علی اتحاد

محمدباقر ضیائی

علیرضا امیرحاجبی

خاستگاه و روند تکامل پرفورمنس آرت

در گفتگویی با محمدباقر ضیائی، امیر راد، علیرضا امیرحاجبی، علی اتحاد، رامین اعتمادی بزرگ و اشا صدر اشکوری

تهیه و تنظیم: محبوبه آذرزاده، آناهیتا سالاریان
عکس: امیر صادقی

در چارچوب برگزاری پنجمین فستیوال «سی هنرمند، سی پرفورمنس، سی روز» در موزهٔ هنرهای معاصر تهران روز یکشنبه ۲۰ دی‌ماه ۱۳۹۴ در جمع هنرمندان هنرهای تجسمی بودیم. قرار بود این نشست با حضور هنرمندانی چون آقایان **محمدباقر ضیائی**: نقاش، پرفورمنس آرتیست و مدرس دانشگاه؛ **امیر راد**: هنرمند، پرفورمنس آرتیست، مدرس دانشگاه؛ **علی اتحاد**: هنرمند، پرفورمنس آرتیست، منقد، کارگردان تئاتر؛ **علیرضا امیرحاجبی**: هنرمند مفهومی، مترجم؛ **محمودرضا رحیمی**: هنرمند، پرفورمنس آرتیست، مدرس دانشگاه، تئاتر؛ **رامین اعتمادی بزرگ**: هنرمند، پرفورمنس آرتیست، نقاش، مجسمه‌ساز و **خانم اشا صدر اشکوری**: نویسنده، پرفورمنس آرتیست، مدرس؛ در سالن سینما تِک برگزار گردد که خوشبختانه با وجود سختی رفت و آمد در روزهای سرد زمستان از حضور تمامی دوستان بهره‌مند شدیم اما بنا به دلایلی حضور آقای رحیمی در این نشست میسر نشد.

محمدباقر ضیائی: مختصات نظری پرفورمنس آرت، خاستگاه و روند تکامل آن در جهان و بالاخص ایران را چگونه ارزیابی می‌کنید؟

امیر راد: همه می‌دانیم و متفق‌القول هستیم که شکل‌گیری پرفورمنس آرت به عنوان یک مدیای معاصر، از اواخر دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد آغاز شده تا به آن چیزی که امروز به عنوان پرفورمنس آرت می‌شناسیم، رسیدیم. طبیعتاً به عنوان یک مدیوم میان رسانه‌ای، رسانه‌ها و افراد دیگری از حوزه‌های مختلف در شکل‌گیری مختصات نظری این مدیا نقش عمده‌ای داشتند. فرض کنید افرادی که در کالج بلک مانتین[1] فعالیت می‌کردند یا معلمینی که در آنجا بودند و اساتید آن‌ها افراد مشهوری بودند مثل مرس کانینگهام[2]، جان کیج[3]، آلن کاپرو[4]، و افراد مختلفی که در همان حوزهٔ زمانی و مکانی حضور داشتند و به هر حال سبب شدند چیزی که امروز می‌شناسیم، شکل بگیرد این نقطهٔ آغاز پرفورمنس است.

1- Black Mountain College

۲- مرس کانینگهام (MerceCunningham) (۱۹۱۹-۲۰۰۹) یکی از پرنفوذترین و سنت‌شکن‌ترین طراحان رقص آمریکا و جهان بود.

۳- جان میلتون کیج (John Milton Cage) معروف به جان کیج (۱۹۱۲-۱۹۹۲)، از آهنگسازان سدهٔ بیستم آمریکا بود. کِیج آهنگساز، فیلسوف، شاعر، نظریه‌پرداز موسیقی بود. جان کیج از شاگردان آرنولد شونبرگ و هنری کاول بود. او از تأثیرگذارترین آهنگسازان پس از جنگ دوم جهانی است. نامدارترین اثر او شاید ۴:۳۳ (چهار دقیقه و سی و سه ثانیه) باشد که در آن، نوازنده یا نوازندگان، بدون نواختن حتی یک نت، این زمان را روی صحنه در سکوت می‌گذرانند و حاضران در سالن را به شنیدن صداهای درون سالن دعوت می‌کنند. جان کیج در سال ۱۹۳۸ میلادی، نخستین قطعه‌اش را برای پیانو ساخت و در ۱۹۵۱ میلادی، گروهی از موسیقی‌دانان و مهندسان صدا را به کار گرفت تا نخستین قطعهٔ موسیقی را روی نوار مغناطیسی ضبط کنند.

4- Allan Kaprow

اشا صدر اشکوری

رامین اعتمادی بزرگ

امیر راد

علی اتحاد: نکته اینست که معمولاً وقتی که از سرآغاز یک مدیوم حرف می‌زنیم از لحظهٔ نامگذاری آن حرف می‌زنیم و نه سرآغاز حقیقی آن؛ همیشه بین این دو، تفاوت چشمگیری هست. اوایل قرن بیستم به زور پذیرفتند که عکاسی رسانهٔ هنری است و دیگر نمی‌خواستند چیزی به آن اضافه کنند، ولی قبح اضافه شدن رسانه‌های تازه به هنر، از دههٔ پنجاه به صورت علنی شکسته شد وگرنه پیش از آن یعنی پیش از ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ نمونه‌های متعددی از کارهای اجرایی اتفاق افتاده است. منظورم آنچه که فوتوریست‌ها[۵] و دادائیست‌ها[۶] تجربه کرده‌اند، نیست. حتی در قرون گذشته برای شکل‌گیری بعضی از کارهای کاراواجو[۷] و داوینچی[۸]، custom design می‌شده و افراد را داخل شهر می‌بردند و این افراد living sculpture می‌ساختند و از روی آن‌ها نقاشی می‌شده، می‌توان اینها را سبقه پرفورمنس آرت دانست منتها تا سال ۱۹۶۰ این کارها رسانه خطاب نشده بوده مثل ویدئو آرت!

امیر راد: آنجا که زمان سرعت می‌گیرد و به این سمت می‌آییم همان بحث فوتوریست‌ها و دادائیست‌هاست. البته گروهی که خیلی کم به آن‌ها پرداخته شده است مثل گروه کبرا[۹] که هنرمندان شمال اروپا بودند، آن‌ها کارهای عجیبی در این حوزه دارند. اجراهایی دارند که بعدها بسیار مورد رجوع قرار گرفته است. همانطور که آقای اتحاد گفتند در گذشته نمونه‌هایی داریم که می‌توانیم به عنوان نوعی پرفورمنس یا پرفورمنس آرت به آن‌ها رجوع کنیم. در ایران هم نمونه‌هایی مثل معرکه‌گیری[۱۰] داریم که اگر بخواهیم راجع به آن صحبت کنیم گونه‌ای از پرفورمنس آرت است اما چون مسأله این است که چگونه به این رسیدیم، به نظرم آنجایی که سرآغاز حرکت به سمت رسیدن به پرفورمنس آرت است از اوایل قرن بیستم با بیانیهٔ فوتوریست‌ها توسط مارینتی[۱۱] است. از آنجاست که متوجه می‌شویم **اثر هنری می‌تواند نامانا باشد.** به نظرم آن چیزی که در بیانیهٔ فوتوریست‌ها برای رسیدن به پرفورمنس آرت خیلی مؤثر است، همین نامانا بودن اثر هنری است و آثار هنری نمی‌توانند فقط در قبرستان آثار هنری -موزه‌ها- به نمایش درآیند بلکه می‌توانند در لحظه خلق شوند و در همان موقع هم از بین بروند.

دادائیست‌ها می‌توانند به ما کمک کنند؛ شخصی مثل مارسل دوشان[۱۲] که می‌گفت: "هر چیزی را می‌توان اثر هنر اطلاق کرد." بحث

۵- فوتوریسم (Futurisme) یکی از جنبش‌های هنری اوایل قرن بیستم بود. مرکز این جنبش در ایتالیا بود و در کشورهای دیگر از جمله روسیه نیز فعالیت داشتند. فوتوریست‌ها در بسیاری از زمینه‌ها مانند ادبیات، نقاشی، مجسمه‌سازی، سفالگری، تئاتر، موسیقی، معماری و حتی آشپزی فعالیت داشته‌اند.

۶- دادا، دادائیسم یا مکتب دادا (Dadaïsme) مکتبی است ضد هنر هیچ‌انگار که در سال‌های پس از جنگ جهانی یکم رواج داشت. در واقع، دادا واکنشی است انقلابی به پیامدهای ناگوار جنگ جهانی یکم. دادائیسم جنبشی فرهنگی بود که به زمینه‌های هنرهای تجسمی، موسیقی، ادبیات (بیشتر شعر) تئاتر و طراحی گرافیک مربوط می‌شد. این جنبش در زمان جنگ جهانی اول در شهر زوریخ در کشور سوئیس پدید آمد.

۷- میکل آنجلو مریسی دا کاراواجو (Michelangelo Merisi da Caravaggio) (۱۵۷۱-۱۶۱۰) یکی از هنرمندان ایتالیایی فعال در رم، ناپل، مالت و سیسیل در میان سال‌های ۱۵۹۳ و ۱۶۱۰ میلادی بود.

۸- لئوناردو دی سر پیرو دا وینچی (۱۴۵۲-۱۵۱۹) دانشمند، نقاش، مجسمه‌ساز، معمار، موسیقی‌دان، ریاضی‌دان، مهندس، مخترع، آناتومیست، زمین‌شناس، نقشه‌کش، گیاه‌شناس و نویسنده ایتالیایی دورهٔ رنسانس بود. نبوغ او شاید بیش از هر چیز دیگری مورد توجه بوده است. لئوناردو معمولاً به عنوان نمونهٔ بارز یک مرد رنسانس معرفی می‌شود. از او به طور گسترده بزرگ‌ترین نقاش تاریخ یاد می‌کنند.

۹- گروه کبرا (Cobra) از جمله گروه‌های اکسپرسیونیستی بعد از جنگ جهانی بود که هنرمندان آن تلاش داشتند تنش‌ها و بی‌قراری‌ها و انزجار خود از جنگ و عواقب آن را با بهره‌گیری از خط و رنگ بر صفحه بوم جاویدان کنند.

۱۰- معرکه‌گیری نوعی نمایش عمومی است که در آن «معرکه‌گیر» با انجام اعمالی عجیب، بینندگان را سرگرم می‌سازد. معرکه‌گیری در ایران و احتمالاً بعضی از دیگر کشورهای خاورمیانه، نمایشی است سنتی از برخی حرکات چون پاره کردن زنجیر با زور بازوان، شکاندن سنگ با دست و یا بازی با مار سمی است. تماشای معرکه، رایگان است ولی در حین نمایش یا پس از اتمام معرکه، تماشاگران داوطلبانه به معرکه‌گیر مبلغی به عنوان هدیه می‌دهند. معرکه‌گیری تقریباً در حال از بین رفتن است و به ندرت در دور و اطراف شهرها اجرا می‌شود.

۱۱- فیلیپو توماسو مارینتی با انتشار بیانیهٔ فوتوریسم در سال ۱۹۰۹ در روزنامه فیگارو فعالیت جنبش را رسماً آغاز کرد. در آن بیانیه، مارینتی نوشته بود که فوتوریست‌ها از هنر گذشته بیزارند و دغدغه‌های اصلی این جنبش، پویایی، سرعت و تکنولوژی است. برای فوتوریست‌ها ماشین، هواپیما و شهرهای صنعتی نشانه‌های بسیار مهمی بودند چراکه آن‌ها پیروزی انسان بر طبیعت را نشان می‌دادند.

۱۲- مارسل دوشان (Marcel Duchamp) (۱۸۸۷-۱۹۶۸) نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی بود که

گسترش مدیوم‌ها و اینکه بتوان هر چیزی را به اثر هنری تبدیل کرد واقعاً مدیون و مرهون تلاش‌های مارسل دوشان است که می‌توانست به راحتی هر اثری را به اثر هنری تبدیل کند. اگر امروز چیزی به نام وب آرت[۱۳]، دیجیتال آرت[۱۴] و... داریم واقعاً مرهون تلاش‌های دوشان است. این دو اتفاق در تاریخ هنر برای رسیدن به برخی از مدیوم‌ها به خصوص پرفورمنس آرت بسیار راهگشا بوده است.

رامین اعتمادی بزرگ: قبل از اینکه وارد این بخش شویم که به شکلی این فضا با فضای مدرنیسم در مقابله بود، من می‌خواهم بگویم که بستری برای این اتفاق فراهم شد و آن بستر خیلی تأثیرگذار بود، اعم از جابه‌جایی مرکز هنر از پاریس به نیویورک که خود یک مسأله بود، فکر می‌کنم در همان دوران انقلاب‌ها، اتفاقات و اعتراضاتی که در مورد آپارتاید[۱۵]، جنبش زنان و اتفاقات این چنینی در دنیا صورت می‌گرفت و در جریان بود که مشخصاً در اروپا و آمریکا دهۀ ۶۰ اوج این اتفاقات بوده، که به نظر من چندان بی‌تأثیر در فضایی مثل پرفورمنس نبوده و بخشی از اعتراضات را با خود در پی داشته است.

محمدباقر ضیائی: در پرفورمنس آرت مدیومی وجود دارد که سایر هنرها یا از آن برخوردار نبودند یا آن را کشف نکرده بودند. پرفورمنس آرت در زمانی مطرح می‌شود که بادی آرت[۱۶] اهمیت پیدا می‌کند و بعداً به عنوان محور اصلی این ماجرا محسوب می‌شود. می‌توان کاری را که در آن مارسل دوشان ستاره‌ای را بالای سرش می‌کشد نوعی پرفورمنس آرت قلمداد کرد. ولی مأخذ تاریخی که آقای راد اشاره کردند که از سال ۱۹۶۰ به بعد هست و در اروپا اوج این انقلاب‌ها و اعتراضات دانشجویی و دنبال آن، جریان‌های هویت‌خواه مثل فمنیست‌ها، این مدیوم را با توان خیلی زیادی برای هویت‌طلبی خودشان و مسائل اقتصادی و سیاسی خودشان و به خصوص رابطۀ برابری مرد و زن به کار بردند.

آنچه که می‌خواهم اشاره کنم اینست که در پرفورمنس آرت اتفاق مهمی می‌افتد و آن اینکه **در پرفورمنس آرت بدن تبدیل به اثر می‌شود و خود هنرمند تبدیل به ابژه[۱۷] سوژه[۱۸] می‌شود که** ماتقدم بر این ماجرا وجود نداشته و اثر هنری نوعی بازتاب بوده است یعنی نقاش یا مجسمه‌ساز طبیعت را می‌دیده و بازتاب این جریان در استحالۀ ذهنی‌ای که صورت می‌گرفته است، به صورت مدیوم عکس، فیلم، نقاشی و... مرئی می‌شود. ولی در پرفورمنس این اتفاق به ترکیب ابژه سوژه و بدن تبدیل می‌شود حتی بدن در رابطه‌ای تبدیل به اثر می‌شود حتی شخصی مثل اورلان[۱۹] خودش کار می‌کند و بدنش عبارت است از خاستگاه و تکیه‌گاهی که اثر به وجود می‌آید.

مسألۀ دیگری که باید در این جریان به آن اشاره کرد اینست که نظریه‌پردازانی مثل شکنر[۲۰] این قضیه را به مراسم آیینی ماقبل تاریخ ارجاع می‌دهند، ولی به نظر من هویت‌خواهی پرفورمنس آرت به صورت **تئوریک** از سال ۶۰ به بعد شروع می‌شود که نظر می‌دهند، می‌نویسند، بیانیه می‌دهند و رسانه‌ای در این رابطه بیرون می‌آید که به صورت نوعی استیتمنت در مقدمه و به صورت بیانیه‌های خیلی کلی‌تر، بعدها خودش را نشان می‌دهد.

به هرحال شخصاً معتقدم که اگر مأخذ پرفورمنس را کار جان کیج و بلک مونتالی در دهۀ ۵۰ ببینیم، حدوداً می‌توان گفت از نیمۀ قرن بیستم این جریان به صورت یک جریان کلی و فراگیر به صورت جهانی مطرح می‌شود.

علی اتحاد: با چیزی که شما گفتید به صورت تمام و کمال موافق نیستم به این علت که صرفاً نامگذاری پرفورمنس آرت است که به آن سال‌ها واگذار می‌شود و آن چیزی که در مورد مارینتی گفتیم مثلاً ۱۹۱۰ در شب‌نشینی‌های فوتوریستی اولین اجراهایی که هدف مشخص دارند و در مناقشات مرزی بین ایتالیا و اتریش در یک شهر مرزی شب‌نشینی‌هایی را برگزار می‌کنند با هدف از بین بردن انفعال مردمی است یعنی کارها کاملاً اینتراکتیو است و در مردم اجرا دخیل می‌شوند و بعد این اجرا را به دست می‌گیرند و آن‌قدر برد اینتراکتیو پیدا می‌کند که حکومت مجبور به دخالت می‌شود و برای آن اجراها ناظر حکومتی می‌گذارند و جلوی اجرا به نوعی گرفته می‌شود و به نظرم لحظۀ تولد این مدیوم به شکل معاصر آن را تا سال ۱۹۱۰ عقب انداخت.

محمدباقر ضیائی: پرفورمنس آرت چیست؟ هنرمند پرفورمنس آرتیست کیست و با یک هنرمند تئاتر چه فرقی دارد که یک اجراگر است و در حوزۀ تئاتر کار می‌کند. هرچند وقتی نگاه می‌کنیم به خصوص در اجراهای ایرانی کاملاً این جریان نزدیک به هم شده و گاهی در هم ادغام شده است؟ چگونه می‌توان پرفورمنس آرت را در مورد هنرهای تجسمی جدا کرد و با جدا کردن این مطلب به هنرمند پرفورمنس آرت برسیم و چه مشخصاتی با یک اجراگر تئاتر دارد؟

اشا صدر اشکوری: من نظری را بگویم چرا که از یک سبقۀ تئاتر برخوردار هستم شما در تئاتر همیشه subject و object را با هم

آثارش را بیشتر با سبک‌های دادائیسم و سوررئالیسم مرتبط می‌دانند. آثار دوشان در گسترش هنر غرب پس از جنگ جهانی اول تأثیرگذار بود. دوشان تفکر قراردادی درباره پروسۀ هنری و بازاریابی هنر را به چالش کشید. البته نه چندان با نوشتن مقاله بلکه با انجام فعالیت‌های خرابکارانه نظیر ارایۀ یک پیشابگاه به عنوان اثر هنری و نامگذاری آن به نام چشمه. دوشان به نسبت آثار هنری اندکی تولید کرده اما در همین آثار اندک جنبش‌های هنری آوانگارد زمانۀ خود را به سرعت پیموده است.

13- Web Art

14- Digital art

۱۵- Apartheid، آپارتاید واژه‌ای به زبان آفریکانس است یکی از اشکال تبعیض نژادی را بیان می‌کند و در اصل عبارت است از سیاست تبعیضی که نژادپرستان کشور جمهوری آفریقای جنوبی علیه اکثریت سیاه‌پوست بومی و هندیان آن کشور اعمال می‌کنند.

16- BODY ART

۱۷- آوبژه یا اُبژه (objet) یک اصطلاح در فلسفه نوین است که معمولًا در برابر سوژه به کار برده می‌شود. سوژه مشاهده‌کننده و آوبژه آنچه است که مشاهده می‌گردد. از دیدگاه فیلسوف‌های مدرن نظیر رنه دکارت، آگاهی حالتی از شناخت است که شامل سوژه و چندین آوبژه می‌شود که ممکن است وجود مطلق نداشته باشند یا به سوژه‌ای که مشاهده‌شان می‌کند وابسته نباشند. آوبژگی حالتی از بودن یک آوبژه است. آوبژگی ویژگی‌ها و ارتباطات میان آوبژه‌ها را تعریف می‌کند.

۱۸- سوژه (Subject)، در فلسفه، موجودی دارای تجربه و وجدان است که اُبژه را مشاهده می‌کند. رجوع به سوژه به عنوان تنها تکیه‌گاه درک ذهنی برای حذف شکّیات در فلسفه اوّلین بار توسط دکارت مطرح شد و بعدها سوژه جایگاه تثبیت‌شده‌ای در مباحث فلسفه و روان‌شناسی پیدا کرد.

۱۹- Orlan، هنرمند فرانسوی در دهۀ هفتاد به بعد است که بدن خودش را برای رسیدن به زیبایی و فرم ایده‌آل جراحی پلاستیک می‌کند.

20- Richard Schechner(1934)

از سمت راست: رامین اعتمادی بزرگ، اشا صدر اشکوری، علی اتحاد، آناهیتا سالاریان، دکتر محمدباقر ضیائی، علیرضا امیرحاجبی، امیر راد

می‌بینیم ولی در پرفورمنس آرت این subject و object است که فاصله می‌گیرد و برای من که یک پیشینهٔ تئاتری دارم وقتی وارد این ماجرا می‌شوم این دو از همه پررنگ‌تر است.

رامین اعتمادی بزرگ: من فکر می‌کنم که وقتی وارد پرفورمنس آرت در حوزهٔ هنر مفهومی شدیم؛ آمدیم که مرزها را برداریم. منظورم از هنرمفهومی به معنای تاریخی آن نیست، به معنای رویکرد است. از آن دوره دائم می‌گوییم که مرزها را برمی‌داریم تا هنرها داخل هم شوند. یعنی اینکه تمام ماجرای این دوره اینست که مرزها را برداریم و ساختار بینارشته‌ای را بیاوریم. بنابراین فکر می‌کنم بخشی از اتفاقی که می‌افتد این است که جداکردن اینها شاید از ابتدا اعتقاد این افراد نبوده و خیلی نمی‌توان گفت مرز واقعی پرفورمنس، ویدئو و چیزهایی شبیه به آن کجاست و به نظرم پرداختن به آن چیز واقعی نباشد و می‌توان حدودی را تعیین کرد و بگوییم چه چیزی خاستگاه‌ها یا المان‌های پرفورمنس را ندارد. با توجه به اینکه وقتی پرفورمنس در یک دورهٔ زمانی به وجود آمد خیلی رادیکال با آن برخورد می‌شد، امروز پرفورمنس‌های زیادی را می‌بینیم که بخش‌های تئاتری، داستان، ارجاع را هم دارند و تکرار می‌شوند. با این وجود می‌توان گفت که پرفورمنس است در عین حالی که ممکن است تئاتری هم اجرا شده باشد. پروژه پرفورمنس خرید و فروش می‌شود، تکرار می‌شود و موضوع در آن آمده، حتی بازیگر جای پرفورمر بازی می‌کند و از خیلی افکت‌ها بهره می‌بریم. خیلی از اینها وارد شده و می‌توانیم بگوییم که دیگر وجود ندارد.

علیرضا امیرحاجبی: من حرف زیادی در این زمینه ندارم چون آدم زیاد معتقدی نیستم. اما نکته‌ای در مورد شکنر گفتید و اینکه شکنر این مسأله را به ماقبل تاریخ احاله داده است. می‌توان پرفورمنس آرت یا هر مدیوم هنری دیگری را به دو شکل نگاه کرد، اول اینکه نگاه‌مان نگاه هستی‌شناسانه و ontomological باشد و دوم اینکه Critical و Social باشد. اگر شکنر در مورد ارجاع به گذشته صحبت می‌کند و ریشه‌های پرفورمنس آرت را به عقب می‌برد، می‌توان گفت این تنها ماحصل کار خودِ شکنر نبوده و شکنر از منابع دیگری مثل گروتفسکی[۲۱] و اوجینیو باربا[۲۲] استفاده می‌کند. اینها کسانی هستند که به پرفورمنس به عنوان وسیلهٔ هستی‌شناختی نگاه می‌کنند. نه تنها این ، بلکه افراد بزرگ دیگری مثل ریچارد فورمن[۲۳] سبک تئاتری‌ای به نام theater Antology Hysterical دارند که وقتی ترجمه آن را باز کنیم ؛ تئاتر هستی‌شناسی هیستریک را متوجه می‌شویم که آنچنان هم در بند انتقاد کردن به مسائل جامعه نیستند. همین‌طور گروتوفسکی هم نبوده اما قطعاً تأثیرات بسیار عمیقی را در تئاتر بعد ۱۹۵۰ و بعد در پرفورمنس گذاشته است که میراث آن به اوجینیو باربا کارگردان بزرگ ایتالیایی و بعد به ریچارد شکنر رسیده است.

بخش دیگر hematological[۲۴] نگاه کردن به هستی که قطعاً به

۲۱- Grotowski Jerzy (۱۹۳۳-۱۹۹۹) کارگردان-آرتیست-استاد و نظریه‌پرداز برجسته تئاتر.

۲۲- Eugenio Barba (۱۹۳۶) کارگردان-تئوریسین تئاتر-یکی از شاگردان برجستهٔ گروتوفسکی.

23- Richard Foreman (1937)

۲۴- هستی‌شناسی سلولی

علیرضا امیرحاجبی، امیرراد

اساطیر ، بدویت و قومیت انسان برمی‌گردد ، مسألهٔ آنتونن آرتو[۲۵] است ، آرتو را به هیچ عنوان نمی‌توان به عنوان کارگردان صرف تئاتر نگاه کرد. می‌توان گفت آرتو یکی از بنیانگذاران تئاتر ناممکن بوده و تئاتر ناممکن شاید خودش شکلی از پرفورمنس آرت باشد.

اما در مورد دکتر ضیائی که فرمودند مسألهٔ بدن است ، من مسأله را به شکل دیگری بیان می‌کنم. آقای دکتر در پرفورمنس آرت «بدن» تنها مسأله نیست. در پرفورمنس آرت مسأله دوگانگی و نوعی ثنویت[۲۶] گرایی بین حضور و غیبت است. یعنی انسان در حضور و غیبت خودش با فضایی مواجه می‌شود که این فضا یا غیبت است یا حضور است. این دو فضا ، فضای پرفورمنس را به وجود می‌آورند. پرفورمنس‌هایی بوده که بدن در آن‌ها هیچ کنش مشخصی نداشته ، حتی در پرفورمنس‌های اولیهٔ آبراموویچ[۲۷] و کارهای مریدیت مونک[۲۸] این تعریف در مورد متصل کردن پرفورمنس به بدن ، به نظر من ناکامل است ، مسأله «حضور» است. شما در یکی از پرفورمنس‌های خیلی مهم آبراموویچ که کمتر هم در مورد آن صحبت می‌شود ، در آن اجرا آبراموویچ فقط و فقط فریاد می‌زند ، آن‌قدر فریاد می‌زند که حنجره‌اش دچار صدمه می‌شود. حال ایستادن و فریاد کشیدن به مدت طولانی به جز اینکه در وضعیت مشروط حضور قرار بگیرید چه چیز دیگری است ؟! در پلهٔ بعدی به مسألهٔ بدن می‌رسیم اما قبل از اینکه مسألهٔ بدن وجود داشته باشد مسألهٔ **حضور** است.

گروتفسکی یک دوره سیر و سلوک عجیبی داشته است. همین‌طور آرتو ؛ آرتو به غرب و بین سرخ‌پوستان می‌رود و گروتفسکی به سمت شرق ، تاجیکستان و ازبکستان می‌رود. باید گفت ، چرا این دو شخص متن یا نوشتهٔ چندانی ندارند ؟! مسألهٔ این دو در حضور هست ؛ روایتگر حضوری که گروتوفسکی در یکی از دهات کشمیر داشته و دیده چوپانی که شخص عارف مسلکی هم بوده ، آفرینش جهان و بندهش را با چند حرکت کوچک پانتومیم اجرا می‌کند و این را روایت می‌کند که: "شگفت‌زده شده‌ام و در اینجا تئاتر غربی برای من متوقف شده است" ، به چه دلیل ؟ به دلیل اینکه تئاتر غربی همیشه وابسته به متن بوده اما او پردهٔ دیگری را دیده که وابسته به حضور است. همانطور که اوجینیو باربا در مقاله‌ای که من آن را در کتاب «تئاتر و هنر اجرا» ترجمه کرده‌ام و نشر قطره هم آن را چاپ کرده است و قطعاً می‌تواند مورد توجه باشد و اسم این مقاله از اوجینیو باربا غیبت و حضور و در مورد تعریف حضور صحبت شده است. بنابراین بهتر است که ما وقتی در مورد پرفورمنس صحبت می‌کنیم هستی‌شناسانه هم به آن نگاه کنیم. بهتر است همان طور که آقای اتحاد گفتند ریشه‌های این ماجرا را تنها با نامگذاری و شکلی از اپیستمولوژی[۲۹] و اپیستمه[۳۰] کردن ماجرا یعنی طبقه‌بندی کردن ،

۲۵- آنتونن آرتو (Artaud Antonin) نویسنده، شاعر و مقاله‌نویس قرن نوزدهم میلادی اهل فرانسه است. همهٔ نوشته‌های آرتو به‌صورت اول‌شخص و همچون خطابه‌ای است که حاصلِ اختلاطِ آواهایی جادویی و توصیف‌های استدلالی منطقی است.

۲۶- دوگانه‌پرستی یا ثنویت مفهومی چندوجهی است و با مفاهیمی همچون اسطوره‌شناسی، بُن‌مایه‌شناسیِ آفرینش، مردم‌نگاری و انسان‌شناسی فرهنگی در پیوند است.

27- Marina AbramoviĆ(1946)

28- meredith monk(1942)

۲۹- معرفت‌شناسی یا شناخت‌شناسی (Epistemology) شاخه‌ای از فلسفه است که به عنوان نظریهٔ چیستی معرفت و راه‌های حصول آن تعریف می‌شود. هرگاه و همیشه برای کشف قاعده‌ای قابل اعتناء، در بارهٔ احوال و عوارض علم (و علوم) بحثی روشمند داریم، در فلسفه علم غور می‌کنیم. پس اگر یک سلول مغز از آن نظر که نقش جوهری در بروز یک قاعده علم ساختی دارد را برای توضیح و ترمیم یک قاعده کلی بررسی کنیم، کم یا زیاد در حال فلسفیدن علم هستیم.

۳۰- میشل فوکو در تحلیل مرفولوژیک دانش به وجود قالب‌های معرفتی بنیادین به نام اپیستمه اشاره می‌کند. یعنی هر یک از ادوار تاریخی ترکیب خاصی از دانش اجتماعی ایجاد می‌کنند که

گونه‌بندی کردن و نوعی کدگذاری معرفتی ، این چنین رفتار نکنیم.

خانم اشا صدر اشکوری: در تئاتر ، زمینه‌ها و گرایش‌های مختلف و گونه‌های بسیار متنوعی داریم. امروز که روز به روز این گونه‌های تئاتری تغییر می‌کند. آنچه که شما می‌گویید از historical theater[۳۱] ، improvise[۳۲] می‌شود ، Interactive[۳۳] می‌شود Black Light Theater می‌شود و همین طور تا experimental theater[۳۴] که به نوعی به پرفورمنس آرت نزدیک می‌شود ولی این چنین نیست! به خاطر اینکه همهٔ آن‌ها همانطور که شما گفتید Narration یا روایت دارند ، روایتی دارند که از نظر من کاملاً متناقض با آن چیزی است که راجع به آن در پرفورمنس آرت صحبت می‌کنیم. به همین علت نمی‌توانم این گونه به ماجرا نگاه کنم و از نظر من خیلی با هم متفاوت هستند.

محمدباقر ضیائی: در مورد حضور که آقای امیرحاجبی فرمودند این مشخصه پرفورمنس آرت به تنهایی نیست. هر هنرمندی در پشت مدیوم خاص خودش حضور دارد. یعنی حضور یک نقاش به عنوان عملکرد خاص ، مجسمه‌ساز ، تئاتری ، پرفورمنس و... بنابراین حضور به عنوان یکی از مقدمه‌های اصلی این ماجراست منتها حضوری که مقصود من در مورد بدن بود به عنوان کنندهٔ کار است. مسألهٔ گروتوفسکی که آقای امیرحاجبی به آن اشاره کردند در مورد بازیگر است و پیداکردن جوهره ارگانیک تئاتر یعنی بدن بازیگر ، آن هم بازیگر حرفه‌ای ، و رسیدن به درجهٔ بالایی از بازیگری که آن را ماوراء اندامی می‌نامند. جایی که بازیگر ایفای نقش نمی‌کند بلکه خود (پیکرش و ذهنش) تبدیل به جوهره ارگانیک تئاتر می‌شود. این امر در مورد بدن پرفورمر ضروری و لازم نیست ، چراکه پرفورمنس آرتیست بازیگر نیست ، اجراکننده است یعنی کنندهٔ کار به ایفای نقش آن کار یعنی خلاقیت لحظه‌ای آنی. در این روند بدن او درون واقعیت و رویداد است نه در بازتاب و بازی آن.

در پرفورمنس آرت بدن سه عنصر بنیادین هنر تصویری را در خود دارد و می‌پروراند. نخست خود هنرمند یعنی کنندهٔ کار و فاعل و سوژهٔ کار. دوم تکیه‌گاه و سوم خود اثر- سوژه است. ادغام یا یکی شدن این سه عنصر عوامل وابستگی را حذف یا به حداقل می‌رساند.

من زمانی را در ذهن خودم شروع می‌کنم که پرفورمنس به طور تاریخی تعریف و نامگذاری شده است آن هم در حوزهٔ تجسمی نه در حوزه‌های دیگر ؛ اما امروز کمااینکه آقای اعتمادی گفتند این‌قدر این قضیه باز شده است که سایر رشته‌ها هم در این جریان وارد شده‌اند. ما به عنوان نقاش صاحب این جریان نیستیم و خوان گسترده‌ای است که همه در آن کار می‌کنند. منظورم از بدن هم این است که سال ۶۰ به بعد اتفاق مهمی می‌افتد چیزی به نام پایان نقاشی و بوم پرفورمنس آرت به طور قطعی در این رابطه‌ای به اقتدار سالیان دراز بوم و وسایل اجرای هنرهای تجسمی پایان می‌دهد و مدیوم جدیدی را شروع می‌کند. اینکه می‌گویم در هنرهای تجسمی در حوزهٔ پرفورمنس آرت بدن به عنوان نقالهٔ اصلی ماجرا محسوب می‌شود و احیاناً خودش در این رابطه بوم ، کنندهٔ کار ، رنگ می‌شود ، زخم برمی‌دارد ، تأثیر می‌پذیرد ، داد می‌زند ، تأثیر را منتقل می‌کند و به طور آنی هم منتقل می‌کند. بحث من بر سر این بدن است نه آن چیزی که آقای امیرحاجبی اشاره کردند.

علی اتحاد: آنچه که آقای امیرحاجبی به رویکرد هستی‌شناختی پرفورمنس آرت توضیح دادند ، این در مورد تمام مدیوم‌ها صدق می‌کند. یعنی اینکه می‌توان خاستگاه‌ها و هویت هر مدیومی را بررسی کرد. ولی چیزی که ناچار بودیم در اینجا در مورد آن حرف بزنیم آن هم اینکه نمونه‌های تاریخی است. برای اینکه چیزی که در مورد آن گفتگو می‌کنیم قرار است بعدها خوانده شود و احتمالاً توسط کسانی خوانده شود که شناخت کافی در خصوص تاریخ این حوزه ندارند و در نتیجه ناچاریم که به نمونه‌های مشخص تاریخی اشاره کنیم.

اما شکنر ؛ شکنر در set edition اول کتاب «نظریهٔ اجرا»[۳۵] نامی از پرفورمنس آرت نبرده. صرفاً از پرفورمنس حرف می‌زند. پس در این بحث محلی از اعراب ندارد و بیشتر به حوزهٔ آیین و نمونه‌هایی از پرفورمنس در تاریخ نمایش در سلوک قبایل بدوی و چیزهایی از دست صحبت می‌کند.

کتاب رزلی گلدبرگ[۳۶] زمانی که از دادائیسم‌ها و فورمالیست‌ها حرف می‌زند ، از پرفورمنس آرت حرف نمی‌زند. باز هم **پرفورمنس** می‌گوید. تا اینکه به سال ۱۹۶۰ می‌رسیم که بر سر این متفق‌القول هستیم. از ۱۹۶۰ که این واژه شکل می‌گیرد و به طور مشخص رسانه خطاب می‌شود و می‌توانیم از **پرفورمنس آرت** حرف بزنیم ، به نظر من دو فاکتور اصلی است که شامل تمام آثار حوزهٔ پرفورمنس آرت می‌شود که می‌توان جستجو کرد از سال ۶۰ به قبل هم اگر اثری با این دو فاکتور همخوانی دارد ، آن را پرفورمنس آرت خطاب کرد و خوانش هم‌زمان کرد و به گذشته تعمیم داد. آن دو فاکتور یکی مسألهٔ **زمان** است که در پرفورمنس آرت چیزی به نام تختی زمانی وجود ندارد ، چیزی که قرن‌ها تئاتر تلاش کرد از دوران قرون باستان شروع کرد و آن را به وجود آورد و اگر اجراگر در صحنه‌ای نشسته است یعنی در همان زمان در همان صحنه نشسته است و نمی‌توان تصور کرد یک فصل گذشته ، یا ۲۴ ساعت گذشته ؛ در حالی که ۵ دقیقه گذشته است. فاکتور دوم **حضور تنانه** است که این حضور می‌تواند فیزیکال یا به واسطهٔ ویدئو یا مخابرهٔ شخص توسط تصویر ماهواره‌ای یا... باشد ولیکن همچنان در خدمت زمان هست. اگر این دو را به عنوان فاکتور اصلی که جدایی‌ناپذیر در پرفورمنس آرت بدانیم فکر می‌کنم تکلیف‌مان مشخص باشد که اگر از سه قرن قبل چیزی پیدا کنیم که این دو فاکتور در آن باشد بتوانیم بگوییم که آن پرفورمنس آرت است.

علیرضا امیرحاجبی: تفاوت اصلی در مسألهٔ خودم را با مثالی در مورد

فوکو آن را یک اپیستمه یعنی شناخت یا صورت‌بندی دانایی می‌نامد. میشل فوکو اپیستمه را این‌گونه تعریف می‌کند: همه مناسباتی که میان بخش‌های گوناگون علم در طول یک دوره مفروض موجودند. سه شناخت موردنظر فوکو عبارت‌اند از دانش موجودات زنده، دانش قوانین زبان و دانش امور اقتصادی.

۳۱-تئاتر تاریخی

۳۲-فی‌البداهگی

۳۳-تعاملی

۳۴-تئاتر تجربی

۳۵- کتاب نظریهٔ اجرا (Theory Performance)، نویسنده: ریچارد شکنر، مترجم: مهدی نصرالله‌زاده، این کتاب به عنوان کتاب مبنایی در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد برای آشنایی با «نظریه‌های معاصر اجرا» در رشته تئاتر (نمایش) تدوین شده است.

36- Rozli Goldberg

تصویر شمارهٔ ۱: جینا پن-صعود بدون بی حسی-عکاسی سیاه و سفید-این اکسیون جزو مجموعه آثاری است که بین سال های ۱۹۶۸-۱۹۷۰ در کارگاه هنرمند اجرا شده است.(Escalad non Anesthesiee)

موسیقی مطرح می‌کنم. تعریفی که من می‌کنم درست مثل این است که در موسیقی در مورد صوت آکوستیک صحبت می‌کنم و شما در مورد موسیقی کلاسیک صحبت می‌کنید این موسیقی کلاسیک زیرمجموعهٔ همان آکوستیکی است که از آن صحبت می‌کنم.

امیر راد: ما وقتی هم به دههٔ ۶۰ می‌رسیم چیزی به نام تعریف نداریم و نمی‌توانیم یک مدیوم را تعریف کنیم. درواقع باید به سراغ این برویم که یک سری ویژگی‌ها را برشمریم و این ویژگی‌ها قطعی ، صددرصد و جاودانه نیستند ، نه بوده‌اند و نه خواهند بود ، باید به آن ویژگی‌ها بپردازیم. آقای اتحاد به دو ویژگی حضور تنانه در اثر که می‌تواند آواتار ، مجازی یا هر چیزی باشد و مسألهٔ زمان اشاره کرد. من می‌خواهم به مسألهٔ مکان هم اشاره کنم که درواقع مکان هم مکان واقعی است و باید به زمان و مکان واقعی اشاره کنیم و اینکه با همدیگر پیوستگی دارند ، این سه ویژگی بسیار مهم است. البته تعامل هم مسألهٔ مهمی است تعامل به آن معنی که مدنظر هستند. من همیشه چهار ویژگی را برای آن برمی‌شمارم و **پروسهٔ خلق اثر هنری در تعامل میان مخاطب و پرفورمنس آرتیست در زمان و مکان واقعی!**

راجع به زمان و مکان واقعی که مبحثی نیست. اما مسألهٔ تعامل یکی از مسائلی است که باید راجع به آن صحبت کنیم که این تعامل را به تعامل عملی کاهش ندهیم بلکه تعامل معنایی در فضا پیدا می‌کند که اتفاقاً براساس همان حضور است. نکته‌ای را داخل پرانتز بگویم: اینکه وقتی که در مبحث به تئاتر و موسیقی اشاره می‌شود و وقتی که ما راجع به یک مدیوم میان رسانه‌ای صحبت می‌کنیم ، طبیعی است که این مدیوم ویژگی‌های مدیوم‌های دیگر را در برمی‌گیرد و برخی از آن‌ها را گسترش می‌دهد و باعث گسترش برخی از آن ویژگی‌ها در خود آن مدیوم می‌شود و برخی را نیز حذف می‌کند.

علی اتحاد: از آنجایی که Interaction ویژگی تمام و کمال پرفورمنس آرت نیست و پرفورمنس آرت‌های برجسته‌ای می‌توان مثال زد که Interactive نیستند ، فکر می‌کنم منظور آقای راد حضور حقیقی مخاطب باشد.

امیر راد: بله! من همیشه این را توضیح می‌دهم که منظورم از Interaction یعنی حضور مخاطب در فضا!

علی اتحاد: بارها این را گفته‌ام که به باور شخصی من **هیچ اثر هنری‌ای شکل نمی‌گیرد مگر با حضور مخاطب!** یعنی اثر قلم‌مو و رنگ بر بوم ، اثر قلم‌مو و رنگ بر بوم است تا زمانی‌که مخاطب آن را می‌بیند و به عنوان اثر هنری نقاشی می‌شود. همواره مثلث مخاطب ، اثر در تمام مدیوم‌ها صدق می‌کند. فقط نوع رابطهٔ آن فرق می‌کند و فقط ویژگی پرفورمنس آرت نیست.

محمدباقر ضیائی: موافق نیستم! در کار جینا پین[۳۷] بالارفتن از پله‌ها ، در آنجا فقط دوربین ناظر است.

امیر راد: به هر حال مخاطبی وجود دارد. و مخاطب دیگری حضور ندارد ، به جز عکاس که ثبت کننده است نه مخاطب.

محمدباقر ضیائی: نه! پرفورمنس باید در ذهن اتفاق بیفتد ، یعنی ذهن می‌تواند در تنهایی آرتیست عمل کند ؛ آن زمانی که جینا پین جلوی دوربین می‌ایستد و از نردبان پر از تیغ بالا می‌رود آن زمان فقط دوربین نگاه می‌کند و دوربین تنها آن را ثبت می‌کند. به قول بعضی از پرفورمرها ، پرفورمنس فقط در حافظهٔ جمعی مخاطب ضبط می‌شود. بنابراین وقتی جینا پین در مقابل دوربین می‌ایستد ، دوربین نه مخاطب است و نه چیز دیگر ؛ دوربین تنها ثبت‌کنندهٔ رابطه و انجام پرفورمنس در آن لحظه است.

دیدن و مشاهدهٔ عکس‌های پرفورمانس آرت او توسط دیگر مخاطبان ، عبارت از مشاهده مدارک انجام پروفرمنس است نه شرکت در آن.

37- Gina Pane(1939-1990)

این مسأله در مورد تمامی مدیوم‌ها و رسانه‌های دیگر صادق است. نگاه به نقاشی ، مجسمه ، عکس ، فیلم و غیره شرکت در فرایند شکل‌گیری اثر نیست. بلکه مشاهده دیداری و لمس آن است.

علی اتحاد: تا زمانی که مخاطب آن را ندیده است ، هنوز اثر شکل نگرفته است. از پرفورمنس آرت بیرون می‌آیم و هنرمندی مثل اندی گلدزورثی[۳۸] را مثال می‌زنم. شما گلدزورثی از آنجایی می‌شناسید که از او فیلم ساخته می‌شود و از کارهایش عکس گرفته می‌شود درحالی‌که در جنگل با یخ کارهایی کرده که هیچ کسی خبردار نشده است. در آنجا اثر محقق نشده است. زمانی اثر محقق می‌شود که شما آن را به عنوان مخاطب می‌بینید و این مثلث کامل می‌شود و می‌توان گفت اثر هنری در قلب این مثلث شکل گرفته است.

محمدباقر ضیائی: من یک سؤال دارم آیا هر اثری که یک هنرمند کار می‌کند اول برای بیان خودش است ؟

علی اتحاد: بیان به چه کسی ؟ اگر جمعیت جهانی یک نفر بود زبانی وجود نداشت.

محمدباقر ضیائی: تمام نویسنده‌ها در تنهایی نوشته‌اند ، مخاطبی وجود ندارد و بعد مخاطب محصول کار او را می‌خواند.

علی اتحاد: نویسنده‌ها نوشته‌اند برای اینکه مخاطب داشته باشند.

امیر راد: آن چیزی که شما فقط در خلوت برای خودتان انجام می‌دهید ، تمام آدم‌ها انجام می‌دهند. آنجایی تبدیل به اثر هنری می‌شود که آن را به مخاطب ارائه می‌کنید. منظور از مخاطب ، مخاطبی نیست که عیناً در همانجا حضور دارد. معنای مخاطب معنای گسترده‌ای است و ممکن است تاریخ‌مند باشد و یک اثر هنری در دو قرن بعد مخاطب داشته باشد. در هر حال این مخاطب حضور دارد در غیر اینصورت اثر هنری محقق نخواهد شد.

اشا صدر اشکوری: نمونهٔ خیلی سادهٔ آن تئاتر است. می‌گویند که تئاتر چهار بعد دارد: ۱-متن ؛ ۲-بازیگر ؛ ۳-کارگردان ؛ ۴-مخاطب. مخاطبی که آنجا می‌نشیند و stage را می‌بیند ؛ اگر مخاطب نیاید دیگر تئاتر نیست.

محمدباقر ضیائی: مخاطب کیست و تعیین‌کنندهٔ چه چیزی است ؟

امیر راد: می‌توان گفت این معنای گستردهٔ مخاطب در پرفورمنس آرت نوعی تعامل دارد و در شکل‌گیری پرفورمنس کمک می‌کند. یعنی مخاطب بر شکل‌گیری پرفورمنس آرت تأثیرگذار است. این تأثیرگذاری می‌تواند فقط صرف حضور او در مکان باشد که فضایی ایجاد می‌کند یا این فضا در پرفورمنس آرتیست وارد Interaction می‌شود. منظورم این نیست که Act بدنی باشد یا عملی.

اشا صدر اشکوری: مقاله‌ای هم هست که تأکید می‌کند بر Air ؛ یعنی هوایی که در آن فضا ، بسته است آن هوا را share می‌کند.

امیر راد: این نکته را که در پرفورمنس آرت داریم را در تأیید حرف خانم صدر بگویم که در پرفورمنس آرت یکی از کارهایی که انجام می‌دهیم به عنوان اثر یک specific site ، این است که مکان را به فضا تبدیل می‌کنیم. بنابراین حضور مخاطب در شکل‌گیری این فضا کاملاً نقش دارد. مخاطب یک نفر ، ده نفر و افراد مختلف باشند همهٔ اینها تأثیرگذار است و این شکل از Interaction مدنظر من است.

اشا صدر اشکوری: من با آقای راد موافق هستم.

محمدباقر ضیائی: ما در ایران شاهد بعضی اجراهایی بودیم که نه مرز مخاطب و نه مرز پرفورمر مشخص بود. پرفورمر تا کجا می‌تواند با مخاطب ارتباط برقرار کند ؟ آیا مخاطب -کسی که پذیرای این رابطه است- می‌تواند در پرفورمنس آرت وارد شود به طوری‌که بخواهد این پرفورمنس را از آن خود کند ؟ چگونه می‌توان این جریان را به صورت تعامل انگاشت و در مقابل آن ایستاد ؟

امیر راد: من هیچ باید و نباید و مرزی ندارم و تا چه حد می‌تواند انجام دهد و تا چه حد نمی‌تواند انجام دهد. فقط یک مرز دارم و آنجایی است که دخالت مخاطب در اثر تا آنجایی باشد که اثر را از آن خود نکند. تنها نکته‌ای که من دارم همین است وگرنه اینکه چقدر مخاطب می‌تواند با پرفورمر تعامل داشته باشد و پرفورمر چه قدر می‌تواند اجازه دهد ، نمی‌دانم! هیچ قانونی ندارم فقط و فقط اینکه اثر از کلیت خود خارج نشود. در واقع بسیاری از مواقع ، مخاطب اثر را برای خود می‌کند.

محمدباقر ضیائی: این با Interactive که شما می‌گویید مغایرت دارد. شما وقتی می‌گویید Interactive است ، یعنی اینکه باز می‌گذارید و تعیین نمی‌کنید نه در زمان و نه حتی فضا ؛ ممکن است مخاطب شما را از آن فضای اجرا خارج کند و شما را به فضای دیگری ببرد و طوری عمل کند که شما از آن فضای اجرا خارج شوید. آیا می‌شود محدودیتی برای مخاطب قائل شد و این Interactive مرز خاصی داشته باشد که غیر از مسائل اخلاقی و استانداردهای انسانی باشد ، برای اینکه مخاطب وارد فضای ما نشود چرا که ممکن است برای شما ایجاد خطر کند. بنابراین قانون‌مندی در فضای اجرا وجود دارد.

علی اتحاد: قانون کلی وجود ندارد ولی شما می‌توانید با اجرای خودتان قانون مکتوب کنید.

علیرضا امیرحاجبی: قانون کلی‌ای وجود ندارد و من آگوستو بوآل[۳۹] را مثال می‌زنم ، آگوستو بوآل را تئاتری‌ها خوب می‌شناسند. او مجموعه کاری داشت که کاملاً پرفورماتیو بود و تئاتر هم نبود و جزو مجموعه‌ای بود به نام Après theater یا «تئاتر ستمدیدگان». گروه آگوستو بوآل به سوپرمارکت می‌رفتند و شروع می‌کردند به دزدی. اما طوری دزدی می‌کردند که این دزدی معلوم شود و بعد وقتی می‌آمدند اینها را بگیرند ، گروه بعد از دزدی شروع می‌کردند به صحبت کردن با کارآگاهان سوپرمارکت‌ها که من گرسنه هستم و بدبختم و اجازه بده یک تکه را ببرم و تمام این مجموعه را با آمدن جلوی مردم حتی دست به یقه شدن با کارآگاهان و مأموران ، فضایی را ایجاد می‌کردند که این فضا ، فضایی کاملاً باز ، غیرقابل کنترل و در آخر مشخص می‌شده و خودِ آگوستو بوآل می‌آمده و معلوم می‌شده که این گروه آگوستو بوآل است.

کار دیگری که بوآل می‌کرد این بود که با گروه به رستوران می‌رفتند و غذا

38- Andy Goldsworthy(1956)

39- Augusto Boal(1931-2009)

می‌خوردند و در آخر می‌گفتند که پول نداریم! چه کتک‌هایی که گروه Après theater[۴۰] نخوردند. در این کارها مخاطب دخالت می‌کرده به خاطر اینکه می‌خواسته واکنش مخاطب را ببیند و قیدی را در این میان نمی‌گذاشته است.

علی اتحاد: این انتخاب شخصی هنرمند است که قیدی بگذارد یا نگذارد و هنرمند قوانین را هنرمند برای اجرایش تدوین می‌کند. به نظر من تا حدی که اصول انسانی و بین‌المللی است که جان کسی به خطر نیفتد اگر جان هنرمند تهدید می‌شود ، انتخاب شخصی هنرمند است، ولی اجازه ندارد که جان مخاطبش را به خطر بیندازد ، اجازه ندارد که عزت انسانی مخاطب را تحت شعاع قرار دهد ، اجازه ندارد که توهین نژادی و قومیتی کند. هرچند اینها شده است ولی هنرمند باید بپذیرد که وقتی می‌خواهد این کار را بکند عواقب اینکار را نیز به عنوان ادامه اثر بپذیرد.

محمدباقر ضیائی: آن‌قدر اتفاقات عجیبی در پرفورمنس رخ می‌دهد که قانون‌مند کردن آن در یک چارچوب بسیار سخت است و هنرمندان تئاتری با کارهایی که انجام می‌دهند ، در واقع استثناء قائل می‌شوند. حتی به دنبال این هستند که در فضای پرفورمنس ، نقاشی کاری را اجرا کنند. به نظر من این مسأله استثنائات را در کلیت نیاوریم یعنی کلیت این است که اخلاق اجتماعی را نگه داریم و

نمایش «هنرمند حاضر است»، آبراموویچ

قانون‌مند کنیم. در این رابطه‌ها ممکن است بعضی استثنائات همهٔ اینها را به هم زند چه بسا ممکن است آدمی خودکشی کند ، هرچند که این اجرا مشکوک است که خودکشی کرده یا اجراست ، به هر حال بگویید که مخاطب چه نقشی را در پیشبرد ، توسعه و خلاقیت یک پرفورمنس دارد ؟

امیر راد: من یک مثال بیاورم ؛ همه تقریباً فیلم «هنرمند حاضر است»[۴۱] کار آبراموویچ را دیده‌اید. در قسمتی از فیلم یک نفر آینه‌ای بیرون می‌آورد و مأموران سریع می‌آیند و او را می‌برند. کار آن شخص مرز دخالت است که می‌خواهد اثر را از آن خود کند. وقتی هنرمند یک اثر هنری را خلق می‌کند چارچوب‌هایی را دارد و می‌خواهد چیزی را در ذهن مخاطب بسازد فارغ از این ، اثر وارد

۴۰-بعد از تئاتر

۴۱-وقتی دو یار عاشق پس از ۲۲ سال دوباره به هم می‌رسند چه اتفاقی می‌افتد؟
مارینا آبراموویچ، چهره‌ی شاخص هنر مفهومی به خاطر اجراهای جنجالی در دنیا حسابی سر و صدا کرده. او در این اجرای سال ۲۰۱۰ که «هنرمند حاضر است» نام دارد، سه ماه یا به عبارت دقیق‌تر، ۷۳۶ ساعت و ۳۰ دقیقه به روی یک صندلی نشست تا با ۱۰ هزار نفر، ارتباط بی‌واژه برقرار کند. پیش از این فراخوان داده شده بود که مارینا آبراموویچ حاضر است با هر که رو در رویش بنشیند، به مدت یک دقیقه ارتباط بی‌کلام برقرار کند. یکی از افرادی که روبه‌رویش نشست اولای، یار سابقش بود که پس از ۲۲ سال با مارینا آبراموویچ رو در رو شد.

WWW.CHIDEMANMAG.COM
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مرحلهٔ دیگری می‌شود. آنجایی که اثر از آن چیزی که مدنظر هنرمند بوده خارج می‌شود و وقتی هنرمند می‌خواهد پرفورمنسی را اجرا کند ، یک چیزهایی را می‌داند که در ذهن مخاطب بسازد به محض اینکه دخالت مخاطب به جایی می‌رسد که مرزها در آن شکسته می‌شود ، آنجا دخالت در اثر است و این مرزی است نباید شکسته شود و این نباید را هنرمند تعیین می‌کند.

اصولاً این چیزی است که هنرمند تعیین می‌کند و مرزی برای مخاطب قائل هست. به طور مثال فرض کنید آقای امیرحاجبی در حال اجراست یک نفر بیاید که بلندگوها را قطع کند و میکروفون را بگیرد و به دیوار بزند این دیگر اثر ایشان نیست و اثر به چیز دیگری تبدیل می‌شود. هنرمند یک چارچوب ذهنی‌ای دارد برای ساختن چیزی در ذهن مخاطب ، از این چارچوب خارج شدن دخالت در اثر می‌شود. این دخالت جائز نیست مگر اینکه هنرمند جائز بداند.

علی اتحاد: مسألهٔ پرفورمنس آرت اینست که شما هرگز از پایان آن به طور دقیق مطلع نیستید. یعنی اگر در تئاتر سعی می‌کنید که از A تا Z را بدانید که چه اتفاقی می‌افتد در پرفورمنس آرت شما مطلع نخواهیدشد.

از سمت راست: رامین اعتمادی بزرگ، اشا صدر، علی اتحاد، آناهیتا سالاریان، دکتر محمدباقر ضیائی، علیرضا امیرحاجبی، امیر راد؛ سینماتک، موزهٔ هنر معاصر ایران- ۱۳۹۴

علیرضا امیرحاجبی: در اصل به طرح هنرمند بستگی دارد.

امیر راد: دقیقاً! و اینکه پرفورمنس آرت همیشه از پرفورمنس آرتیست جلوتر است.

علی اتحاد: حرف من هم همین است و می‌گویم که حتی اگر قوانین را تعیین کنید قوانین می‌تواند زیر سؤال برود ولی همچنان اثر برجای بماند.

امیر راد: یعنی همواره شما نمی‌دانید که چه اتفاقی می‌افتد. همواره پرفورمنس آرت چند قدم از شما جلوتر است. برای اینکه ما نمی‌دانیم به کدام سمت و سو می‌رود و اثر ما را هدایت می‌کند.

محمدباقر ضیائی: شما گفتید پرفورمنس جلوتر از شماست ، در این رابطه شما کنندهٔ کار هستید. یعنی عامل اصلی که این اتفاق بصری رخ می‌دهد. بنابراین حادثه پشت سر شماست. نه جلوتر از شما. محوریت اجرا به اجرا یا اجراگران بستگی دارد.

رامین اعتمادی بزرگ: برای من یک چیز مشخص است اینکه وقتی در جایی زندگی می‌کنم ، محیط آنجا یک سری قوانین را برای خودش دارد. وقتی در محیطی مثل ایران اجرا می‌کنم یک سری

از سمت راست: رامین اعتمادی بزرگ، اشا صدر، علی اتحاد؛ سینما تک، موزهٔ هنر معاصر ایران- ۱۳۹۴

قوانین نانوشته‌ای در آنجا وجود دارد و وقتی آن را می‌برم و در آمریکا اجرا می‌کنم یک سری قوانین مشخصی در آنجا وجود دارد. اینها قوانین ناگفتنی هستند اما وجود دارند. یک بخش دیگر قوانینی است که خودم به عنوان پرفورمر ایجاد می‌کنم ؛ اینها قوانینی هستند که گفته می‌شوند یا نوشته می‌شوند و اگر از آن‌ها سرپیچی شود ، به اثر خدشه وارد می‌کند. در بخش‌هایی که آن مرزها را نمی‌گذارم و آن چیزهای اصول اخلاقی ای که وجود دارد به جز آن‌ها هر نوع دخالت دیگری را از مخاطب در اصل پذیرفته‌ام . من صاحب بدن خودم هستم. صاحب بدن کسی نیستم. بنابراین هر نوع اتفاقی را برای بدن خودم می‌توانم تصمیم بگیرم اما این حق را ندارم برای مخاطبم هیچ کدام از آن‌ها را اعمال کنم.

یکی از مشکلات عمدهٔ من در اجراهایم این است که مخاطب ایرانی آگاه نیست کجاها می‌تواند وارد شود. بعضی وقت‌ها اجرا را واقعاً شبیه تئاتر نگاه می‌کند. فکر می‌کند که فقط حضور آن‌ها کافی است ؛ حتی در جایی که از او می‌خواهیم دخالت کند آنجا هم حتی به اندازهٔ خودش وارد نمی‌شود. یک دلیل آن ، ندانستن و تعریف نشدن این مرزهاست ، ما در مورد پرفورمنس خیلی حرف می‌زنیم. اما هیچ وقت در مورد این صحبت نکردیم که مخاطب تا چه جایگاهی چگونه می‌تواند وارد شود و مخاطب ما می‌ترسد چون آن را ندیده است.

اینکه یک مخاطب چقدر می‌تواند وارد کار هنرمند شود در نمایش «حضور یک هنرمند» کار آبراموویچ ، امیر برادران با آن سه Act انجام می‌دهد. درواقع امیر برادران پرفورمنسی با پرفورمنس آبراموویچ کار می‌کند اما درست است که اثر خودش را از آن کار بیرون می‌کشد ولی در جهت اثر آبراموویچ است. یعنی در عین حال اثر آبراموویچ دچار خدشه نمی‌شود از قوانینی که او گذاشته جلوتر نمی‌رود و در همان قوانین پرفورمنس خودش را می‌سازد پس تا جاییکه قوانین هنرمند از بین نرود ، تا جاییکه جهت مشخص شده توسط هنرمند از بین نرود می‌تواند وارد اثر شود و پرفورمر قاعدتاً خودش تعیین می‌کند که چقدر در کار من دخالت کنید.

بنابراین خودِ هنرمند ، زمان اجرا و بخشی دیگر مکان به نوعی در اینکه پرفورمر چه مرزهایی را می‌گذارد و کجاها می‌تواند آن را بشکاند ، تأثیر دارد.

امیر راد: من فقط نکته‌ای را اضافه کنم که تمام این بحث که آقای اعتمادی بزرگ به درستی می‌گویند اینجاست که ما با مدیومی طرف هستیم که contextual[۴۲] است یعنی کاملًا بر پایهٔ context شکل می‌گیرد. اینکه شما در کجا اجرا می‌کنید ؟ در چه زمانی اجرا می‌کنید ؟ با چه مخاطبی ؟ و در چه سطحی از فرهنگ ؟ حتی اگر هنرمند کار را امروز اجرا کند و فردا در همان مکان مجدد اجرا شود ، اجرا متفاوت خواهد بود برای اینکه context دائماً تغییر می‌کند.

علی اتحاد: نمونهٔ بسیار خوب آن در هنر معاصر ایران اجرای «سلف سرویس» ندا رضوی‌پور در گالری طراحان آزاد و سیته بود یعنی در سیته به کلی اثر دیگری بود.

امیر راد: همانطور که آقای اعتمادی بزرگ می‌گویند حتی نوع لباس پوشیدن و حتی نوع روزی که به عنوان پرفورمنس آرتیست از خواب بیدار می‌شوید و اینکه به چیزهایی فکر می‌کنید ، مخاطب شما ، مکان و زمان شما ، جزئی از context هستند. این مکان و زمان گسترده می‌شود و مکان فقط موزه نیست ؛ موزه هنر معاصر است در خیابان کارگر شمالی در تهران در کشور ایران در سال ۱۳۹۴ .

رامین اعتمادی بزرگ: من یک چیز دیگر را هم اضافه کنم دانش مخاطب به اینکه محدودهٔ حریم شخصی افراد کجاست ؟

امیر راد: کاملاً! همیشه از من سؤال می‌شود که پرفورمنس آرت ایران چه ویژگی دارد ؟ پرفورمنس آرت ایرانی همین ویژگی را دارد ، من ایرانی هستم در ایران اجرا می‌کنم با مخاطب ایرانی ؛ طبیعتاً عین این اجرا را در پاریس داشته باشم قضیهٔ دیگری است و فردا اجرا کنم چیز دیگری خواهد بود و دلیلش اینست که به شدت contextual است.

۴۲-تابع شرایط

وقتی context تغییر می‌کند به همین دلیل است که در پرفورمنس آرت چیزی به نام کپی نداریم و دائماً از آبراموویچ بگیرید تا لوری اندرسون[۴۳] همه پرفورمنس‌های یکدیگر را تکرار می‌کنند و اسم آن را ریپرفورمنس می‌گذارند و راجع به آن تئوری دارند و در مورد آن صحبت می‌کنند و معنی جدیدی می‌دهد.

چند پنل آبراموویچ بعد از «هنرمند حاضر است» راجع به ریپرفورمنس بود. یعنی پنل‌هایی که در MOMA برگزار شد راجع به این بود که چگونه کار من را در دنیا ریپرفورمنس کنید. وقتی context عوض می‌شود اثر ، اثر دیگری است بنابراین چیزی به نام کپی وجود ندارد. اگر عین کار آبراموویچ را در ایران اجرا کنید اثر دیگری خواهد بود به نام هنرمنددیگری.

امسال در باغ نگارستان درخت یوکو هاما را اجرا کردیم ، با اینکه نوعی installation interactive[۴۴] بود آن را در باغ نگارستان آوردیم و کاملًا طبیعی است که موضوع و برداشت‌های آن فرق می‌کند چون زمینه‌های فرهنگی متفاوت است. این کار در واشنگتن اجرا شده بود و من آن را دیدم چیزهایی که روی درخت در واشنگتن بود با آنچه که روی درخت در ایران کاملاً متفاوت بود چون contextual است.

محمدباقر ضیائی: با توجه به اینکه بحث به اینجا رسید سؤالی را که بعداً قرار بود مطرح شود،در اینجا مطرح می‌کنم و اینکه در حوزهٔ هنرهای تجسمی گرایشی به نام Appropriation (از آن خودسازی) ماتقدم بر جریان reenactment (دوباره پرداختن) که در مورد پرفورمنس تعریف می‌شود، این کار از لحاظ اخلاقی مجاز نبوده، هرچند همیشه قضیهٔ reenactment یا Appropriation باید با ذکر مأخذ صورت گیرد. در آن ۷ پرفورمنسی که از کارهای خانم آبراموویچ در سال ۲۰۰۵ تحت عنوان reenactment می‌خواست اجرا شود قوانینی را مشخص کرد که چارچوب کارش را رعایت کنند و خوانش جدیدتری از کارها داشته باشند و به طور دقیق کپی از کار نشود، چرا اینکار صورت می‌پذیرد ؟ برای اینکه از اجراهای قدیمی در سال ۱۹۵۰ اسناد و مدارک کم مانده است و اجرای برخی از آثار نوعی سندسازی بسیاری از اجراهایی بود که وجود ندارد و دیگر اینکه بسیاری از اجراها کسی نمی‌توانسته فیلم یا عکس بگیرد و دوباره پرداختن به اجرای جینا پین، اورلان و... غیرممکن است. آیا این موضوع دوباره‌سازی و دوباره پرداختن به اجراها، در ایران شکل عادی به خود گرفته است ؟

علی اتحاد: اجازه بدهید با نگاهی بازتری به این ماجرا نگاه کنیم. تفاوت بین هنر مدرنیستی و هنر معاصر در چیست ؟ این در پاسخ به اینست که چگونه Appropriation در هنر معاصر مسأله می‌شود ، اگر بپذیریم که هنر مدرن در کار بست و گسترش امکانات هنر در ذات خودش بود ، یعنی اینکه نقاش تلاش می‌کرد امکانات نقاشانه و فرمی را گسترش دهد ، هنرمند معاصر فارغ از اینکه با چه مدیومی کار می‌کند به دنبال بیان شخصی است. از سال ۱۹۸۰ تا ۲۰۰۲ ، ۸۴ مدیوم جدید وارد هنر شده در نتیجه وقتی Approch هنرمند نسبت به اثرش در اولویت قرار دارد خودبه‌خود بداعت در خلق اثر هنری در درجهٔ چندم اهمیت قرار می‌گیرد.وقتی قصه‌های شخصی ، تجربهٔ زیستی هنرمند ، ویژگی‌های contextual ، باورهای قومیتی و... وارد ساحت‌های معنایی اثر هنری می‌شود دیگر شکل اثر و بداعت در خلق اثر هنری در درجهٔ چندم اهمیت قرار می‌گیرد و در نتیجه خودبه‌خود Appropriation یک امر امکانپذیر در هنر معاصر می‌شود.

امیر راد: همچنان معضل در مورد Appropriation چه در ایران و چه در خارج از ایران مسأله همین نگاهی است که آقای اتحاد می‌گوید.تضاد نگاه مدرنیستی یا دیدن هنر معاصر با عینک مدرنیستی است. مشکل از اینجاست و این مشکل نه تنها در ایران بلکه در غرب هم دچار آن هستند. هنوز که هنوز است. دو هفتهٔ پیش پرونده‌ای برای جف کونز[۴۵] باز کردند ، ریچارد پرینس[۴۶] هم پرونده دارد. مشکل این است که به هنر معاصر با نگاه مدرنیستی نگاه کنید. وقتی چنین می‌شود همواره دچار مشکل می‌شوید.

محمدباقر ضیائی: همچنان چیزی به نام حق ویژه برای آرتیست، کپی رایت به عنوان یک حق برای جهان مطرح می‌شود. چگونه می‌شود در مورد اثری که یک هنرمند کار کرده است، این کپی رایت اعمال شود و هنرمند باشد که اجازه دهد در این رابطه کار اجرا شود ؟ اگر دوباره اجرا کردن یک اثر مجاز باشد پس این کپی رایت چگونه عمل می‌کند ؟

امیر راد: این نکتهٔ مهمی است چراکه امروز دیگر قوانین کپی رایت جوابگو نیست و سال به سال آپدیت می‌شود و کاملاًدچار گرفتاری شده است. آن طرف هم بحث خیلی جدی‌ای اتفاق می‌افتد که این کپی رایت به چه کاری می‌آید ؟ آیا واقعاً کپی رایت در جهت حقوق معنوی است یا وسیله‌ای است برای کسب درآمد ؟ یعنی از چه زاویه‌ای به کپی رایت نگاه می‌کنید ؟ آیا حقوق معنوی را حفظ می‌کند یا فقط درآمد را افزایش می‌دهد ؟ برای بعضی هنرمندان هردو یعنی هم حقوق معنوی و هم افزایش درآمد را در بردارد و برای برخی دیگر این چنین نیست. از طرف دیگر با توجه به اتفاقاتی که در هنر معاصر می‌افتد مسألهٔ دردسرسازی می‌شود و به این فکر می‌کنند که چه راه‌حل‌هایی را می‌توانند برای این موضوع پیدا کنند ؟ با توجه به این همه وانمودهٔ تصویری که شبانه‌روز در اینترنت و این طرف و آن طرف دارید و خیلی مواقع نمی‌توانید منابع اینها را پیدا کنید آیا هچنان می‌توانیم راجع به این صحبت کنیم ؟ آثاری در فضاهای مجازی یا جاهای دیگر هستند که برای آن‌ها باید حق کپی رایت دهیم. آیا اصلاً می‌توان اینها را در ذهن تفکیک کرد ؟

علیرضا امیرحاجبی: اگر همان زمان که در مورد context صحبت می‌کردید ، راجع به این موضوع هم صحبت می‌کردید ، ماجرا حل می‌شد. این مسألهٔ context است. مگر من آیینه بردم و در اردبیل گذاشتم ، می‌توانست خانوادهٔ اسمیتسون[۴۷] می‌توانست بیاید من را مؤاخذه کنند

۴۳- لوری اندرسون Laurie Anderson (۱۹۴۷) یک موسیقی‌دان اهل ایالات متحده آمریکا است.وی از سال ۱۹۷۵ میلادی تاکنون مشغول فعالیت بوده‌است.

۴۴-انستالاسیون تعاملی

۴۵-جفری «جف» کونز (Jeffrey "Jeff" Koons)(۱۹۵۵)نقاش و مجسمه‌ساز معاصر آمریکایی و از پیشگامان هنرهای تجسمی آمریکا محسوب می‌شود. دوستداران‌اش آثار او را از موفق‌ترین نمونه‌های «هنر اروتیک و پست مدرن» و منتقدین‌اش آثار او را «مبتذل و بازارپسند» می‌پندارند. بدون شک ، سبک هنری جف کونز در میان اهالی هنر سخت «جدل‌انگیز» است.

46- Richard Prince

۴۷-رابرت اسمیتسون (Robert Smithson) هنرمند آمریکایی است که برای کار در هنر زمینی مشهورشد.

یا اینکه من آیینهٔ دو متری را زیر پل خرانق گذاشتم آنیش کاپور[۴۸] باید به سراغ من بیاید! نمی‌شود! مسأله context است ؛ چند وقت پیش مثالی را زدم گفتم آنیش کاپور کاری را دارد که یک قیف مخروطی را در فضای پارک کار کرده است ، دو سال قبل از آن سوگی موتو ژاپنی آن را در یک گالری ژاپنی کار کرده است. سوگی موتو باید شکایت کند از آنیش کاپور! مسألهٔ کپی رایت نیست!

رامین اعتمادی بزرگ: ما در پرفورمنس به این مسأله می‌پردازیم و در بقیهٔ بخش‌ها مبحث اقتصاد است که بیشترین معضل را ایجاد کرده است ولی در پرفورمنس چون درآمدی ندارد پس مشکل حل است. این چیزی که راجع به آن بحث می‌کنیم مسألهٔ هنر نیست ؛ مسألهٔ حقوق

است و هیچ کدام از ما حقوقدان نیستیم.

من یک تجربهٔ خیلی جالب دارم ؛ در پاریس به نمایشگاه خانم موناهاتوم[۴۹] رفتم در آنجا یک تخته وایت برد بر روی دیوار بود که وسط آن چیزی می‌چرخید و یک طرف آن تخته‌پاکن بود و طرف دیگر ماژیک بود که شبیه کار یک هنرمند جوان فرانسوی بود. جالب اینکه پرسیدم چه عجیب که این اتفاق می‌افتد! جواب داد: اگر کار این شخص را دنبال

۴۸-آنیش کاپور (Anish Kapoor)(۱۹۵۴) مجسمه‌ساز هندی تبار انگلیسی و یکی از پیشگامان هنر مفهومی معاصر بریتانیا محسوب میشود. او جوایز متعددی از جمله جایزه بی‌ینال ونیز در سال ۱۹۹۰ و جایزه ترنر در سال ۱۹۹۱ را به دست آورده است . آنیش کاپور در آثار خود تاکید ویژه‌ای بر فرم منحنی دارد و تحدب و تقعر از نشانه‌های مهم آثار او هستند.

49- Mona Hatoum

کنید سال‌ها با خط و پاک کردن کار می‌کند و اینجا به صورت متریال شبیه هم شده‌اند حتی برای خود آن‌ها این مسأله حل شده که وقتی کار یک نفر را دنبال می‌کنید سوابق یک شخص نشان می‌دهد که از کجا به کجا رسیده است. بخشی این قطعیت را حل می‌کند که گاهی از لحاظ تکنیکی به فردی نزدیک می‌شوید و این قضیه اصلاً کپی نیست.

محمدباقر ضیائی: از این بخش بحث نتیجه می‌گیریم که Appropriation یا از آن خودسازی اثری که قبلاً اجرا شده در پرفورمنس و سایر هنرها آزاد است. بحث من این نیست و چیز دیگری می‌خواهم بگویم، آیا در پرفورمنس آرت «بدن» اثر است یا «کنش بدن» اثر است ؟

علی اتحاد: هیچ کدام! اثر در سه ضلع مثلث است و بستری که اثر در آن ساخته شده «بدن» است و در سایر مدیوم‌ها نیز صدق می‌کند ؛ یعنی هنرمند ، واسطه و مخاطب!

امیر راد: یک پرانتز راجع به حرف آقای اتحاد بگویم که این مانند سؤالی است که از گدار[۵۰] کردند که مگر فیلم نباید شروع ، مقدمه ، میانه و نتیجه‌گیری داشته باشد؟ او می‌گوید: بله! ولی الزاماً نه به این ترتیب ؛ رابطهٔ اثر و هنرمند مخاطب هم اینچنین است ؛ در مدیوم‌های کلاسیک اثر را می‌سازیم و بعد منتقل می‌کند و مخاطب می‌آید آن را می‌بیند یک رابطه است. در پرفورمنس آرت اثر را به همراه

۵۰- ژان-لوک گدار (Jean-Luc Godard) (۱۹۳۰ ، پاریس) کارگردان نامی موج نو فرانسوی است.

مخاطب می‌سازیم ، **عناصر همان است ولی الگو تغییر کرده است.** به درستی اینست که کل اثر همزمان اتفاق می‌افتد و اینطور نیست که قبلاً پیش آمده باشد. اثر پروسه‌ای است که در میان مخاطب و هنرمند شکل می‌گیرد.

علی اتحاد: درواقع اثر در فاصلهٔ بین کنش مخاطب و هنرمند شکل می‌گیرد.

اشا صدر اشکوری: آقای راد به این قضیهٔ پروسه که اشاره می‌کند ، پروسهٔ ذهنی در ذهن هنرمند شکل می‌گیرد و مانند همان شروع ، میانه و پایانه است که با مخاطب مشارکت دارد و پرفورمنس ادامه دارد.

محمدباقر ضیائی: من مثالی می‌زنم: فرض کنید خانم آبراموویچ در جریان‌های یوگسلاوی در سال ۲۰۰۵ دوباره کار خودش را خیلی دقیق‌تر و اثرگذارتر اجرا کرد و نوعی نشان‌دهندهٔ تعارض اجتماعی است، اصلاً مخاطب تأثیری در آن جریان ندارد، بعد ممکن است شخصی به عنوان مخاطب دخالت کند. اما آن لحظه که آبراموویچ خش می‌کشد و ستارهٔ پنج پر را با سوزن روی بدنش می‌کشد آن لحظه «بدن» اثر است یا کنندهٔ کار خود اثر است ؟ یا آقای اکونچی[۵۱] خودش را گاز می‌گیرد و جای آن اثر روی بدنش می‌ماند، هنجار پرفورمری مثل آقای اکونچی روی موضوعی به نام بدن خودش انجام می‌گیرد و جای گاز می‌ماند، حال اثر جای گاز است یا بدن آن شخص ؟

51- Vito Acconci(1940)

اشا صدر اشکوری: context است.

امیر راد: همانطور که راجع به پرفورمنس آرتیست و حضور مجازی و virtual او صحبت می‌کنیم و راجع به مخاطب صحبت می‌کنیم یعنی بسیاری از آثار به خاطر مخاطبی اتفاق می‌افتد که در آنجا حضور ندارد و در ذهن ما حضور مجازی دارد ، پرفورمنس آرتیست برای آن مخاطب کار می‌کند. آن مخاطب تأثیرش را بر هنرمند گذاشته است که رابطه نوعی رابطهٔ کلاسیک معنی دهد. ولی مهم نیست. موضوع اینست که همچنان حضور دارد و واقعه منفک از فرد یا جامعه اتفاق نمی‌افتد و به هر حال یک مخاطبی برای آن وجود دارد برای هنرمند آنچه که منشأ اتفاق است ، مخاطب است.

محمدباقر ضیائی: به هیچ وجه! برای من در پرفورمنس آرت منشأ اتفاق مخاطب نیست، هر اثر هنری ماتقدم بر اینکه اتفاقی بیفتد یک عامل بیرونی و درونی دارد؛ هرچند این عامل درونی هم اگر به دنبال آن برویم یک سری تأثیرات بیرون است که در حافظهٔ جمعی در هنرمند ایجاد شده است، حال واکنش آن به صورت عکس است یا نوشته. من به این مسأله فکر می‌کنم که در آن لحظه‌ای که آبراموویچ در رابطه با برادرکشی در صربستان این کار را انجام می‌دهد مخاطب آن جهان است و در این رابطه عامل آن اتفاقاتی است که در صربستان گذشته است و مخاطبی در آنجا وجود ندارد. اگر بگوییم مجموع اینهاست چون ماتقدم بر اجرا مخاطب وجود دارد یعنی حادثه و رویداد که یکی از اصول چندوجهی پرفورمنس

است تأثیر می‌گذارد بر اینکه فرم هنری در مغز هنرمند شکل بگیرد و به مخاطب ارائه دهد. آنچه که در این رابطه خیلی مهم است اینست که متعهد به واقعهٔ ماتقدم بر ماجرا هستم نه به مخاطب بعدی که می‌خواهد آن را تماشا کند. از این گذشته سوال من در مورد کننده‌ی کار object و بدن به عنوان سوژه است نه در مورد مخاطب.

علیرضا امیرحاجبی: مخاطبی که آقای راد می‌گفت مخاطب عام و انتزاعی است ؛ در ذهن چیزی را به عنوان مخاطب به صورت پیش‌فرض در نظر می‌گیرد بعد آن ستاره را می‌کشد. اصلاً به این کار ندارد که بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد. این production post نیست یعنی این دقیقاً در ذهنش است که می‌خواهم این ستاره را بکشم ، برای یک مخاطب می‌کشم این مخاطب می‌تواند آمریکایی ،

علیرضا امیرحاجبی: آقای دکتر ضیائی می‌گویند که در اصل پیش‌فرضی به عنوان مخاطب در اثر وجود ندارد و یک تحول خارجی اتفاق می‌افتد. مثل کشتار در صربستان بعد یک کنشی را انجام می‌دهد و ستاره را به عنوان یک چیز اعتراضی می‌کشد و به این ترتیب پروسهٔ آن کامل می‌شود و قسمت بعدی تصویر می‌آید و به مخاطب تحویل داده می‌شود در صورتی که آقای راد آن را پیش‌فرض می‌داند.

علی اتحاد: چیزی که شما از آن حرف می‌زنید رمزگان مشترک بین مخاطب و هنرمند است یعنی ممکن است هنرمند از یک رمزگان مشترک از پیش موجود استفاده کند یا ممکن است طی دورهٔ کاری‌اش رمزگانی را به وجود آورد بین خودش و مخاطبانی که در آینده جذب او می‌شوند یا فقط خودش بداند که با آن می‌توان به مانند یک دال شناور برخورد کرد

اروپایی و... باشند ، یک پیش‌فرض است و نسبت به context تصور ما نسبت به مخاطب تغییر می‌کند و هیچ بحثی در این مورد ندارم. اما آن چیزی که گفتهٔ آقای راد است اینست که مخاطبی را به عنوان پیش‌فرض شده در نظر می‌گیریم و بعد کنش را اجرا می‌کنیم.

امیر راد: همیشه این کار را می‌کنیم فرض کنید من بخواهم اثرم را در ایران و در موزهٔ هنرهای معاصر خلق کنم یک پیش‌فرضی را برای مخاطب در نظر دارم و طبیعتاً بخواهم آن را در خیابان خزانه خلق کنم یک پیش‌فرض دیگری برای آن دارم. من context را جدا نمی‌بینم و تمام اثر contextual است.

که به مدلول‌های مختلف می‌چسبد ، ولیکن به نظر من این گریزناپذیر است و اینها جزو ویژگی‌های اولیهٔ هر اثر هنری است.

محمدباقر ضیائی: از این اثر دقیقاً به چیزی می‌رسم که در این اجرا «من» کیست ؟ پرفورمنس قبل از اینکه مرئی شود در درون «من» اتفاق می‌افتد؛ این «من» عبارت است از تعریف وجودی که درون بشره قرار دارد و خارج از بشرهٔ من جهان آغاز می‌شود. بسیاری از پرفورمنس‌ها روی یک بشره انجام می‌پذیرد، زخم‌زدن، گاز گرفتن و همهٔ این اعمال که صورت می‌پذیرد می‌تواند پرفورمنس باشد یا نه ؟

علیرضا امیرحاجبی: هردوی ما کاملاً مخالف این نوع دیسکورس[۵۲]

۵۲- دیسکورس در بعد اخلاقی آن، عبارت است از راهیابی خردمندانه و به دور از خشونت برای

WWW.CHIDEMANMAG.COM
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هستیم ، سادومازوخیسم[۵۳] و دیسکورس به طور کل محکوم است. به دلیل اینکه سابقهٔ مطالعهٔ بدنی در کشورمان وجود ندارد ، سنت ما تنانه و اروتیک[۵۴] نیست ، به شکلی می‌توان گفت کار بدن در قرن هجدهم با مارکی دو ساد[۵۵] در اروپا تمام شد و هر چه هست قبل از ساد است و بعد از ساد دیگر هیچ اتفاقی در بدن نمی‌افتد ، او هر کاری را که می‌خواسته در ۱۲۰ روز در سودوم[۵۶] با بدن انجام داده است. بدن ایرانی به هیچ کدام از فاکتورهای بدن اروپایی و غربی نرسیده و هنجارها ، بافتار و ساختار اجتماعی ما اجازه نمی‌دهد که با بدن و تعریف بدن غربی بخواهیم اتفاقی در ایران شکل گیرد و اجرا شود.

امیر راد: ماجرا این است که اگر چنین اتفاقاتی در غرب می‌افتد ، زمینهٔ فرهنگی دارد. یعنی در اواخر دههٔ ۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰ میلادی بحث فمنیست‌ها و تصاحب بدن را داریم و بعد از انقلاب ۶۸ فرانسه بحث تقابل نگاه مدرنیسی یا نگاه با بدن مسیحی را داریم ، سابقهٔ مفصلی در تاریخ غرب داریم ، در آن زمان خرده فرهنگ هیپی‌ها ، جنگ ویتنام ، مسألهٔ انقلاب‌های سوسیالیستی و چپی ، مسألهٔ شکنجه‌ها در شیلی و... را داریم ، اینقدر با بدن مسأله داریم و زمینه آماده است که بر اساس آن آثاری داریم که بدن را به سمت افراط می‌بریم و خشونت بر آن ایجاد می‌کنیم ، چنین زمینهٔ فرهنگی به این معنا در ایران نداریم.

علی اتحاد: من با گفتهٔ شما موافق بودم ولی اینکه ما چنین سابقه‌ای نداریم...

محمدباقر ضیائی: در مجموعهٔ اجراهایی که در غرب بر روی بدن در پرفورمنس داریم ، نوعی کاتارسیسم[۵۷] و نزدیک شدن به یک سری روایت ماتقدم بر مذاهب قبلی دیده می‌شود حتی نوعی روحانیت و شهید

شدن مطرح می‌شود. این سابقه در ایران نه تنها وجود ندارد بلکه خیلی هم شدید وجود دارد. قفل آجین ، شمع آجین ، قمه‌زدن به عنوان یکی از اعمالی است که روی پوست و اندام بدن انجام می‌شود ، سابقهٔ تاریخی ایرانی‌ها در پوست کندن شاهکار است. اما برای اجرای نمایشی. در این رابطه به علت وجود یک سری شرایط سنتی مذهبی ، بدن یک تابو[۵۸] است ، حتی نمی‌توانید آن را نشان دهید چه برسد به اینکه به آن ضربه

برون رفت از مشکل‌ها و حل کشمکش‌های اجتماعی و سیاسی.

53- sadomasochism

۵۴-هنر تن‌کامه یا هنر اروتیک (Erotic art)، هر گونه اثر هنری است که به منظور برانگیختن شهوت جنسی و یا به قصد توصیف صحنه‌های عشق بازی خلق گردیده‌است. این قبیل آثار هنری می‌توانند شامل: نقاشی، قلمزنی، نگارگری، مجسمه‌سازی، عکاسی، موسیقی و حتی نویسندگی باشند.

۵۵- مارکی آلفونز فرانسوا دُ ساد (marquis Alphonse François de Sade) (۱۷۴۰-۱۸۱۴) نویسنده و فیلسوف فرانسوی بود.

۵۶- ۱۲۰ روز در سودوم یا مکتب لیبرتی‌نِسم (به فرانسوی: Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage) کتابی است دربارهٔ فساد جنسی، آزار جنسی کودکان، خشونت و قتل. این کتاب را مارکی دو ساد، نویسندهٔ فرانسوی در سال ۱۷۸۵ ، زمانی که در زندان باستیل به سر می‌برد و در عرض ۳۷ روز نوشته است. در زمان انقلاب فرانسه و در جریان حمله به باستیل، نوشته‌های ساد کشف شد.

۵۷-کاتارسیس یک واژهٔ یونانی به معنای تطهیر، تزکیه و تخلیص است که بعدها به یک واژه علمی برای محققان تبدیل شده است. این واژه از کلمه یونانی کاتارین به معنی «پاک کردن» گرفته شده و در ادامه تطورش از حوزه مذهب، پزشکی و دیگر سنت‌های عالمانه یونانی به مباحث معاصر راه یافته است فرهنگستان زبان و ادب فارسی «روان‌پالایی» را به ازای آن تصویب کرده‌است.

۵۸-تابو یا تَبو یا پَرهیزه آن دسته از رفتارها، گفتارها یا امور اجتماعی است که برطبق رسم و آیین یا مذهب، ممنوع و نکوهش‌پذیر است.

بزنید. ولی بدن مرد در این رابطه از این چهارچوبه تبعیت نمیکند و برای مرد ضربه زدن به بدنی که تابو است از قبیل قمه‌زدن ، سینه‌زدن ، زنجیرزدن و... چون در کادر تعریف شده مذهب و سنت قرار می‌گیرد نه تنها وجود دارد بلکه خیلی هم مقدس است ، بنابراین در فرهنگ ما وجود دارد و در شرق حیلی زیاد بر روی بدن کار شده است.

امیر راد: در تمام فرهنگ‌های جهان سوابقی از شکنجه را می‌توان یافت و تنها راهی بوده که بتوانیم با آن افراد را شکنجه کنیم یا بخواهیم آزار دهیم. ما این را داریم و بحث من این بخش نیست بحث من اینست که در اکثر کارهایی که در این مدیوم و حوزه اتفاق می‌افتد یک نوع ریپرفورمنس یا ادامهٔ آن آثار است. من می‌گویم ریپرفورمنس هم می‌باید با زمینهٔ فرهنگی شما تطبیق داشته باشد و معتقدم این زمینهٔ فرهنگی با آن معنا که در غرب وجود دارد در ایران وجود ندارد. ولی به این معنا نیست که در ایران نداشتیم بلکه انواع اقسام آن را از شمع آجین و قرةالعین بگیرید تا سینه‌زنی و قمه‌زنی و....

رامین اعتمادی بزرگ: این تابو در غرب چیز دیگری است چون آنجا هم هویت شخصی و بدن مطرح است. ضربه زدن به بدن نوعی تابو است و هنرمند از این تابوشکنی استفاده می‌کند برای شوکه کردن ؛ ولی در شرق این تابوشکنی حتی با برهنه شدن هم همان شوک را ایجاد می‌کند که در غرب با ضربه زدن به بدن.

امیر راد: برخوردی که هنرمندان ژاپنی با بدن دارند آن باندژاپنی که آراکی[۵۹] دارد درواقع با استفاده از فرهنگ خودش کارهایی را انجام داده است ، من با آن نگاه به بدن چون به زمینهٔ فرهنگی توجه دارد مشکل ندارم ، من با این جور ریپرفورمنس و گرته‌برداری از غرب راجع به بدن مشکل دارم وگرنه طبیعتاً ما می‌توانیم با بدنمان کار کنیم ولی با زمینهٔ فرهنگی خودمان.

اشا صدر اشکوری: وقتی این چنین صحبت می‌کنیم انگار داریم برای پرفورمر محدودیت می‌گذاریم و دائم می‌گوییم که نباید از فلان چیز استفاده نکند ، از بدن استفاده نکند... ولی می‌تواند استفاده کند اما در زمانی که در context خودش معنی پیدا کند. همیشه می‌گویم که context باید از بانک عاطفی شخصی هنرمند بیرون آید ، بانک عاطفی هنرمند تجربهٔ زیستی او و همهٔ آن چیزهایی که دیده و شنیده و تا به امروز رسیده است.

محمدباقر ضیائی: دوستانی که در این جمع هستید و می‌توان گفت که در سطح تئوریستین‌های جامعه هستید برایم جالب است که از ابزار غربی برای بیان خود استفاده می‌کنید تا آن را ایرانی کنید. من می‌خواهم راجع به تابوها و نشدنی‌ها صحبت کنم. رویداد آوانگارد این نیست که در چارچوبهٔ تعریف شدهٔ سنتی باشد.

علیرضا امیرحاجبی: من راجع به تیغ خوردن ، میخ خوردن ، شیشه خوردن و... صحبت کردم که شدیداً با آن مخالف هستم ؛

محمدباقر ضیائی: من می‌گویم در شرایط کنونی نمی‌توان در ایران این کار را کرد. ولی از شما به عنوان افرادی آوانگارد یا حداقل سنت‌شکن سؤال می‌کنم در این رابطه چگونه برخورد می‌کنید ؟ فوراً قطع می‌کنید و می‌گذارید به حال خودش و می‌گویید که نمی‌شود و از طرفی می‌گویید در پرفورمنس همه چیز آن آزاد است و مرز ندارد ؛ این نگاه دوگانه است.

علیرضا امیرحاجبی: بشر دوگانه است و همه متضادیم و تضاد در همهٔ ما هست. من در مورد خودآزاری ، دیگرآزاری ، خون ریختن ، تیغ زدن ، میخ خوردن ، سیخ خوردن در پرفورمنس مشکل دارم. من تصاویر چند پرفورمنس را دیدم واقعاً حالم بد شد ، یک جوانی شیشه دست گرفته و آن را فشار می‌دهد.

محمدباقر ضیائی: مباحثی که در اینجا صحبت می‌شود دلیل بر این نیست که آن را انجام دهیم. بلکه داریم آن مباحث را تحلیل می‌کنیم.

علی اتحاد: من هم به عنوان آرتیست اصلاً دوست ندارم. ولی به هر حال این یک پدیدار موجود هست و می‌توان در مورد آن حرف زد.

علیرضا امیرحاجبی: لااقل باید نظرمان را به صورت شفاف بگوییم که هم چرا بد است به این علت که یواش‌یواش به عادت تبدیل می‌شود. زیباشناسی تبدیل شده به زیباشناسی شوک ؛ ایجاد شوک کردن در مخاطب.

امیر راد: بخش مهمی که به سمت آن می‌رویم این است که اگر پرفورمنس آرت را بکاهید به این موضوع ، قطعاً ضربه خواهد زد.

علی اتحاد: ولی باید حق حیات به این گونه‌ها داد. مشکل از اینجا شروع می‌شود که چون تعداد آثاری که دیده می‌شوند کم هستند و در اینجا کسی چیزی نمی‌خواند و براساس دیدن آثار می‌فهمند که پرفورمنس آرت چه هست. به این دلیل کاسته می‌شود به اینکه وقتی می‌پرسند پرفورمنس آرت چیست ؟ می‌گویند همین که به خودت سیخ می‌زنی پرفورمنس آرت است.

محمدباقر ضیائی: همانطور که گفته شد در این رابطه مستقیماً چیزی راجع به خون مطرح می‌شود. حال یا خون به طور مجازی نشان داده می‌شود یا خودِ آرتیست خون را از بدن خودش استخراج می‌کند تا تأثیرگذار آنی باشد. این مسأله را چگونه می‌توان در جایی مثل ایران مورد پذیرش قرار گیرد ؟ به عنوان یک آرتیست ایرانی چقدر می‌توانیم در این محدودیت‌ها گام بگذاریم ؟

علی اتحاد: شما در هنر اروپای پس از جنگ به این دلیل خشونت را در آن شکل مثل اثر هرمان نیچ[۶۰] می‌بینید که جدا از رفرنس‌های مسیحی‌اش پس از جنگ جهانی دوم ابراز خشونت در ساحت‌های اجتماعی تبدیل به تابو می‌شود و برای دیده نشدن آن تلاش می‌شود. در این صورت است که با گذشت سی سال در دهۀ ۱۹۸۰ آن همه اکشن‌های بوروتال در سینما ساخته می‌شود برای اینکه سی سال مردم اینها را در ساحت اجتماعی نمی‌دیدند و سعی هم می‌شده که چنین چیزی دیده نشود. این لحظه‌ای که ما داریم با همدیگر صحبت می‌کنیم تاریخی نشده است و این لحظه اکنون است و بشریت در شوک اکنون است و هضم نشده و در لایه‌های زیرین آن نرفته است. ولی آن چیزی که در گذشته اتفاق افتاده این بوده که از سال شکل‌گیری سازمان ملل

59- Satoshi, Araki

60- Hermann Nitsch(1938)

۱۹۴۵ سعی کردند اروپا و آمریکای شمالی در امنیتی زندگی کنند و مردم با آن سطح بوروتالیته مواجه نشوند که نتیجه ، آن شده که مجبور شدند از دههٔ ۸۰ به بعد آن را در سینما بسازند و این انرژی تخلیه شود ، ولی در ایران این اتفاق نیفتاده است.

رامین اعتمادی بزرگ: ما همچنان با یک دوگانگی مواجهی هستیم. چون در عین حال در تعاریف اولیهٔ پرفورمنس می‌گوییم که هیچ چیز جای هیچ چیز نیست یا هیچ چیز نمایندهٔ چیزی نیست ، در پرفورمنس همه چیز واقعی است ؛ مثل تئاتر نیست که به جای خون از دواگلی استفاده کنیم ؛ خون است که در آن لحظهٔ اتفاق شوک را ایجاد می‌کند ، از یک طرف این را داریم و از طرفی دیگر می‌گوییم در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که بدن ، یک تابویی دارد بنابراین قاعدتاً این دوگانگی وجود دارد. اما فکر می‌کنم همیشه هنرمند در این فضا راه‌هایی پیدا می‌کند که تأثیر خودش را می‌گذارد و آن خشونت ایجاد نمی‌شود.

من خودم در مورد تابوی بدن وقتی شروع به کار کردم و اجرای پرفورمنس من در موزهٔ هنر معاصر ، بردن یک تابلوی ویس و رامین عاشقانه و بدن بود که ویس و رامین خودش ممنوع است ، نمایش دادن بدن در موزه ممنوع است ، عاشقانه ممنوع است. ولی راهی پیدا کردم که از همهٔ اینها گذر کنم و این اتفاق بیفتد. بنابراین در این شرایط هنرمند می‌تواند راه‌حل‌هایی پیدا کند که خیلی هم دم دستی نیستند و تابوها را می‌شکنند ، از آن‌ها عبور می‌کند ، آن‌ها را قابل نمایش می‌کند و می‌تواند مرزهای عرف یک جامعه را زیر سؤال نبرد.

محمدباقر ضیائی: خب! همانطور که می‌دانید پنجمین فستیوال «سی هنرمند، سی پرفورمنس، سی روز» با برنامه‌ریزی و همت آقای راد تنظیم شده است که از ایشان تشکر می‌کنیم؛ به عنوان آخرین سؤال نظر شما در مورد پرفورمنس در شرایط عمومی ایران چیست ؟

امیر راد: بسیار خوش‌بین هستم ؛ به نظرم اتفاقات خوبی می‌افتد طبیعتاً مانند یک مدیوم جدیدی که وارد عرصه هنر می‌شود ، از لحاظ تاریخی اواخر دههٔ ۴۰ و اوایل دههٔ ۵۰ نمونه‌های غربی و تجربه‌های ایرانی داشتیم و اتفاق جدیدتر اواخر دههٔ ۸۰ و اوایل دههٔ ۹۰ در حال وقوع است. در این چندساله به نظر من هم کسانی که در این حوزه فعالیت می‌کنند تعدادشان بیشتر شده و هم مباحث نظری و تئوریک گسترش پیدا کرده. طبیعتاً مثل هر چیز جدیدی که وارد عرصهٔ هنر و عمومی می‌شود ، ابتدا نسبت به آن ، بدفهمی‌هایی وجود دارد ولی نسبت به چیزی که می‌بینم خوش‌بین هستم.

رامین اعتمادی بزرگ: من هم خوش‌بین هستم و امکانی است که همهٔ هنرمندان دیگر را هم جذب کرده تا به سراغ آن بیایند به خاطر امکانات بیانی و تأثیرگذاری که دارد و شکل تأثیرگذاری آن به قدری وسیع است که همهٔ رشته‌ها دارند سعی می‌کنند وارد این فضا شوند و به نظرم این خیلی جذاب است و در ادامهٔ اتفاقی است که گسترش پیدا می‌کند.

این اتفاق در ایران جوان است و باید تجربه شود ، مثل همهٔ چیزهای دیگر اشتباه در آن زیاد است و تجربه‌ها به آن اضافه می‌شود. اکثر شاگردانی که سر کلاس می‌آیند ، مسألهٔ آن‌ها اینست که هیچ چیزی از پرفورمنس نمی‌دانند مگر همان چیزهایی که دیده‌اند ، دقیقاً همان چیزی که آقای اتحاد گفتند یعنی تمام تجربه‌ای که از پرفورمنس دارند در آنچه هست که دیده‌اند. بنابراین باید نشست گذاشت و در مورد اجراها صحبت کرد ، حتی اگر کار قدرت آن را ندارد و مشکل دارد باید در مورد آن نوشت که دانشجویان بتوانند بخوانند و بعد از مدتی به اندازهٔ کافی تجربه خواهد شد و عده‌ای خسته می‌شوند و دنبال زندگی‌شان می‌روند

از سمت چپ: امیر راد، علیرضا امیرحاجبی، دکتر محمدباقر ضیائی، آناهیتا سالاریان، علی اتحاد، اشا صدر اشکوری، رامین اعتمادی بزرگ

و عده‌ای هم این کاره نیستند حذف می‌شوند و عده‌ای هم می‌مانند مثل همهٔ اتفاقات دیگر ؛ من آن را خیلی مثبت و تأثیرگذار می‌بینم.

اشا صدر اشکوری: به نظر من هم ماجرا خیلی مثبت است به خاطر اینکه من اولین پرفورمنس آرتی که در زندگی‌ام دیده‌ام پرفورمنس آرتی بوده که در موزهٔ هنرمعاصر بوده وقتی می‌بینم این فستیوال در موزهٔ هنرهای معاصر تهران اتفاق می‌افتد برای من حرکت مثبتی محسوب می‌شود و احساس می‌کنم دارد به چیزهایی بها داده می‌شود. همانطور که می‌دانیم اینقدر این هنر در ایران نو هست و به خاطر تجربه کردن ، خیلی‌ها به سمت آن می‌آیند و خیلی خوب است که فضایی به آن‌ها بدهیم که تجربه کنند تا بدانند که آیا این مدیومی است که بخواهند در آن کار کنند یا نه!

الان وقتی نگاه می‌کنیم در مدرسه‌های بزرگ دنیا یا حتی انستیتوهایی که مربوط به آرت هستند یا حتی دانشگاه‌ها رشته‌هایی هست که دقیقاً پرفورمنس آرت یا مولتی مدیا یا نیومدیا هستند. اگر این روند شناخته شود و به این مدیوم هنری توجه بیشتری شود و افرادی باشند که بخواهند آن را دنبال کنند شاید بتوان این موضوع را وارد دانشگاه یا دانشکده‌ها و مدرسه‌های هنری ایران کنیم و این اتفاق خوبی خواهد بود چراکه بحث تئوریک و دیدن آثار بقیه باز می‌شود و خیلی کمک خواهد کرد.

علی اتحاد: ما خیلی به بستر شکل گیری پرفورمنس آرت در نیمکرهٔ غربی نزدیک هستیم. یعنی زمانی که مارکت هنر تبعیضی را در فضای هنری درست کرده و بخشی بیرون حلقه فرض شدنی و بخشی درون حلقه و شرایطی که امروز در ایران داریم درست شبیه خاستگاه اصلی پرفورمنس آرت در نیمکرهٔ غربی دنیا است به همین دلیل توسط هنرمندان روزبه‌روز توجه به این مدیوم بیشتر می‌شود ، هنرمندان جوانی که نتوانستند وارد مارکت شوند و مورد توجه بازار هنر قرار نمی‌گیرند ، نیاز به بیانگری دارند و زیرمجموعه‌ای خواست بازار قرار نمی‌گیرند و نمی‌خواهند که اهداف بازار دنبال کنند و در نتیجه می‌روند سراغ مدیومی که خرید و فروش نمی‌شوند دقیقاً شبیه بستر اصلی پرفورمنس آرت است و به همین دلیل فکر می‌کنم مسیر درستی را هم دارد طی می‌کند.

علیرضا امیرحاجبی: جامعهٔ ایران خیلی پر شکاف است ، ریچارد فورمن کارگردان آمریکایی توصیهٔ خوبی به هنرمندان می‌کند و می‌گوید که: "تمام شکاف‌ها را با گل‌های رز پر کنید". این شکاف‌ها توسط هنرمندان ایرانی با گل‌های زیبا پر خواهد شد.

محمدباقر ضیائی: به عنوان نتیجه‌گیری و پایان بحث بگویم که حوزهٔ پرفورمنس با یک سری آزمون و خطا شروع شد. این آزمون و خطا در بعضی از اجراها به طور ناشیانه‌ای با تصور این که مخاطب آگاه نیست و اصل آن را ندیده ، کپی‌برداری وقیحانه‌ای شد و اجراگران کم‌کم متوجه شدند که مدیا خواب نیست و آدم‌ها هم خواب نیستند. به همین دلیل شروع کردند به عمیق‌تر تجربه کردن. ظاهراً افرادی که دنبال حادثهٔ شوک می‌گشتند کم‌کم دارند از این محدوده خارج می‌شوند و افرادی که به نوعی پرفومنس مسألهٔ آن‌ها و زندگی‌شان است و پرفورمنس از نظر من یک وسیلهٔ بیانی است و بدن نقاله ، قلم‌مو و... است در عین حالی که این وسیلهٔ بیانی معنادار است. من هم خوش‌بین هستم که به طرف فضای جدیدی برویم ، از عمر پرفورمنس نزدیک به ۷۰ سال است که می‌گذرد و ما در شروع ۲۰ سالهٔ اول آن هستیم و کاملاً جوانیم و مسائل بسیار زیادی در پیشرو داریم و در آسیا مسائلی مطرح می‌شود که در غرب نیست. بنابراین ما با مسائل خودمان درگیر هستیم ، امیدوارم جرأت کنیم بعضی از تابوها را بشکنیم آن موقع هست که می‌فهمیم چه اتفاقی در حال وقوع است و یکی از خوش‌بینی‌ها هم این است که فصلنامهٔ چیدمان یکی از شماره‌هایش را به پرفورمنس آرت اختصاص داده است ، هرچند پیشتر ، نشریه هنر و رسانه هم در این خصوص کار کرده است.■