



# مادری ایچا روغن



همایون عسکری سی ریزی  
Askari\_homayoun@yahoo.com

جسم - ذهن اجتناب به عمل آید. تعمیم گفته ی هاردینگ به حوزه ی هنر، راهگشای درک این آثار و رویت پذیری دستاورد های مهم فلسفی - هنری آن ها است. بنا بر این می توان به چنین تعبیری بسنده کرد که خاستگاه اساسی هنر فمینیستی، باور به همبستگی تفکیک ناپذیر ذهن و جسم هنرمند در فرآشد خلق اثر هنری است.

از مصادیق این گزاره می توان آثار هنرمندانی نظیر آنا مندینا، الینور آنتین، ماریا آبراموویچ و یوکو اونو را نام برد. در آثار این هنرمندان، هنرمند خود بخشی از اثر هنری است و اثر بی حضور مادی او قابل تصور و ارایه نیست. جسم هنرمند در این آثار همان اندازه در معرض ضربه و جراحت و طراحی و رنگ آمیزی است که برنز و گچ و بوم و کاغذ در چنین موقعیتی قرار می گیرند. منتها این تشابه عملکردی در زمانی که جسم هنرمند در کار است به وضعیتی خطیر تبدیل می شود. در این خصوص آثار ماریا آبراموویچ مسلما نمونه های مشهوری به حساب می آیند. "تهذیب روح" از ورای مشاهده ی اثر (کاتارسیس) جای خود را به "تهدید جسم" هنرمند در فرآیند خلق آن می دهد. بحران مذکور همانند بحران ناشی از حضور هنرمندان زن در عرصه ی هنر مردسالار است.

وجه دیگر این آثار میرایی اثر هنری است که عموماً به واسطه ی اجرایی بودن آثار فوق الذکر رقم می خورد. میرایی این آثار بیش از پیش از اثر هنری ذهنیت زدایی می کند. در این جا ذهنیت زدایی به معنای انکار حضور اندیشه یا تفکر در فرآیند خلق اثر هنری نیست، بلکه در معنای میرایی ذهن غیر تاریخی مولف (سوپرکتیو) است که همواره از پرتو حضور جاودانه ی اثر او مسلم فرض می شود. اما در این آثار مولف چنان با اثر یگانه و در هم آمیخته می شود که میرایی و ماتدکاری هریک همبسته ی دیگری می گردد. در اجرایی که ویتو اکونچی از کریس بردن می خواهد که به او شلیک کند به خوبی می توان به مفهوم اخیر پی برد. در عین حال باید متوجه این نکته بود که اجرایی بودن تنها مشخصه اصلی این آثار نیست. الینور آنتین هنرمندی است که در حوزه ی عکاسی تجربه ی متفاوتی را آزموده است. او در مدت زمان یک رژیم لاغری سی و شش روزه، روزانه چهار عکس از چهار جهت اصلی ی بدن خود (راست و چپ، جلو و پشت) گرفت و مجموعه ی نهایی را با عنوان "چگونه می توان یک مجسمه ی سنتی تراشید؟" به نمایش گذاشت. اثر فوق العاده ی آنتین در کنار آثار خلاقانه ی کیلبرت و جرج (که در نقش رسانه مجسمه ظاهر شدند) به نکته ای فراتر از خود اشاره دارند و آن ظهور شیوه های بیانی جدید و رویکردهای نامتعارف و بدیع به اثر هنری است. در این بین عکس های مهرانه آنتنی در جایگاه ویژه ای قرار دارند چرا که او مشخصاً با رسانه ی عکاسی کلنجار رفته است بی آن که از ترفندهای اجرایی استفاده کند. در عکس های او تن وی محل ظهور و نمایش عکس است. عکس هم چون نوشتار نور بر تن او نقش بسته است و مادیت انکار ناشدنی نور و تن او با هم

تو را من پیغام کردم از پس پیغام به هزار آوا که دل از آسمان بردار که وحی از خاکمی رسد  
۱. حضور هنرمند در کالبد اثر هنری جنجال برانگیز است. این حضور همواره موجد یک مفهوم است که از فعال سازی یک مکانیسم فرو کاهنده ی (Reductive) معنا شناختی به دست می آید زیرا به سختی می توان با وجود آگاهی به حضور سیمای مولف در متن اثر هنری آن را تنها از منظری زیباشناسانه تاویل کرد و یا از طرح پرسش هایی در باب چرایی و چگونگی حضور مولف در متن اجتناب نمود. همین پرسش ها است که فرآیند فرو کاهنده ی عناصر بصری به مولفه های مفهومی را ایجاد می کند. شکل پیچیده تر این موقعیت هنگامی است که مولف نه در قالب محتوای اثر (نظیر سلف پرتره ها و تندیس هایی از خود هنرمندان) بلکه در نقش کالبد و رسانه ی هنر ظاهر می شود. یگانگی جسم هنرمند و اثر هنری در وضعیت اخیر پیچیدگی های تاویل اثر را دوچندان می نماید زیرا دیگر پارادایم کلاسیک شناخت اثر هنری که آن را به مثابه "ذهنیت" تجسم یافته ی هنرمند می شناسد، فاقد اعتبار در شرایطی است که "جسم" هنرمند رسانه و فرآشد خلق اثر بوده و بالتبع کالبد و ساختار اصلی مفهومی و زیبا شناختی آن را رقم می زند.

واژگونی این انگاره نه تنها تزلزل ارزش های مبتنی بر آن را به دنبال دارد بلکه موجد ساخت جدیدی از رابطه ی هنرمند، هنر و اثر هنری است. در این ساخت جدید هنرمند حایز نقش مولف و عنصر تالیفی است و خود، فرآشد خلق اثر را رقم می زند و لذا ساخت اخیر نیازمند تبیین ساخت جدیدی از یک معرفت هنری است که دیگر بر محوریت یک پایگان ارزشی که مولف و متن را در رابطه ای علی و معلولی (سوپرکتیو / ایژکتیو) متصور می شود، نخواهد بود. گفتمان جدید مسلماً از ناکارآمدی پارادایم های شناخته شده ی پیشین ناشی می شود و از این رو خاستگاهی بحرانی دارد. این بحران دامن گیر بنیان های دوگانه ی اندیشه ی دکارتی می شود که گفتمان مسلط مردسالارانه ی اندیشه است. ضعف رویکردهای هرمنوتیکی و ساختارگرا در تاویل آثاری از این دست، ریشه در همین بحران دارد. اما اینک از پرتو مواجهه با این آثار شاهد واسازی گسترده ی بنیان های مردسالارانه ی شناخت هستیم. ساخت مردسالارانه ی اثر هنری که مبتنی بر تقابل های دوگانه ی ذهنیت و عینیت و به تعبیری در سخن هنری، هنرمند و اثر هنری است در وضعیت اخیر (حضور هنرمند در قالب رسانه ی هنر) گرفتار فقدان رابطه ای ارزشی می شود که ناگزیر بی اعتباری هر یک از این مقولات را در دستگاه معرفتی یاد شده به دنبال دارد. به عقیده ی سنرا هاردینگ خاستگاه هر شناخت شناسی با دیدگاه فمینیستی در بطن این نکته ریشه دارد که از طرح و وضع تقابل ها دوگانه ی سوژه - اژه، انسان - طبیعت و

به سختی می توان با وجود آگاهی به حضور سیمای مولف در متن اثر هنری آن را تنها از منظری زیباشناسانه تاویل کرد و یا از طرح پرسش هایی در باب چرایی و چگونگی حضور مولف در متن اجتناب نمود. همین پرسش ها است که فرآیند فرو کاهنده ی عناصر بصری به مولفه های مفهومی را ایجاد می کند. شکل پیچیده تر این موقعیت هنگامی است که مولف نه در قالب محتوای اثر، بلکه در نقش کالبد و رسانه ی هنر ظاهر می شود



ساحت اخیر نیازمند تبیین ساخت جدیدی از یک معرفت هنری است که دیگر بر محوریت یک پایگان ارزشی که مولف و متن را در رابطه‌های علی و معلولی (سویژکتیو / ابرکتیو) متصور می‌شود، نخواهد بود. گفتمان جدید مسلماً از ناکار آمدی پارادایم‌های شناخته شده‌ی پیشین ناشی می‌شود و از این رو خاستگاهی بحرانی دارد

عجین شده اند. حضور چند گانه‌ی او در این عکس‌ها نهایتاً به سیالیت او در فضای اثر هنری می‌انجامد. او همه جا حضور دارد؛ در پشت دوربین در مقام هنرمند، در برابر آن هم چون اثر هنری و در نهایت آن که هم چون زمینه‌ای که بازتابی و عینیت عکس را ممکن می‌نماید، سیالیت او محدوده‌های متعارف مولف اثر و متن را بر نمی‌تابد و موجب می‌شود که وی هر زمان به هیئت هر یک پدیدار شود. با نگاهی ویژه به عکس‌های او می‌توان پاسخ پرسش‌های دیگر از سرآغاز کار هنری را دریافت. زیرا دور مشهور "هنرمند، کار هنری و هنر" دیگر در بستر این آثار هیچ موضوعیتی ندارد. این مهم با تاکید بر همان اصل صیورورت هنرمند در هنر و اثرش و همین‌طور با نمایش وحدت و نه گسست‌های سویژکتیو از عینیت اثر حاصل گردیده است.

۲. ایکاروس پسر دادالوس معمار لایبرنت مشهور جزیره‌ی کرت بود. او و پدرش هراسان از خشم پادشاه مینوس، ناگزیر پرواز به سوی آسمان را در پیش گرفتند. در میانه‌ی راه ایکاروس چندان به خورشید نزدیک شد که بال‌های او سوختند و وی سقوط کرد و جان سپرد. داستان اسطوره‌ای ایکاروس به تاویل من تمثیلی از خوار شماری زمین توسط انسان است؛ انسانی که همواره سودای پرواز و دستیابی به آسمان‌ها را در سر داشته است. ایکاروس تمثیلی از انسان در بند متافیزیک است که زمین را فراموش می‌کند و به هوس رویایی دست نیافتنی جان بر کف می‌نهد. نخستین عکس از مجموعه‌ی Inner Anger آغاز گر داستان ایکاروس به روایت آتشی است. در این عکس گویی ایکاروس بر فراز یک بلندی ایستاده است و به پرواز کردن می‌اندیشد. پنداری شوق پرواز از نه به سودای فتح آسمان که به آزمودن تجربه‌ی سرخوشانه‌ی یک پرنده می‌ماند. شاید از همین رو مهرانه در این عکس در خواب است، در خوابی آرام که در آن از فریب آسمان و افسون زدگی ایکاروس بی‌خبر است. اما بی‌خبری او دیری نمی‌پاید، در عکس بعد او را وحشت زده می‌بینیم که به ایکاروس می‌نگرد که دیگر نه به او که به خورشید خیره مانده است. ایکاروس آینه‌هایی بر تن خود چسبانده است. از این پس او بازنمودی از آسمان است و نه بر ساخته‌ای از زمین. او ماهیت زمینی خود را از وانمودن به این که بازتابی از نور است، انکار می‌کند. این وانموده، نخستین و مهم‌ترین پارادایم یک معرفت متافیزیکی است. انسان همواره هویت خود را با عناوینی نظیر فرزند خدا، موجودی الهی، تبعید شده‌ی زمین و رهسپار عالم‌لاهورت هم ارزداخته است. در کتب مقدس می‌توان این نکته را به آسانی دریافت که انسان زمین را نه موطن خود که محل تبعید خویش می‌پندارد. طرح دوگانه‌های لاهوت و ناسوت، فناپذیری دنیوی و جاودانگی اخروی استوار بر محوریت همان فرض مذکور هستند. من در مابین عکس‌های مهرانه آتشی سیمای انسان ظاهراً بدوی را هم چون ایکاروس و خود او را تشنه‌ای از زمین و

از مصادیق این گزاره می‌توان آثار هنرمندانی نظیر آنا مندیتا، الینور آنتین، ماریا آبراموویچ و یوکو اونورا نام برد. در آثار این هنرمندان، هنرمند خود بخشی از اثر هنری است و اثر بی‌حضور مادی او قابل تصور و آرایه نیست. جسم هنرمند در این آثار همان اندازه در معرض ضربه و جراحت و طراحی و رنگ آمیزی است که برنز و گچ و بوم و کاغذ در چنین موقعیتی قرار می‌گیرند



من در مابین عکس های مهرانه آتشی سیمای انسان ظاهرا بدوی را هم چون ایکاروس و خود او را نشانه ای از زمین و طبیعت می داتم. پیوند عمیق و آگاهانه ای که او از " زن " بودن خود با نقش نمادین " زمین " پی ریزی کرده است، راه گشای درک رمزگان اثر و کشف دلالت های مترتب بر این نشانه ها است



ایکاروس را از رویای پرواز باز نمی دارد.

در عکس بعد، ایکاروس بال هایی برای خود تدارک دیده و بر فراز یک بلندی ایستاده است. نگاهش به آسمان است، یا بال هایی گشوده و آماده ی پرواز. مهرانه در پایین دست، آن چنان که زمین زیر پای انسان است، نظاره گر این مایلیخولیا است. ایکاروس در تصمیم خود مصر است اما تنها زمین که مادر او است به عجز او از پرواز آگاهی دارد. هر چه روایت داستان جلوتر می رود، تصویر مهرانه کم رنگ تر می شود و تشخیص سیمای او دشوارتر، از آن جا که او به یک عینیت لخت پیش چشمان ایکاروس بدل گشته است. « او ( ضمیر مونث ) به آن تبدیل می شود. و آن را می توان فهمید و مهار کرد. البته نه از طریق همدلی بلکه به وسیله ی عینیت آن . در عین حال زخم جدایی از طریق انکار این که هرگز وحدتی وجود نداشته است التیام می یابد.»

زخم جدایی انسان از طبیعت در لحظه ای بدیع از عکس های مهرانه آتشی به تصویر در آمده است. آن جا که ایکاروس اندکی پیش از پرواز گویی یا چشمانی خون بار با مادر خویش وداع می کند. مهرانه این تصویر را بر تن خود بازتابانده است و در این بین می توان شاهد ناله و فریادهای او بود. تراژدی ایکاروس به پایان خود نزدیک می شود و همان طور که داستان اساطیری آن می گوید، وی در حین فرار از کرت چنان به جانب خورشید می شتابد که بال و پرش ذوب می شود، ناکام می ماند و جان می سپرد. تن او بر خاک فرو می افتد و در آن فرو می رود، گویی که به زهدان مادر خود باز گشته است. اما بی آن که دیگر بار متولد شود. تصویر مرگ ایکاروس آخرین عکس این مجموعه است. در این عکس مهرانه به هیئت یک گور در آمده است، هم چون خاک پذیرنده ای که ایکاروس را مانند فرزند خویش در آغوش می گیرد. او " مادر " ایکاروس است، همان که هیچ روایت اساطیری نامی از وی نبرده است. عکس های آتشی روایت سرکوب های تاریخی ی نام مادر، طبیعت و زن است. او از نادیده انگاشتن و خوار شماری زن / طبیعت سخن می گوید منتها با زبانی که در آن از تقابل ها و تعارضات دوگانه محور خبری نیست. او مولف این آثار است اما محمل عینیت این آثار تن او است. نمایش صبرورت او در مقام مولف، اثر و کالبد عینی آن ، بیانی بدیع و شایسته ی نگاهی است که او به این روایت دارد.



انسان زیر لب گفت: تقدیر چنین بود، مگر آسمان قربانی می خواست  
 نه! که مرا گورستانی می خواهد، چنین گفت زمین