

مفهوم بدن در پرفورمنس آرت براساس نظریات ژیل دلوز

پویا پورکسمایی^{۱*}، احمد نادعلیان^۲، محسن مرانی^۳

^۱دکترای پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

^۲استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

^۳استادیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۹/۱۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۱۱/۲۵)

چکیده

بدن یکی از مؤلفه‌های اساسی اثر در پرفورمنس آرت است. بدن در اندیشه دلوز مفهومی گسترده داشته و بدن شهری و اجتماعی را نیز شامل می‌شود. در این مقاله با استفاده از نظریات ژیل دلوز درباره بدن بدون اندام، به تحلیل ۶ اثر شناخته‌شده پرفورمنس آرت پرداخته شد تا رویکرد آنها به بدن و رابطه آن با اجتماع مورد تحلیل قرار بگیرند. هنرمند در پرفورمنس آرت چه رویکردی به بدن برای بیان مسائل اجتماعی دارد؟ سوال اصلی تحقیق است. روش پژوهش حاضر که پژوهشی کیفی محسوب می‌شود؛ توصیفی-تحلیلی بوده و در آن از روش نمونه‌گیری نظری استفاده شده است. روش گردآوری داده‌ها نیز کتابخانه‌ای است. نتایج تحقیق نشان داد که: ۱. در این شاخه هنری هدف، دعوت مخاطب به بازاندیشی درباره مفهوم بدن به معنای جسمانی یا اجتماعی و بازاندیشی در خود و مسائل اجتماعی در راستای ساختن بدنی بدون اندام است. ۲. هنرمند گاهی با قراردادن بدن خود در آستانه حداکثری یا حداقلی و گاهی با تلاش برای ساختن بدن بدون اندامی از بدن شهر یا اجتماع به این مهم اقدام می‌کند. ۳. آنچه نتیجه کار هنرمند را موفق یا ناموفق می‌سازد تلاش برای ساختن بدن بدون اندامی سرشار و نه تهی یا سرطانی است.

واژه‌های کلیدی

پرفورمنس آرت، بدن، ژیل دلوز، بدن بدون اندام، سیوررت، درون ماندگاری.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان: "تبیین قابلیت‌های پرفورمنس آرت در بیان مسائل اجتماعی" است که به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشکده هنر دانشگاه شاهد به انجام رسیده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۴۴۳۱۱۳۸، شماره: ۰۲۱-۸۸۳۰۳۷۸۷، E-mail: p.kasmaei2@gmail.com

مقدمه

بسیاری از آثار محور اصلی شکل‌گیری اثر به شمار می‌رود، بوده است و این خود نشان‌دهنده اهمیت شناخت رویکرد هنرمند به این مؤلفه در جهت فهم و تحلیل آثار این شاخه هنری است. علاوه بر این، شناخت درست مفهوم بدن در پرفورمنس آرت؛ با آگاهی‌بخشی به هنرمندان علاقه‌مند به این شاخه هنری، آنان را در درک درست از بدن و به کارگیری آن با رویکردی مناسب یاری می‌رساند. پژوهش حاضر با روش کیفی و به شیوه توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و با مبنا قراردادن نظریات ژیل دلوز^۱ به تحلیل بدن در آثار مختلفی که به شیوه نمونه‌گیری نظری انتخاب شده می‌پردازد.

از آغاز شکل‌گیری پرفورمنس آرت تا امروز، آثار ارائه شده در این شاخه هنری همواره رویکردی انتقادی به مسائل اجتماعی داشته‌اند و از تمام مؤلفه‌های شکل‌دهنده به اثر در این راستا بهره می‌برده‌اند. یکی از مؤلفه‌های اساسی پرفورمنس آرت بدن است که در ادامه و در بخش تعریف پرفورمنس آرت به مبنای نظری این حکم در اندیشه صاحب‌نظران پرداخته خواهد شد. سوال اصلی این مقاله این است که هنرمند در پرفورمنس آرت چه رویکردی به بدن برای بیان مسائل اجتماعی دارد؟ ضرورت پرداختن به این پرسش، نقش مهم بدن به‌عنوان مؤلفه‌ای که هنرمندان این شاخه بر آن تأکید داشته و در

تاریخچه و تعریف پرفورمنس آرت

پرفورمنس آرت یک شاخه از هنری جدید محسوب می‌شود که هر چند ریشه‌های آن را در جنبش‌های پیشین هنری ردیابی کرده‌اند، ولی پیدایی و رشد آن به‌عنوان شاخه‌ای مستقل در دهه ۶۰ و ۷۰ از قرن بیستم در آمریکا رخ داده است. در دهه ششم قرن بیستم هم‌زمان با شروع موج گسترده اعتراضات اجتماعی در آمریکا، هنرمندان نیز در واکنش به حمله نظامی به ویتنام و نیز تجاری‌شدن آثار هنری، اقدام به تولید آثار متفاوتی ابتدا در زمینه هنرهای تجسمی و سپس نمایش نمودند. این جنبش هنری تازه که پرفورمنس آرت نام گرفت ابتدا در گالری‌های نقاشی توسط نقاشان یا مجسمه‌سازانی که اقدام به تولید اثری با استفاده از امکانات بدنی خویش می‌نمودند، آغاز گردید. در این اجراهای زنده که اغلب تنها برای یکبار و به شکلی غیرقابل تکرار، اثری توسط هنرمند نقاش یا مجسمه‌ساز خلق می‌شد؛ تابلوی نقاشی که بر روی زمین ترسیم می‌گردید و یا مجسمه‌ای که با اعضای بدن هنرمند ساخته می‌شد دیگر قابلیت فروش نداشته و از برخورد موزه‌ای مصون می‌ماند.

این جنبش به دلیل اجرای زنده و برخورداری از برخی ویژگی‌های نمایشی، به سرعت هنرمندان عرصه تئاتر و نمایش را نیز به سوی خود کشاند. خصلت بینارشته‌ای پرفورمنس که التقاطی از چند رشته هنری را ارائه می‌کرد توانست در شاخه‌های مختلف هنر رسوخ کرده و هنر قرن بیستم را دستخوش تغییرات چشمگیری نماید. این شیوه هنری به‌عنوان هنر اجرا در دهه ۱۹۷۰ به رسمیت شناخته شد. روزلی گلدبرگ^۲ که اولین تاریخ اجرا را در ۱۹۷۹ می‌نویسد پیشینه این شاخه هنری را در فتوریسم^۳، تئاتر تجربی انقلاب روسیه، دادا^۴ و سورئالیسم^۵، باهوس^۶، کج^۷ و کانینگهام^۸، هپنینگ‌ها^۹، آن هالپین^{۱۰} و رقص نو و هنر بدنی بررسی می‌کند. «مانیفست‌های اجرا، از فوتوریست‌ها تا زمان حاضر بیان مخالفت‌های کسانی است که تلاش می‌کنند تا شیوه‌های دیگری برای ارزیابی تجربه هنری درزندگی روزمره پیدا کنند. پرفورمنس شیوه‌ای برای رجوع مستقیم به عامه مردم و در همان حال شوکه کردن مخاطبان به منظور بررسی دوباره برداشت‌هایشان از هنر و رابطه‌اش با فرهنگ بوده است» (Goldberg, 1979, 6).

عده‌ای از صاحب‌نظران ارائه تعریفی واحد و قطعی برای پرفورمنس آرت که گستره وسیع آثار شکل گرفته در این شاخه هنری را در بر بگیرد غیرممکن دانسته‌اند. آماندا کوگن^{۱۱} در جستار خود تحت عنوان «پرفورمنس چیست» که توسط موزه هنرهای معاصر ایرلند منتشر شده، می‌نویسد: «پرفورمنس امروزه در میان فرهنگ واژگان عمومی اصطلاح متناوبی است، گرچه فعالان و نظریه‌پردازان رشته مطالعات پرفورمنس در مورد آنچه این شکل مبهم هنری را پایه گذاشته است؛ توافق ندارند. زمینه جهان هنر معاصر به ما اجازه می‌دهد این اصطلاح را به‌عنوان فعالیتی سرشار از تناقضات پیشنهاد کنیم که عمداً از محدود شدن سرباز می‌زند» (Coogan, 2011, 9). با این حال خود او در ادامه چهار مؤلفه زمان، مکان، بدن و مخاطب را با رویکرد خاص این شاخه نسبت به آنها مورد بررسی قرار می‌دهد تا به مشخصه‌هایی برای پرفورمنس آرت دست یابد. «پرفورمنس آرت، به سادگی به حضور (و غیبت) بدن وابسته است. [...] هنرمندان به بدن جسمانی متوسل شده و موجب "زنده بودن"، موقتی و ناپایدار بودن آثار هنری می‌شوند. درک نوعی^{۱۲} از پرفورمنس آرت، کنشی فردی است که بدن هنرمند به‌عنوان رسانه در آن مرکزیت دارد؛ کنشی بدنمند» (Coogan, 2011, 10). در سایت اینترنتی دانشنامه جهانی بریتانیکا^{۱۳} در تعریف پرفورمنس آرت چنین آمده است: «پرفورمنس آرت، شکل هنری زمان بنیادی است که معمولاً نمایش زنده‌ای به تماشاگران یا مشاهده‌کنندگان (هنگام اجرا در خیابان) ارائه می‌دهد و از هنرهایی مثل بازیگری، شعر، موسیقی، رقص و نقاشی بهره می‌برد. اگر چه این شکل هنری اغلب به صورت ویدئو و به وسیله عکاسی ثبت می‌شود؛ با این حال پرفورمنس آرت به دلیل طبیعت گذرا و موقتی‌اش عمدتاً یک رخداد است تا اثری مصنوع (برساخته)». در سایت واژه‌نامه آکسفورد^{۱۴} نیز پرفورمنس آرت «هنری شکل گرفته از ترکیب هنرهای تجسمی با اجرای دراماتیک» تعریف شده است. همین ویژگی ترکیب هنرها در تعریف آمده در سایت واژه‌نامه میریام-وبستر^{۱۵} نیز دیده می‌شود: «شکل هنری غیرسنّتی که اغلب حاوی مضامین سیاسی و محلی است که معمولاً اجرایی زنده به تماشاگران یا مشاهده‌کنندگان (هنگام اجرا در خیابان) ارائه می‌دهد و ترکیب هنرهایی مانند بازیگری، شعر، موسیقی، رقص یا نقاشی است». هر چند در تعاریف آمده، اثر

است و این خاصیت داشتن مخاطبانی که در لحظه حاضر نیستند را برای این دسته آثار به همراه می‌آورد، با این حال ویژگی تأکید بر بدن زنده در فرایندی زمانی در این آثار نیز وجود دارد. تأکید بر بدن به‌عنوان مؤلفه پرفورمنس آرت از آن روست که بدون حضور این مؤلفه هر شکلی از اثر می‌تواند در دسته چیدمان^{۱۹} یا ویدئو آرت^{۲۰} قرار بگیرد. پرفورمنس آرت فرایندیست که با بدن زنده اجرا می‌شود؛ در حالی که چیدمان و ویدئو آرت هر چند مانعی برای به کارگیری بدن زنده ندارند، اما بدون آن نیز می‌توانند اثر خود را شکل بدهند. البته گاهی آثار در چند دسته‌بندی هنری هم‌زمان می‌توانند حضور داشته باشند، ولی تأکید هنرمند در به کارگیری بدن خود یا مخاطب می‌تواند به‌عنوان مشخصه‌ای برای دقیق‌تر کردن ویژگی‌های این شاخه هنری در نظر گرفته شود چرا که بدون میانجی‌گری بدن (هنرمند، مخاطب و یا هر دو) اثر هنری می‌تواند کاملاً در یک دسته دیگر قرار گرفته و از این شاخه هنری حذف شود. «این کنش بدن و واقعی بودن یک فعالیت است که اثر را به‌عنوان پرفورمنس آرت قاب‌بندی می‌کند. روزلی گلدبرگ این مفهوم را چنین توصیف می‌کند: «...حضور زنده هنرمند و تمرکز بر بدن هنرمند، معنای اصلی برداشت‌های "واقعی" و معیار تمایز با چیدمان و ویدئو آرت شد» (Coogan, 2011, 10). در نهایت می‌توان گفت پرفورمنس آرت شاخه‌ای از هنر است که از ترکیب هنرهای مختلف بهره برده و با تأکید بر رابطه بدن با زمان و فضا در بسیاری موارد مخاطب را به شکلی فعال با اثر هنری روبه‌رو می‌کند.

پرفورمنس آرت را معمولاً اجرایی زنده دانسته‌اند اما تعریف سایت گالری تیت^{۱۶} اثر ضبط شده را نیز در بر می‌گیرد: «اثری هنری که از خلال اعمال اجرا شده توسط هنرمند یا سایر شرکت‌کنندگان خلق می‌شود، که می‌تواند زنده یا ضبط شده و بداهه یا براساس متن باشد». مارینا آبراموویچ^{۱۷} معتقد است «پرفورمنس، آن لحظه خاص است، وقتی که اجراگر با ایده خودش و با ساختار روانی-فیزیکی خودش در زمانی مشخص برابر مخاطبان قرار می‌گیرد»^{۱۸}. آثار این شاخه هنری از همان ابتدا با تأکید بر اعتراضشان بر کالایی شدن هنر، همگام با تحولات اجتماعی دوره شکل‌گیری‌شان همواره معطوف به بیان مسائل و دغدغه‌های اجتماعی بوده‌اند. شکل ارائه زنده در این شاخه هنری و تعریفی که از مفهوم اثر هنری می‌دهد نیز بی‌بهره از رویکردی اجتماعی نیست. اجرای زنده اثر و در بسیاری موارد حضور هنرمند هنگام شکل‌گیری اثر و در برخی آثار حضور و مشارکت مخاطب در لحظه خلق اثر باعث شده که یکی از مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده این شاخه هنری بدن باشد. هنرمندان با استفاده از بدن خویش و تمهیداتی دیگر تلاش می‌کنند تا اثری بیافرینند که قابل تکرار نبوده باشد و تنها تماشاگران حاضر می‌توانند شاهد اجرای اثر باشند. وقتی اثری با بدن هنرمند، مخاطب و یا هر دو و در فرایندی زمانی شکل می‌گیرد دیگر همچون یک شی هنری حاضر و آماده و تمامیت یافته نیست که بتوان دوباره آن را آفرید و رونوشتی از آن ارائه داد؛ چرا که بدن زنده نیز مانند هر چیز دیگر در تغییر است و این تکیه هنرمندان بر بدن زنده باعث تکرارناپذیر بودن اثر در این شاخه هنری می‌شود. البته مواردی نیز وجود دارند که در آنها اثر از ابتدا به شکل ضبط شده

پیشینه پژوهش

مقاله «باز تعریف بدن در هنر فمینیستی (دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰؛ ۱۳۹۶) نوشته مؤگان ارباب‌زاده، عفت‌السادات افضل طوسی، فاطمه کاتب و ابوالقاسم دادور با مبنا قراردادن پارادایم پساساختارگرایی به بررسی تحول مفهوم بدن در اندیشه غربی و رابطه آن با عدم ثبات معنا و عدم اصالت سوژه خودمختار می‌پردازد و نسبت هویت و بدن در آثار هنرمندان زن مطرح در بازه زمانی مورد نظر را تحلیل می‌کند تا در نهایت نشان دهد بدن در این آثار پدیده‌ای ایستا نبوده بلکه رسانه‌ای پویاست و خود عامل دلالت‌های متکثر می‌باشد. استفاده از پارادایم پساساختارگرایی و پرداختن به مؤلفه بدن باعث می‌شود که مقاله مورد بحث به‌عنوان پیشینه این پژوهش مد نظر قرار گیرد، چرا که دلوژ نیز متفکری پساساختارگراست؛ با این حال مبانی مفهومی مقاله متفاوت بوده و از آرای دلوژ در تحلیل آثار استفاده نشده، بلکه تأکید بر فمینیسم بوده است و از این لحاظ رویکرد مقاله به بدن با پژوهش حاضر متفاوت است.

مبانی نظری پژوهش

فلسفه دلوژ را می‌توان در راستای تفکر هراکلیتی دانست که تأکید را بر سیورورت^{۲۱} می‌گذارد و از پذیرش امر ثابت سر باز می‌زند. «ویژگی‌ای که ژیل دلوژ را از متفکران فرانسوی معاصر خود متمایز می‌کند، بی‌توجهی عامدانه او به آن سنت فلسفی مدرن است که

به دلیل ویژگی میان‌رشته‌ای بودن این پژوهش از ذکر آثار متعدد که به اندیشه دلوژ در زمینه‌های دیگر می‌پردازند و شماری از آنها در فهرست منابع آمده است؛ خودداری کرده و بر موضوع بدن در پرفورمنس آرت تمرکز خواهد شد. طبق بررسی‌های انجام شده؛ به‌طور خاص در زمینه تحلیل بدن در پرفورمنس آرت براساس نظریات دلوژ تا کنون پژوهشی صورت نگرفته است. از پژوهش‌های هم‌راستا می‌توان به کتاب «راهبردهای آفرینش در پرفورمنس آرت» (۱۳۹۴) نوشته سید امید هاشمی اشاره کرد که در این مقاله نیز از آن استفاده شده است. این پژوهش با بررسی آرا و آثار بزرگان این شاخه هنری به انضمام تجربه عملی پژوهشگر در زمینه همکاری با مارینا آبراموویچ و شرکت در دوره‌های آموزشی او؛ ریشه شکل‌گیری اثر هنری در این شاخه را در سلوک شخصی هنرمند در زندگی دانسته و این مساله را در رابطه با هنرمندان مختلف مورد بررسی قرار می‌دهد تا نشان دهد هنر هنرمند در این شاخه هنری برآمده از جستجوی شخصی هنرمند در زندگی او و پس از آن یافتن زبانی مناسب برای شریک‌شدن آن با دیگران است. در بخشی از این پژوهش با آوردن جملاتی از دلوژ به شباهت آرای او و هنرمندان این شاخه درباره بدن اشاره شده است ولی این نکته مورد تحلیل قرار نگرفته است.

می‌گوید هستی‌شناسی دیگر ممکن نیست» (پارسا، ۱۳۹۳، ۸۲). دلوز به‌عنوان متفکری پسا‌ساختارگرا به دو دیدگاه رایج دوران خود یعنی پدیدارشناسی و ساختارگرایی واکنش نشان می‌دهد. هر دو این دیدگاه‌ها عاملی بیرونی را برای شناخت خود چیزها معیار قرار می‌دهند. «از نظر پدیدارشناسی، چنین بنیانی همان تجربه بود، بدون هیچ پیش فرضی درباره اینکه چه کسی و یا چه چیزی تجربه را انجام می‌دهد. از نظر ساختارگرایی، شناخت لزوماً بر تجربه استوار نیست، بلکه بر ساختارهایی استوار است که تجربه را ممکن می‌سازد: همانند ساختار مفاهیم، زبان و یا نشانه‌ها» (کولبروک، ۱۳۹۳، ۳). دلوز با سرباززدن از پذیرش هرگونه ساختار بسته در ارجاعش به زندگی مفهوم «کل گشوده»^{۲۲} را مطرح می‌کند و هستی‌شناسی خود را براساس همین گشودگی بنا می‌کند. او حیات را در خلاقیت و گشودگی‌اش می‌فهمد. حیات از نظر او چیزی جز تفاوت^{۲۳} نیست. «می‌توان حیات را به مثابه تفاوت شهود کرد- نه حیات به‌عنوان چیزی که بعد تغییر می‌کند و متفاوت می‌شود بلکه حیات به مثابه قدرت تفاوت‌داشتن» (Colebrook, 2006, 1). نکته‌ای که دلوز در خوانشش از اندیشه اسپینوزا مطرح می‌سازد، مفهوم درون‌ماندگاری یا حلول^{۲۴} است. یعنی در غیاب امر استعلایی^{۲۵} همه چیز در سطحی از درون‌ماندگاری با هم در تعاملند. آنطور که خود دلوز می‌گوید: «امید به فعال‌سازی انحای جزئی با جوهر، یا حداقل تلقی جوهر در حکم یک سطح حلول که انحای جزئی در آن سطح عمل می‌کنند...» (راف، ۱۳۸۸، ۱۱).

دلوز و هنر

یکی از مفاهیمی که دلوز در همکاری طولانی مدت با فلیکس گتاری^{۲۶} خلق کرد و در فلسفه‌ورزی خود به کار برد ریزوم^{۲۷} بود. اشاره این مفهوم به گیاهانیست که به جای آنکه در عمق ریشه بدهند در سطح و به صورت افقی ریشه دوانده و گیاهان دیگری را ایجاد می‌کنند. آن دو معتقد بودند که تفکر باید خصلتی ریزوماتیک داشته باشد و خود را بر پایه امری استعلایی قرار ندهد. «در کاربرد دلوز و گتاری از این اصطلاح، ریزوم مفهومی است که فرایندی از اندیشه شبکه‌ای، نسبی و متقاطع را طرح‌ریزی می‌کند و راهی است برای بودن بدون پیگیری ساختار یک طرح و نقشه به‌عنوان جوهری ثابت (D&G, 1987, 12; Colman, 2005, 231). دلوز ریزوماتیک بودن را نه خصلتی تنها برای تفکر که ویژگی هستی می‌داند و هنر را نیز از هستی جدا نمی‌داند. در تفکر او علم، فلسفه و هنر سه وسیله برای شناخت هستی نیستند چرا که هستی از آنها جدا نیست فقط در هر کدام به شکلی بروز می‌یابد در علم سر و کارمان با شکلی از گزاره‌ها، در فلسفه با مفاهیم و در هنر با درک‌ها و تأثیرهاست. وقتی دلوز از درک و تأثیر در هنر سخن می‌گوید آنها را در مفهومی جدا از ادراک و تأثیر قرار می‌دهد. چرا که ادراک و تأثیر به سوژه وابسته‌اند در حالی که درک و تأثیر رها از قلمرو سوژه و سوژه‌کنیویته‌اند. «دلوز و گتاری هنر را از طریق کارکرد و در نتیجه محصولاتش تعریف می‌کنند. هنر، توانایی آفریدن درک‌ها و تأثیرها و در یک کلام احساس است. هنرمند ترکیبی از درک‌ها و تأثیرها یا بلوکی از احساس‌ها را می‌آفریند: «اثر هنری

بدن بدون اندام و پرفورمنس آرت

دلوز در کتاب «فرانسیس بیکن: منطق احساس»^{۲۸} برای اولین بار مفهوم «بدن بدون اندام» را مطرح می‌سازد. او این مفهوم را از آنتونین آرتو^{۲۹} وام می‌گیرد. آرتو در نمایشنامه‌ای رادیویی به نام «پایان حکم خداوند»^{۳۱} چنین می‌نویسد: «چیزی بی‌فایده‌تر از اندام وجود ندارد. وقتی به او بدنی بدون اندام بدهی او را از همه حرکات غیرارادی رها خواهی ساخت. آزادی حقیقی‌اش را به او بازخواهی گرداند» (Ar-taud, 1965, 76). اگر امر واقع را بدنی معین و طبقه‌بندی‌شده توسط سوژه‌کنیویته به‌عنوان امری استعلایی در نظر بگیریم، بیکن با تمهیدات خود در رهایی از بازنمایی و سوژه‌کنیویته بدن بدون اندام را به تصویر می‌کشد. دلوز می‌گوید: «بدن بدون اندام فقدان اندام‌ها نیست بلکه به سادگی فقدان ارگانسیم است، که به معنای سازمان‌دادن اندام‌هاست به شکلی خاص. بنابراین بدن بدون اندام توسط اندام‌های نامعین تعریف می‌شود به جای ارگانسیم که با اندام‌های معین تعریف می‌شود [FB 47]» (Young & others, 2013, 53). بعدها دلوز این اصطلاح را در آثار مشترکش با فلیکس گتاری در معنایی گسترده‌تر به کار می‌گیرد. آن دو بدن‌های بدون اندام بسیاری را نام می‌برند از جمله بدن بدون اندام سرمایه‌داری. این کاربرد گسترده بدن بدون اندام، ما را متوجه تعریف دقیق‌تری از بدن و بدن بدون اندام نزد آنان می‌کند. «از آنجا که یک بدن از رابطه میان بخش‌هایش به وجود آمده تا جوهر یا درجه‌ای از شدت فیزیکی، بدن نیازی به سازماندهی سلسله‌مراتبی و حکم‌فرما بر اندام‌ها؛ که ما یک «ارگانسیم» می‌نامیم؛ ندارد. بدن واقعیتی تشدید شده و متفاوت شده به واسطه آستانه‌های حداقلی و حداکثری قدرتش در متأثر بودن است» (Baugh, 2005, 32). اگر قرار است هستی در شدنی بی‌وقفه تعریف شود پس بدن نیز سطحی از نیروهای در حال شدن است و ارگانسیم تنها به معنای فوق

که اثری هنریست، زیباست؟ آیا تصویر مرسوم زن در هنر غربی که با زیبایی تعریف شده بوده محصول حاکمیت ارگانیک اجتماعی خشن بر بدن زنانه بوده است؟ تصور زیبا بودن هنرمند زن چطور؟ او این پرسش‌ها را با رها کردن ارگانیک حاکم بر بدنش؛ که او را از خشونت در آراستن خود و آسیب رساندن به بدنش منع می‌کند؛ و گام برداشتن به سوی بدنی بدون اندام که متأثر از نیروهای در حال شدن است، پیش روی مخاطب می‌گذارد. در این اجرا مخاطب با همان مفهومی از بدن روبروست که دلوز مطرح می‌سازد. «بدن درست‌تر است که به‌عنوان ماده‌ای بدون محتوا یا مجموعه‌ای از اندام‌های همسان توصیف شود تا بودن به شکلی خاص» (Message, 2005, 34). این نمونه‌ای از دسته‌ای از آثار بود که با آستانه‌ی حداکثری سروکار داشت و بدن را در رابطه با آن مورد سنجش قرار می‌داد. اما ممکن است هنرمند بدن را در آستانه‌ای حداقلی بیازماید و به تجربه بگذارد. مارینا آبراموویچ در پرفورمنس هنرمند حاضر است^{۲۳} که در سال ۲۰۱۰ اجرا کرد (تصویر ۲)، ساعت‌ها بدون حرکت در فضایی که در موزه هنر مدرن نیویورک تهیه شده بود بر یک صندلی در یک سمت میزی مستطیل شکل می‌نشست و مخاطبان می‌توانستند بر صندلی قرار گرفته در انتهای طول میز بنشینند و با او در اجرا مشارکت کنند. در طول روزهای اجرا مخاطبان متفاوتی بر صندلی نشستند و واکنش‌های مختلفی نشان دادند، اما آنچه برای این بحث مهم است قرارداد بدن در حالت حداقلی از حرکت است. هنرمند برای ساعت‌ها بدون هیچ حرکتی و تنها با برقراری نگاه با مخاطب اثر خود را اجرا می‌کرد. این امر نه تنها هنرمند بلکه مخاطب را نیز شامل می‌شد. یعنی مخاطب نیز برای زمانی البته معمولاً بسیار کمتر از آبراموویچ بدون حرکت بر صندلی می‌نشست و به او چشم می‌دوخت. این نکته که بدن هنرمند ساعت‌های طولانی در یک وضعیت قرار دارد به معنای آن نیست که پس اینجا با آستانه‌ای حداکثری روبرویم و نه حداقلی، چرا که مؤلفه مورد بررسی، بدن است و بدن در این اثر بی‌حرکت شده و ساعت‌ها در این وضعیت می‌ماند؛ در نتیجه هنرمند اگر چه زمان را طولانی کرده و برخوردش با آن مؤلفه حداکثری است که موضوع بررسی این مقاله



تصویر ۲- مارینا آبراموویچ، هنرمند حاضر است، موزه هنر مدرن نیویورک، ۲۰۱۰. مأخذ: <http://www.zimbio.com/photos/Marina+Abramovic/MoMA+Celebrates+Marina+Abramovic+Artist+Present/gOpjPvfobb2>

امر استعلایی است.

پرفورمنس آرت در هر دو معنی با بدن بدون اندام سر و کار دارد، چه به معنای بدن انسانی و چه به معنای بدن گسترده اجتماعی. هنرمندان این شاخه هنری از همان ابتدا در برابر سازماندهی یا ارگانیک حاکم بر هنر ایستاده‌اند. آنها با حضور خود و استفاده از بدنشان در خلق اثری هنری به شکلی ناپایدار هم ارگانیک حاکم بر تعریف هنر و اثر هنری و هم ارگانیک سرمایه‌داری در کالا کردن اثر هنری را به چالش کشیده‌اند. اما مساله فقط به اینجا ختم نمی‌شود. در هر یک از اجراهای این شاخه هنری تلاشی برای دستیابی به بدن بدون اندام قابل مشاهده است.

دسته‌ای از آثار هستند که سروکارشان با بدن واضح است. «بعضی از هنرمندان پرفورمنس آرت، برای تحریک مخاطبان و تشویق آن‌ها به ابراز واکنش، دست به اعمال خشونت‌آمیزی می‌زنند. مثلاً خود را شلاق‌زدن، به خود آسیب رساندن، خود را از نیازهای اولیه محروم کردن و زندگی خود را به خطر انداختن» (هاشمی، ۱۳۹۲، ۴۰). در این دست از آثار هنرمند بدن را تحت آزمایش و تجربه متاثر شدن از آستانه‌های حداقلی و حداکثری قرار می‌دهد. همان‌طور که پیشتر در تعریف بدن بدون اندام آمد، این امر بدن را در قامت «تشدید شده و متفاوت شده» اش به نمایش می‌گذارد. این امر خود مخاطب را با پرسش از بدن روبرو کرده و متوجه ارگانیک حاکم می‌سازد. مارینا آبراموویچ در پرفورمنس آرت «هنر باید زیبا باشد، هنرمند باید زیبا باشد»^{۲۴} که در سال ۱۹۷۵ اجرا کرد (تصویر ۱). شبیه به مدل مرسوم نقاشی از زنان در تاریخ هنر غربی در مقابل دوربین می‌نشیند و با تکرار و خشونت توسط برس و شانه موی خود را شانه می‌کند و هر چند دقیقه بعد از اعمال خشونت روی خود از طریق شانه کردنش، دو جمله‌ای که نام پرفورمنس آرتش هستند را زمزمه می‌کند. خشونت عمل او که بر بدنش اعمال می‌شود نمونه‌ای از تلاش در دستیابی به بدن بدون اندام است. عنوان اجرا و خود آن، پرسش‌های مختلفی را برمی‌انگیزند. او با نمایش خشونتش در زیبا کردن خود این پرسش‌ها را پیش می‌نهد که آیا به راستی هنر باید زیبا باشد؟ آیا خود این اجرا



تصویر ۱- مارینا آبراموویچ، هنر باید زیبا باشد، هنرمند باید زیبا باشد، ۱۹۷۵. مأخذ: (<https://zkm.de/en/artwork/art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful>)

و گتاری ما را فرا می‌خوانند تا به جای سروسامان دادن به همه چیز در قالب‌های مشخص نهاد و پادنهاده، قطب‌های سازماندهی را کنار بگذاریم و گونه‌ای از بیانگری را ادامه دهیم. آنها توصیه می‌کنند که برای ساختن بدنی بدون اندام از خودمان، ادامه‌دادن گونه‌ای بیانگری ضروریست تا زبان را از نقشی مرکزی که در داوری حقیقت و واقعیت در برابر دیوانگی و واقعیت پیشانمادین دارد خارج کند» (Message, 2005, 34). وقتی بحث بیانگری به جای نقش مرکزی زبان می‌رسد در واقع نقد آنان متوجه روانکاواییست که در سیطره امر استعلایی باقی مانده است. از همین‌روست که آنان از سوژه انسانی با واژه «ماشین میل‌گر» تعبیر می‌کنند. چرا که از نظر آنها سوژه انسانی در واقع ماشین نیست میل‌گر و متأثر از نیروها که در امری یکپارچه به مثابه «سوژه» نمی‌گنجد و این تنها تصویر نیست که تاریخ تفوق امر استعلایی در اندیشه غربی ساخته است. به زبان ساده همواره رژیم‌های حقیقت در جایگاه امر استعلایی اقدام به سازماندهی و طبقه‌بندی این هستی ناب می‌کنند و تصویری برساخته از آن را به‌عنوان حقیقت یا واقعیت تحویل می‌دهند. راه حل دلوز و گتاری برای رهایی از این تصویرها ساختن بدن بدون اندام است.

گاهی این تقابل با ارگانسیم و رفتن به سوی بدن بدون اندام خود حتی می‌تواند موضوع اثر نیز باشد. الیور دی ساگازان^{۳۵} هنرمند فرانسوی متولد کنگو، در پرفورمنس خود با عنوان «تغییر شکل»^{۳۶} (تصویر ۳) با لباسی امروزی روی یک صندلی می‌نشیند و شروع به مالیدن گل رس رنگی به سر و صورت خود می‌کند. او صورت خود را می‌پوشاند و سپس سعی می‌کند راهی برای چشم و بینی خود باز کند تا ببیند و نفس بکشد. با قلم‌مو و رنگ سعی می‌کند برای صورتش چشم و دهان و ابرو بکشد و موی مصنوعی بر سرش بگذارد. هر بار دوباره گل به سر و صورت خود می‌مالد و بیشتر و بیشتر از شکل طبیعی خود دور می‌شود. سرانجام او از وضعیت خود عاصی شده و آنچه بر سر و صورت خود مالیده است را با تکان دادن سر بر زمین می‌ریزد. در این پرفورمنس آرت هنرمند آشکارا سیطره امر استعلایی در قالب



تصویر ۳- الیور دی ساگازان، تغییر شکل، ۲۰۰۸.

مآخذ: (<http://blogs.iac.gatech.edu/unreliable/2013/09/29/gallery/>-communicators-olivier-de-sagaza)

نیست ولی در برخورد با بدن، آن را در بی‌حرکتی و آستانه‌ای حداقلی قرار می‌دهد. پرسش‌های متفاوتی از این اجرا در مقابل مخاطب قرار می‌گیرد. این اثر نه تنها به واسطه اجرای اثری زنده و ناپایدار که تنها با مشارکت مخاطب حاضر شکل نهایی خود را می‌یابد، بلکه از طریق قرار دادن بدن در آستانه حداقلی این پرسش را مطرح می‌سازد که به راستی هنر و تجربه هنری چیست؟ آیا مفهومی که از هنر و اثر هنری در ذهن ما شکل گرفته تصویری برساخته توسط ارگانسیم حاکم بر جامعه و از جمله جامعه هنری نیست؟ حالا که هنرمند خود حاضر است و حتی از بدن که رسانه او می‌تواند باشد بهره‌ای نمی‌برد و آن را در آستانه حداقلی قرار می‌دهد؛ پس مفهوم هنر و اثر هنری چیست؟ آبراموویچ با رویکردش به بدن که مؤلفه‌ای اساسی در پرفورمنس آرت و رسانه‌ای اصلی در آثار پیشین خود او محسوب می‌شده است و در آستانه‌ای حداقلی قرار دادن آن به فراروی از ارگانسیم حاکم بر تعریف هنر و اثر هنری و ساختن بدنی بدون اندام اقدام می‌کند. اینجاست که متوجه تعریف آبراموویچ از پرفورمنس آرت می‌شویم وقتی آن را تبادل انرژی با تماشاچی در بازه‌ای زمانی- مکانی می‌داند. همواره تجربه بدن بدون اندام برای هنرمند تجربه‌ای ویژه است به این معنا که نمود بیرونی آن و مفاهیم و پرسش‌های بر آمده همه ناشی از اقدام هنرمند در فراروی از ارگانسیم حاکم بر بدن است. ولی این همه ماجرا نیست بهره خاصی از اجرا همواره متوجه هنرمند است چرا که در بسیاری موارد مخاطب مشارکتش در اثر به اندازه هنرمند نیست. البته در این مورد مخاطبین محدودیت زمانی برای تجربه شرایط قرار دادن بدن در آستانه حداقلی نداشتند ولی در عمل اکثر آنان زمان کمی در این شرایط قرار می‌گرفتند و آبراموویچ ساعت‌ها در این شرایط قرار داشت. قبل از این اجرا یکبار دیگر نیز او با همکاری اولی^{۳۴} پرفورمنسی شبیه به این اجرا کرده بود با این تفاوت که در آن اجرا هر دو هنرمند روبروی هم می‌نشستند و به مدت ۸ ساعت حرکتی نمی‌کردند. آبراموویچ خود درباره آن اجرا چنین می‌گوید: «پس از گذشت ۱۵ دقیقه از شروع پرفورمنس، دلت می‌خواهد بدنت را بخارانی. این حس خارش، کم کم بیش‌تر می‌شود. ولی تو استقامت می‌کنی. بعد از یک ساعت می‌خواهی تکان بخوری. اما باز مقاومت می‌کنی. دو ساعت بعد، به خودت می‌گویی اگر تا یک ثانیه دیگر تکان نخوری استخوان‌هایت می‌ترکد. اما اگر همچنان مقاومت کنی، به مرحله‌ای می‌رسی که در آن، نه تنها دیگر دردی احساس نمی‌کنی، بلکه برعکس، دید بسیار گسترده‌ای پیدا خواهی کرد. [...] ادامه‌اش را برایت تعریف نمی‌کنم، چون بیان و فهمش مشکل خواهد بود. باید برای درک آن تجربه‌اش کرد» (هاشمی، ۱۳۹۲، ۹۱). جالب است که آبراموویچ اشاره می‌کند که بیان و فهم تجربه‌اش از بدن بدون اندام و قرار دادن بدن در آستانه‌ای حداقلی مشکل است و از زبان برای انتقال آن نمی‌تواند استفاده کند چرا که به گفته دلوز با رهاکردن میل از مسیر دوتایی زبان‌شناسانه و مفهوم‌سازی در زمینه‌ای درون‌ماندگار است که بدن بدون اندام حاصل می‌شود و انتقال آن از طریق زبان تحت سیطره امر استعلایی ناممکن است و برای بیان آن باید زبان را نیز دیگرگونه به کار گرفت که همین امر به گفته آبراموویچ بیان و فهم آن تجربه را مشکل می‌کند. «دلوز

می‌پردازد. بویز در اجرای خود می‌خواهد از ارگانسیم حاکم بر شهر و فضای شهری رها شود و به بدن بدون اندام شهر برسد. او خود در توضیح این اقدامش می‌گوید: «من آرزو می‌کنم بیشتر و بیشتر بیرون (از موزه) بروم. تا جایی که درون مشکلات طبیعت و مشکلات انسان باشم. مشکلاتی که از محله‌ای کارشان شروع می‌شود. این یک فعالیت احیاکننده خواهد بود: این یک درمان برای همه مشکلاتی که ما با آنها روبرویم خواهد بود... من آرزو کردم که کاملا (از موزه) خارج شوم و یک شروع نمادین بسازم برای مبادرت به احیای زندگی نوع انسان درون بدن جامعه و تدارک دیدن آینده‌ای مثبت در این زمینه» (1) (Cooke, n.d). این اثر هنری با قراردادن درختی رشد کننده و سنگی ثابت در کنار یکدیگر یادآور تحول و گشودگی حیات در اندیشه دلوز در مقابل تصویر صلب برساخته ارگانسیم حاکم از حقیقت و از جمله از شهر و فضای شهر است. اما آنچه ویژگی خاصی به اثر بویز می‌بخشد شکل آن در قالب پرفورمنس آرت است؛ یعنی ایجاد امکان ساختن جمعی آنچه او «مجسمه اجتماعی» می‌نامد و درگیر کردن مخاطب در فرآیند فراتر رفتن از ارگانسیم اجتماعی حاکم و ساختن بدنی بدون اندام از فضای شهری. بویز می‌گوید: «برای من این کنشی هنرمندانه است. زیرا این مفهوم از هنر همچون خودمختاری، تنظیم شده است؛ که دموکراسی قطعا نیازمند آن است و باید به عنوان یک امکان به آن نگاه کند... ما هر چه بیشتر و بیشتر از فرض خودمختاری و از آزادی انسان به مثابه امری خلاقانه که در همان حال نقطه عزیمتی هنریست، پیش رفته‌ایم. پس در درجه اول این پرسشی فرهنگی است» (Mesch & Michely, 2007, 103). هنرمند با آفرینش اثری هنری صرفا اقدام به نقد ارگانسیم حاکم بر فضای شهری نمی‌کند، بلکه با مشارکت مخاطب اقدام به تحول در شهر و فراتر رفتن از ارگانسیم حاکم می‌کند و همین امر است که از آن به تلاش برای ساخت بدن بدون اندام تعبیر می‌توان کرد. بویز معتقد بود که هر کسی هنرمند است و لازم است که هنر نه به عنوان امری فردی و موزه‌ای بلکه به عنوان کنشی تغییردهنده و اجتماعی مد نظر قرار بگیرد و با اجرای آن جامعه و محیط را به سوی جامعه و محیطی آرمانی متحول کرد. او می‌گوید: «دانش بشر از هنر می‌آید. هر ظرفیتی از ظرفیت هنری انسان می‌آید که این به معنی کنش گر و خلاقانه بودن است» (Mesch & Michely, 2007, 104). اجرای همین اثر و اقدام به ساخت بدن بدون اندام از بدن اجتماعی و شهری سوال‌های مختلفی درباره برنامه‌ریزی شهری و آینده شهر و محیط اجتماعی پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و این کار را از طریق اقدامی جمعی و تحول‌آفرینی در شهر و بدن اجتماعی موجب می‌شود. بدن بدون اندام اگر چه برای ساخته شدن نیاز به ارگانسیم دارد تا از آن به سمت بدنی بدون اندام برود ولی باید توجه داشت که نباید وابسته به ارگانسیم بماند و به گفته دلوز و گتاری سرطانی شود. آنها سه دسته از بدن بدون اندام را نام می‌برند. «بدن بدون اندام سرشار: بدن بدون اندامی که به خوبی ساخته شده و تجربه‌ای موفق است [...] در نتیجه اجازه می‌دهد جریان‌ها و شدت‌ها بدون مزاحمت در او تقاطع یابند. بدن بدون اندام خالی: بدن بدون اندامی که ضعیف ساخته شده است، یا تجربه‌ای شکست خورده. بدنی که در آن جریان‌ها و شدت‌ها

ارگانسیم را با مالیدن گل بر سر و روی خود به نمایش می‌گذارد. گویی نمایشی است از تعبیرات دلوز درباره اندیشه غربی و چگونگی ارائه تصویری نادرست از حقیقت هستی و انسان. هنرمند در تلاش برای یافتن چهره حقیقی خود بی‌وقفه و عاصی تلاش می‌کند تا برای خود بر روی گلهای صورتی بسازد اما هر بار از نتیجه کار ناراضیست. سرانجام درمی‌یابد که باید تمام آنچه می‌خواهد بر آن حقیقتی ساختگی را برای خود بیاید کنار بزند تا به خود یا به تعبیر دلوز ماشین میل‌گر برسد. در این اثر هم در خشونت اعمال شده بر بدن و هم در موضوع اثر، مفهوم بدن بدون اندام قابل مشاهده است. باید توجه کرد که بدن بدون اندام چیزی نیست که به‌طور کامل محقق شود و بتوان به آن رسید بلکه بدن بدون اندام خود شدن است و فرایند این شدن است که مفهوم بدن بدون اندام را متجلی می‌سازد و این فراروی از ارگانسیم بر پایه ارگانسیم است که بنا می‌شود. «بدن بدون اندام در ضدیت با ارگانسیم یا تصورات سوپزکتیویته نیست و هرگز به‌طور کامل رها از اقتضائات طبقه‌بندی شده زبان، دولت، خانواده یا دیگر نهادهای مربوط به او نیست. با این حال، بدن بدون اندام، علی‌رغم آنها؛ هم‌زمان؛ همه‌جا و هیچ‌جا، ناهمسان و همسان وجود دارد. [...] بدن بدون اندام رها از زمینه‌های طبقه‌بندی شده ارگانسیم وجود دارد و به‌طور هم‌زمان حالتی دیگرگونه از بودن یا تجربه را پیشنهاد می‌دهد» (Message, 2005, 33).

همواره هنرمند با بدن خود به سراغ بدن بدون اندام نمی‌رود. جوزف بویز^{۳۷} در سال ۱۹۸۲ اجرایی را با نام «۷۰۰۰ درخت بلوط»^{۳۸} آغاز کرد (تصویر ۴) که با شرکت داوطلبان و در طول چندین سال به انجام رسید. در این اجرا ۷۰۰۰ درخت بلوط در شهر کسل^{۳۹} آلمان کاشته شد و در کنار هر درخت تخته سنگی از مرمر سیاه قرار گرفت. او تخته سنگ‌ها را مقابل موزه روی هم ریخت تا به تدریج و با کاشته شدن درخت‌ها از آنجا تخلیه شوند. او حضور سنگ‌ها را نشانه‌ای می‌دانست برای حرکت نمادینی که آغاز کرده بود. این اجرا آشکارا مفهوم گسترده‌تری از بدن را مد نظر دارد و به بدن شهر و جامعه



تصویر ۴- جوزف بویز، ۷۰۰۰ درخت بلوط، کسل، ۱۹۸۲. مأخذ: (<http://www.germinatio.com/?p=344>)

بدون اندام می‌رود تا بقای خود را در چینه‌اش با تکثیری سرطانی تضمین کند. بدن بدون اندام فاشیست و توتالیتار از این دستند.

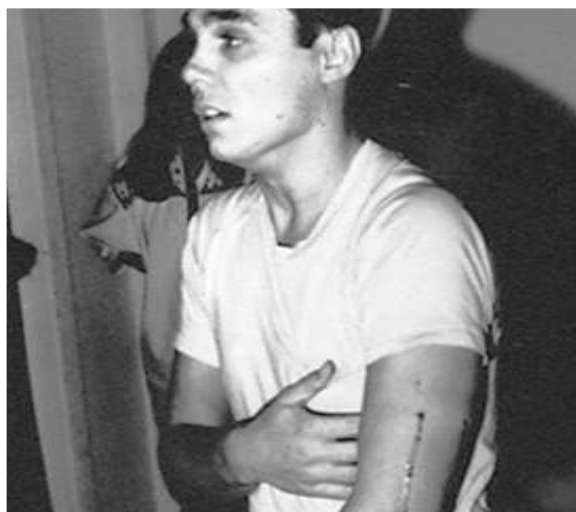
کریس بردن^۴ در پرفورمنس آرت خود با نام «شلیک کن»^{۴۲} که در سال ۱۹۷۱ اجرا کرد (تصویر ۵)، همراه یکی از دوستانش به یکی از گالری‌های هنری رفت و در برابر دیوار ایستاد تا دوستش با تفنگی ساچمه‌ای به بازوی او شلیک کند. امیر معبد در پرفورمنس «بیا نوازشم کن» که با الهام از پرفورمنس کریس بردن در سال ۸۹ در گالری طراحان آزاد تهران اجرا شد (تصویر ۶)، در حالی که تنها سر خود را در محفظه‌ای پوشانده بود و بدنش در لباسی معمولی و بدون محافظ قرار داشت؛ مقابل مخاطبین قرار می‌گرفت. مخاطبان می‌توانستند روی یکی از سه خط کشیده شده که روی زمین کشیده شده بود- و به ترتیب از دور به نزدیک نسبت به اجراگر روی آنها نوشته شده بود: متنفرم ازش، دوستش دارم، عاشقشم- بایستند و به اجراگر با تفنگی ساچمه‌ای شلیک کنند. برخی از شلیک سر باز می‌زدند، برخی شلیک می‌کردند و اجرا هنگامی به پایان رسید که یک مخاطب اسلحه را با کوبیدن آن به زمین شکست. بردن در اجرای خود با اعمال خشونت نسبت به بدنش در دسته‌ای از آثار پرفورمنس آرت قرار می‌گیرد که آشکارا با فراتر رفتن از محدودیت‌ها و با اعمال خشونت نسبت به بدن مخاطب را با بدن بدون اندام روبه‌رو می‌سازند. در این اجرا آنچه مخاطب با اثر هنری به اندیشیدن به آن دعوت می‌شود؛ خود خشونت است. در زمانه پر آشوبی که شامل جنگ ویتنام نیز بود؛ هنرمند سعی دارد با اجرای خود مخاطب را به مواجهه با خود خشونت و اندیشیدن به بدن بدون اندام با رهایی از ارگانیکسمی که خشونت را ترویج می‌دهد، فرا بخواند.

امیر معبد در اقدامی خلاقانه با کشیدن خطوطی بر زمین به مخاطب اجازه می‌دهد تا خشونت خود را معنی‌دار کند تا نه تنها او را به بحث درباره خشونت جاری در جامعه فرا بخواند بلکه به او نشان دهد که خشونت چگونه می‌تواند همچون بدن بدون اندام سرطانی خود را تکثیر کند و حتی مخاطب می‌تواند بر خط «عاشقشم» بایستد و به او شلیک کند. اینجاست که اثر یادآور هشدار دلوژ و گتاری می‌شود و

با مزاحمت مواجه می‌شوند، مسدود یا طبقه‌بندی می‌شوند و در نتیجه هیچ چیز تولید نمی‌کند. بدن بدون اندام سرطانی: وقتی که بدن بدون اندام دائم به شکل‌گیری ارگانیکسم وابسته است تا بتواند از آن فرار کند و محدودیت‌های ارگانیکسم را پشت سر بگذارد» (Young & others, 2013, 56). دلوژ و گتاری برای توضیح بدن بدون اندام در کتاب هزار فلات^{۴۳} به زمین‌شناسی ارجاع می‌دهند و زمین را در دو حالت ماده‌ای در یک سطح و بدون طبقه‌بندی و آن هنگام که چینه‌بندی و لایه‌لایه شده است به تصویر می‌کشند. از نظر آنان حالت اول همان بدن بدون اندام است که در سطح هم‌نواختی به شدت‌ها و جریان‌ها اجازه می‌دهد بدون مزاحمت با هم تقاطع یابند، اما این تقسیم‌بندی کافی نیست چرا که چینه‌ها نیز می‌توانند بدن بدون اندام خود را بسازند. همان‌طور که مثلاً پیشتر به بدن بدون اندام سرمایه‌داری از نظر آنان اشاره کردیم. «چینه‌ها بدن بدون اندام خود را به وجود می‌آورند، بدن‌های توتالیتار و فاشیست، کاریکاتورهای ترسناک سطح هم‌نواختی. کافی نیست که تنها بین بدن‌های بدون اندام سرشار سطح هم‌نواختی و بدن‌های بدون اندام تهی باقی‌مانده از چینه‌های نابود شده توسط چینه‌زدایی بسیار خشن، تفاوت قائل شویم. ما باید بدن‌های بدون اندام سرطانی را نیز که در چینه‌های شروع به زاد و ولد کرده‌اند شناسایی کنیم» (Deleuze & Guattari, 1987, 163). بدن بدون اندام سرشار بدنیت که اجازه تفوق دوباره امر استعلایی را نمی‌دهد تا جریان نیروها در سطحی درونماندگار که به گونه‌ای ریزوماتیک و خلاق در فرآیند آفرینش و خلاقیت و شدنی مدامند مختل نشود. بدن بدون اندام تهی مانند بدن تخدیر شده یا مازوخیست در تلاش خود برای بدنی بدون اندام بودن شکست خورده و در فرایند دائمی شدنش اختلال ایجاد شده است. اما نکته قابل تأمل بدن بدون اندام سرطانی است. در واقع دلوژ و گتاری توجه را به این نکته جالب می‌کنند که هرگونه فراروی از محدودیت‌های ارگانیکسم و دستیابی به بدنی بدون اندام به معنای اقدامی مثبت و موفق نیست. چرا که می‌تواند بدن بدون اندامی تهی باشد و از سوی دیگر باید همواره از خطر بدن بدون اندام سرطانی آگاه بود. بدنی که دائم به ارگانیکسم ارجاع داده و از آن به سمت بدنی



تصویر ۶- امیر معبد، بیا نوازشم کن، گالری طراحان آزاد، تهران، ۱۳۸۹.
ماخذ: (<http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=193>)



تصویر ۵- کریس بردن، شلیک کن، ۱۹۷۱.
ماخذ: (<http://www.enews.tech/chris-burden-shoot.html>)

و گتاری سرطانی می‌نامند به یادمان می‌آورد. پرسش تنها این نیست که آیا از ارگانسیم حاکم رها می‌شویم یا نه؟ بلکه پرسش دیگر آن است که ما به کدام بدن بدون اندام قرار است برسیم؟ همانطور که در (جدول ۱) آمده پرسش‌ها و مسائل اجتماعی مطرح شده در تمامی این آثار ناشی از رویکرد هنرمند به مفهوم بدن در جهت ساختن بدنی بدون اندام و با فراروی هنرمند از ارگانسیم حاکم بر بدن است. با چنین شرایطی است که اثر مخاطب را به بازاندیشی در مسائل اجتماعی فرا می‌خواند و امکان ایجاد تغییر در امر واقع را از طریق آنچه دلوز نمایش «امکان امر واقع» می‌نامد، یادآور می‌شود.

وجهی اخلاقی از اندیشه آنان را نمایان می‌سازد. آنها می‌گویند رهایی از ارگانسیم و رسیدن به بدن بدون اندام لازم است تا از امر استعلایی رهایی یابیم و با شدن هستی همراه باشیم تا به‌عنوان ماشینی میل‌گر سطحی درونماندگار شویم برای تقاطع خلاقانه نیروها، اما درعین حال هشدار می‌دهند که هر شکلی از بدن بدون اندام، موفق و سرشار نیست؛ بلکه می‌تواند تهی و حتی سرطانی باشد. پرفورمنس آرت امیر معبد یادآور آن است که توسل به خشونت با بدن توسط اجراگر اگر چه در راستای فراخواندن ما به رهایی از ارگانسیم است ولی به معنای توجیه خشونت به‌عنوان راهی برای دستیابی به بدن بدون اندام نیست و این هشدار مهمی است چرا که بدن بدون اندام فاشیست را که دلوز

نتیجه

جسمانی و قراردادن بدنش در آستانه‌های حداکثری و حداقلی سعی دارد تا ما را متوجه امر استعلایی در قالب ارگانسیم ساخته و به ساختن بدنی بدون اندام فراخواند. البته این امر بنا به هر اجرا شامل بدن‌های غیرجسمانی و اجتماعی مختلفی نیز می‌شود که رویکرد اجرا معطوف به آنهاست. گاهی هنرمند حتی نه با توسل به قرار دادن بدن در آستانه حداکثری یا حداقلی بلکه به‌طور مستقیم با اقدام به ساختن بدن بدون اندام در بدن شهری یا اجتماعی و رهایی از ارگانسیم اجتماعی، اقدام به خلق اثر می‌کند. تنها فراخوانی مخاطب به ساختن بدنی بدون اندام کفایت نمی‌کند بلکه در اندیشه دلوز بدن بدون اندام لازم است تا سرشار باشد تا بدون مزاحمت اجازه جریان‌یافتن نیروها و شدت‌ها را بدهد و گرنه می‌تواند تجربه‌ای ناموفق مثل بدن تخریب شده باشد که جریان نیروها و شدت‌ها در آن دچار اختلال شده و یا حتی بدن بدون اندامی سرطانی همچون بدن فاشیستی یا توتالیتری باشد که با برگشت مدام به ارگانسیم و فرار دوباره از آن خود را تکثیر می‌کند.

یکی از مؤلفه‌های اساسی پرفورمنس آرت، بدن است. این مؤلفه هم اجراگر و هم مخاطب را شامل می‌شود. ژیل دلوز فلسفه‌اش را بر پایه گونه‌ای هستی‌شناسی ایجابی بنا می‌کند و با ردگیری چنین برداشتی در تاریخ فلسفه غرب، معتقد است باید هرگونه تفوق امر استعلایی را کنار گذاشته و به هستی به‌عنوان سطحی درون‌ماندگار که به شکلی خلاق و ریزوماتیک امکان تقاطع نیروها را فراهم می‌آورد، نگرست. از این رهگذر است که انسان نیز در دید او ماشینی میل‌گر می‌شود تا سطحی درونماندگار باشد برای خلاقیت نیروها در قالب میل. پس بدن نیز در اندیشه او باید تبدیل به بدنی بدون اندام شود تا از ارگانسیم رهایی یابد. ارگانسیم که امری استعلایی است طبقه‌بندی می‌کند، برای رهایی از ارگانسیم باید طبقه‌بندی حاکم بر بدن و اندام‌ها را کنار گذاشت و بدنی بدون اندام شد. بدن در این تعریف معنایی گسترده‌تر از بدن جسمانی داشته و می‌تواند هر شکلی از بدن را شامل شود. در پرفورمنس آرت هنرمند با برهم‌زدن طبقه‌بندی حاکم بر بدن

جدول ۱- بدن بدون اندام و مسائل اجتماعی.

نام اثر / نام هنرمند	شیوه ساخت بدن بدون اندام	مسائل اجتماعی مطرح شده
هنر باید زیبا باشد، هنرمند باید زیبا باشد/ مارینا آبراموویچ	قرار دادن بدن در آستانه حداکثری- اعمال خشونت بر بدن هنگام شانه کردن	رویکرد به زن و هنرمند زن در تاریخ هنر غرب
هنرمند حاضر است/ مارینا آبراموویچ	قرار دادن بدن در آستانه حداقلی- نشستن بدون حرکت و برقراری ارتباط چشمی	مفهوم هنر و اثر هنری رایج در جامعه و جامعه هنری
تغییر شکل/ الیور دی ساگازان	قرار دادن بدن در آستانه حداکثری- اعمال خشونت بر بدن از طریق مالیدن گل بر سر و صورت	از خود بیگانگی انسان تحت سیطره سوبژکتیویته حاکم بر اجتماع
۷۰۰۰ درخت بلوط/ جوزف بویز	تغییر گسترده (حداکثری) و مشارکتی بدن شهری (فضای شهر)- کاشت ۷۰۰۰ درخت همراه با یک سنگ مرمر سیاه در کنارشان	سرکوب فضاهای جایگزین و دیگرگون توسط ارگانسیم حاکم جامعه
شلیک کن/ کریس بردن	قرار دادن بدن در آستانه حداکثری- شلیک به بازو	خشونت و ارگانسیم اجتماعی تایید کننده و پیش‌برنده آن
بیا نوازشم کن/ امیر معبد	قرار دادن بدن در آستانه حداکثری- خود را هدف شلیک قرار دادن	خشونت و توجیه خشونت با معنادار کردنش توسط ارگانسیم حاکم بر اجتماع

پی‌نوشت‌ها

Colebrook, Claire. (2006). *Deleuze, a Guide For the Perplexed*, Continuum, University of Minnesota Press London and New York.

Colman, Felicity J. (2005). *The Deleuze Dictionary*, ed. Parr Adrian, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Coogan, Amanda. (2011). "What is Performance Art?", published in Irish Museum of Modern Art (IMMA) website: www.imma.ie/en/downloads/whatisperformanceart.pdf.

Cooke, Lynne. (n.d.) "7000 Oaks", published in Massachusetts Institute of Technology (MIT) website: <http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. (1987). *A Thousand Plateaus; Capitalism and Schizophrenia* translated and Foreword by Brian Massumi, Minneapolis, London.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (1994). *What Is Philosophy?*, tr. Hugh Tomlinson and Graham Burchell, Columbia University Press, New York.

Goldberg, Roselee. (1979). *Performance: live art, 1909 to the present*, Harry N. Abrams, New York.

Mesch, Claudia and Michely, Viola. (2007). *Joseph Beuys the reader*, I.B.Tauris & Co Ltd, New York.

Message, Kylie. (2005). *The Deleuze Dictionary*, ed. Parr Adrian, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Young, Eugene B. & Genosko, Gary & Watson, Janell (2013). *The Deleuze and Guattari Dictionary*, Bloomsbury Publishing Plc, New York.

https://en.oxforddictionaries.com/definition/performance_art.

<https://www.britannica.com/art/performance-art>.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance%20art>.

<https://www.moma.org/explore/insideout/2010/04/13/marina-abramovic-what-is-performanc/>.

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art>.

(تاریخ دسترسی تمام منابع اینترنتی: 2018/10/28)

(شماره منابع تصاویر با شماره تصاویر در متن هماهنگ است) (تاریخ دسترسی تمام تصاویر: ۲۰۱۹/۳/۲)

1. <https://zkm.de/en/artwork/art-must-be-beautiful-artist-must-be-beautiful>.

2. <http://www.zimbio.com/photos+Marina+Abramovic+MoMA+Celebrates+Marina+Abramovic+Artist+Present/gOpojPv-fob6>.

3. <http://blogs.iac.gatech.edu/unreliable/2013/09/29/gallery-of-rogue-communicators-olivier-de-sagazan/>.

4. <http://www.germinatio.com/?p=344>.

5. <http://www.enews.tech/chris-burden-shoot.html>.

6. <http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=1936>.

- | | |
|----------------------|----------------------|
| 1. Gilles Deleuze. | 2. RoseLee Goldberg. |
| 3. Futurism. | 4. Dada. |
| 5. Surrealism. | 6. Bauhaus. |
| 7. John Cage. | 8. Merce Cunningham. |
| 9. Happenings. | 10. Anna Halprin. |
| 11. Amanda Coogan. | 12. Typical. |
| 13. Britannica. | 14. Oxford. |
| 15. Merriam-Webster. | 16. Tate. |

17. Marina Abramović.

۱۸. برگرفته از مصاحبه ویدیویی مارینا آبراموویچ در نشانی:

https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/04/13/marina-abramovic-what-is-performance/.

- | | |
|---|----------------------|
| 19. Installation. | 20. Video Art. |
| 21. Becoming. | 22. Open Whole. |
| 23. Difference. | 24. Immanence. |
| 25. Transcendentality. | 26. Félix Guattari. |
| 27. Rhizome. | 28. Francis Bacon. |
| 29. Francis Bacon: The Logic of Sensation. | |
| 30. Antonin Artaud. | |
| 31. To Have Done With the Judgment of God. | |
| 32. Art Must bB Beautiful, Artist Must Be Beautiful. | |
| 33. The Artist is Present. | 34. Ulay. |
| 35. Olivier de Sagazan. | 36. Transfiguration. |
| 37. Joseph Beuys. | 38. Oaks 7000. |
| 39. Kassel. | |
| 40. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia | |
| 41. Chris Burden. | 42. Shoot. |

فهرست منابع

ارباب‌زاده، مژگان و دیگران (۱۳۹۶)، «بازتعریف بدن در هنر فمینیستی (دهه ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰)»، *باغ نظر*، دوره ۱۴، شماره ۵۵، صص ۴۷-۵۸.

پارسا، مهدی (۱۳۹۳)، «هستی‌شناسی ژیل دلوز»، *کتاب ماه فلسفه*، سال هفتم، شماره ۸۱، صص ۸۷-۸۲.

خدادادی، علی (۱۳۹۳)، «هنرها و ارزش‌ها: دلوز، گتاری و مسئله بازنمایی در هنر»، منتشر شده در

<http://academyhonar.com/analysis/other-art2/2472-arts&value.html>.

راف، جان (۱۳۸۸)، «دلوز آرا و آثار»، ترجمه مصطفی امیری، *کتاب ماه فلسفه*، سال دوم، شماره ۲۰، صص ۳۱-۴.

کولبروک، کلر (۱۳۹۳)، «چرا دلوز؟»، ترجمه مصطفی امیری، *کتاب ماه فلسفه*، سال هفتم، شماره ۸۱، صص ۶-۳.

هاشمی، سید امید (۱۳۹۴)، *راهبردهای آفرینش در پرفورمنس آرت*، ترجمه کامنوش خسروانی، نشر قطره، تهران.

Artaud, Antonin. (1965). "To End God's Judgment", tr. Victor Corti, *The Tulane Drama Review*, Vol. 9, No. 3, pp. 56-98.

The Deleuze Dictionary, ed. Parr Adrian, Edinburgh University Press, Edinburgh. Baugh, Bruce (2005).

The Concept of Body in Performance Art Based on Gilles Deleuze's Theories

Pouya Pourkasmaei^{**1}, Ahmad Nadalian², Mohsen Marasy³

Ph.D. in Art Research, Shahed University, Tehran, Iran.

Assistant Professor, Shahed University, Tehran, Iran.

Assistant Professor, Shahed University, Tehran, Iran.

(Received 8 Dec 2019, Accepted 14 Feb 2020)

Body is one of the essential components in performance art. From the very beginning, artists have had a critical approach to social matters and even the artists' reaction to using artistic works as commercial products has been one of the causes that made them create a kind of live art. The main focus of this research is about artists' approach to the body in performance art that is expressing social matters. Deleuze's ideas about the body is more than just a concept of a physical body, it expands to a vast view of different bodies such as urban body and social body. This paper explains the concept of performance art and investigates the role of the body in making performance art works. By using Gilles Deleuze's ideas about body without organs, we analyze some important works of performance art in order to clarify an artists' approach to body and its relationship with social matters. Performance art is a branch of art that brings together other branches of art, and uses the body in relation with time and space in order to make an artwork. These works of art engage audiences actively. Deleuze considers a special kind of thinking about life. He recognizes the world as a plate of immanence in which life is becoming and not being. He denies all kinds of transcendentalism. In his ideas, art should try to make us recognize life as an entity through feelings. From this point of view, body without organs refers to all kinds of refusing transcendentalism in physical or social bodies. Body without organs is not a body in lack of organs, but it is a body against organization. Deleuze warns that just making a body without organs is not enough because it could be an empty or a cancerous body without organs. An empty body without organs is a kind of body that

lacks organization, but it is not successful and instead it is transverse of intensities interrupting its holistic form. So, it could not be a plate of immanence that forces flow in it. A cancerous body without organs not only is not a successful body without organs, but is a dangerous body that is dependent on organization and confirms transcendentalism. This qualitative research uses descriptive-analytical method and theoretical sampling. By analyzing performance artists' approach to the body, we found: 1. The goal of performance art is to invite audiences for rethinking about physical and social body and as a result of that rethinking themselves and social matters in order to make a body without organs. 2. Sometimes, artists put their bodies in maximum or minimum thresholds, and sometimes they try to make a body without organs of urban or social body in order to reach their goals. 3. What makes a performance art work successful is to make a full body without organs and not an empty or a cancerous body without organs.

Keywords

Performance Art, Body, Gilles Deleuze, Body Without Organs, Becoming, Immanence.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled "The explanation of performance art's potentials for expression of social matters" under supervision of second author and third author as advisor in Faculty of Art, Shahed University.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 4431138, Fax: (+98-21) 88303787, E-mail: p.kasmaei2@gmail.com