www.pecritiue.com

دی
۱۴۰۳

نقد اقتصاد سیاسی

سوژه‌ی انزوا و تجربه‌ی تنانه‌ی خشونتِ جهان در هنر

بازخوانی برخی آثار بدن‌محور هنرمندان تجسمی ایران در دهه‌های هشتاد و نود خورشیدی

نوید سلاجقه

نوسان- پرفورمانس، ندا رضوی‌پور (۱۳۹۲)، عکس از اصلان ارفع

به نظر می‌رسد در هنرهای تجسمی ایران طی برهه‌ای کم‌وبیش کوتاه، از اوایل دهه‌ی هشتاد تا اواسط دهه‌ی نود، جریانی نه چندان منسجم پدید آمد که با به‌کار بستن بدن به عنوان رسانه‌ی هنری و وارد کردنش به فضای گالری، به سطح جدیدی از بیان خشم در کنش هنرمند رسید و توانست حرکتی را در دو سو طی کند: یک سوی این حرکتْ فرا رفتن از بازنمایی در تصویر به میانجی هنر پرفورمانس و تولید فضازمانی متفاوت بود که با کنش خشونت‌ورزانه مشاهده‌گران را به نوعی تعامل جدید با اثر فرامی‌خواند؛ سوی دیگر این حرکتْ تسری خشم به تن هنرمند بود که این بار می‌خواست خشونتی را که پیش‌تر تنها بازنمایانه بود بر جسمانیت خود بار کند، و در آن رنگ‌وبوم یا هر کارماده‌ی تجسمی جای خود را به بدن هنرمند داده بودند و مشاهده‌گران اثر به شاهدان تجربه‌ای تبدیل می‌شدند که رفتارِ بدنْ محرک آن بود. البته در هر دوی این سویه‌ها یعنی ***کنش به‌مثابه اثر*** و دیگری ***بدن به‌جای تصویر*** همواره با حد و مرزی سروکار داشتیم که خشونت را در سطحی از انفعال نگه می‌داشت و با خشونتِ بیرون از هنر که منشأ سیاسی‌اجتماعی آن بود الزاماً رابطه‌ی علّی برقرار نمی‌کرد. با وجود این، می‌خواهم در این نوشته نشان دهم چگونه این سویه‌های جدید امکان دادند تا فعالیت هنری نسبتی متفاوت از قبل با امر سیاسی بیابد و بدن‌محور شدن آثار برخی هنرمندان تجسمیْ سطح دیگری از حس‌پذیری امر سیاسی را پدیدار کند.

در این نوشته سعی می‌کنم نشان دهم «خشونت جهان» که در عنوان آمده است به چه اشکالی در ذهنیت هنرمندان این جریان و تجربه‌ی هنری آنها راه پیدا کرده، و چگونه همچون نگاهی خیره از دل امر واقع توانسته است آنها را متأثر سازد و راهبردها و ژست‌های هنری خاصی را برایشان ممکن کند. «خشونت جهان» با وجود ابهامی که در خود دارد با عدم‌تعادلی در پیوند است که از تنش‌های مدرنیته برآمده و در مقیاس‌های گوناگون سیاره به حالت‌های گوناگون متجلی می‌شود. فضای اجتماعی سیاسی ایران طی ۱۲۰ سال گذشته خود خوشه‌ای از این شبکه‌ی عدم‌تعادل است که تحولات بسیاری از سر گذرانده است. در این‌جا نه مجال آن هست و نه هدف این نوشته که به ابعاد گسترده‌ی این عدم‌تعادل و خشونت و تاریخش بپردازم. لیکن تنها لازم است

عنوان کنم که مدرنیته و تولیدات هنری‌فرهنگی‌اش را در رابطه‌ی درون‌ماندگار با این عدم تعادل و خشونت می‌بینم تا جایی که می‌توان این‌دو را مترادف با مدرنیته گرفت: مدرنیته‌ی سرمایه‌داری به‌مثابه بستری آمیخته به تناقض که بیان‌های گوناگونی در فرهنگ و هنر متجلی می‌کند و توسعه‌ی ناموزون و مرکب[1] آن ازجمله مولد خشم مداوم است. البته روش‌های تولید بازنمایی‌های خشم در هنر و سازوکار توزیع و اشاعه‌ی آنها، خودْ درونِ منظره‌ی ناهمواریِ مدرنیتهْ مرکب و ناموزون است. به این معنی که در ترجمه‌ی مداوم خشم از جغرافیا به جغرافیای دیگر، به نسبت دوری و نزدیکی به مرکز، هرگز با مشروعیتِ یک‌سان و رؤیت‌پذیری یکسانی از بازنمایی‌ها روبرو نیستیم. به همین جهت با وجود اینکه گفتمان‌های ظاهراً متکثرِ هنر در عصرِ جهانی‌شدنْ کم‌وبیش مسائل و روش‌های تولید آن را از جایی به جای دیگر بسط داده است، در فرایند ترجمه‌ی هنرها به یکدیگر همواره با پرش‌ها و ناهم‌زمانی‌هایی مواجهیم که در برابر روند تاریخی هنر که غالباً از بالا به پایین و اروپامحورانه تعریف شده مقاومت می‌کند. بنابراین در این فرایندِ ترجمهْ هر چقدر هم رسانه‌ها و فرم‌های بلاغی هنرْ جهانی‌شده باشند، هم‌تبار نیستند.

روشن است که جریان هنری مورد بحث من در فضازمانی پیرامونی شکل گرفته است[2] و تجربه‌ها و امکاناتی که به واسطه‌ی برجسته‌شدنِ نقش بدن و خشونت در آثار هنرمندان این جریان به‌کار رفته، با همه‌ی قوت‌ها و ضعف‌ها، پتانسیل ویژه‌ای برای توصیف ما از سوژگی پیرامون و درک جدیدی از آن به دست می‌دهد. «وضعیت انزوا» که حاصل شرایط تاریخی و مادی دهه‌های متوالی در ایران است، به‌طور عمده در دو سطح ساخته شده است: یکی در سطح نظم جهانی در مقیاس کل، و دیگری در سطح تنش دولت‌ملت در مقیاس جزء، که البته این دو سطح با هم در رابطه‌ی تنگاتنگ قرار می‌گیرند. ازاین‌رو هنرمند پیرامون در مقام «سوژه‌ی انزوا»،[3] طی تاریخ خود و همواره به اشکالی خاص، در معرض «خشونت جهان» در این دو سطح و بیان‌بخشیدن به تبعات آن است. بنابراین و با وجودی که وضعیت «انزوا» خود در فضازمان پیرامون همواره در حال تغییر است و پتانسیل‌های ثابتی به دست نمی‌دهد، معتقدم در اواخر دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی هشتاد، تخیل سیاسی ویژه‌ای ساخته شد که با ظهور تحولاتی در سطح

نهادهای فرهنگی، و با گشایش موقت معطوف به شناخت و تجربه‌ی هنرهای معاصر به ویژه هنر بدن‌محور، زمینی را بارور کرد تا پس از انسداد سیاسی‌ای که در نیمه‌ی دهه‌ی هشتاد فرا می‌رسید، امکانِ تجربه‌ی جدیدی از مواجهه با «خشونت جهان» در هنر برای «سوژه‌ی انزوا» مهیا شود. این فرازوفرود یا فرودوفراز، فرصت خاصی در تاریخ هنر ما ایجاد کرد و مسیری گشود که البته با ناپدیدشدن آن تخیل و تعین‌نیافتن تخیل‌های جایگزین از امر سیاسی به دلایل متعدد مسدود گشت.

همچنین «بدن» در کارهای هنری این جریان پیرامونی دلالت‌هایی پیدا می‌کند که با دلالت‌هایی که تا پیش از آن در تاریخ هنر مرکز شناخته شده بود تمایزاتی برجسته دارد. مقاومت سوژه‌ی انزوا به‌واسطه‌ی این دلالت‌ها به سطحی دیگر از بیان‌مندی دست پیدا می‌کند که بیش از آن‌که ناشی از هیجان‌زدگی او در آشنایی با تجربه‌های تنانه در تاریخ هنر مرکز باشد، با خاص‌بودگی فضای سیاسی‌اجتماعی دوره‌ی مورد بحث درهم تنیده می‌شود و به ازآنِ‌خودسازی و ترجمه‌ی راهبردها و ژست‌هایی منجر می‌شود که به والایش رنج او در تقابل با «خشونت جهان» در این دوره‌ی خاص معنی می‌دهد. مثلاً فرم‌ها و بیان‌های خشونت‌بار «بادی‌آرت» که در برهه‌ای از تاریخ هنر مرکز به زعم برخی منتقدان، دال بر نهیلیسم، پسااومانیسم، خردگریزی و جز آن تلقی می‌شد، می‌تواند طی زمانی کوتاه در جغرافیای پیرامونی مثل ایران ترجمه و بازیافت شود، به شکلی که در آنها مفاهیمی چون سوژه، خرد و آزادی کاملاً پررنگ باشد. به‌زعم من سوژه‌ی این جابه‌جایی اتفاقاً «هنرمند پیرامون» است که مقتضیات تاریخی‌اجتماعی خود را بر فرم غالب زمانه‌ی خود سوار می‌کند و با این عمل، روایت هنجارین تاریخ هنر را متزلزل می‌سازد. نیرویی که این تزلزل را پدید می‌آورد در این‌جا «نیروی انزوا» می‌نامم که درون وضعیتی ساختاری به حرکت در می‌آید؛ هم مازادی است که خود از دل تاریخ جهانی هنر برآمده و با آن در گفت‌وگوست، و هم مقاومتی را دربرابر آن به عرصه‌ی ظهور می‌رساند.

خیانتِ فراگیر و زوالِ دوستی

شهاب فتوحی و محمود بخشی در تابستان ۱۳۸۹ در روز دوم از مجموعه‌پرفورمانس‌هایی تحت عنوان ***استخدام*** که در گالری طراحان آزاد اجرا کردند، به زدوخورد با یکدیگر پرداختند. مخاطبین به اجرایی دعوت شده بودند که از محتوای آن خبر نداشتند. در حین گپ و گفت میان مخاطبان حاضر، فتوحی به سمت بخشی خیز برمی‌دارد و او را به زمین می‌زند. با وجودی که بخشی از ابتدا از این نزاع طفره رفته بود، ناگزیر می‌شود به کنش تن دهد و متقابلاً فتوحی را به زمین می‌زند. آنها دقایقی با هم گلاویز می‌شوند تا فتوحی فضا را ترک می‌کند و چندی بعد بخشی هم از گالری خارج می‌شود و اجرا پایان می‌یابد. قاعده‌ی ***استخدام*** این بوده که هر یک از آنها در روز پرفورمانسِ خودْ دیگری را به استخدام در آورد. در روز اجرای کتک‌کاری هم قرار بوده بخشی مستخدم شود که طفره می‌رفته است تا اینکه بالاخره مجبور شده بپذیرد.[۴]

ژینوس تقی‌زاده در ماه هفتم ***اجراهای کافه‌کنج***، در تابستان ۱۳۹۵ به بهانه‌ی جشن تولدش، به رسم قاجاریان که مخالفان خود را مسموم می‌کردند، دوستانش را مطلع می‌کند که نوشیدنی آنها را به سم آلوده کرده: «...مهمان‌نوازانه و دوستانه‌ترین شکل مرگ. در آگهی و در همان روزْ جماعت را از صرف قهوه بر حذر می‌دارم، از صرف قهوه‌ی زهرآلودی در روز تولدم. می‌گویم که آخر و عاقبت صرف قهوه پای خودشان... آنها که خوش‌بینانه می‌نوشند دست‌کم ده روزی از بیماری خانه‌نشین می‌شوند... قهوه‌ها واقعاً مسموم بود اما نه چنان که بکشد. می‌توانستند اخطار را جدی بگیرند و ننوشند. شش ماه کنار هم بودیم و اعتمادشان جلب شد. با این اعتماد هرکاری می‌شود کرد. حتی دعوت به مرگ...».[۵]

در ویدئویی از صادق تیرافکن به نام ***میراث*** دو کشتی‌گیر با هم کشتی می‌گیرند. ویدئو از سه لت تشکیل شده است که در دو لتِ چپ و راست، این‌دو پهلوان با نیم‌تنه‌ی برهنه با فنون کشتی ایرانی به نبرد مشغولند و در پس‌زمینهْ عکسی از دوران قاجار بر دیوار است. در لتِ میانی اما همان دو هستند با لباس‌های سفید بر تن و یقه‌های باز

که با هم گلاویز شده‌اند. لیکن در تصویر میانی گویا خصومتی ورای رقابت پهلوانی در میان است و صورت و لباس‌شان به خون آغشته. ناگهان دور تصویر کند می‌شود؛ یکی از آنها با سینه‌ای آغشته به خون رو به دوربین ایستاده و دیگری نیم‌رخ دست او را گرفته است؛ به‌آرامی به پشتش حرکت می‌کند، سر او را بالا می‌گیرد و با چاقویی بلند سر او را می‌برد. درست در لحظه‌ی بریده شدن سر، تصویر هر سه لته یک تصویر می‌شوند و از دید بالا می‌بینیم که یکی از این کشتی‌گیران به دور خود رقص سماع می‌کند... همان‌طور که از عنوان فارسی کار ***میراث***، برمی‌آید در نگاه اول می‌توان دریافت که کردار مردانه‌ی پهلوانی که در دل راه و رسم سنت‌های اجتماعی ریشه داشت چرخیده است به سمت نزاعی بی‌رحمانه که از دل آن مرگ سنت پیشین سر برمی‌آورد. لیکن فارغ از جدال سنت و مدرنیته که در خوانش کارهای تیرافکن پدیدار می‌شود، آلوده شدن فضای نبرد پهلوانی به نوعی از خصومت خیانت‌آمیز بسیار برجسته است: از دوستیْ خیانت به میراث مانده است.

در پرفورمانسی به نام ***طبیعت بی‌جان***[۶] که توسط گروهی چهارنفره متشکل از علیرضا بشیرراد، نوید تهرانی، بهار طاهری و محسن میرقاسمی، در سال ۱۳۹۱ و در گالری طراحان آزاد به اجرا در آمد، وجوه دیگری از تخاصم به تجربه در آمده است. این گروه تصمیم گرفتند یک آکواریوم شیشه‌ای با دو خروس جنگی درون آن را به نمایش بگذارند و خودشان هر یک در گوشه‌ای به مدت چهار ساعت و در حضور مخاطبین به تماشای جنگ آنها بنشینند. قاعده این بوده است که با ژست‌ها و چهره‌های منفعل، مجسمه‌وار، و «بی‌جان» به نزاع خروس‌ها نگاه کنند و از آن چشم برندارند. در کنش آنها (یا بی‌کنشی‌شان) با دو حد روبروییم: یکی رسیدن به آستانه‌ی تحمل در مشاهده‌ی توحش و دیگری رسیدن به آستانه‌ی بی‌جان شدنِ خود مشاهده‌گر. اگر جنگ خروس‌ها جان طبیعت را به نمایش می‌گذارد، بی‌کنشی انسانی اجراگران، طبیعتی بی‌جان می‌سازد: هر چه بیشتر به توحش بنگرم، کم‌تر جان دارم. منتها اگر اجراگران به طبیعت بی‌جان بدل شده‌اند به این قیمت است که خود صحنه‌ی توحش را فراهم کرده و به تماشایش نشسته‌اند. بنابرین در فضای بیرون از آکواریوم نوعی توحش صامت حاکم می‌شود که کاملاً انسانی‌ست و اتمسفری از خیانت به طبیعت ایجاد می‌شود که

بی‌کنشی را به مخاطبان نیز سرایت می‌دهد چرا که در طی پرفورمانس هیچ‌کس دخالت و اعتراضی نمی‌کند.

در این کارها یا با یک «فضای دوستی» روبروییم که ناگهان ازهم گسسته می‌شود و به خیانت و دشمنی می‌آمیزد و یا توحش از همان ابتدا جای فضای دوستی را گرفته است. این «فضای دوستی» مانند فضای امن بازنمایی است و کنش خیانت هم در مکان آشنای گالری و کافه اتفاق می‌افتد که مکان ارائه‌ی بازنمایی‌ها، گفت‌وگوها و تصاویر آشناست. از خود می‌پرسم نسبت این فضای دوستی آغشته به خیانت با فضای عمومی یا خیابان آغشته به سرکوب چیست؟ نخستین تمایز این است که خشونتی که در اولی اعمال می‌شود بازنمایانه است یا تجربه‌ای محدود که میان بدن‌های آشنا ردوبدل می‌شود حال آن‌که خشونت دوم بسیار واقعی‌است، سرکوب ناب است که توسط دولت بر جمعیت اعمال می‌شود. خیابان ناامن است و گالری امن. ازاین‌رو خشونت از خیابان به پستوی گالری و از نزاع واقعاً خصمانه‌ی میان دولت و مردم به نزاعی نمادین میان آشنایان و دوستان انتقال یافته است. خشونتی فعال جای خود را به «خشونتی منفعل»[۷] داده و در کردارهای هنرمندانه‌ای بروز می‌یابد که از مقابله با خشونتی بزرگ‌تر درمانده باشد، از خیانتی بزرگ‌تر در صحنی وسیع‌تر. این کردارها به شکلی غیر مستقیم خصومتی پنهان را به بیان در می‌آورد که مبهم می‌ماند: دردنمون‌ها (سمپتوم‌ها)ی کینه، خستگی و سنگ‌دلی سر برمی‌آورند.

باوجودی‌که این کردارها منفعل، بازنمایانه و دال بر ناتوانی هستند حاوی مقاومت‌اند. به این دلیل که فضای آلوده‌ی دوستی را با فضای آلوده‌ی سیاسی در نسبت قرار می‌دهند. در آن‌جا نیز نوعی از دوستی متصور بوده است، چیزی مبتنی بر اعتماد، امکان ساخت سرنوشت مردم-دولت در افقی مشترک. اتفاقاً در همان سال‌ها و در صحنه‌ی سیاست امکان آشتی دوباره با حکومت خودکامه از راه اصلاحات در حال محو شدن بود. شاید جنبش سبز زاده‌ی آخرین موج حضور در خیابان طی آن دوره بود که از طریق مسالمت‌آمیز خواهان بازپس‌گیری نهاد انتخابات شده بود: رأی من کو؟ هنوز متصور بود که با بازشماری آرا امکان برقراری دوباره‌ی آشتی ممکن است، خیانت جبران شدنی‌ست و معنی سیاست این است که در سطح مطالبه‌گری بمانیم: راهپیمایی

سکوت. اتفاقاً «خشونت منفعل» از ابتدا در همان سکوت درج شده بود. باور به امکان حل‌وفصل خصومت در سطح سیاسی، حداقل در این معنی، همراه بود با کردارهای نمادینی که خشونت را به فضای گالری راه می‌داد. تن‌های آشنایی که با هم گلاویز می‌شدند، یکدیگر را تهدید و مسموم می‌کردند، از پشتْ سر یکدیگر را می‌بریدند یا به تماشای جنگ خروس‌ها می‌نشستند، کاریکاتورهایی بودند در محاکات پدر و پسر، دولت و مردم، یا رهبر و امت.

«فشار از پایین و چانه‌زنی از بالا» مفهوم‌پردازی ویژه‌ای از عمل سیاسی در دوره‌ی اصلاحات بود که در آن، هر دو واژه‌ی «فشار» و «چانه‌زنی» در «تخیلی از تغییر» کارکرد خود را یافته بودند. اتفاقاً رابطه‌ای بود بین کنش سیاسی معطوف به تغییر در سطح واقعیت و استعاری‌کردن و منفعل نگه داشتن خشونت در سطح امر خیالی. در این معنی همان‌طور که در فضای سیاست هنوز امکان تغییر ناپدید نشده بود، بروز خشونت نیز محدود می‌مانْد به فضای منفعل بازنمایی. هنگامی که کنش سیاسی از این جنس ناممکن شد و همه چیز بعد از دهه‌ی نود یک‌سویه و یکدست شد این نوع از هنر تنانه‌ی خشونت‌آمیز نیز کم‌کم از گالری و کافه رخت بر بست و این جریان هنری فرو نشست. هنرمندان متولد دهه‌ی شصت که با اولین موج‌های فضای پساانقلابی، جنگ و سپس اصلاحات در کودکی و نوجوانی برخورد کرده بودند، رابطه‌ای مبهم با بدن خود داشتند که در نسبت بود با خشونت منفعل در ژست‌های مبهمی که در هنر آن سال‌ها بروز می‌یافت. بعد از شکست اصلاحات و جنبش سبز، با گذر کمی بیش از یک دهه، جنبش ژینا سر برآورد که اکنون با نفی هرگونه تحمیل فشار بیرونی بر آزادی فرد، تن را به مرتبه‌ای دیگری رسانده بود و بیان تنانه را مستقیماً به خیابان کشانده بود. در جنبش ژینا نسل‌های بعدی جوانان که به زعم من رابطه‌ای روشن‌تر با بدن و جنسیت خود پیدا کرده بودند مستقیماً خیابان را به فضای پرفورمانس خود تبدیل کردند و اکنون این خود جنب‌و جوش خیابان بود که موضوع استتیک قرار می‌گرفت: «آنچه نتواند به بیان در آید هرگز نمی‌میرد، بلکه زنده دفن می‌شود و روزی شرورانه‌تر بازمی‌گردد»!

خشونت منفعل و سیاست خودآزاری

در سیر تغییر دولت‌ها در نظام جمهوری اسلامی، از پایان جنگ هشت‌ساله با عراق تا سرکوب جنبش سبز، با چرخشی در نوع خشونت روبروییم. اگر سال‌های نخستین پس از انقلاب را فضای تصفیه‌حساب خشونت‌باری ببینیم که میان نظام حاکم و اپوزیسیون‌های گوناگون برقرار بود و در نهایت با پایان جنگ به حذف نیروهای مخالف از عرصه‌ی سیاست انجامید، فضای پس از جنگ به مدت یک دهه آبستن نوع دیگری از خشونت بود. اگر خشونت نظام در سال‌های جنگ از مشروعیتی برخوردار بود که با تکیه بر ارزش نمادین حفاظت از مرزهای وطن و تمامیت انقلاب، و با وعده‌ی بازتوزیع ثروتْ امکان بسیج توده‌ها را یافته بود فضای بعد از جنگ تحت لوای «دوران سازندگی» نوید گذار به نظمی دیگر می‌داد. لیکن در این دوران جدید مازادی از خشونت پیشین پدید آمده بود که اکنون در نهادسازی گسترده از بنگاه‌های نظامی، امنیتی و ایدئولوژیک سرمایه‌گذاری می‌شد و در زیر پوست جامعه مثلاً با سرکوب، سانسور، محدودکردن آزادی بیان روشنفکران و حذف آنها بقای خود را تضمین می‌کرد. با ظهور عصر اصلاحات تعارضات جدیدی در نظام پدید آمد که دولت (در معنای قوه‌ی مجریه) را که اکنون تا حدودی مردم‌نهاد شده بود در مقابل این مازاد خشونتی قرار می‌داد که از فضای جنگ باقی‌مانده بود. در این عصر جدید «دشمن» هنوز در شکل‌های گوناگونی چون «تهاجم فرهنگی» به حیات خود ادامه می‌داد و اکنون سوژه‌های تحول‌خواه جامعه را که متعلق به نسل بعدی پس از انقلاب بودند تحت عنوان «اغتشاش‌گر»، «فتنه‌گر» و «اغفال‌شده» شامل می‌شد و با نوعی دیگر از زور مشروع به انقیاد می‌کشید.

تا آنجا که بر اعمال خشونت از سوی نظام مربوط می‌شود، در جایگزینی این دشمن خارجی با دشمن داخلی یا در ادغام این دو در یکدیگر، در طی فرازوفرودها و اعتراضات گوناگونی که سر برآوردند، نظام فرصت کافی و امکانات مادی لازم برای تعیین سطح خشونت مورد نظر در دست داشت و آن را مرحله به مرحله و از طرق گوناگون آزمایش می‌کرد و به اجرا در می‌آورد (از نیروهای فشار گرفته تا اطلاعات و نیروی انتظامی و نظام قضایی). از سوی دیگر گفتمان اصلاحاتِ تدریجی که بخشی از نیروی مردمی و تحول‌خواه را در پشت خود نگه می‌داشت مسأله‌ی مقاومت خیابانی را هیچ‌گاه گزینه‌ی

برای خود در نظر نمی‌گرفت و این امر مثلاً این‌گونه توضیح داده می‌شد که هزینه‌ی هنگفت نزاع‌های پساانقلابی و سپس جنگْ نسل جدید را متقاعد کرده است که تغییرات را از راه همواره مسالمت‌آمیز پیش ببرد. نتیجه این بود که در نقطه‌ی بی‌بازگشت جنبش سبز که با وجود مسالمت‌آمیز بودن به خون کشیده شد، تحول‌خواهان دست‌های خود را خالی دیدند و تا یک دهه بعد و تا رسیدن به دی ۹۶ و آبان ۹۸ که اعتراضات مسیر دیگری گرفتند «تحول‌خواهی» نتوانست امکان طرح هرشکل از سیاست خیابانی را در دستور کار قرار دهد. بنابرین در برهه‌ای قرار گرفتیم که در تبادل خشم میان دستگاه و «مردم» هیچ توازنی برقرار نشد و جامعه امکان تعریف هدف‌مند و تعیین سطح مقاومت در لحظات بحرانی را از دست داد و به ورطه‌ی «خشونت منفعل» درغلتید.

ادعای من این است که در این برهه‌ی خاص و مملو از «خشونت منفعل»، متعاقباً در عرصه‌ی هنرهای تجسمی نیز با شدتی روبروییم که به واسطه‌ی آن نظام‌های تصویرسازانه و نقاشانه ظرفیت خود را در «بازنماییِ» این اقتصاد نامتعادلِ خشم تا حدود زیادی از دست می‌دهد و «تجربه»های جدیدی از هنر که مستقیماً با سوژه‌ی هنرمند و متعاقباً با تن او سروکار دارد ظهور پیدا می‌کند و رنج ناشی از خشونت فضای سیاسی اکنون بیشتر در هنرهای تنانه امکان والایش می‌یابد. البته نمی‌توان ظهور این تجربه‌ها را یکسره با افزایش فشار سرکوب سیاسی در آن برهه توضیح داد بلکه آنچه «تا حدودی مردم‌نهاد شدن» دولت نامیدیم خود طی مدتی کوتاه زیرساخت فرهنگی برای شناخت هنر مفهومی و دیگر هنرهای نیمه‌ی دوم قرن بیستم در «جهان مرکز» را امکان‌پذیر ساخته بود. بحث ما این است که دریابیم «هنرمندان پیرامون» با چه ترفندهایی توانسته‌اند راهبردهای هنرهای مذکور را از آنِ خود کنند؛ این‌که در نسبت با مسائل انضمامی در فضای سیاست و اجتماع که آنها را دربر می‌گرفت ترجمه‌ی نااین‌همانِ این هنرها چگونه آن فضا را معنی‌دار کرده است؛ همچنین سعی می‌کنم نشان دهم در فرایند این ازآن‌خودسازی و ترجمه، بافتار گفتمانی که در «جهان مرکز» با این هنرها عجین شده بود و آنها را در سیر تاریخ هنر غرب توضیح می‌داد، به چه دلیل در «جهان پیرامونیِ» ایران آن سال‌ها تا حدود زیادی از این هنرها زدوده شده

است. در این معنی «هنرمند انزوا» با ترجمه و کاربست راهبردهای «هنر معاصر» به چیزی زبان می‌بخشد که تجربه‌ی تکین خود از جهان پیرامونش است و اتفاقاً به سختی می‌تواند در سیر تاریخ جهان ادغام شود زیرا در سلسله مراتب رؤیت‌پذیری جایگاه فرودست دارد. و البته در این تجربه‌ها بعضاً به صورت تلویحی مسأله‌ی اخلاق خشونت طرح می‌شود؛ امکان بروز دیگرگون خشم در سطح ناخودآگاه اثر هنری پدید می‌آید که ما را با تناقضاتی جدید مواجه می‌کند.

در ***بیا نوازشم کن***[۸] که در تابستان ۸۹ در گالری طراحان آزاد به اجرا در آمد، امیر معبد با اقتباس از کنش هنری کریس بردن ***شلیک کن***، یک تفنگ ساچمه‌ای را در اختیار مشارکت‌کنندگان قرار داد تا با ایستادن در فواصل متفاوت از هنرمند که توسط خطوطی که با نوشته‌های از تو متنفرم، دوستت دارم و ... علامت‌گذاری شده بود به او شلیک کنند. در متن نمایشگاه این‌گونه عنوان می‌شود که «تیری که بر بدن می‌نشیند ماهیت خشونت را عریان به چشم ما می‌کشد، اما زخمی که آگاهانه و پیوسته بر یکدیگر می‌زنیم عمیق‌تر، وسیع‌تر، و نادیدنی‌تر است. همواره برای تحقیر، ارعاب، تحریک یا واداشتن دیگری به آنچه می‌خواهیم، دست به خشونت زده‌ایم، پس آیا قادریم با این حقیقت روبه‌رو شده و خود را در موضع جنایتکار بنشانیم؟ خشونت تنها آن نیست که جنگ و بی‌عدالتی هر لحظه بر مردمانی روا می‌دارد که در زندگی روزمره‌ی ما «دیگری» به شمار می‌روند، بلکه در نگاه ما، افکار ما، و منش ما با نزدیک‌ترین کسان‌مان نهادینه است.» بنابراین این تجربه تلاش می‌کند با قرار دادن هر یک از اعضای جامعه در موقعیت ابراز خشونت، او را با این پرسش مواجه کند که آیا خود او نیز تحت شرایط از پیش‌تعیین‌شده و مشروعیت‌یافته در یک نظام اجتماعی (در اینجا فضای گالری و این امر که خود هنرمند به او اجازه‌ی شلیک داده است) بالقوگیِ گذر از مرز اخلاقی خشونت را ندارد؟ و ممکن نیست دست به آزار دیگری بزند؟ آیا همه‌ی ما به شکلی انواع خشونت‌های پنهان و دیگرآزاری را در خود حمل نمی‌کنیم؟ در نشستی که با حضور مشارکت‌کنندگان و بعد از اجرا برگزار شد، بحث‌های گوناگونی حول این مسائل درگرفت. مشارکت‌کنندگان درباره‌ی تجربه‌ی پست‌تروماتیک خود بعد از شلیک به

هنرمند سخن گفتند و اینکه بعضاً تازه بعد از مشارکت دریافته‌اند که انگار گناهی مرتکب شده‌اند. در مجموع متن نمایشگاه و گفت‌وگوهای این نشست تفسیر خاصی از کار معبد تثبیت می‌کند یا به زبان دیگر برای آن گفتمانی می‌سازد که خشونت را به‌مثابه نیرویی همواره حاضر در نهاد هر یک از افراد جامعه توضیح می‌دهد؛ خشونتی که در غیاب عقل سلیم و سنجش درست اخلاقی همه را در بر می‌گیرد و متوجه فردفرد اعضای جامعه است.

میلگرام روان‌شناس اجتماعی، در یک آزمایش تجربی که در سال ۱۹۶۱ و در دانشگاه ییل انجام داد، مشارکت‌کنندگانی را در گروه‌های دونفره، متشکل از آموزگار و آموزنده به کار می‌گرفت. در این آزمایش هر بار که آموزنده سؤالات آموزگار را به‌درستی جواب نمی‌داد، قرار بود توسط او که در سوی دیگر دیوار قرار داشت تنبیه شود و میزان قابل توجهی ولتاژ برق دریافت کند (البته آموزنده در عمل ولتاژی دریافت نمی‌کرد ولی صحنه به شکلی چیده شده بود که آموزگار از اعمال تنبیه خود اطمینان داشته باشد). در دو سوم موارد این ولتاژ در طی آزمایش تا ۴۵۰ ولت که می‌تواند کشنده باشد بالا رفته بود. اگر آموزگار صدای فریاد آموزنده را می‌شنید و تلاش می‌کرد از ادامه‌ی آزمایش سرباز زند یکی از این پاسخ‌ها را دریافت می‌کرد: ۱. لطفاً ادامه بده، ۲. آزمایش بایست ادامه یابد. ۳. بی‌نهایت اهمیت دارد که شما کار خود را ادامه دهید. ۴. انتخابی ندارید و باید ادامه دهید. در این آزمایش با یک ساختار مشروعیت‌بخش به خشونت سروکار داریم که تمثیلی است از دیگر نهادهای مشروعیت‌بخش در زندگی اجتماعی چون علم پزشکی، دستگاه قضایی و مهم‌تر از همه نهاد جنگ که مثلاً اگر تحت سیطره‌ی مشروعیت‌بخش دولتی فاشیست قرار گیرد آیشمن می‌آفریند. بر اساس این آزمایش درمی‌یابیم که ساختار مشروعیت‌بخش همواره دست بالا را دارد و واجد این توانایی‌ست که از اعضای جامعه به‌عنوان پیچ‌ومهره‌های خود استفاده کند و با طرح قواعد به ظاهر منطقی و موجه، آنها را به اعمال کنش غیراخلاقی ترغیب کند. در اجرای امیر معبد اما ساختار مشروعیت‌بخشْ نهاد بازنمایی هنر است: گالری. و یک تفاوت بنیادین هست میان آزمایش میلگرام و ***بیا نوازشم کن*** و آن اینکه در دومی دایره‌ی اعمال خشونت بسیار بسته‌تر است: از سویی فضای بازنمایی اساساً فضایی‌ست نمایشی،

ساختگی و نمادین که حتی مخاطرات واقعی را چون بازی سیرک می‌نمایاند و از دیگر سو دستور اعمال خشونت از طرف کسی اعمال می‌شود که خود می‌خواهد قربانی باشد: به من شلیک کن نه به دیگری! و این میزان مسئولیت اعمال خشونت را بسیار کاهش می‌دهد.

مسأله دقیقا بر سر این است که این شکل از مفصل‌بندی خشونت که در متن نمایشگاه و در نشست بعد از اجرا صورت گرفت، ساختاری که خشونت در آن جاری می‌شود و این را که تعیین سطح این خشونت و نتایج آن به کار چه نیروهایی می‌آید توضیح نمی‌دهد. شاید بتوان گفت اتفاقاً «ابتذال» خشونت در این است که با اشاعه‌ی نامتوازن خود به همه‌ی طرفین یک منازعه، «شرّ» خود را می‌پوشاند. بی‌درنگ خشونت دستگاه سیاسی را به یاد می‌آوریم که برای مقابله با سوژه‌های تحول‌خواه، کم‌تر از یک سال پیش از این اجرا، اعمال بی‌چون‌وچرای آن را در دستور کار قرار داده بود. در واقع اعمال یک‌طرفه‌ی این خشونت، پیش از هرچیز این را می‌طلبد که به «نابرابری خشم» میان طرفین منازعه (حکومت و معترضان) بیندیشیم که از ابزار یک‌سان برای بروز آن برخوردار نیستند. همچنین خشونت فیزیکی سرکوب تنها درجه‌ای حادتر از یک خشونت ساختاری‌ست که با بستن فضای سیاسی، اعتراض و مقاومت را به شکل تدریجی انباشت می‌کند و اتفاقاً در زمانی که همه‌چیز به نقطه‌ی جوش می‌رسد، همان دستگاه با تفسیر خاص خود از شرایط، مشروعیت اعمال خشونت فیزیکی را صادر کرده و دست به کار سرکوب می‌شود. در چنین بافتار سیاسی، آیا هنوز مسأله بر سر خشونت «نهادینه» در ذات افراد است که در زندگی روزمره‌ی خود با «تحریک»، «ارعاب» و «واداشتن دیگری» آن را بر یکدیگر اعمال می‌کنند؟

همچنین نباید از یاد برد که خشونت هنگامی که در فضای بازنمایی، حتی با هدف پرسش اخلاقی از موضوع، به تجربه درمی‌آید در واقع هرگز از محدوده‌ی امن خارج نمی‌شود. سازوکاری که در آن هنرمندْ خشونت را به میانجی مخاطب بر خود روا می‌دارد مسئولیتی را بر دوش مشارکت‌کننده نمی‌نهد. اتفاقاً حتی اگر ممکن باشد با ابراز خشونت در این فضای بازنمایی به واقعیت خشونت وسیع‌تر در جامعه دسترسی پیدا کنیم، شرط اول همین مشارکت خشونت‌ورزانه‌ی مخاطب است. از طرفی آنچه امن

بودن فضای بازنمایی افشا می‌کند چیزی نیست مگر بازنمایی‌ناپذیر بودن خشونتی که در آن روابط واقعی قدرت برقرارند. خشونتْ بازنمایی‌ناپذیر و همچنین انگار تجربه‌ناپذیر است؛ واقعیت آن حداقل برای عاملانش به‌تمامی لمس نمی‌شود؛ همواره مشروعیتی برقرار می‌شود که اعمال آن را روا بدارد. بنابراین با چیزی سروکار نداریم که در میان افراد به صورت منفرد و با ذاتی مشترک جاری باشد. خشونت بیرون تن است و همواره درون ساختار.

در ***بیا نوازشم کن*** همان‌طور که در عنوان طعنه‌آمیز آن نیز نمودار است نسبتی با مشارکت‌کننده برقرار می‌شود که او را مدیون می‌سازد و مسئولیت نمایش رنجی را که هنرمند خود کارگردانی می‌کند بر دوش او می‌نهد. شخصیت زاخر-مازوخ در رمان ***ونوس خزپوش*** با فانی فون پیستور قرارداد بندگی خود را می‌بندد؛ او رابطه‌ای مبتنی بر ظلم و مجازات تعریف می‌کند که مناسبات قدرت جاری در آن را خود شکل می‌دهد. از طریق این نمایشْ سوژه‌ی رنج در زنی که مجازاتش می‌کند چیزی می‌یابد که او را به یاد پدر می‌اندازد (عنصری بازدارنده و سرکوب‌گر). میل پرخاشگری به پدر که برآورده نشده با ایجاد یک سوپرایگو و شکل‌گیری «احساس گناه» یا «علاقه به مجازات شدن»، به سمت خود «من» تغییر جهت داده و به شکلی سادیستی به ظلم به «من» منجر می‌شود (فروید). هم‌زمان مازوخیسم ناگزیر است از دوباره‌جنسی‌سازی وجدان تا بتواند سادیسمی را که به خود روانه کرده با لذت همراه کند (دلوز). بنابرین مازوخیست در واقع خود عامل خشونت است و به دنبال چیزی‌ست که رفتار آزاردهنده‌ی خود را مشروط کند تا دیگری در بازی‌ای که مسیر آن را خود او تعیین می‌کند شریک شود: از تو متنفرم، دوستت دارم و ... خود از قواعد این بازی دردناک‌اند. مازوخیست به دیگری توهم قدرت می‌دهد در حالی که خود اوست که اختیار را در دست دارد. در این‌جا سوژه‌ی رنج و سوژه‌ی قدرت یکی می‌شوند.

در پرفورمانسی دیگر از امیر مُعبِد (*نزویر*-۱۳۹۲)[۹] اما مشارکت‌کننده به تماشاگر تنزل می‌یابد منتهی این عدم مشارکت از دین او نمی‌کاهد. از هنرمند خون می‌گیرند و او خون را به بومی سفید می‌پاشد و سپس با کندن پوسته‌ای از این بوم، این نوشته پدیدار می‌شود: «به قیمت است». خون او در حد کالایی مبادله‌شونده در آمده که چون

بوم نقاشی برای فروش گذاشته شده است. تماشاگر خریدار تماشای خون و جان اوست. خونش قیمتی نه ارزان و نه گران دارد: تماشاگر خون او را به قیمت تماشا می‌کند. در پرفورمانس ***ویروس***[10] که آن هم در ۱۳۹۲ در شهرک هنرهای پاریس اجرا شد، چند تن از دوستانش موهای سر و صورت و بدن او را به دیوار میخ‌کوب کردند تا تنش ساعت‌ها بی‌حرکت در فضا بماند و ره‌گذران او را تماشا کنند. در پرفورمانس ***برماست که در ماست***[11] که در سال ۱۳۹۶ در تهران و در گالری ایرانشهر به اجرا در آمد، زالوهایی بر تن او می‌گذاشتند تا بعد از سیراب شدن از خون او به‌تدریج از تنش جدا شده و فرو بیفتد. در این دو پرفورمانس نیز هنرمند تماشاگر را از مشارکت معاف می‌کند ولی هم‌زمان او را به خود نزدیک می‌کند و با موهای بدن خود یا زالوهای خون‌خوار هم‌تراز می‌کند.

شاهدیم که در این اجراها عامل رنج به‌تدریج با افت شأنی بی‌بدیل مواجه شده است. این افت شأن از انسان به زالوها و سپس موهای بدنْ همراه است با هرچه نزدیک‌تر شدن رنج به سطح تن هنرمند: اصابت ساچمه‌ها بر پوست؛ چسبیدن زالوها به پوست، و حالا موهایی که خود از پوست رشد کرده‌اند عامل دردند. اگر در ***بیا نوازشم کن*** تن هنرمند رنج را در نقاطی حس می‌کرد که ساچمه‌های مشارکت‌کننده تنش را لمس می‌کردند، موها و زالوها سطحی وسیع‌تر از تن او را اشغال کرده‌اند و قادرند به تکثیر دردی فراگیرتر. لمس کردن جهان و رابطه‌ی با آن هرچه بیشتر مختل می‌شود؛ سوژه‌ی مازوخیست رنج بیشتری را بر تن خود روا می‌دارد تا نقش پدر را هرچه بیشتر به یاد آورد. ما، زالوها و موها چیزی نیستیم جز پوست او که دیگر جهان را لمس نمی‌کند و سپس خود او هستیم که خشونت را بر خود (پوستش) حک می‌کند. همچنین در فراگیر شدن رنج و یادآوری پدرْ ما نیز دیگر تنها مدیون نیستییم بلکه بیش از پیش مقهور می‌شویم: در ***بیا نوازشم کن*** هنوز اندک عاملیتی بود که به عذاب وجدان آلوده می‌گشت لیکن در نمایش زالوها رنگ خون مغلوب‌مان می‌کند و ناتوانمان می‌گذارد. از ورای این نمایش تحقیر و رنج تنانه، سؤالاتی که باقی می‌ماند این است: آیا می‌توان در هنر رنج را مسأله کرد ولی به گردن نگرفت و بازتولید نکرد؟ اگر رنج به تن الصاق شود و به مالکیت آن درآید آیا امکان این را از دست نمی‌دهیم که خشونت را چون عاملی

ساختاری و بیرون از تن درک کنیم؟ آیا با حلول رنج در تن و با ابژه شدن درد در معنی صرفاً تنانه‌ی آن، لذتی منحرف و فتیش‌وار از تحمل رنج بازتولید نمی‌شود؟ و نهایتاً این‌که آیا یادآوری نقش پدر در هیأت جبار اعظمْ تصویری یک‌پارچه و نفوذناپذیر از او نمی‌سازد و امکان مقاومت در برابرش را مسدود نمی‌کند؟

دیگری بیرون از تاریخ در آستان تاریخ جهانی هنر

تجربه‌ی مدرنیته در هنرهای تجسمی ما گفتمان‌های متعددی می‌پذیرد. در غالب‌ترین این گفتمان‌ها، این تجربه تمثیل فردی را می‌سازد که در لحظه‌ی شتاب‌ناکِ حرکت یک قطارْ، بلیت‌نخریده به آن سوار شده باشد. سپس طی فرصتی کوتاه می‌باید دیگر مسافران را که هر یک صندلی‌های گوناگونی را از پیش اشغال کرده‌اند بشناسد و از واگنی به واگن دیگر سرگردان شود و پیش از آن‌که جایی برای خود بیابد، در ایستگاهی پیاده و به حال خود رها شود. در این گفتمان، هنر ما از سنت‌های پیشین خود کنده شده و نتوانسته است تجربه‌ی تحولات مرحله‌به‌مرحله‌ی مدرنیته را از سر بگذراند و با زمان خود همراه شود. سفر شخصیتی چون کمال‌الملک به غرب، فرصت اندکش در شناخت نقاشی غربی که به نسخه‌برداری از آثار نقاشان قرن نوزدهم محدود می‌شود مثالی‌ست کلیشه‌ای برای این گفتمان چراکه فرصت نیافت با هنر زمانه‌ی خود که روش کار نقاشی امپرسیونیستی بود آشنا شود. این گفتمان تا این‌جا پیش می‌رود که مدرنیته را برای ما همواره بیرونی نگه می‌دارد و خسران این تأخیر همیشگی را جبران‌ناپذیر می‌انگارد. گفتمانی دیگر که گویی با شکل‌گیری ملت-دولت مدرن در ایران و تثبیت دولت مرکزی همراه است، تمثیلی دیگر می‌طلبد: مسافری که با چمدان پرباری از تاریخ و ادبیات فارسی، و غنای بصری و فرهنگی به‌جای‌مانده از تمدن قرن‌های گذشته، بلیت خود را خریده و به قطار مدرنیته سوار می‌شود. او با دیگر مسافران دست می‌دهد، با آنها آشنا می‌شود و رنگ‌وبوی زمان آنها را درمی‌یابد. ازاین پس همواره در تلاش است تا هر آنچه را که از توشه‌اش درمی‌آورد با آنها هم‌زمان کند. در هر دوی این گفتمان‌ها یک «ناهم‌زمانی» پیش‌فرض گرفته می‌شود و امکان یک «ملاقات» به تصور در می‌آید: ملاقاتی ناهم‌زمان. در هر دوی این گفتمان‌ها بیرون بودن از مدرنیته

به‌مثابه فکت تاریخی همواره حاضر است و فراگیر بودن مدرنیته از پیش محقق نیست چرا که باید آن را به چنگ آورد. بیرونی هست که ملاقات با آن ضروری ولی همواره مناقشه‌برانگیز است زیرا در گفتمان نخست، عقب ماندنِ بنیادینْ راه دسترسی به «ذات مدرنیته» را مخدوش می‌کند و در گفتمان دیگرْ تازه‌به‌دوران‌رسیدگی عمق تجربه را مسدود می‌کند. آنچه قطعی وانمود می‌شود ضرورت «ملاقات» از طرفی، و رفع شکاف «ناهم‌زمانی» از طرف دیگر است.

البته این طرحی بسیار تقلیل‌گرا از تجربه‌ی مدرنیته برای «هنرمند پیرامون» است که «ملاقات»های جسته‌گریخته‌ای را که بیرون از این نقشه ممکن شده است نمی‌بیند. لیکن اتفاقاً تلاش می‌کنم با برجسته‌کردن این دوحد نهایی مسیری را پیش گیرم تا نشان دهم این «ملاقات» و این «ناهم‌زمانی» تا چه حد پیش‌شرط‌های پرسش‌برانگیز و درونی خود مدرنیته هستند و درک تنش و مرز میان بیرون بودن از آن و قرار گرفتن درون آن تا کجا برای هنرمند پیرامون حیاتی است. به همین دلیل بیشتر بر تعریفی از مدرنیته گرایش دارم که آن را چون کلیتی «ناموزن و مرکب» و معطوف به «توسعه» می‌بینند. در این توسعه‌ی ناموزون فضایی مغناطیسی پدید می‌آید که می‌بایست همه‌چیز را در آن پیشاپیش هم‌زمان دید. نقاط حاضر در نقشه‌ی مدرنیته هیچ‌یک نسبت به دیگری پیشینی نیستند لیکن نه به یک اندازه رؤیت‌پذیرند و نه به یک اندازه واجد تاریخ و نزدیک به مرکز: قطاری وجود ندارد که همه‌چیز روبه‌جلوست و هم‌ترازی وجود ندارد زیرا خود حرکت به جلو اجبار می‌کند که مسافرانی همواره پشت سر باشند.

هنرهای معاصر ما هر یک به شکلی این تنش مدرنیته را در فضا حاضر می‌کنند ولی در میان آنها هنرهای تجسمی از ویژگی خاصی برخوردار است. برعکس شعر و رمان در زبان فارسی که با گسست از رتوریک نظم و نثر کهن، انقلاب در مضمون‌ها، خلق فرم‌های جدید با فرارفتن از عروض، و اتفاقاً در گفت‌وگویی پیوسته با تاریخ ادبیات، از زمان مشروطه تجارب مدرن را تجسم می‌بخشید، می‌توان ادعا کرد که هنرهای تصویری ما تجاربی با غنای کم‌تر ازسر گذرانده‌اند. بعضاً این‌گونه توصیف می‌شود که تاریخ ما تصویر را کم‌شأن‌تر از کلمه نگه داشته است. و جز درخششی کوتاه در نگارگری ایرانی دوره‌ی صفوی که بر روش تولید کتابخانه‌ای استوار بود تا پیش از ظهور عکاسی

فضای مناسبی برای تحول نقاشی برای ما پدیدار نشده است. در فاصله‌ی پایان مشروطیت تا اوایل دهه‌ی پنجاه، همراه با فرایند مدرنیزاسیون از بالا که تسریع شده بود، تجارب بسیاری صورت گرفت که با انقلاب ۵۷ دچار گسستی عمیق شد. فارغ از این بحث‌ها که آسیب‌شناسی تاریخی می‌طلبند، تا جایی که به دوره‌ی بعد از انقلاب ۵۷ مربوط می‌شود، با حذف نهادهای فرهنگی یا با تغییر نقش دادن آنها، دسترسی به جریان‌های هنر در سراسر جهان تا اواخر دهه‌ی هفتاد و اوایل دهه‌ی هشتاد بسیار محدود شد. لیکن نسل هنرمندانی که کار هنری خود را در دوره‌ی اصلاحات آغاز کردند به‌ناگاه با سیلابی از هنرهای جدید در غرب مواجه شدند که با ترجمه‌ی کتاب‌های هنر معاصر و فعالیت موزه‌ی هنرهای معاصر و گالری‌های جدید ممکن شد. از این پس اگر دو دهه لازم بود تا دریابیم که «جهانی‌شدن» برای ما مقتضیات خود را می‌طلبد، حداقل تصورِ هم‌زمان شدن با جهان برای «هنرمند پیرامون» ممکن شد. این تصور هم‌زمانی ناگهان نقشه‌ی سنت‌های تجسمی ما را کاملاً به‌هم ریخت و ارزیابی من این است که در این فضای جدید، تجارب جدیدی خلق شد که گفتمان‌های مبتنی بر مفاهیم «ملاقات» و «ناهم‌زمانی» را که در بالا توضیح دادم تا حدودی دگرگون کرد و این امکان به‌خصوص زمانی پدید آمد که هنرمند تجسمی پا از تصویر بیرون گذاشت؛ فضای نمایش را با فضای اجرا در آمیخت و شئ را با کنش تاخت زد.

باربد گلشیری در مجموعه‌ای از کارهای خود، این انگاره‌های «ملاقات» و «ناهم‌زمانی» را در دیالوگ با آثار هنرمندی چون ماله‌ویچ دگرگون کرد. او در یکی از این کارها که آن را ***کورا: افت و خیز اپلستیزیسم***[۱۲] نام نهاد و در سال ۱۳۹۰، طی سه روز و در چهارمین دوسالانه‌ی مسکو در گالری ملی سُلیانکا اجراکرد، دو ضلع از فضای نمایش کارهای ماله‌ویچ در آخرین نمایشگاه فوتوریست‌ها، ***صفر–ده*** را بازسازی می‌کند. در عکس تاریخی که از دو ضلع این فضا موجود است کارهای ماله‌ویچ را بر دیوار می‌بینیم با ***مربع سیاه*** در کنج. فضا مملو از سوبژکتیویسم و جهان ذهنی ماله‌ویچ است و تنها عنصری که در عکس چون پونکتومی نمایان می‌شود یک صندلی خالی است که عینیت را به فضا وارد می‌کند. می‌دانیم که مادیت تصویری در آثار ماله‌ویچ با فاصله‌گذاری حداکثری از واقعیت عینی ساخته می‌شد. ماله‌ویچ کار هنر را نه بازنمایی

واقعیت عینی که خلاقیت سوپژکتیو و مغزی قلمداد می‌کرد. واقعیت و تاریخ برای او چیزی دسترس‌ناپذیر بود و تلاش هنر برای پیوند با آن عبث. لیکن حضور این صندلی در نمایش ***صفر–ده*** به شکل طنزآمیزی هدف او را نقض می‌کند. اتفاقا همین ابژه‌ی عینی و واقعی‌ست که نقطه‌ی عزیمت «ملاقات» گلشیری با او خواهد شد.

گلشیری در روز نخست از پرفورمانس خود اتاق ماله‌ویچ را بازسازی می‌کند؛ صندلی را در جای خود قرار می‌دهد و بر آن می‌نشیند. کارهای ماله‌ویچ دیگر در اتاق حاضر نیستند بلکه رد هر یک از آنها توسط دوده‌ای که به اطرافشان پاشیده بر دیوار نقش بسته است. تن و چهره‌ی گلشیری نیز پوشیده است و در حالی که لباس سیاهش در نقطه‌ای از پهلو پاره است بر صندلی نشسته. چیزی با خط بریل که فقط برای کورها خواناست بر پهلویش داغ شده. او هر بار دست دراز می‌کند تا دستان مشارکت‌کننده‌ای را بگیرد و بر پهلوی خود بگذارد؛ هرگاه که دست کسی پوست پهلوی او را لمس کند چراغ‌ها خاموش می‌شوند؛ فضا کور می‌شود و عینیت از آن رخت برمی‌بندد. مشارکت‌کننده که از لمس او بازایستد و دستش را پس بکشد، چراغ‌ها روشن می‌شوند و برمی‌گردیم به فضای عینی که ازقضا فضای سوبژکتیو اتاق ماله‌ویچ است: واقعیت باز هم دسترس‌ناپذیر می‌شود. در «فرازوفرودِ» روشنی و تاریکی، و بینایی و لامسه است که «ملاقات» او با تاریخ جهانی هنر صورت می‌پذیرد.

فعالیت هنری ماله‌ویچ و سوپرماتیست‌ها نقطه‌ی عطفی در تاریخ هنر ابتدای قرن بیستم محسوب می‌شود. با این‌همه «انتزاع از واقعیت» در تصویر نقاشانه که حرکتی پیشرو بود خود ورقی‌ست از تاریخ جهانی هنر غرب که با استتیکی‌شدن و تاریخی‌شدن جریان سوپرماتیست‌ها و تفسیرهای دوباره از آنها طی سالیان بعد در اروپا و آمریکا، جای خود را چون یک لحظه‌ی تاریخی سرشار از گفتمان باز کرد. برای همین در «ملاقات» گلشیریْ کشش مغناطیسی لحظه‌ی تاریخی نمایش ***صفر–ده*** را نباید دست‌کم گرفت. صندلی اتاق به شکلی تناقض‌آمیز هم عنصری‌ست ناخواسته و ناهنجار که مکان عکسِ تاریخ‌هنری را به لحظه‌ی حال می‌آورد و هم آستانه‌ایست در تاریخ هنر که هر کسی نمی‌تواند در آن قرار بگیرد مگر سوژه‌ی انزوا که متعرض است به چیزی؛ خواهان ملاقاتی: یک دیگری ناب که با چهره و تن پوشیده و داغ تاریخ به پهلو، نشسته

و ترور می‌آفریند؛ بی‌مهابا دست دراز می‌کند که مشارکت‌کننده تن او را، چیزی ابژکتیو را لمس کند و بفهمد؛ و همواره شکست می‌خورد زیرا مخاطبین موزه هیچ‌وقت کور نیستند و بریل نمی‌دانند که نوشته‌ی پهلویش را بفهمند. یا این صندلی همان صندلی نگهبان آثار هنری موزه‌هاست، همان فردی که تا پیش از این نامرئی بود، در حین تماشای اثر انگار وجود نداشت ولی حافظ آثار بود: حافظ تاریخ. اکنون تروریست بر آن نشسته، محافظتی در کار نیست؛ کاری هم بر دیوار نیست. به تو دوبار تعرض می‌کند یا تو او را دوبار لمس می‌کنی: یک‌بار دستش را وقتی که دستت را می‌گیرد و به سوی خود می‌کشد، و یک‌بار پهلویش را که گزاره‌ی نامرئی‌اش را بر آن نوشته و چون بینایی نمی‌توانی بخوانی. ماله‌ویچ را لمس نمی‌کردی. سوژه‌ی انزوا (تنِ گلشیری) ناخودآگاه سوژه‌ی جهان (فضای ذهنی ماله‌ویچ) است که ناگهان احضار شده. سوژه‌ی جهان دارد کابوس او را می‌بیند که از ایماژهای خود خالی شده و چون عینیتی مزاحم به درون فضایش رسوخ کرده؛ بیگانه‌ای که به لحظه‌ی بزرگی از تاریخ هنر پا گذاشته است. البته گلشیری هم تلاش کرده ماله‌ویچ را در جهان خود احضار کند ولی کارهای او غایب‌اند و شبحی از آنها بر دیوار مانده است. «ملاقات» اشباح آسان نیست. این یک «مواجهه در غیاب» است.

در این اثر با پیشی گرفتن وجه لمسی (پرفورمانس گلشیری) از وجه بصری (آثار ماله‌ویچ)، هنرمند انزوا امکان می‌یابد با تاریخ هنر جهان به مصاف برود. اگر در تاریخ تصویرْ انگاره‌ی «ملاقاتْ» او را همواره در خسران و عقب‌ماندگی نگه می‌داشت، انگاره‌ی «مواجهه» به یمن گذر از تصویر و پیوستن به کنش تنانه او را در آستانه‌ی روایت‌گری تاریخی دیگر قرار داده است. همچنین «ناهم‌زمانی» هم طرد شده است. زیرا او صحنه‌ی تاریخ را باری دیگر به میل خود چیده؛ تن او فضا و صندلی را اشغال کرده؛ آثار را از دیوار برداشته و چراغ‌های گالری را در مسکو، درست در زمان حال (همان زمان اجرای پرفورمانس) خاموش و روشن می‌کند. تنِ اکنون او هم‌زمان شده است با یکی از دالان‌های تاریخ هنر. همین اتصالی سوژه‌ی انزوا با تاریخ جهان و تعرضش به مکان تاریخی موزه (از طریق دست‌کاری در عکس نخستین اتاق ***صفر–ده***) او را به‌واقع با چیزی هم‌زمان‌کرده که جلوتر از او پنداشته می‌شد.

همان‌طور که از عنوان کار، ***کورا: فراز و فرود اپلستیسیزم*** بر می‌آید، با تنشی در جسمانیت هنر تجسمی سروکار داریم. ماله‌ویچ خود از هنرمندانی بود که با ***مربع سیاه*** و ***مربع سفید*** بر ادراک مبتنی بر بینایی حدی گذاشت و زبانی خلق کرد تا به حدود نهایی تصویر برسد. برای گلشیری اما چیزی جسمانی و تنانه و از جنس درد هست که در «فراز و فرود» بین جسم داشتن و قابل‌لمس بودن معنا پیدا می‌کند. تن او بر چیزی ناخوانا شهادت می‌دهد که می‌خواهد در آستانه‌ی تاریخ جهانی هنر ادراک‌پذیر شود. اما در ادامه‌ی راه، در روز دوم و سوم اجرا، این تلاش به ادراک‌پذیر شدن متوقف می‌شود و مشارکت‌کننده به کنار می‌رود. در روز دوم و در همان اتاق که اکنون به اتاق عمل تبدیل شده است، یک تیم پزشکی پوست پهلوی گلشیری را از تنش جدا می‌کنند و در روز سوم، پوست در قابی مربع‌شکل در ابعاد همان ***مربع سیاه***، نمک‌سود شده و در گوشه‌ی اتاق به جای کار ماله‌ویچ می‌نشیند. در این فرایند دو کار انجام شده: یکی خروج درد از تن سوژه‌ی انزوا و دیگری ابژه شدن و مادیت یافتن این درد در هیأت بخشی جداشده از تن که در یک صندوق، جعبه یا قاب قرار گرفته و اکنون چون تمثالی گوشه‌ی اتاق موزه را اشغال کرده است. در این فرایند سوژه‌ی انزوا با به‌جاگذاشتن بخشی از تن خود شأن این را پیدا می‌کند تا به ***مربع سیاه*** ماله‌ویچ برسد و در فضای تاریخ ماندگار شود. اگر از روز اول پرفورمانس چیزی باقی نمی‌ماند جز لحظات تقلای گذرا برای لمس شدن، در روز دوم تن هنرمند بر تخت، با استخراج درد از بدن خود، ماده‌ای از این خاطره‌ی تقلا به‌جا خواهد گذاشت؛ در روز سوم نیز بناست در پایان این «کورا» علاج شود و در ماله‌ویچ حلول کند. در اینجا بالاخره قرار است «مواجهه‌ی غیاب» به «ملاقات حضور» در دل تاریخ منجر شود. افسوس که تنها راه ملاقات و نقطه‌ی تماس ممکنْ غرق‌کردن «رنج عینی سوژه‌ی انزوا» در «فضای ذهنی سوژه‌ی جهان» است: پوست تن در مربع سیاه. یا آن‌طور که دوستی گوش‌زد کرد: تنِ آنتروپوس در روح هیومن!

از خاطره‌ی پوشانِ طبیعت تا پرده‌ی عریان سیاست

امیرعلی قاسمی در تابستان ۱۳۸۸ در ***پرونده پزشکی امیرعلی***[۱۳] با ارائه‌ی اسناد، اشیا، داروها، و شرح خاطرات و گزارش‌های مربوط به بیماری‌ها و سوانحی که تا بیست‌ونه سالگی‌اش از سر گذرانده بود، در گالری طراحان آزاد یک چیدمان ارائه کرد. اولین پاراگراف متنی که برای نمایش نوشته است او را چون هر نوزاد طبیعی دیگر تصویر می‌کند با «تصویر جوهرین کف هر دو پا و کارتی آبی‌رنگ» که «نشان از آن دارد که هنگام تولد دو کیلو و هشتصد و پنجاه گرم وزن و چهل‌وهفت سانتی‌متر قد داشته و وضع جسمانی‌اش خوب بوده است.» لیکن از همان روز اول زندگی جوش‌هایی شروع به پدیدار شدن می‌کنند که برای علاج‌شان مصرف آنتی‌بیوتیک را آغاز می‌کند. در دو سالگی آسم سر می‌رسد که اسپری سالبوتامول را به همراه می‌آورد. مصرف کورتون نیز به تدریج محرک حساسیت پوستی می‌شود، لکه‌هایی که در «مفاصل آرنج و زیر زانوها» پدیدار می‌شد و در سنین بالاتر «به صورت و گردن هم سرایت کرد». هنرمند برای تک‌تک مواردی که اشاره می‌کند سند و مدرک‌های شماره‌گذاری‌شده دارد که پرونده‌ی پزشکی او را بسیار به یک تحقیق علوم طبیعی شبیه کرده است. باوجودی که لحن نوشته‌ی او در مجموع گزارشی است ولی در برخی موارد به اشاراتی برمی‌خوریم که عواقب روانی درد جسمانی را به چشم می‌آورد. در جایی به «عکس‌های کودکی با چشمان پف‌کرده و تپل‌مپل یا کاملاً لاغر و استخوانی» که از مصرف کورتون ناشی می‌شده اشاره می‌کند یا به «کاهش اعتمادبه‌نفس» هرگاه اسپری تنفسی به همراه نداشته است. علاوه بر بیماری‌هایی که طبیعت ژنتیکی‌اش بر او تحمیل کرده، سانحه‌ی اتومبیل هم اضافه می‌شود. اکنون تصادف طبیعی سر نخ را به دست می‌گیرد تا بعد از عمل جراحی «بسیار سنگین، دقیق و طولانی»، مدت‌ها در ران پایش پلاتین حمل کند و «ساق پایش را با داربست‌گونه‌ای عجیب کنار هم قرار دهند». و دوباره اشارات به عواقب روانی که به دنبال می‌آید و لحنی کنایه‌آمیز به خود می‌گیرد: «سفر تابستانی آن سال با پای گچ گرفته همراه با دو چوب زیر بغل در کنار دریا چه لطفی داشت!!!»، «حمام کردن‌ها و... و با آن وضعیت...»

همه‌ی این خاطرات مربوط به زندگی او هستند از همان لحظه‌ی اول. ولی یک لحظه را در بر نمی‌گیرند: خود لحظه‌ی تولد و «هنگام تولد» را که «تصویر جوهرین کف پا و کارت آبی نشان از اوضاع جسمانی خوب داشت». به نظر می‌رسد این خاطرات، گزارش‌ها و شرح بیماری‌های جسمانی پوشاننده‌ی خود رخداد تولد هستند که چون یک لحظه‌ی بنیادین از روایت جا مانده و چون جرأت آن نیست که از آن پرسش شود با انبوهی از رخدادهای طبیعی پس از تولد پوشیده شده است. این‌که شاید این رخداد اصلاً قرار نبوده است خوب پیش برود یا این‌که اصلاً پیش از تولد هم بنا نبوده چیزی درست باشد؛ این‌که همه‌چیز پیش از آغاز زندگی از دست رفته بوده و «نشان» غلط نشان داده بوده است. «مگر زندگی بد را اصلاً می‌شود خوب زیست؟». شاید مسأله بر سر این است که طبیعت دیگر نمی‌تواند رخداد زندگی را به شکلی رقم بزند که با سعادت همراه شود. رخداد طبیعی زندگی که قاعدتاً منزه از خطای انسانی‌ست گناه‌کار میدان از آب درآمده و جز خود زندگی کسی مقصر نیست. ذات رخداد طبیعی است که مورد بازخواست است و اکنون باید پرسید بدذاتی رخداد طبیعی خود پوشاننده‌ی چیست؟

مهدی میرمحمدی در پرفورمانسی تحت عنوان ***یک نقطه در پیش است***[۱۴] که در سال ۱۳۹۰ در گالری ایست انجام داد، تلویزیونی را در میان گذاشته بود، رادیویی را به دست گرفته بود و هر زمان که خبر یک رخداد ناگوار از آن بخش می‌شد، تیتر آن را پرینت می‌گرفت و تعدادی پونز را در محدوده‌ای که روی زمین مشخص کرده بود پخش می‌کرد و بر آن‌ها راه می‌رفت. در اینجا با ترجمه‌ای سر و کار داریم که در آن، ابتدا دردهایی که در سطح جهان تجربه می‌شوند به این‌جا و اکنون پرفورمانس مخابره می‌شوند، سپس با پرینت شدن تیتر خبرها، واقعیت آنها اذعان و نام‌گذاری می‌شود و در مرحله‌ی پایانی ترجمه، هنرمند دردها را با راه رفتن بر پونزها بر تن خود اعمال می‌کند. دانستن این‌که اتفاقات ناگوار در جایی دیگر رخ می‌دهد او را به این ملزم کرده است که به هرترتیب خود را در درد آنها سهیم کند. دانش درباره‌ی رخدادی او را به کنش و خلق رخدادی دیگر رهنمون می‌کند. و البته این دانش و کنش باهم نسبتی عمیق دارند: همانطور که رسانه به شکلی فراگیر و دل‌به‌خواهی رخدادها را بر سر ما

هوار می‌کند، هنرمند نیز با پاشیدن اتفاقی پونزها بر زمین، سطحی فراهم می‌آورد که با قدم گذاشتن بر آن معلوم نیست کدام پا و چه زمان بیشتر زخم شود. فقط می‌دانیم که با انباشت هرچه بیشتر اخبار ناگوار (دانستن بیشتر)، پونزهای بیشتری بر زمین خواهد ریخت و قدم برداشتن (کنش بیشتر) پای او زخمی‌تر خواهد کرد. ناتوانی او در درک بی‌واسطه‌ی خشونت جهان او را ملزم کرده است به نوعی کنش اتفاقی و شانس‌محور که نقش طبیعت را بازتولید کند: پاشیدن پونزها چون بذرهایی که هر جا برویند زخم می‌سازند. «فرافکنی اخبار» و «پاشیدن پونزها» هر دو چون رخدادهای طبیعی و تصادفی به‌هم ترجمه می‌شوند که کار هر دو حول دانستن درباره‌ی درد و تولید آن می‌چرخد.

هومن داودی در سال ۱۳۹۸ و در پشت‌بام گالری محسن پرفورمانسی داشت تحت عنوان ***نمی‌توان در آفتاب ایستاد و نسوخت***[۱۵] که در آن از طلوع تا غروب آفتاب، برهنه و پشت به خورشید نشست تا پوستش بسوزد. نور خورشید زندگی‌بخش و در عین‌حال آسیب‌زننده است. آن‌که رو به خورشید بایستد و در آن چشم بدوزد طی مدتی کوتاه کور می‌شود ولی آن‌که به آن پشت کند می‌تواند طی مدتی طولانی‌تر به کار خود ادامه دهد تا آسیب پوستی فرا رسد. گویی زمان طولانی یک روز کامل، «از طلوع تا غروب» که استعاره‌ایست از زمان در تمامیت آن، باید سپری شود تا به نتیجه‌ی قطعی برسیم که خورشید آسیب‌زاست و نه زندگی‌بخش. قاعدتاً یک روز برای بذر نهفته در خاک کافی‌ست تا زیر نور خورشید جوانه بزند ولی نوبت به سوژه که می‌رسد یک روز زمانی است لازم تا معنی آسیب نور آفتاب را بفهمد. در اینجا نیز نقش حیات‌بخش طبیعت جای خود را به رخداد دردناک طبیعت می‌دهد.

در این سه اثر طبیعت به اشکال مختلف متهم می‌شود به خلق رخدادهای دردناک: از بیماری و سانحه گرفته، تا زخم کردن پا و سوزاندن پوست. در پرونده‌ی پزشکی، هنرمند تلاش می‌کند، با بیانی گزارش‌گونه و به میانجی اسناد و اشیا، بیماری‌های خود را فهرست کند و خونسردانه پرونده‌ی پزشکی‌اش را با ما در میان بگذارد ولی ناخودآگاه ما را به قضاوت طبیعت وامی‌دارد؛ در اجرای پونزها، هنرمند با استفاده از وجه دل‌به‌خواهی اتفاق، خود طبیعتی تولید می‌کند که جسمش را آسیب می‌زند؛ و در

اجرای ایستادن پشت به آفتاب، هنرمند ثابت می‌کند که طبیعت آسیب‌زاست. به‌راستی چه چیزی باعث می‌شود که طبیعت تا این حد پلید انگاشته شود؟ آیا برجسته کردن شکست رخداد طبیعی در خلق یک زندگی سعادت‌مند، خود پوشاننده‌ی این نیست که چیزی دیگر از ابتدا برای سوژه دسترس‌ناپذیر شده است: سعادت از طریق رخداد سیاسی؟ و اتفاقاً رخداد سیاسی چیزی‌ست که از سوژه و جامعه برمی‌آید و وقتی که مسیر آن مسدود به‌نظر برسد فراموشی در کار می‌شود تا با پرده‌ی بدذاتیِ طبیعتْ انسداد را بپوشاند[16]. با نگاهی وسیع‌تر می‌توان دید که اتفاقاً فضای سیاسی بین سال‌های دهه‌ی نود چه برزخی را برای امر سیاسی ساخته بود و تا چه حد انتظار هر رخدادی نامتصور می‌نمود. اگر نسبت سوژه‌ها با بخت و طبیعت تا این حد مختل شده است، در لایه‌ای زیرتر آنچه پنهان گشته ناتوانیِ تغییر است و انتظار رخدادی در عرصه‌ی سیاست.

سیمین کرامتی در سال ۱۳۸۶، به‌یاد قتل‌های زنجیره‌ای نویسندگان در دهه‌ی هفتاد که توسط دستگاه امنیتی اجرا شده بود یک ویدئو اینستالیشن شامل چهار ویدئو تولید کرد به نام ***چهار عنصر***.[۱۷] در هر یک از این ویدئوها، چهار عنصر طبیعی آب، آتش، باد و خاک با زندگی نسبتی معکوس یافته‌اند و به تخریب مشغولند. در ویدئوی آبْ نمای نزدیک لیوانی را می‌بینیم حاوی کاغذهایی که نوشته‌هایش در آب حل می‌شود و از یاد می‌رود؛ در ویدئوی آتشْ نمای نزدیک اسلحه‌ای که شلیک می‌کند را می‌بینیم با صدای جنگ؛ در ویدئوی بادْ پری چسبیده به سطحی را می‌بینیم که توان از جا بلند شدن ندارد و در ویدئوی خاکْ، انسانی را، تن خود هنرمند را که در محفظه‌ای شفاف نشسته، به دیواره‌ی آن پهلو داده و دوربین را نگاه می‌کند؛ از بالا بر سرش خاک ریخته می‌شود تا به‌تدریج و به تمامی در آن دفن شود. عناصر طبیعی همگی به خدمت یادآوری حوادثی درآمده‌اند که جامعه را تا مدت‌ها بهت‌زده کرده بود و ریختن خاک بر سر، به‌وضوح هنرمند را در مرحله‌ی عزاداری نشان می‌دهد.

در روزهای بگیروببند اتفاقات ۱۳۸۸، حمید پورآذری در یک اجرای عمومی تجربه‌ی ترس معترضین در خیابان را بازسازی کرد. در پارکینگ عمومی یکی از دانشگاه‌های تهران، مشارکت‌کنندگان سوار اتومبیل‌های ناشناسی می‌شدند که بعد از

دور زدن و ایست‌های مکرر در نقاط مختلف پارکینگ، آنها را با ترس روزهای تظاهرات از نو روبرو می‌ساخت. هنوز ترس خیابان پابرجا بود که هنرمند می‌خواست ترسی را که دستگاه امنیتی ایجاد کرده است در تن و روح سوژه‌ها حک کند: هر لحظه باید فرار کنی و ممکن است در اتومبیلی سوارت کنند و به ناکجایی ببرند. با تجربه‌ای چنان نزدیک به واقعیت، انگار قرار است گزاره‌ای را که همین‌لحظه ادا می‌کنی در همین لحظه هم از بر شوی و به یاد بسپاری.

در ویدئویی از سین سینی به نام ***زبان سرخ فارسی***[18] که در سال ۱۳۹۰ تولید شده است صدای قلب او را می‌شنویم. او تیغی را از روی میز برمی‌دارد و در دهان می‌گذارد. سپس نمایی نزدیک از صفحات یک لغت‌نامه‌ی فارسی را می‌بینیم که به دست او ورق می‌خورد و انگشت سبابه‌اش روی کلمات می‌لغزد و دنبال کلمه‌ای می‌گردد. هربار که نمای نزدیک به دهان او برمی‌گردد کلمه‌ای را می‌گوید که ما نمی‌شنویم ولی به‌تدریج در می‌یابیم که تلفظ کلمات با تیغ در دهان، زبان او را زخم می‌کند و خون از آن جاری می‌شود. هجی کردن کلمات برای او تبعاتی دیگری هم دارد: زبانِ سرخ سرِ سبز می‌دهد بر باد. هر واژه که به زبان آورده می‌شود، «زبان» گوینده در معرض زخمی دیگر قرار می‌گیرد، ولی همچنین هر گزاره‌ای که از دل تاریخ فراخوانده شود، در حافظه و «سر» او هم، ترومایی را زنده می‌کند.

ندا رضوی‌پور در یک پرفورمانس و چیدمان تحت عنوان ***نوسان***،[19] که در سال ۱۳۹۲ و در گالری اعتماد اجرا شد، ظروف چینی گل‌دار و کریستال‌های رنگی را به دقت و نظم در سینی‌های فلزی کف گالری می‌چید. او با دستمالی سفید در دست میان ظرف‌ها می‌چرخید و از میان‌شان یکی را برمی‌گزید و به دقت گردگیری می‌کرد تا در طبقه‌ای از یک کمد چوبی قرار دهد. پس از اینکه کمد از مجموعه‌ای از ظرف‌های منتخب او پر می‌شد، درهای آن را می‌بست و کمد را واژگون می‌کرد تا ظروف بشکنند و سپس قطعات درون کمد را خارج می‌کرد و دوباره درون سینی‌ها قرار می‌داد. در این فرایند که بارها تکرار می‌شد با حرکتی مداوم به سمت آنتروپی مواجه بودیم که ابژه‌ها و دال‌های اصلی یا همان ظروف ظریف که واجد زیبایی، شکل، و نظم‌وترتیب بودند نابود می‌شدند. آنچه ثابت می‌ماند سینی‌های فلزی و کمد چوبی بود که آن‌هم به تدریج

کج‌وکوله شده و در اجرای آخر حتی درهایش کنده شده بود. سینی‌ها اما سالم می‌مانند، آنها وسیله‌ی حمل ظرف‌ها هستند که زن در فضای کار بی‌مزدِ خانگی یعنی خانه، باید از کمد خارج کند و چیزی را که پخته و ساخته است در آنها بریزد و «سِرو» کند. با این‌همه در ***نوسان*** اتفاقی وارونه افتاده است: زنی که در نوسان است میان ستایش زیبایی ظرف‌ها (فرایند انتخاب، تمیز کردن و دوباره چیدن در کمد) و ویران کردن این زیبایی، در واقع از کار خود بیگانه شده، حافظه‌ی «سِرویسِ» خانگی مختل شده؛ ظرف‌های خالی را بی‌آن‌که چیزی در آنها سِرو شده باشد از سینی‌ها بر می‌دارد و به کمد که تمثیلی از خانه است برمی‌گرداند و ناگهان در کنشی انقلابی و بی‌هراس آن را سرنگون می‌کند. این تخطی از نظم حاضر و تباه‌کردن زیبایی مقید، سیاستی عریان در پیش گرفته است و از تمایل سوژه‌ی زن به شورش و سرکشی پرده برمی‌دارد.

ویژگی مشترک این چهار اثر این است که هریک به میانجی تجربه‌های تنانه‌ی گوناگون، ترسی را که پیش از این بیرون از تن هنرمند و در جمعی وسیع‌تر حس شده بود دوباره حس‌پذیر می‌کنند. و اگر این آثار چیزی در رابطه با سیاست به ما می‌گویند ازاین روست که حافظه‌ای را عریان می‌کنند که نه‌تنها به خود سوژه‌ی هنرمند که به «دیگری» نیز مربوط است. تروما در همه‌ی این کارها در حافظه‌ی جمعی بیدار می‌شود: قتل نویسندگان و روشنفکران به‌وضوح بر دوره‌ای را از بدبینی سیستم سیاسی به آزادی بیان در تاریخ ما علامت‌گذاشت (***چهار عنصر***)؛ همچنین که فضای امنیتی خیابان در سال ۸۸ برای بسیاری از معترضین تجربه‌ای آشنا بود (اجرای پورآذری)؛ کلمات لغت‌نامه برای کسانی که به زبانی مشترک سخن می‌گویند زبان را به یک اندازه می‌تواند زخم کند (***زبان سرخ فارسی***)؛ و زیبایی ظروفی که باید بشکنند برای همه‌ی زنانی که در زندگی روزمره آن را چون ابزار اسارت خود زیست می‌کنند دیگر زیبایی نیست (***نوسان***).

در این مرور کوتاه تلاش کردم طیفی از رابطه‌های خاص، تاریخ‌مند و مکان‌مند در برخی آثار را نشان دهم که در دو سر آن طیف، به اشکال گوناگون با تنشی در حافظه و آگاهی سیاسی سروکار داریم. در سه اثر نخست، هنرمند رنجی که بر بدن او تحمیل شده را به طبیعت نسبت می‌دهد و از این طریق دغدغه‌اش با نظم طبیعی امور نمایان

می‌شود، لیکن با کنکاش می‌توان دریافت که این دغدغه در لایه‌ی زیرین خود تنشی اجتماعی‌سیاسی را پنهان می‌کند که ظاهرا به فراموشی سپرده شده ولی بر زندگی و اثر او سایه انداخته و در ناخودآگاه بازنمایی حاضر است. همچنین در چهار اثر بعدی دیدیم که اصرار در به یاد آوردن و زنده نگه‌داشتن ترومای جمعی، می‌تواند بیان شخصی پیدا کند و در زبانی نو دردی مشترک را با مخاطب شریک شود. بنابر این اگر در سه کار نخست، حافظه‌ی پوشاننده‌ی طبیعت، سطحی از بحران در عرصه‌ی سیاست و زندگی را نهان می‌کرد به این معنا نبود که از مسأله‌ی اجتماعی‌سیاسی تهی بودند و برعکس همین حافظه بود که در ناخودآگاه این آثار امکان تأویل و تفسیرهایی در نسبت با جهان پیرامون فراهم می‌کرد. همچنین در چهار اثر بعدی، تنها درگیری مستقیم با خاطره‌ی جمعی نیست که آنها را به امر سیاسی پیوند می‌دهد بلکه این آثار نیروی خود را از تجربه‌های نوآورانه‌ی تنانه در خلق احساسات مشترکْ می‌گیرند.

سوژه‌ی انزوا و آزادی در فضای تخلخل[۲۰]

نسبت تن هنرمند و اثر هنری در «تاریخ هنر مرکز» مسیری پرپیچ‌وخم پیموده است. از یونان باستان تا رنسانس، بازنمایی فیگور انسانی در نقاشی و مجسمه، روح، ذات و ایده را در کلیتی منسجم (بدن اثر) نمایش می‌داد و تن هنرمند و مخاطب از صحنه‌ی این بازنمایی غایب بودند. در هنر رمانتیک هم که نبوغ هنرمند مسأله شد، از تن فرد هنرمند کم‌تر رد و نشانی بود و انگار خود طبیعت اثر را به جهان عرضه می‌کرد. در عصر مدرن با سیطره‌ی کارِ مزدی، تقسیم کار اجتماعی و کالایی‌شدن هرچه بیشتر، هنر مرزی روشن‌تر با دیگر کالاهای بازتولیدپذیر ترسیم کرد. اگر کالاهای دیگر برای یک هدف نهایی خلق می‌شدند، با خودآیینی هنر، فیگورها هرچه بیشتر در بی‌فرمی و بی‌تناسبی غرق یا اصلاً از بازنمایی بیرون گذاشته شدند. به همین نسبت نقش بدن خود هنرمند، محدودیت‌های فیزیکی و امکانات مداخله‌اش در کارماده پررنگ شد. با تبدیل شدن هنر به «کنشی فکرشده مبتنی بر کار» از اثر هنری اثرزدایی شد و اکنون «رفتار هنرمند بود که فرم را می‌ساخت». به این ترتیب اثر هنری غایت‌مندی خود در ارائه‌ی کلیتی منسجم از جهان را از دست داد و تبدیل شد به عرصه‌ی هم‌نشینی هرچه

بیشتر بدن‌ها، ابژه‌ها و ماده‌هایی که در جهان پراکنده‌اند. به همین جهت تفسیر و رمزگشایی معانی آن نیز سخت‌تر شد زیرا دیگر نقطه‌ی پایان یک فرایند نبود بلکه به لحظه‌ای از کار استتیکی تبدیل شده بود که در فضایی تاریخی اجتماعی رخ می‌دهد؛ بدن را از نو سامان می‌بخشد و هنرمند و مخاطب را در پیوند با جهان قرار می‌دهد.[۲۱]

هم‌زمان با نقش یافتن رفتار تنانه‌ی هنرمند و ناپدید شدن بازنمایی منسجم در هنر، بدن سوژه هم هویت صلب خود را از دست داد و در معرض دیگری‌های بسیار قرار گرفت. وساطت هنری دیگر مسئولیت بازنمایی سوژه‌ی منفرد را کنار گذاشت. در جهان مدرنْ بدن که به شکل فوری و بلاواسطه، حامل ادراک و دریافت رخدادهاست در معرض هجوم تکنولوژی و رسانه قرار گرفت که رابطه‌ی سوژه و جهان را وساطت می‌کردند. هنر اما در رهایی‌بخشی خود، کارکردهایی دیگر از بدن انتظار داشت که اشکال گوناگونی از مقاومت را به تجربه می‌گذاشت، از «قساوت تئاتری» آرتو و «بدن بی‌اندام» او که پس از دادائیست‌ها و دهه‌های نخستین پس از جنگ جهانی دوم، با کاربست مفاهیم فلسفی چون «وحشی‌شدن»، «حیوان‌شدن»، «بدوی‌شدن»، «کوچ‌گرشدن»، و «شمن‌شدن» در عرصه‌ی هنر امتداد پیدا کردند، تا کنش‌های هنری گوناگونی که بدن را در راستای اهداف سیاسی به فضای عمومی می‌کشاندند، بدن لابراتواری بود برای ظهور «خواست توان» و «انرژی‌های حیاتی». کنش‌های تنانه در هنر تمثیلی شدند از امکان تغییر در جامعه و سیاست.

البته روایت‌های دیگری نیز در تاریخ معاصر هست که این «چرخش به‌سوی بدن» را به شکل انتقادی می‌نگرد. از جمله والری آرو در مقاله‌ی ***سرانجام تن انسان***،[۲۲] معتقد است که مفهوم مرکزی و موتور محرک هنر طی قرن‌ها چیزی نبوده است جز «مرزشکنی پی‌درپی» که با اوج گرفتن روزافزون در دوران سرمایه‌داری جدید، عملاً با آزادی بی‌حدوحصر در معنای لیبرالیستی آن کاملاً هماهنگ است. به زعم او از رنسانس تا طی چهار قرن، این حرکت فراروی از مرزها از طریق تحولات سبکی هر دوره تحقق می‌یافت، «بدن» در بازنمایی هنوز از سلامت برخوردار بود و گواه شرافت انسان و شکوفایی روح او بود که با خرد عصر روشنگری سر ستیز نداشت. لیکن در اواخر قرن نوزدهم گرایش ضداومانیستی که خود از شرایط مادی فضای پس از انقلاب صنعتی

ناشی می‌شد سیطره یافت و سپس در اوایل قرن بیستم با سزان و پیکاسو، فیگورها در تصویر از هم پاشیدند و تکه‌تکه شدند. این روند به شکلی ملایم و در حدومرز خود تصویر و عرصه‌ی نمادین باقی مانده بود تا زمانی که با فاجعه‌های قرن بیستم، بدبینی فراگیر به سوژه و خردْ اومانیسم را کاملاً از میدان خارج کرد. از جریان‌های هنر بدن‌محور اروپا و سپس فلوکسوس تا هنرهای بدن‌محوری که امروزه مستقیماً با تحولات تکنولوژیکی، ژنتیکی، دیجیتالی و هوش مصنوعی گره خورده‌اند، معنازدایی از مفهوم هنر که پیش از آن در محدوده و با امکانات مشخصی تولید می‌شد بسیار برجسته شد و این‌گونه شد که هنر باید مستقیماً بر خود بدن هنرمند، آن‌گونه که در معرض جهان است، اعمال شود. با هنرمندانی مثل ژینا پانه، هنر مستقیماً خود بدن را آماج حمله قرار داد و از آن مالکیت‌زدایی، سوژه‌زدایی و خردزدایی کرد. آخرین موج حرکت «مرزشکنی پی‌درپی» در تاریخ هنر با آثار هنرمندانی چون استلارک و اورلان به منصه‌ی ظهور می‌رسد که با مداخلات بیوتکنولوژیک، پروتزها، پیوندهای ژنتیکی، پیرسینگ، بدن را در ماشین‌ها ادغام کرده‌اند و با از میان برداشتن خودآگاه و ناخودآگاه و نهایتاً امر فرهنگی، کپی‌های بی‌پایانی از فرانکشتاین عرضه می‌کنند. تا جایی که یا خود ایده‌ی هنر بلاموضوع می‌شود و یا اتفاقاً به معنای دقیق کلمه به غایت نهایی خود و جهانی کاملاً آزاد از هر چیز و در این معنا هنرمندانه می‌رسد!

با وجودی‌که در تجربیات «جهان مرکز»، نقش بدن در هنر و نسبت آن با گذر از اومانیسم را می‌توان با تکوین هم‌زمان لیبرالیسم و سپس نولیبرالیسم به روش والری آرو توضیح داد، نمی‌توان استنتاج کرد که در «جغرافیاهای پیرامونی» نیز، مفاهیم آزادی، خرد و سوژه از شگردهای بازنمایی به همان اندازه و به همان شکل رخت بربسته‌اند. همان‌طور که شیوه‌های استثمار، شکل دولت‌ها و جایگاه‌شان در نظم جهانی در مرکز و پیرامون یک‌سان نیست، روش‌های مقاومت در وضعیت و نسبت سوژه با مفاهیم آزادی و خرد نیز بر اساس مقتضیات مقاومت ساخته می‌شود. اگر امروزه عمده استثمار در جهان مرکز از طریق کار مزدی و تحت سیاست‌های دولت لیبرال‌دموکرات صورت می‌گیرد که بدن سوژه و زندگی او را به انقیاد می‌کشد، در جغرافیاهای پیرامونی مثل ایران که توأمان در «وضعیت ادغام و انزوا» در نظام سرمایه‌داری به سر می‌برند، با

استثمارهای متنوع‌تری روبرو بوده‌ایم و هستیم. در ایران مدرنیزاسیون از بالا که طی کم‌تر از یک قرن به اجرا درآمده است، راه را بر فرایندهای دموکراتیک و آزادی‌خواه بسته نگه داشته است. نظام جهانی از یک طرف و حکومت‌های مرکزگرای پادشاهی و سپس ایدئولوژیک دینی از سوی دیگر، توان سوژه‌ی حاشیه در مواجهه‌ی خود با جایگاهش درون مدرنیته را از او سلب می‌کنند. از مشروطیت تا به امروز که در دوران پس از انقلاب ۵۷ به سر می‌بریم، مسأله‌ی سوژه‌ی خردورز و آزادی سیاسی هنوز محوریت خود را از دست نداده است. تجربه‌ی نابه‌هنگام هنر پرفورمانس در ایران مصداقی است که نشان می‌دهد سوژه‌ی انزوا تا کجا می‌تواند به محض ایجاد شدن امکانی برای تسخیر فضا یا شکافی برای تجربه‌ی امر نو، زبان هنر مرکز را از آن خود کند و با کاربست ویژه‌ای از امکانات و الگوهایش،کارکردی متفاوت از آن در نسبت با فضای سیاسی خودش خلق‌کند. پرفورمانس در اضطرار هرچه تمام‌تر به سوژه‌ی انزوا یادآور شد که بدنی دارد و همین بدنی که از یک سو توسط ایدئولوژی اسلامی با انبوهی از مناسک و معانی بازدارنده پر شده و از سوی دیگر با گسترش ایدئولوژی سرمایه‌داری در مقیاس سیاره به کالایی تمام‌عیار تبدیل گشته، فضایی برای رؤیا کردن آزادی، بازیابی توان و امکان فرا رفتن از ترس فراهم خواهد کرد.

در تحلیل نه چندان منسجمی که از برخی تولیدات هنری دهه‌های هشتاد و نود خورشیدی ایران ارائه کردم بدن را در پیوند با سیاست قرار دادم و فارغ از توفیق یا عدم‌توفیق این تولیدات در سطح فرم، به زعم من تقلا برای چیره شدن بر ترسْ مضمون مشترک آنهاست؛ و فقدان توان‌مندی در تغییرِ وضعیتْ تم اصلی این آثار است که هنرمند به میانجی بدنِ خود به آن بیان می‌دهد. در این مسیر مجموعه‌ی متکثری از راهبردها و ژست‌های هنری به یاری بدن می‌آید تا یا حافظه‌ی جمعی از رخدادهای تروماتیک را بیدار نگه دارد و یا آن را با انبوهی از دیگر تروماهای شخصی بپوشاند و به پس براند تا اتفاقاً به شکلی وارونه این حافظه‌ی جمعی را در تجربه‌ی شخصی هنرمند ادغام کند؛ خشونت منفعل نیز در اشکال مختلف از خودآزاری و دیگرآزاری برای هنرمند امکان بازسازی و محاکات رفتار نظام قدرت را فراهم می‌کند، چراکه از یک‌سو با خودکامگی در سطح دولت-ملت درگیر است و از سوی دیگر با انزوایی که در سطح

جهانی او را محاصره کرده و رؤیت‌ناپذیر ساخته است؛ هنرمند انزوا همچنین در پی این است که نسبت خود با امر کلی و جهان‌شمول بودنِ رنج را در گفت‌وگو با «تاریخ هنر جهان» روشن سازد، حجم متراکم آن را متخلخل کند تا مثل اسفنج او را نیز به درون بکشد. این مصائبْ منشأ اضطراب و محرک‌های بغرنجی می‌شوند که بدن هنرمند را از تمنای آزادی آکنده است و به کنش وامی‌دارد و از این حیث او را به سوژه‌ی آزادی بدل کرده است. با بازتولید نمادین و تمثیلی شرایط ناتوانی، بدن هنرمند به محل نزاع توان و ترس تبدیل می‌شود؛ مخاطبان را به تجربه‌ی مشترک این ناتوانی دعوت می‌کند و از طریق بیان دادن به شرم این ناتوانی و عینیت‌بخشی به آن، می‌خواهد میل به آزادی را در تخیل خود زنده کند.

روایت‌های کلود اَمه و والری آرو که شرح مختصری از آن در بالا آمد، هر یک گفتمانی منسجم و خطی ارائه می‌کند که تحول جایگاه بدن در تاریخ هنر غرب را به شکلی پیوسته توضیح می‌دهد. فارغ از ارزیابی متفاوت هر یک از آنها از «چرخش هنر به سوی بدن»، می‌توان برداشت کرد که گویی هنرهای بدن‌محور در نگاه آنها غایت یک مسیر، و مدیوم پرفورمانس وضعیتی نهایی (والا یا پست) از هنر غرب را نمایندگی می‌کند. لیکن تا جایی که به کنش‌های تنانه‌ی مورد بحث ما در هنر ایران دهه‌ی هشتاد و نود مربوط است، هنر بدن‌محور را نباید چون نتیجه‌ی تاریخی از سیر تحول هنرهای پیشین در نظر گرفت، بلکه اتفاقاً آنچه اهمیت دارد، حضور و نقش ناگهانی «بدن» در بازنمایی وضعیتی کاملاً ویژه است که خاصِ بستر سیاسی اجتماعی دهه‌ی هشتاد و نود در ایران است. این‌جاست که کنش‌های هنری بدن‌محور به‌مثابه رفتارها و خودِ بدن به‌مثابه فاعلی که رفتار می‌کند یا مفعولی که متحمل رفتاری می‌شود حامل گسست است و در این جابه‌جایی که از مرکز به پیرامون، در خود «هنر معاصر» فضایی متخلخل ساخته می‌شود که چون اسفنجی سبک با منافذ بسیار، به محل عبور و ترجمه‌ی نیروهای گوناگون تبدیل شده و در فضای مغناطیسی مدرنیته، تجربه‌ها را به درون خود می‌کشد؛ و به‌هم نزدیک یا از هم دور می‌کند. کیفیت اسفنجی هنر هنگامی که به واسطه‌ی نقش بدن، جسمانیت و روانِ سوژه را به میدان کنش تبدیل می‌کند، رابطه‌های بیناسوبژکتیو را نیز بارور می‌کند. به این معنی آنچه در دوره‌ی تاریخی خاص توسط

سوژه‌ی مرکز و در نسبت با تن او تجربه می‌شود و سپس مسیر خود را مسدود می‌یابد (روایت آرو) به سوژه‌ی انزوا نشت می‌کند و تجربه‌ی متفاوتی را از سر می‌گذراند. همچنین درک سوژه‌ی انزوا از جایگاه خود و فاصله‌اش با دیگری درون فضای مغناطیسی مدرنیته می‌تواند بیان‌مند شود و سوژه‌ی مرکز را به انزوا آلوده کند. فضای تخلخل یک فضای گفت‌وگوی دموکراتیک و مفاهمه میان مرکز و پیرامون نیست بلکه نزاع بر سر گستره‌ی بازنمایی‌ست و این‌که چه کسی می‌تواند مشخص کند چه چیزهایی چگونه برای بدن‌ها حس‌پذیر می‌شوند. تا آن‌جا که به کنش هنری مربوط می‌شود، رقابت اصلی بر سر خلق روش‌های نو در حس‌پذیر کردن پدیده‌های حس‌ناپذیر است. ازاین‌رو کار هنرمند انزوا به شکلی مضاعف مشکل می‌شود: از یک‌سو کشف پدیده‌هایی که در فضای مغناطیسی به گوشه‌ها رانده شده و نامرئی گشته‌اند و از سوی دیگر خلق راهبردهای جدید در حس‌پذیر کردن آنها برای خود و دیگری. در این راه دغدغه‌ی آزادی و جست‌وجوی توان‌مندی در غلبه بر ترس او را با هر سوژه‌ی دیگر هم‌راه می‌کند و فضای متخلخل هنر امکان می‌دهد در ترجمه‌ی پیوسته و در حرکت سیال میان تاریخ‌ها و جغرافیاهایی که این دغدغه را پیش رو داشته‌اند و دارند، زبان‌ها به یکدیگر آلوده شوند؛ پل‌های جدیدی میان جزایر پراکنده در فضای خالی «پیرامون» ایجاد شود، یا دالان‌هایی در حجم صلب و انباشته‌ی «مرکز» که اکنون متخلخل شده است.

پانوشت‌ها

[۱] نظریه‌ی توسعه‌ی مرکب و ناموزون که تروتسکی و در ادامه‌ی برخی آرای مارکس و انگلس طرح کرده است، به نقش جوامع پیرامونی در شکل‌گیری سرمایه‌داری می‌پردازد. بر این اساس بیش از آن‌که نقطه‌ی شروع سرمایه‌داری و مدرنیته در اروپای مرکزی و انگلستان در نظر گرفته شود، نظام جهانی ترسیم می‌شود که در آن، هم‌زمان انواع گوناگونی از شیوه‌های تولید و زیست، از آرکائیک‌ترین آنها تا تکنولوژیک‌ترین آنها، حضور دارند. بنابراین دیگر نه با مدرنیته‌ها بلکه با یک کلیت ناموزون و مرکب سروکار داریم که همواره عدم‌تعادل و نابرابری برقرار می‌کند و در دل یک مدرنیته‌ی تکین و معطوف به توسعه، فرم‌های گوناگون در سطح جهان، مرکز و پیرامون می‌سازد. در این متن «خشونت جهان» را به عدم‌تعادل و نابرابری درونی مدرنیته نسبت می‌دهم و فکر می‌کنم هنر مدرن، در معنای عام آن نیز، همواره به اشکال مختلف واجد خشونتی است که از این عدم تعادل بر می‌آید.

[۲] همان‌طور که درباره‌ی آثار بدن‌محور این دهه‌ها در ایران نمی‌توان از جریانی منسجم یاد کرد، من نیز در گزینش آثار با برخی مسائل روبرو بوده‌ام: اول اینکه آثار بسیاری از هنرمندان مهاجر ایرانی در خارج از کشور نیز می‌توانست در این نوشته بررسی شود. لیکن به غیر از بدن‌محور بودن آثار، آنچه برایم اهمیت داشت رابطه‌شان با فضای اجتماعی نمایش آنها بود که غالباً گالری‌های ایران را در برمی‌گیرد. به همین دلیل به غیر از یک مورد، به کارهایی که در ایران تولید شده و به نمایش در آمده‌اند اکتفا کرده‌ام. از طرفی معیار انتخاب این نبوده که نقش بدن را تنها در رسانه‌ی پرفورمانس ببینم و هر رویکردی که در آن هنرمند بر بدن خود یا دیگری خشونت یا رنجی اعمال داشته مورد بررسی من قرار گرفته است. همچنین واقفم که بسیاری از آثار دیگر هنرمندان، به‌خصوص آنها که در شهرهایی غیر از تهران تولید شده‌اند از دسترس من دور مانده و برایم ناشناخته‌اند. ازاین رو این بازخوانی نمی‌تواند ادعای جامعیت داشته باشد و تنها قدمی‌ست کوتاه در روایتی ناکامل از این جریان.

[۳] دوگانه‌ی «مرکز و پیرامون» مرا به دوگانه‌ی «جهان و انزوا» می‌رساند. در این معنی «وضعیت انزوا» که به دهه‌های هفتاد و هشتاد ایران اطلاق کرده‌ام، خود لحظه‌ای خاص از «پیرامون» است که در بستر خاص ژئوپولیتیکی ایران آن سال‌ها ممکن شده است. «سوژه‌ی انزوا» نیز شخصیت پیرامونی آن سال‌هاست که تشریح و توصیف او به واسطه‌ی کنکاش در کردارهای هنری‌اش برایم اهمیت دارد. این سوژه شخصیت اصلی متن است که البته و در بهترین حالت توانسته‌ام بُرشی از آن به دست دهم و پرهیبی از او را ظاهر سازم.

[۴] توصیفات این پرفورمانس بر اساس گفت‌وگو با شهاب فتوحی، یکی از اجراگران آن به تحریر آمده است.

[۵] ژینوس تقی‌زاده در وب‌سایت خود برخی گزارش‌ها و تصاویر مرتبط با ***اجراهای کافه‌کنج*** را منتشر کرده است.

[۶] توصیفات این اجرا را از زبان علیرضا بشیرراد، یکی از اجراگران این پرفورمانس شنیده‌ام.

[۷] رفتار مبتنی بر خشونت منفعل (passive-aggressive behavior) بر اساس الگوی خصومت منفعل و احتراز از ارتباط مستقیم توضیح داده می‌شود. هنگامی که یک کنش اجتماعی مرسوم بروز نکند و با یک ناکنش جایگزین شود یا مثلاً هنگامی که پاسخی که انتظار می‌رود بیان شود با تأخیر یا سکوت فرا رسد با خشونتی منفعل سروکار داریم. این رفتار معمولاً شریک رابطه را با غضب یا سردرگمی مواجه می‌کند و نوعی اضطراب به‌وجود می‌آورد که بر اساس عدم هماهنگی بین آنچه احساس می‌کند و آنچه توسط رفتار خشونت‌ورزانه‌ی منفعل بیان می‌شود رخ می‌دهد.

[۸] برای اطلاعات بیشتر درباره‌ی پرفورمانس ***بیا نوازشم کن***، می‌توانید به وب‌سایت هنرمند، وب‌سایت گالری آزاد یا به مستند حامد یوسفی که پس از پرفورمانس ساخت و در تلویزیون بی‌بی‌سی پخش شد مراجعه کنید.

[۹] اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اجرا در وب‌سایت هنرمند

[۱۰] اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اجرا در وب‌سایت هنرمند

[۱۱] اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اجرا در وب‌سایت هنرمند

[۱۲] اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اجرا در وب‌سایت هنرمند

[۱۳] اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اجرا در وب‌سایت گالری طراحان آزاد

[۱۴] توصیفات این پرفورمانس را خود هنرمند، مهدی میرمحمدی در اختیار من قرار داده است.

[۱۵] با توجه به اینکه دسترسی به وب‌سایت گالری محسن مسدود است. در توصیفات این اجرا به روایتی که زروان روح‌بخشان از آن در اختیارم قرار داد بسنده کردم..

[16] در روان‌کاوی فرویدی، «خاطره‌ی پوشان» (screen memory) خاطره‌ایست که خاطرات دیگر را در پشت خود پنهان می‌کند. فروید در ۱۸۹۹ مقاله‌ای با این نام نوشته است. در برخی از آثاری که بررسی کردم، عناصر طبیعی و تصادفی در مرکز توجه قرار می‌گیرند و رخدادهای رنج‌آور را «طبیعی» جلوه می‌دهند. بنابراین می‌توان این‌گونه پنداشت که نقش «طبیعت» به عنوان عامل رنج، خود پوشاننده‌ی نقش چیزی دیگر است که رنج‌آورتر بوده و به همین دلیل پنهان شده و برای حافظه قابل‌دسترس نیست. آن چیز دیگر برای من شکست در سیاست است. در واقع ناتوانیِ سوژه در تغییرِ وضع موجود است که برای او تروما ساخته ولی در آنچه به یاد آورده می‌شود و در هنر او بیان می‌یابد با «بدذاتی رخداد طبیعی» پوشیده گشته است.

[۱۷] اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اثر در وب‌سایت هنرمند

[۱۸] اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اثر در وب‌سایت هنرمند

[۱۹] اطلاعات بیشتر درباره‌ی این اثر در وب‌سایت هنرمند

[۲۰] Porosité یا تخلخل، به مجموعه‌ای از فضاهای خالی درون یک ماده گفته می‌شود که با سیالات روان پر می‌شود. ماده‌های متخلخل معمولاً بسیار صلب هستند. این واژه در معنای جامعه‌شناختی خود برای توصیف نفوذپذیری افراد، گروه‌های اجتماعی یا کیفیات آنها در یکدیگر به کار می‌رود. در اینجا هنر تنانه را به واسطه‌ی امکانش برای حس‌پذیر کردن رنج، به نوعی فضای متخلخل تشبیه کرده‌ام که شاید بتواند امکان نشت کردن سوژه‌ی مرکز و پیرامون در یکدیگر را فراهم کند و نوعی فراروی از ترس را حداقل در سطح تخیل مشترک از آزادی ممکن کند.

[۲۱] در روایت فشرده‌ی این پاراگراف درباره‌ی بدن در هنر غرب، از مقاله‌ی ***بدن در محیط خود*** از کلود آمه در کتاب ***بدن و هنرها*** (مجموعه‌مقاله) بهره برده‌ام. او در بررسی تحول نقش بدن در تاریخ هنر غرب، جابه‌جایی مرزها بین سه عنصر را بررسی می‌کند: ۱-بدن بازنمایی‌شده در اثر، ۲- بدن و شاکله‌ی خود اثر هنری، ۳- بدن خود هنرمند.
(Corps et Arts/ Le corps et son milieu/ Claude Amey/ 2010/ Klincksieck)

[22] (Corps et Arts/ La fin du corps humain/ Valérie Arrault/ 2010/ Klincksieck)