشانه‌های مه‌آلود محو می‌شود. بودریار در آثارش به توصیف و تشریح جهانی تک‌ساحتی و بدون عمق یا درواقع وانموده می‌پردازد. به اعتقاد او دیگر به‌هیچ‌رو دنیای واقعی وجود ندارد که بتوان نشانه‌ها را به آن ارجاع داد. همهٔ محتویات معنا در شکل مسلط رسانه جذب می‌شوند. رسانه خود به‌تنهایی می‌تواند پدیدآورنده‌ی رخدادها باشد و محتویات آن، چه پی‌روانه و چه براندازنده، هرچه باشد، تفاوتی نخواهد داشت» (بودریار، ۱۳۸۱: ۱۲۱).

بودریار بر این باور است که در عصر وانموده‌ها جنسیت نیز توخالی شده است و به مرحلهٔ هرزگی نزدیک می‌شود. ولی همه در تلاش‌اند تا محوشدنش را انکار کنند. «میل جنسی دیگر وزنی ندارد. میل جنسی در حال رسیدن به وضع وقاحت است. اما همه همدست شده‌اند تا ناپدیدی‌اش را با صحنه‌آرایی‌های چشم‌فریب[۶۲] پنهان کنند» (بودیار، ۱۳۸۴ب: ۶۸). بنا به نظریهٔ بودریار، در عصر حاضر، به‌سبب جایگزینی قدرت برنامه‌زا[۶۳] به‌جای قدرت خداشناسانه[۶۴]، هرزه‌نگاری با مضاعف‌سازی نشانه‌های جنسیتی، با تکیه بر قدرت رسانه‌ها، آن‌چنان فراگیر شده است که به‌واقع می‌توان در فرهنگ معاصر همه‌چیز را به میل جنسی مرتبط دانست. فرهنگ، رسانه، هنر، مبادلات قدرت، سرمایه و حتی سیاست در سایهٔ نشانه‌های جنسیتی قرار می‌گیرد. اما از آنجا که در ساختار نشانه‌شناسی هیچ نشانه‌ای در کارکرد خود، منفک و منتزع و قائم‌به‌ذات نیست و وجود آن در مناسباتی چندبعدی و در رابطه‌ای افتراقی[۶۵] با سایر نشانه‌های نظام معنایی، ارزش و هویت می‌یابد، می‌توان گفت حال که عرضهٔ وسیع مفاهیم و تصاویر جنسی در رسانه‌ها و دیگر عرصه‌ها هر چیز را به‌صورت نشانهٔ جنسیت بدل کرده است، پس درواقع دیگر هیچ‌چیز جنسیت نیست.

نظریهٔ ازبین‌رفتن جنسیت و تلاشی آن، در اثر دیگری از رابرت گبر شکل تجسمی پیدا می‌کند. تصویر ۹، ساختار تکان‌دهنده‌ای از یکی‌شدن دو جنس را نمایش می‌دهد. در اینجا نیز قطعه به‌مثابهٔ کل در نظر آمده است. مجسمه دو بالاتنهٔ به‌هم‌پیوسته را نشان می‌دهد که درون یک سبد قرار گرفته‌اند. جایگاه قرارگیری نیز، طبق آنچه پیش‌تر اشاره شد، بر شیءشدگی و کالایی‌بودن تن دلالت دارد. در مرکز ساختمان مجسمه و محل پیوستن دو قطعه که هرکدام از عرض نیز به‌صورت قرینه جابه‌جا شده‌اند، یک راه‌آب مخصوص فاضلاب، از نوع واقعی آن، تعبیه شده است. اگرچه بریکلاژ حاضر در نگاه اول مشمئزکننده به نظر می‌رسد، شاید بتوان خصلت نشانه‌ای آن را با مفهوم مرکز و حاشیه نیز مرتبط دانست. همان طور که می‌دانیم بر پایهٔ نظر پساساختارگرایان هویت هرگز امری قطعی نیست. هویت پیوسته به دلیل ساختار «مرکز- حاشیه» در حال ساخته‌شدن و واساخته‌شدن است. چراکه مرکز به سبب موقعیت ثابت و ایستایش، به دنبال هویت‌بخشی قطعی و

کلیشه‌ای است. وقتی فرد هویت مرکزی را بپـذیرد، بـه نـوعی ثبات و آرامش دست خواهد یافت؛ اما در عین حال در خدمت یک نظام سرکوب‌گر نیز قرارگرفته است. البته خود مرکـز نیـز پیوسته در معرض حاشیه، دگرگونی، ترجمه و دیـدن دیگـری است و این امر دائماً ثبات آن را به مخاطره می‌انـدازد. در ایـن اثر اسـتعارۀ مرکـز بـر پسـت‌تـرین نقطـه بـرای دورریخـتن و محوشدن کثیفی‌ها دلالت دارد. علاوه بر ایـن‌هـا، پیچیـدگی و تلاقی در اثر حاضر، گویی تمـام مرزهـای دوگانـۀ شـناختی را مورد حمله قرار داده است. البته ایـن امـر در جهـان امـروز تـا حدی همگانی و فراگیر است.

به عقیدۀ آیریس ماریون یانـگ:[۶۶] «دوگـانگی‌هـا میـان عقل و بدن، انضباط شخصی و اظهار جنسـی، بـی‌اشـتیاقی خون‌سردانه و هیجان‌پذیری، دیگر خـط تمـایزی آن‌چنـان روشن میان گـروه‌هـا ترسـیم نمـی‌کنـد، بلکـه در ترکیـب زندگی هرکس وارد شده است» (به‌نقـل از کهـون، ۱۳۹۴: ۶۸۰). اثر گبر نیز بـه نـوعی مـی‌کوشـد ایـن پیچیـدگی و التقاط را در کنار نمادپردازی‌های دیگر نمایش دهد.

تصویر۹. رابرت گُبر، *بدون عنوان*، ۱۹۹۹
(این تصویر، جایگزین اثر مورد بحث شده است)
مأخذ:
(https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/past/robert-gober)

نتیجه

بودریار با طـرح نظریـۀ اسـطورۀ مصـرف در جهـان معاصـر، فرایند کالایی‌شدن و شیءشدگی را به عرصـۀ کالبـد انسـان پست‌مدرن وارد کرده و تن انسان را به‌عنـوان برتـرین شـیء معاصر معرفی کرد. نمونه‌های هنر معاصر ازجمله برخی آثـار باربارا کروگر، با تأکید بر اسطورۀ مصـرف، آن را وجـه غالـب بیان هنری خویش قرار داده‌اند. نظریـۀ شـیءشـدگی تـن و مفاهیم مرتبط با آن را نیز می‌توان یکی از موضوعات کلیدی و مورد توجه هنرمندان معاصر تلقی کرد. در مصداق روشـن آن، اثری از جیمز لونا را می‌توان بـه یـاد آورد کـه مسـتقیماً کالبد خویش را به‌مثابۀ اثـری باسـتانی ـ هنـری در معـرض تماشای عموم قرار می‌دهد. همچنین آثار جنجـالی هـاگنز را که از بـدن واقعـی انسـان بـه‌عنـوان متریـال اولیـۀ سـاخت مجسمه‌هایش بهره می‌گیرد نیز می‌توان با ارجـاع بـه نظریـۀ شیءشدگی تن در اندیشۀ بودریار تحلیل کرد. در حوزۀ هنـر معاصر بر پایۀ مفهوم شیءشدگی تن آدمی و درهم‌ریختگـی مرزهای شناخت از جنسیت آثار بسیاری خلق شـده اسـت و علاوه بر آن استفاده از قطعات تن به‌مثابـۀ کـل نیـز در ایـن هنر اهمیت درخور توجهی یافته و حاوی پرسش‌های ویرانگر دربارۀ جنسیت و تن آدمی در مقام ذاتـی واحـد اسـت. هنـر پست‌مدرن عنصر عضو ـ شیء را بـه‌مثابـۀ طـرح تجسـمی و جایگزینی برای کـل تـن در نظـر مـی‌آورد و بـا نمـایش آن، انگارۀ سوژۀ یکپارچۀ قابل شناخت (چه ازلحاظ پیکـرۀ واحـد و چه ازلحاظ خصایص جنسیتی) را به چالش می‌کشـد. ایـن امر حتی درصورت جسورانه‌تر و به‌عنـوان شـیئیت‌بخشـیدن بیشتر به تن و مسئلۀ جنسیت، از عروسک‌های مثله‌شـده در جایگاه تن انسانی بهره می‌برد و آن را در جایگاه ژانر طبیعت بی‌جان از سویی و انسان قربانی عصر پسـت‌مـدرن از سـوی دیگر قرار می‌دهد. این قبیل نشانه‌های تنی به‌طور هـم‌زمـان خصلت اغواگرانه و اخته‌شدگی را به منصۀ ظهور می‌آورنـد و معرف نوعی بریکولاژ در اعضای نامتجانس‌انـد. قطعـه‌ای کـه به‌عنوان بخشی از یک تن، معرف کل است، گاه به بخشـی از یک کلیت فراگیرتر یعنی اجتمـاع بـدل مـی‌شـود و نیـروی بی‌حدوحصر فروپاشی را در مفاهیم تـن و جنسـیت نمـایش می‌دهد. همچنین با توجه به تجربیات و دلالت‌هـای تـازه در حوزۀ بادی آرت، گاه هنرمند بهره‌گیری از بدن خویش را در راستای خلق مفهوم هنری به کار می‌گیرد کـه ایـن امـر بـر بی‌ثباتی بدن و دگرگونی مفـاهیم کلاسـیک از کالبـد و امـر بازنمایی آن در اثر هنری تأکید می‌کند. بنا به نظریۀ بودریار، در عصر حاضر، به سبب جایگزینی قـدرت برنامـه‌زا بـه‌جـای قدرت خداشناسانه، هرزه‌نگاری با مضاعف‌سـازی نشـانه‌هـای جنسیتی، با تکیه بر قدرت رسانه‌هـا، آن‌چنـان فراگیـر شـده است که به واقع می‌توان در فرهنگ معاصر همـه‌چیـز را بـه میل جنسی مرتبط دانست. اما حال که عرضۀ وسیع مفاهیم و تصاویر جنسی در رسانه‌هـا و دیگـر عرصـه‌هـا هـر چیـز را

به‌صورت نشانهٔ جنسیت بدل کرده است، پس درواقع دیگر هیچ‌چیز جنسیت نیست. از همین رو، نشانه‌های فراگیر جنسیتی برای همیشه جنبهٔ بت‌وارگی و فتیشیستی خود را از دست داده‌اند. پژوهش حاضر روشن می‌کند که تکثر نشانه‌ها و یکسانی آن در حوزه‌ها و نظام‌های مختلف معنایی، سبب شده تا خرد جنسی پست‌مدرن اساساً رو به محوشدگی گذاشته و به وانموده بدل شود. نمود تن، در هنرها نیز تابع همین فلسفه است. تصاویر عریان در هنر معاصر دیگر نه نماد رستگی عرفانی، نه نمود انسان‌محوری، نه ابزار انگیختگی، نه دارای ویژگی فتیشیستی، نه فرم اعتراض اجتماعی و نه حتی دیگر سوژهٔ جنسیتی واحد (زن/مرد) است؛ لیکن تنها نشانه‌ای است که براساس تکرار بی‌نهایت و آمیختگی با حوزه‌های متنوع فرهنگی به بی‌معنایی می‌گراید.

پی‌نوشت‌ها

۱. ن. ک. بلخاری قهی و محمدی وکیل (۱۳۹۳)، «از تحریم صورتگری تا صورتنگاری عریان»، *هنرهای زیبا، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۲*، تابستان ۱۳۹۳، ۵ تا ۱۶.

2. Corporalité.
3. Maurice Merleau-Ponty.
4. Ontology.

۵ . «فکر می‌کنم، پس هستم» به لاتین: Cogito ergo sum جملهٔ معروف رنه دکارت.

6. Pluralism.
7. The Other.
8. Biological Determinism.
9. Social Construction.
10. Sex.
11. Gender.
12. Simone De Beauvoir.
13. *Le Deuxième Sexe.*
14. Judith Butler.
15. *Gender Trouble.*
16. Julia Kristeva.

۱۷ . ن. ک. حقیقی، ۱۳۷۴، ۷.

18. Body.
19. Rosaline Quarde.

۲۰. ن. ک. مهاجر، ۱۳۸۸.

21. Jean Baudrillard.
22. Hyper-Reality.
23. Simulation.
24. Reification.
25. Ferdinand de Saussure.
26. Roland Barthes.
27. Jacques Derrida.
28. Paul de Man.
29. Commodification.
30. *La Société de Consommation.*
31. Pierre Bourdieu.
32. Barbara Kruger.
33. Appropriation.
34. Parody.
35. Cogito Ergo Sum.

۳۶. ن.ک. صحاف زاده، ۱۳۸۹، ۲۴۹.

37. James Luna.
38. *The Artifact Piece.*
39. Reproductive Technologies.
40. Robert Gober.
41. Kiki Sminth.
42. Louise Joséphine Bourgeois.
43. Gunther von Hagens.
44. Plastination.
45. Part – Object.
46. *Sex Pictures.*
47. Cindy Sherman.
48. Defamiliarization.
49. Claude Lévi-Strauss.
50. Bricolage.

۵۱. ن. ک. وارد، ۱۳۸۹، ۲۷۷.

52. Bricoleur.
53. Viktor Borisovich Shklovsky.
54. Vincent van Gogh.
55. Body Art.
56. Marina Abramović.
57. *Rhythm 10.*
58. Linda Nochlin.

۵۹. ن. ک. سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷، ۲۶۲.

60. Implosion.
61. Marshal McLuhan.
62. Tromp.L'œil.
63. Téléonomique.
64. Théléologique.
65. Differential.
66. Iris Marion Young.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۳)، **مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی**، تهران: نشر مرکز.

بلخاری قهی، حسن و محمدی‌وکیل، مینا (۱۳۹۳)، «از تحریم صورتگری تا صورتنگاری عریان»، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۲، ص ۵ ـ۱۶.

بودریار، ژان (۱۳۸۱)، در **سایهٔ اکثریت خاموش**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۸۴الف)، **آمریکا**، ترجمهٔ عرفان ثابتی، تهران: نشر ققنوس.

بودیار، ژان (۱۳۸۴ب)، **فوکو را فراموش کن، بودریار را فراموش کن**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

بودریار، ژان (۱۳۹۰)، **جامعهٔ مصرفی، اسطوره‌ها و ساختارها**، ترجمهٔ پیروز ایزدی، چاپ سوم، تهران: نشر ثالث.

پین، مایکل (۱۳۸۲)، **فرهنگ اندیشهٔ انتقادی، از روشنگری تا پسامدرنیته**، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

حقیقی، مانی (۱۳۷۴)، **سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن**، تهران: نشر مرکز.

دو بووار، سیمون (۱۳۸۵)، **جنس دوم**، ترجمهٔ قاسم صنعوی، چاپ هفتم، تهران: انتشارات توس.

سلدن، رامان و ویدسون، پیتر (۱۳۷۷)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوم، تهران: انتشارات طرح نو.

صحاف‌زاده، علیرضا (۱۳۸۹)، **هنر هویت و سیاست بازنمایی، مطالعه‌ای در تاریخ اجتماعی هنر آمریکا**، چاپ دوم، تهران: نشر بیدگل.

کهون، لارنس (۱۳۹۴)، **از مدرنیسم تا پست مدرنیسم**، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، چاپ یازدهم، تهران: نشر نی.

لش، اسکات (۱۳۸۳)، **جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ شاپور بهیان، تهران: انتشارات ققنوس.

مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۱)، **جهان ادراک**، ترجمهٔ فرزاد جابرالانصار، تهران: انتشارات ققنوس.

مهاجر، فیروزه (۱۳۸۸)، «کندوکاوی در نظریات فمینیستی ژولیا کریستوا»، مجلهٔ اجتماعی *عرصه* /http://nasour.net.

ناکلین، لیندا (۱۳۹۴)، **بدن تکه‌تکه‌شده، قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته**، چاپ سوم، تهران: انتشارات حرفهٔ هنرمند.

وارد، گلن (۱۳۸۹)، **پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ قادر فخررنجبری و ابوذر کرمی، چاپ سوم، تهران: نشر ماهی.

Fremont, Diane (2014*), Inspiriting body/Embodying spirit: The Art of Kiki Smith,* In: https://aras.org/sites/default/files/docs/00069Fremont.pdf.

Edward, Luci-Smith (2002), *L'art d'aujourd'hui*, Adaptation française de Janine, Cyrot, Maxi-Livers. Paris.

G.Ocvirk, Otto (2009), *Art Fundamentals/ Theory and Practics*, Mc Graw Hill, Eleventh Edition, New York.

Heartney, Eleanor (2013), *Art & Today*, Phaidon Press, New York.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی