تجربه جهانی دیگر در آثار مارینا آبراموویچ بر اساس تئوری گروتسک کوریلوک

چکیده

گروتسک درباره‌ی جهانی برتر از این جهان است و همواره با دربرگیری مفاهیم اخلاقی، سیاسی، مذهبی و فرهنگی و ارائه‌ی آن با اشکال عجیب و ترکیبات ناهمگون دنیای متعارف را زیر سؤال می‌برد. اِوا کوریلوک گروتسک را قالبی خاص برای ارائه می‌داند که با استفاده از کج‌نمایی‌ها در مقابله با فرهنگ چیره، منجربه خلق جهانی دیگر می‌گردد. مارینا آبراموویچ هنرمند پرفورمنس با فراتر بردن بدنش از مرزهای ترس، درد و خطر، در جستجویی عمیق برای تجربه‌ای جدید است. پژوهش حاضر با هدف تحلیل"تجربه جهانی دیگر در آثار آبراموویچ بر اساس تئوری گروتسک اِوا کوریلوک" در پی پاسخ به این سؤال است که: بر اساس تئوری گروتسک کوریلوک چگونه می‌توان تجربه جهانی دیگر را در آثار آبراموویچ تحلیل‌نمود؟ شیوه‌ی پژوهش توصیفی-تحلیلی و رویکرد آن کیفی بوده و برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی استفاده شده است. یافته‌های پژوهش پیش رو نشان‌می‌دهد آبراموویچ در اجرای "ریتم۱۰" با ایجاد هراس و اضطراب در مخاطب، در اجرای "ریتم صفر" با نمایش رستگاریِ‌سقوط‌کرده، در اجرای "سرهای اژدها" با بازپس‌گیری قدرت زنانه، در اجرای "بالکان باروک" با برانگیزی احساس بیم و امید و تنفر و شادی توأمان و در اجرای "نگه‌داشتن با اسکلت" با نمایش تقابل زندگی و مرگ با به‌کارگیری ساختار گروتسک برای مخاطب امکان تجربه جهانی دیگر را ممکن‌ساخته‌است.

واژگان کلیدی: اِوا کوریلوک، گروتسک، مارینا آبراموویچ، هنر اجرا

مقدمه

واژه‌ی گروتسک[۱] که به عجایب‌نگاری یا عجایب‌پردازی[۲] نیز تعبیر می‌شود، علاوه بر ویژگی‌هایی مانند ناهماهنگی و اغراق، همواره با مفهوم تضاد و دوگانگی ترس و خنده‌ی توأمان همراه بوده است. هنری گروتسک است که از یک‌سو به موضوع و شکل اثر می‌پردازد و از سوی دیگر، مقوله‌ای ماهوی را که مخاطب نیز بخشی از آن است، بازتاب می‌دهد. می‌توان آن را نوعی انتقام هنرمند از آنچه که او را عمیقاً آزرده است دانست؛ تجربه‌ای که ریشه در غریزه‌ی بدوی انسان برای دستیابی به غیرممکن‌ها دارد و در طول زمان به قالبی پیچیده و چندلایه تبدیل شده است. مخاطب اثر هنری گروتسکی با نوعی قضاوت مواجه می‌شود که دنیای متعارف را به چالش می‌کشد و او را با آنچه همواره از آن گریزان بوده، روبه‌رو می‌کند. این ساختار هنری، مخاطب را از غفلت بیرون آورده و او را نسبت به تناقضات زندگی آگاه می‌سازد. در یک اثر گروتسکی، تضاد و تناقض، اغراق و افراط، خنده‌آور و هولناک، ناهنجاری و ناهماهنگی، همه در راستای خلق معنایی عمیق‌تر از آنچه در ظاهر دیده می‌شود، به‌کار گرفته می‌شوند.

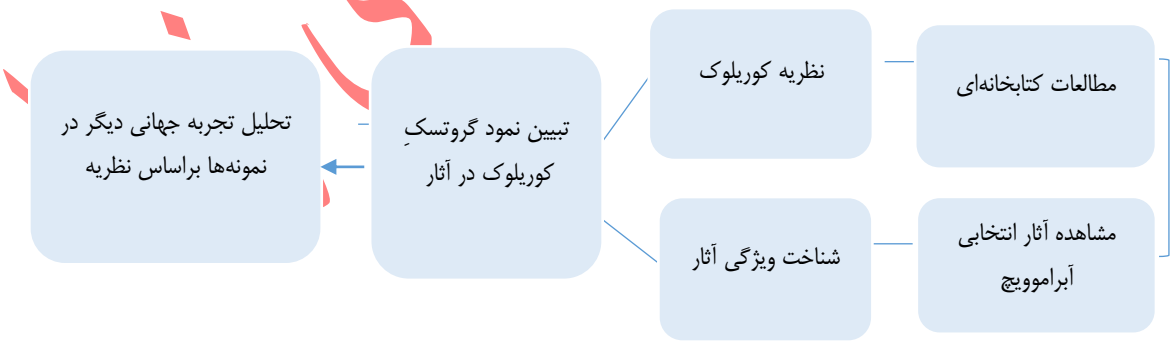
اِواکوریلوک[۳]، نظریه‌پرداز لهستانی گروتسک، تئوری خود را در این باره در اثرش به نام سالومه و یهودا در غار شهوانیت[۴] ارائه می‌کند. گرچه فرضیه‌ی او کمتر از سه نظریه پرداز دیگر گروتسک (کایزر، باختین و هارفام)[۵] جامع و قابل درک است، اما به‌هر حال جنبه‌های مهم و جدیدی را در ارتباط با گروتسک ارائه می‌دهد و منجر می‌شود بحث در این مقوله به سمت‌وسوی متفاوتی سوق داده شود. "کایزر" به وجه ترسانندگی گروتسک می‌پردازد در حالی‌که "باختین" وجوه خنده‌آوری آن را بیشتر در نظر می‌گیرد و "هارفام" هر دو دیدگاه را با ارائه یک تئوری جامع مطرح می‌کند. اگرچه" اِوا کوریلوک" بیشتر به نظریات کایزر توجه نشان داده اما از دیدگاه او گروتسک تنها مرهون استفاده از کج‌نمایی در هنر یا ترکیب اجزای ناهمگون یا افراط نیست، بلکه قالبی خاص برای ارائه است که از کج‌نمایی‌های ادیبانه و صاحب سبک و ترکیباتی نامعقول برای مقابله با هنجارهای فرهنگ چیره استفاده می‌کند. او معتقد است گروتسک باید در یک بافت تاریخی قرار گیرد تا بخشی از جامعه تلقی شود و در ارجاع‌های خاص آن فرهنگ و تجربه‌ی ازخودبیگانگی ادراک شود. در جریان این تجربه، ضددنیاهایی از فرهنگ حاکم شکل می‌گیرد و نوعی ساختار گروتسک به‌وجود می‌آید. ضددنیای مسیحی، ضددنیای کودکان و ضددنیای زن از جمله مقولات گروتسکی در تئوری کوریلوک به‌شمار می‌روند. در برخی موارد موضوعات اِوا کوریلوک مانند کایزر و باختین است، اما مهم این است که این نظریه‌پرداز سوژه‌ی زن را وارد مبحث گروتسک می‌کند؛ مسلماً تأکید او به زن فراتر از آن چیزی است که در تاریخ گروتسک جزو عناصر اصلی بوده و بارها و بارها در مقام ابزاری مورد استفاده قرار گرفته است.

مارینا آبراموویچ[۶](۱۹۴۶)، مشهورترین زن هنرمند پرفورمنس جهان به‌دلیل استفاده از عناصر و سمبل‌های خاص در ایده‌هایی که به وضوح نشانگر تفکر متفاوت اوست، جهان جدیدی را به مخاطب می‌شناساند که به‌نوعی ضددنیای فرهنگ غالب به‌شمار می‌رود. دنیایی که در آن وجه جدیدی از انسان رونمایی می‌شود که همواره سعی در پنهان کردن آن داشته است. او با تمرکز بر بدن به‌عنوان یک رسانه اغلب در اجراهایش با تأکید بر محدودیت‌های بدن، ماهیت تحمل انسانی و تقاطع تجربیات شخصی خود و مخاطبان را به چالش می‌کشد. آثار او اغلب شامل قرار دادن خودش در معرض خطرات جدی و اجراهایی طولانی هستند که گاهی باعث بریدگی یا سوختگی و آسیب‌هایی به بدن هنرمند بوده و یا باعث تحمل محرومیت‌هایی برای او شده است. او هنر خود را گاه به‌عنوان یک آیین قربانی و مذهبی می‌بیند که توسط هنرمند برای جماعتی از تماشاگران اجرا شده است و گاه با استفاده از نمادها و سمبل‌هایی مانند مار، اسکلت یا شیطان منجر به ایجاد تفاوت های ساختاری در آثارش می‌شود. به‌نظر می‌رسد آبراموویچ در اجراهایش نوعی ساختار گروتسک را در برابر مخاطبان به‌نمایش می گذارد که با نظریه گروتسک "اوا کوریلوک" قابل تحلیل است. هدف این پژوهش پاسخ به این سؤالات است که: ۱- گروتسک چگونه در آثار آبراموویچ نمود یافته است؟ ۲- بر اساس تئوری گروتسک کوریلوک چگونه می‌توان تجربه جهانی دیگر را در آثار آبراموویچ تحلیل نمود؟

از آنجا که هیچ پژوهشی تا کنون به شناخت تئوری گروتسک کوریلوک و قابلیت‌های آن برای تحلیل آثار آبراموویچ نپرداخته است، این پژوهش می‌تواند علاوه بر آشنایی با جنبه‌های تئوری کوریلوک و شناخت عمیق‌تر آثار آبراموویچ و تشخیص ضددنیاهای نهفته در آثار او، راهگشای سایر پژوهشگران در استفاده از آراء کوریلوک در آثار هنری دیگر و همچنین تحلیل آثار آبراموویچ از منظر سایر نظریه‌پردازان باشد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به شناخت ویژگی‌ها و مضامین گروتسک بر اساس تئوری اِوا کوریلوک و تطبیق این ویژگی‌ها در آثار مارینا آبراموویچ می‌پردازد. پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی و از طریق منابع کتابخانه‌ای و اسنادی و همچنین مشاهده فیلم‌های آثار هنرمند انجام شده است؛ سپس با به‌کارگیری روش‌های تحلیل منطقی و استدلال قیاسی گزاره‌های نظری جدید در ارتباط با مفهوم و مضامین گروتسک در ۵ نمونه از اجراهای منتخب آبراموویچ ارائه شده است. در ادامه پژوهش در پاسخ به چگونگی تجربه جهانی دیگر در آثار منتخب بر اساس تئوری کوریلوک از روش تحلیل ساختاری و محتوایی استفاده شده است. نمونه‌گیری از میان اجراهای آبراموویچ در فاصله زمانی ۱۹۷۳ تا ۲۰۱۰م به‌صورت هدفمند انجام شده است. همچنین، تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوه‌ی کیفی صورت گرفته است. برای خوانش بهتر، روش پژوهش در نمودار شماره ۱، چیدمان شده است.



نمودار شماره۱، روش پژوهش، نگارندگان

پیشینه پژوهش

در ارتباط با مفهوم گروتسک و نظریه اِوا کوریلوک منابع بسیار ترجمه شده است. از معتبرترین منابع موجود در این زمینه می‌توان به عناوین زیر اشاره نمود: واحددهکردی (۱۴۰۱) در پایان‌نامه دکتری با عنوان "تحلیل نمود گروتسک در مصادیق شر در نگاره‌های فالنامه‌های مصور بر اساس نظریه کایزر، باختین، هارفام و کوریلوک" پس از مطرح نمودن نظریه‌های مختلف گروتسک به مقایسه و تحلیل محورهای مطرح شده توسط این نظریه پردازان پرداخته و سپس عناصر گروتسکی را بر مبنای نظریه‌های ذکر شده در نگاره‌های مضامین شر که در فالنامه‌ها مصور شده‌اند، تحلیل نموده است. آدامز[۷]و یتس[۸](۱۳۹۴) در کتاب "گروتسک در هنر و ادبیات" نظریه‌های مطرح در حوزه گروتسک را مطرح نموده و پس از پرداختن به تئوری چهار نظریه‌پرداز اصلی در این رابطه (کایزر، باختین، هارفام و کوریلوک) و تعیین اهداف و عناصر گروتسکی هر یک، کاربرد این نظریه‌ها را در هنرهای تجسمی (نقاشی) و ادبی بررسی کرده است.

در رابطه با آثار مارینا آبراموویچ پژوهش‌های زیر را می‌توان نام برد: لادِچ (۲۰۲۴) در پژوهشی با عنوان " برخلاف عریانی در هنر: خوانش الیاسی از هابیتوس[۹]کاتولیک محافظه‌کار ملی" به بررسی واکنش مخاطبان نمایشگاه بازتروسپکتیو؛[۱۰]نسبت به آثار ارائه شده از مارینا آبراموویچ در مرکز هنرهای معاصر "تورون"[۱۱] لهستان که منجر به اعتراضات بسیاری شده، پرداخته است. او در تحلیل خود از نظریه جامعه‌شناختی نوربرت الیاس درباره هابیتوس ملی استفاده کرده است و هدف ملی‌گرایان محافظه‌کار کاتولیک را حفظ نوع خاصی از فرهنگ لهستانی دانسته که بر اساس تصویر دوران مدرن اولیه آن شکل گرفته است. بورِللو (۲۰۲۴) در پژوهشی با عنوان" هنر به‌عنوان معنویت: مدل اجرایی مارینا آبراموویچ" با هدف استفاده از یک مورد تجربی نشان می‌دهد که چگونه هنر در عصر سکولار می‌تواند به‌عنوان محیطی معنوی اما غیرمذهبی برای هنرمندان و دنبال‌کنندگان هنر عمل کند. پژوهشگر نتیجه‌گیری می‌کند که آبراموویچ یک شخصیت معنوی غیرمذهبی و کاریزماتیک است که از طریق اجراهای خود، مدرسه هنری و آموزش‌هایش، ضدهنجار ایجاد کرده و این موضوع به طور تجربی نشان می‌دهد که هنر می‌تواند به‌عنوان یک زمینه معنوی اما غیرمذهبی عمل کند. چِیس (۲۰۲۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان "قاطع ذهن‌آگاهی و هنر مارینا آبراموویچ" که در دانشگاه "برایانت" ارائه شده است، به بررسی علمی و اکتشاف جمعی از وظیفه هنرمند یعنی افزایش آگاهی می‌پردازد. هدف این پژوهش که در قالب یک پروژه خلاقانه از نمایش پنج دهه آثار و فعالیت های آبراموویچ ارائه شده، انجام یک ترکیب تفسیری بین محتوایی در مورد "تقاطع ذهن‌آگاهی و هنر مارینا آبراموویچ" است. در اینجا "ذهن‌آگاهی" به معنای آگاهی هوشیارانه از لحظه‌ی حال است. آثار او به‌عنوان وسایلی برای سفر به سوی آزادی درونی از رنج عمل می‌کنند و به‌همین دلیل هنرمند اظهار می‌دارد: هنر تبدیل ماده است؛ هیچ "قبل" و "بعدی" وجود ندارد. آنچه که تنها وجود دارد، وضعیت "بی‌زمان" و میدان انرژی "اینجا و اکنون" است . پَری (۲۰۱۵) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود در دانشگاه اورگان با عنوان "روش آبراموویچ: هنر اجرایی مارینا آبراموویچ، از ۲۰۱۰ تا به امروز" اجراهای مارینا آبراموویچ از سال ۲۰۱۰ تا ۲۰۱۵ را بررسی نموده سپس رویکرد آبراموویچ به اجرا و چگونگی تغییر نقش‌های هنرمند و بیننده در مواجهه با افزایش شهرت، مستندسازی و سن را مطرح نموده است. این پایان‌نامه با نگاهی خوشبینانه به افتتاح مدرسه‌ی هنر اجرای آبراموویچ در اواخر سال ۲۰۱۵ به‌عنوان متد جدیدی از یک موسسه هنر اجرا می‌نگرد که در آن حضور و میراث آبراموویچ نه از طریق نمایندگی ثابت و محدود عکس‌ها و یادگاری هایش بلکه از طریق تجربیات و اقدامات بازدیدکنندگان خود، ثبت شده است. کتاب" مارینا آبراموویچ: هنرمند حاضر" (۲۰۱۰) توسط موزه هنرهای مدرن نیویورک از نماش آثار و فعالیت های آبراموویچ در قالب عکس، ویدئو، اجراهای تک نفره و... و بازسازی برخی از اجراهای این هنرمند در طی ۴۰ سال فعالیت کاری از آغاز فعالیت حرفه ای او در دهه ۱۹۶۰ در بلگراد، منتشر شده و مرجع کاملی است برای شناخت آثار آبراموویچ. ریچارد (۲۰۰۹) نیز در کتاب" مارینا آبراموویچ"، در چند بخش به معرفی هنرمند از طریق نوشته‌ها، مصاحبه‌ها، زمینه‌های کاری و تأثیرات آثارش، تحلیل مجموعه آثار" ریتم صفر"، "خانه با نمای اقیانوس" و ... و بررسی عملی اجراهای آبراموویچ می پردازد. نویسنده آبراموویچ را خالق هنر اجرای پیشگامانه‌ای معرفی کرده که از ریشه‌های تحریک‌آمیز هنر اجرا فراتر رفته است. همچنین می‌توان اشاره نمود به مقاله‌ی سروندی و همکاران (۱۳۹۸) با عنوان "مفهوم مخاطب در آثار مارینا

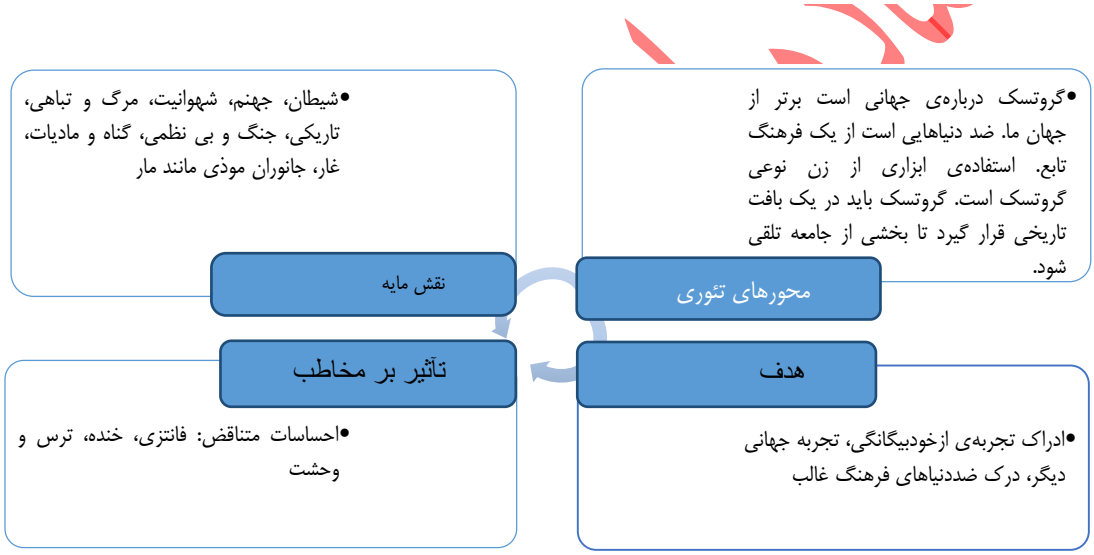
آبراموویچ که در آن با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی" با رویکرد پدیدارشناسانه مفهوم مخاطب را با مفاهیم بدن‌مندی و دیگری در دو اجرای آبراموویچ بررسی کرده و دریافته‌اند که قرار دادن هنرمند در موقعیت مخاطب در آثار آبراموویچ به غنای بیشتر معنا و تعمیق رابطه تماشاگر و اجراگر منجر شده است.

با توجه به پژوهش های پیشین می توان به این نکته اشاره کرد که در پژوهش های انجام شده بر خلاف پژوهش پیش رو، پژوهشگری تا کنون به موضوع شناخت گروتسک از دیدگاه کوریلوک و قابلیت آن در تحلیل آثار هنری نپرداخته است؛ ضمن آن‌که آثار آبراموویچ غالبا از منظر هنر اجرا و تعامل با مخاطب مورد توجه پژوهشگران بوده است و ساختار و مفاهیم گروتسکی آن‌ها مورد تحلیل قرار نگرفته است.

مبانی نظری

اِوا کوریلوک یکی از نظریه‌پردازان گروتسک، تئوری خود را مرهون ولفگانگ کایزر و میخاییل باختین می‌داند، اما جهان گروتسک را با عباراتی متفاوت بیان می‌کند. او به این نکته اشاره دارد که هر دو متفکر کاملاً صحیح می‌گویند که گروتسک درباره‌ی جهانی برتر از جهان واقعی ماست؛ اما متفکر آلمانی، "کایزر" نگرش خود را محدود به یک دارالمجانین، یک صحنه‌ی تئاتر و یک رؤیا می‌کند و ادیب روسی، "باختین" تفکرات خود را در ابعاد هیولاهای کارناوال بیان می‌دارد (Kuryluk, 1987). این ضددنیاهای مهم برای کوریلوک از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند، اما تمام آن چیزهایی را که او به‌عنوان جهان گروتسک در نظر گرفته، شامل نمی-شوند. او می‌نویسد: "من صحت این ضددنیاها را می‌پذیرم، اما مسئله‌ی دیگری را نیز اضافه می‌کنم: ضددنیای فمینیسم در تضاد با دنیایی که توسط مردان اداره می‌شود. ضددنیای کودکی در تناقض با دنیایی که بزرگسالان آن را اداره می‌کنند. ضددنیای رافضی، جعلی پنهان و ممنوعه در تضاد با جهان ارتدوکس، مذهبی، تصویب شده و قطعی. ضددنیای شیطان، شرک و جهنم در تقابل با جهان مسیح و مسیحیت، بهشت و رستگاری. ضددنیای مرگ، گناه و مادیات، جدا افتاده از پرهیزگاری و تقوا، روح و زندگی ابدی. ضددنیای جنگ، بی‌نظمی و فروریختن در تناقض با جهان صلح، نظم و همبستگی. ضددنیای تباهی و تاریکی، پست و دون در تقابل با جهان نور، تعالی، خلوص، والایی و یمین"(آدامز و یتس، ۱۳۹۴، ۲۰). برای کوریلوک "گروتسک در درجه‌ی اول مرتبط با عناصر رافضی و جعلی، شهوانیت و توهین به مقدسات است. از دیدگاه کوریلوک آغاز دوران تاریخی گروتسک از دوران اکتشافات رنسانس و حفاری‌های روم باستان آغاز شده و تا پایان قرن نوزدهم به‌طول می‌انجامد. در این دوران گروتسک ضددنیاهایی از یک فرهنگ تابع را بازتاب می‌دهد که در اواخر رنسانس ظاهر شده و در اعتراض به فرهنگ رسمی و از پیش تعیین شده‌ی آن دوران تا آغاز قرن بیستم ادامه یافته است. فرهنگ رسمی که کوریلوک از آن سخن می‌گوید، فرهنگ چیره‌ی مسیحیت، دولت و عقاید و ارزش‌های بنیادین فرهنگی است. این فرهنگ جانبی به واسطه‌ی فعالیت و جنبش گروه‌هایی شکل گرفت که علیه مشروعیت مذهب و قوانین دولتی، هنرهای آکادمیک، تقوا، تقدس، روابط جنسیِ پذیرفته شده، ساختارهای توسعه یافته و آیین‌ها و تشریفات مشهور رسمی فعالیت می‌کردند" (واحددهکردی، ۱۴۰۱، ۳۰). آثار خلق شده که تحت تأثیر دوران کهن و قرون وسطا شکل گرفته‌اند، بازتاب دهنده‌ی فرهنگ جانبی آن دوران می‌باشند. برای ارزیابی تئوری کوریلوک تأکید بر نگرش او به گروتسک در حکم یک فرهنگ جانبی خاص و منعکس کننده‌ی ایده‌های ضد فرهنگ غالب، بسیار مهم است. مسئله تنها استفاده از کج‌نمایی یا ترکیب اجزای ناهمگون یا افراطی که تشکیل دهنده‌ی گروتسک شناخته می‌شوند، نیست؛ بلکه قالبی خاص برای ارائه است که از کج‌نمایی‌های ادیبانه و ترکیباتی نامعقول و صاحب سبک برای مقابله با هنجارهای فرهنگ چیره استفاده می‌کند؛ هنجارهایی مانند آنچه که می‌توان در تعالیم مسیحیت یافت یا خداترسی ملی یک جامعه، سبک زیبایی شناختی کلاسیک یا نگرشی ویژه از جنسیت. شناخت نگرش کوریلوک همچنین برای ادراک تقسیم‌بندی زمانی گروتسک در یک دوره‌ی چهار قرنی که او آن را مدنظر دارد، حائز اهمیت است. در این بررسی کوریلوک درمی‌یابد دوره‌های زمانی دیگری نیز وجود داشته‌اند که در آن استفاده از تصاویری به سبک گروتسک رایج بوده است، اما شواهدی وجود ندارد که بتوان مطمئن شد این آثار در زمان خود درنظر بینندگان گروتسک تفسیر می‌شدند. چنین نمونه‌هایی را می‌توان از تصاویر و اسناد برجای مانده از عهد عتیق و جهان اساطیر کلاسیک دریافت؛ که مشخصاً یکی از این دوران قرون وسطا است. یعنی هنگامی‌که تصاویر ابتدایی موجود، در حال پیشرفت و گسترده شدن

بوده‌اند (همان،۳۱). از دیدگاه کوریلوک پس‌زمینه‌هایی مانند مرگ، جسم و مادیات، تئاتر تشریحی، مذهب، جنسیت و تمایلات جنسی، جانوران موذی مانند مار و تصویر غار، در حوزه‌های شاخص کاوش در درک مفهوم گروتسک قرار می‌گیرند. کوریلوک در برخی نشانه‌ها و موضوعات با کایزر و باختین هم عقیده است، اما با یک تفاوت کلی؛ این‌که او سوژه‌ی زن را وارد مبحث گروتسک می‌کند. "مسلماً تأکید کوریلوک به زن فراتر از آن چیزی است که در تاریخِ گروتسک جزو عناصر اصلی مطرح شده و بارها در مقام ابزاری مورد استفاده قرار گرفته است و هنجارهای کلیسا، کشور و ارزش‌های فرهنگی را تمسخر و استهزاء نموده یا به‌شکلی غلوشده به تصویر کشیده است. این تقسیم‌بندیِ زمانی از گروتسک، مطلقاً به واسطه‌ی نگرش او از دوره‌هایی تعیین می‌شود که فرهنگ غالب غرب بر آن مسلط بوده یا سقوط کرده است. بدین شکل او نحوه‌ی تقابل با فرهنگ غالب آن دوران را ترسیم می‌کند. می‌توان گفت کوریلوک تا حدودی مانند باختین و کایزر، مجموعه ای از استدلات نظری برای گروتسک عنوان می‌کند که در تعیین و تفسیر ماهیت آن نقش دارند. در هر حال تئوری او ما را به این امر فرامی‌خواند تا گروتسک را در یک بافت تاریخی قراردهیم تا بدین شکل، بخشی از یک جامعه تلقی شده و نهایتاً در ارجاع به هنجارهای خاص آن فرهنگ و تجربه‌ی از خود بیگانگی و فشار ادراک شود"(آدامز و یتس، ۱۳۹۴، ۶۸). در نمودار شماره۲ مشخصات نظریه‌ی کوریلوک به‌طور کلی ترسیم شده است.



نمودار شماره ۲. مشخصات نظریه‌ی کوریلوک، نگارندگان

-مارینا آبراموویچ

مارینا آبراموویچ (۱۹۴۶) مشهورترین هنرمند پرفورمنس جهان که به‌دلیل آثار گسترده و پیشینه هنر اجرایش به "مادربزرگ هنر اجرا" ملقب شده در بلگراد یوگسلاوی در خانواده‌ای با والدینی سخت‌گیر که قهرمان جنگ پارتیزانی بوده‌اند، رشد کرده است. او در۱۹۷۰م برای اولین اجرای خود این ایده که در اجرای خود یک تفنگ پر را به سر خود نشانه گرفته و ماشه را بکشد پیشنهاد داد، اما نتواست ایده خود را عملی کند. "اگرچه آبراموویچ، پس از سه سال سکوت در عرصه هنر اجرا بار دیگر با مجموعه اجراهای مشهورش که با عنوان ریتم‌ها در فاصله سال‌های ۷۴-۱۹۷۳م اجرا شدند، به عرصه هنر اجرا بازگشت، اما همچنان تمرکز بر بدن

به‌عنوان مهمترین رسانه از همان سال ۱۹۷۰م همواره راهنمای اجراهای این هنرمند بوده است. او در اجراهایش اغلب محدودیت‌های بدن، ماهیت تحمل انسانی و تقاطع تجربیات شخصی و جهانی را بررسی کرده است" (Westcott, 2014, 13).

همگام با آغاز انقلاب مفهومی در عرصه هنرهای معاصر در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م، این دوران نیز در تاریخ هنر معاصر به‌عنوان "عصر طلایی هنر اجرا" شناخته شده است. در این دوران، افزایش فعالیت‌های سیاسی، به‌ویژه در ارتباط با موج دوم جنبش آزادی بخش زنان، بستری برای اجراها و ارائه‌های مختلف هنری در مدیوم های متفاوت را برای هنرمندان زن ایجاد کرد و باعث باز شدن دیالوگی درباره ماهیت هویت زنانه شد. از طریق چنین آزمایش‌هایی، بدن به‌عنوان اولین، ساده‌ترین و در دسترس‌ترین رسانه‌ای که زنان می‌توانستند جنسیت، تمایلات جنسی و نژادی خود را به‌طور همزمان به شیوه‌های صمیمی و تهاجمی کاوش کنند، آشکار شد (Fischer-Lichte, 2007, 26). به‌ویژه، هنرمندان فمینیست با ایده پردازی های متفاوت و با استفاده از هنر بدن و اجرا در پروژه های مختلف هنری خود، بدن را مانند یک ابژه، ماده اصلی آثار خود قرار دادند تا بدن‌های خود را در شرایط غالباً ناخوشایند در معرض دید مخاطبان خود قرار دهند و تلاش کردند دیدگاه‌های مردانه و نظاره‌گرانه را به چالش بکشند و هنجارهای جنسیتی را بازتعریف کنند. در همین دوره‌ی انقلاب فمینیستی و سیاست‌های بدنی بود که آبراموویچ وارد عرصه هنر اجرایی شد (Bryzgel, 2020, 100-101).

در این دوره آبراموویچ به‌همراه هنرمندان زن دیگر[۱۲] به حضور فیزیکی بدن در اجراها به‌عنوان تلاشی برای فعال‌سازی تماشاگران غیرفعال روی آوردند. با اینکه هنوز در دهه ۱۹۷۰م انقلاب فمینیستی به یوگسلاوی نرسیده بود، اما اجراهای آبراموویچ از دهه ۱۹۷۰م تا امروز به شدت با اجراهای این هنرمندان فمینیست همسو بوده است و از طریق علاقه مشترک بین او و سایر هنرمندان فعال در این حیطه از هنر، این هنرمندان به صورت یکپارچه به تأکید بر حضور زنانه از طریق استفاده از بدن‌های خود به‌عنوان اشیاء بارز برای پرسش در ارتباط با موضوع مهم آن دوران یعنی هویت جنسی پرداخته‌اند (Parry,2015, 2-3).

در طول چهل سال گذشته آبراموویچ از بدن خود به‌عنوان ابزاری برای آزمودن حدود فیزیکی و احساسی استفاده کرده و همیشه عنصر بدن در اجراهای او هم وسیله و هم موضوع و مدیوم اصلی بوده است. هدف این هنرمند در اجراهایش به شیوه‌های مختلف به‌چالش کشیدن تماشاگریِ غیرفعال بوده است، چالشی که نوعی طغیان علیه روش تربیتی سختگیرانه او در یوگسلاوی را منعکس می‌کند. آبراموویچ با شکستن مرز بین تماشاگر و اجراگر در اجراهایش با ایجاد ناراحتی و سردرگمی در مخاطبانش خود را توانمند می‌سازد (Doherty, 2004, 11). در واقع از دیدگاه او هنر اجرا پروسه‌ای است که در آن مخاطب و هنرمند به‌طور همزمان در یک مکان و یک زمان مشخص حضور پیدا می‌کنند تا از طریق قرار دادن بدن خود در موقعیت‌های نامتعارف و طولانی در اثر هنری مشارکت داشته باشند (سروندی و همکارن، ۱۳۹۸، ۲۰) ؛ بر همین اساس "آثار آبراموویچ با تم‌های مکرر تحمل و درد بدن و ذهن، تکرار، مدت زمان و تأکید بر تعامل با مخاطب و تماشاگردر عرصه بین المللی شناخته شده است. در نهایت هنرمند با استفاده از بدنش مرزهای بین هنرمند و تماشاگر را در هم می‌شکند" (Parry,2015, 3). آبراموویچ در کتاب "عبور از دیوارها" گذشته‌اش را با صراحت کامل و احساس عمیق فاش می‌کند، در بخشی از کتابش می نویسد:"من در طول تمامی اجراهایم آزادی مطلق را تجربه کرده‌ام. احساس کرده‌ام که بدنم بدون مرز و بی‌نهایت است؛ برایم مفهوم درد اهمیتی ندارد، هیچ چیز اهمیتی ندارد و این احساس مرا مسحور کرده است" (Abramovic, 2016, 198-202). به‌طورکلی می‌توان گفت آثار این هنرمند، نمونه‌ای از جریان آئینی در هنر اجرا است. او هنر خود را مانند یک آیین قربانی و مذهبی می‌بیند که توسط خودش برای جماعتی از تماشاگران اجرا می‌شود. سختی‌های جسمی که در طول اجراهایش تحمل می‌کند، پایه‌ای برای بررسی موضوعاتی مانند اعتماد، استقامت، پاکسازی، خستگی و عزیمت است. او نه تنها بدن را به‌عنوان یک سطح در نظر می‌گیرد، بلکه آن را به‌عنوان " نقطه عزیمت برای هر توسعه معنوی" می‌بیند.

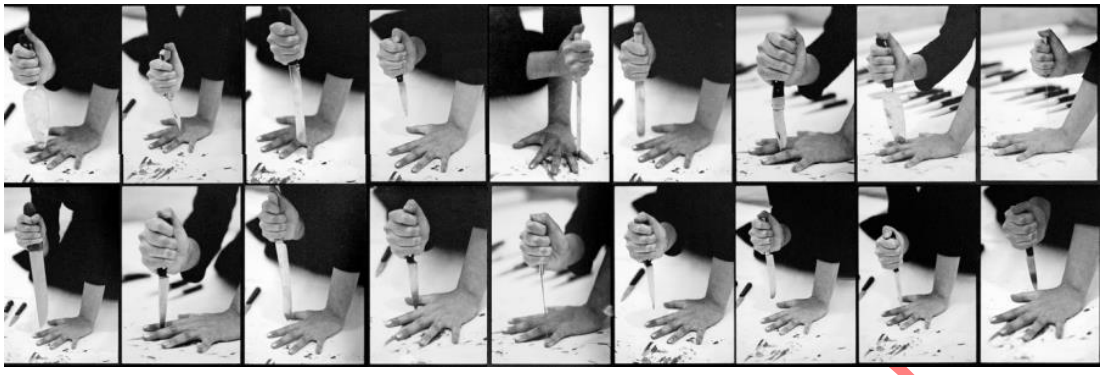
تحلیل تجربه جهانی دیگر در آثار آبراموویچ بر اساس تئوری گروتسک کوریلوک

- **ریتم ۱۰**

در این اجرا آبراموویچ کف دست چپ خود را بر روی مقوای سفید ضخیمی قرار داده است و در دست راستش چاقویی را با حرکات سریع و تیز در بین انگشتانِ باز شده دست چپ خود (بر اساس بازی چاقوی روسی یا پنج انگشتی) با سرعت عبور می‌دهد و فضاهای بین انگشتان را هدف می‌گیرد. اساس این اجرا چنین است که هر بار هنرمند در نحوه اجرا دچار اشتباه شده و یک انگشت خود را زخمی کند، چاقوی آغشته به خون را به جایگاه اولیه‌اش بازگردانده و آن را با یک چاقوی تمیز دیگر جایگزین می‌کند (تصاویر شماره ۱ و ۲).

"ریتم ۱۰، یکی از اجراهای حائز اهمیت در کارنامه کاری مارینا آبراموویچ بوده که نشان‌دهنده تعهد او به استفاده از بدن خود به‌عنوان یک رسانه هنری و ابزار تحقیق در مورد شرایط انسانی است" (Parry,2015, 5). در واقع در این اثر او به‌طور جدی از بدنش به‌عنوان ابزار و رسانه‌ای برای هنر خود استفاده کرده است. مارینا در این اجرا به بررسی مفهوم درد، تحمل و آگاهی از بدن خود پرداخته و مرزهای میان هنر و زندگی واقعی را محو نموده و تجربه‌ای متفاوت در هنر اجرا را به ثبت رسانده است. همچنین در این اجرا به تعامل بین هنرمند و مخاطب توجه زیادی شده است. هنرمند در این اجرا نشان داده است که چگونه حضور فیزیکی و عملکرد بدن می‌تواند تجربه‌ای عمیق و تفکر برانگیز برای مخاطبان علاقمند به هنر اجرا به‌دنبال داشته باشد.

گروتسک مخاطب را با حقیقتی روبرو می‌سازد که به فراموشی سپرده شده است و حتی در زندگی روزمره در تلاش برای گریز از آن است. در اجرای "ریتم ۱۰" هنرمند با بازسازی یک بازی سنتی و بومی در غالب هنر اجرا با ایجاد ارتباط بین هنر معاصر و فرهنگ عامه در قالب هنر مفهومی سعی دارد مرز بین درد واقعی و بازنمایی آن را در مقابل مخاطبان خود به چالش کشیده و مخاطب را به اندیشیدنی وادارد که بسیار فراتر از ظاهر فیزیکی هنر اجرا است. او با استفاده از نمادها و موضوعات به ظاهر ساده و یا روزمره در پی به‌چالش کشیدن ذهن مخاطب او را به پرسشگری دعوت می‌کند. کوریلوک معتقد است تنها استفاده از کج‌نمایی و ترکیب اجزای ناهمگون نیست که منجر به تجربه گروتسک می‌شود ؛ بلکه قالبی خاص است که از این کج‌نمایی یا ترکیبات ناهمگون برای مقابله با هنجارهای رایج در ارائه مفهوم بهره می‌گیرد. گروتسک ما را به حاشیه‌ی جهانی می‌برد که در حالی‌که آن را می‌سازیم مرکزی را برای آن خلق کرده و به آن دنیای جدید اعتبار می بخشیم. مفهوم نهفته در هنر گروتسکی ما را به مواجهه‌ای عادلانه با شرارتی سوق می‌دهد که در بطن این جهان پنهان کرده‌ایم"(آدامز و یتس، ۱۳۹۴، ۹۱). در این اجرا مخاطب از روزمرگی‌های معمول جامعه به تجربه‌ای از انتظار و آشفتگی عمیق می‌رسد؛ تجربه‌ای توأم با هراس، اضطراب و سردرگمی. این همان تجربه‌ای از جهان دیگر است. جهانی که در آن انسان جرأت خود را به چالش می‌کشد و به‌عمد در معرض آسیب قرار می‌دهد. اجرا بیش از حد انتظار باعث تغییر درک مخاطب از زمان می‌شود. هراس و اضطراب حاصل از این اجرا، این اثر را برای مخاطب به تجربه‌ای گروتسکی تبدیل می‌کند. گروتسک معمولا به‌گونه‌ای قدرتمندتر با لایه‌های عمیق‌تر زندگی درآمیخته و شناخته می‌شود؛ یعنی واقعیت و قدرت نیروهای شیطانی و شرور و مرگ. اجرای ریتم ۱۰، به‌نوعی بکارگیری قدرت شیطانی در تجربه‌ای منجر به آسیب و مرگ را در خود جای داده است. آثار گروتسک می‌تواند برانگیزاننده‌ی حسی از سقوط بشریت باشند. آمیزشی از اجزای طبیعی و غیر طبیعی. در این سقوط همه انسان‌ها موجوداتی هستند که از حالت اصلی بی‌عیبی و تکامل به زندگی فانی سقوط کرده که پر از ایهامات و دلواپسی‌های مرتبط با این نوع هستی است و آسیب‌پذیری و تمایل به خصیصه‌های بد و شرور در آن دیده می‌شود، دقیقا مشابه آنچه که در اجرای ریتم ۱۰، به صورت ضمنی نهفته است.



تصویر شماره ۱. مراحل اجرای ریتم ۱۰، موزه هنر معاصر "ویلا بورگس"[۳]، رم، ایتالیا،(Chace,2020, 20).

تصویر شماره۲. بخش‌هایی از ریتم ۱۰، موزه هنر معاصر ویلا بورگس، رم، ایتالیا،(Daku, 2016,70).

- **ریتم صفر**

در "ریتم صفر" هنرمند به‌مدت ۶ ساعت بدن خود را به همراه ۷۲ شی شامل وسایل مختلفی از جمله تفنگ، گلوله، رنگ آبی، شانه، زنجیر، شمع، آب، آینه، چاقوی آشپزخانه، تیغ، میله و ... که بر روی میزی در سالن اجرا چیدمان شده‌اند، در مقابل مخاطبان قرار می‌دهد. او به مخاطبان اجازه می‌دهد در طول مدت زمان اجرا از بدن او به هر روشی که می‌خواهند استفاده کنند و با ابزارِ در اختیارشان هر نوع اثرگذاری را بر بدن او انجام دهند (تصویر شماره ۳). در این اجرا هنرمند از بدن خود همچنان به‌عنوان مدیوم اصلی اجرا استفاده کرده و مخاطب را به بیشترین تعامل با خود و اثر هنری اش دعوت می‌کند. هنرمند بدن را به‌عنوان یک شیء موضوعی مورد ارزیابی قرار می‌دهد و با خواسته‌ی خود به‌صورت آزادانه در طول اجرا کاملاً بدون فعالیت و تحرک باقی می‌ماند و به مخاطبان این اجازه یا آزادی عمل را می‌دهد تا در مقابل وسایل موجود در صحنه‌ی اجرا احساسات خود را در مقابل بدن هنرمند بیان کنند و از آزادی که هنرمند عامدانه در اختیار آنها قرار داده است به صورت صلح‌آمیز یا خصمانه استفاده کنند (Parry,2015, 12). در واقع تنها آبراموویچ به‌عنوان یک اجرا کننده[۴]در جریان اجرا نیست بلکه هر کدام از مخاطبین می توانند در پروسه تعاملی اجرای ریتم صفر قرار بگیرند(Song, 2014, 25).

در طول اجرای "ریتم صفر" زندگی هنرمند به‌دست مخاطبانش مورد تهدید قرار می‌گیرد. علی‌رغم واکنش‌های متفاوت مخاطبان نسبت به بدن هنرمند، برجسته‌ترین لحظه در طول اجرا زمانی است که یک تفنگ پر توسط یکی از مخاطبان در دست آبراموویچ قرار داده می‌شود و به شقیقه او فشرده می‌شود؛ لحظه‌ای تعیین‌کننده که پایان این اجرای جنجالی را به نمایش می گذارد. "در

حقیقت این اجرا، نمونه بارز نحوه نگرش آبراموویچ نسبت به هنر و زندگی است که مواجهه با درد جسمانی و خستگی برای حضور کامل و آگاهی از بدن و روح هنرمند برایش حائز اهمیت است. اجرای ریتم صفر بازتاب علاقه هنرمند به هنر اجرا به‌عنوان راهی برای تحول اجراگر و تماشاگر بود. هنرمند در این اجرا تلاش کرده تا تماشاگران به همکاران او در طول اجرا تبدیل شوند، نه ناظران منفعل. در اینجا مخاطبان به صورت فیزیکی اقداماتی را در تعامل با هنرمند هدایت کرده‌اند، در حالی‌که در دیگر اجراها، آبراموویچ با رویکردی متفاوت از طریق تبادل دینامیک انرژی، مخاطبان را درگیر پروسه اثر هنری و مفهومی خود کرده است" (Westcott, 2014, 265-7). در پروسه اجرای ریتم صفر مخاطبان به دو گروه تقسیم شده‌اند: مخاطبانی که می‌خواستند به آبراموویچ آسیب برسانند (با قرار دادن تفنگ پر به سمت سر او) و افرادی که تلاش می‌کردند او را محافظت کنند (با پاک کردن اشک‌های او). در نهایت پس از اینکه او به مدت شش ساعت بی‌حرکت ایستاد، اعضای محافظ مخاطب اصرار کردند که اجرا متوقف شود، زیرا اجرا به طور فزاینده‌ای به اجرایی خشن تبدیل شده بود. آبراموویچ در ارتباط با این اجرا، به این نکته اشاره کرده است که " این اجرا اولین اجرا از سری اجراهایی بوده است که هنرمند متوجه شده استفاده از انرژی مخاطب اجرای او را هدایت می‌کند؛ این مفهوم به یک اصل مهم در بسیاری از اجراهای بعدی او تبدیل شد. اجرای ریتم صفر مانند بسیاری از دیگر آثار آبراموویچ به‌نحوی طراحی شده بود که نه‌تنها خود هنرمند بلکه مخاطبان نیز تحت تأثیر قرار گیرند و به تفکر عمیق در مورد مرزهای فیزیکی و روانی بدن انسان و تجربه‌های مشترک بشری وادار شوند" (Daku, 2016, 70). در پاسخ به گروتسکِ نهفته در اجرای ریتم صفر، حسی از معنا ضمن تاریکی به مخاطب دست می‌دهد که هم‌زمان که مخاطب شیفته‌ی آن می‌شود، از سوی آن نیز تهدید و مجبور به نفی آن می‌شود. در حالی‌که نظاره‌گر حقیقتی است که همان معیارها او را از پذیرفتنش منع می‌کند. در ریتم صفر آبراموویچ سعی دارد تا وحشت عمیق از درنده‌خوئیِ نهفته در انسان را به نمایش بگذارد و در تحقق این امر از گروتسک استفاده نموده است. ساختار گروتسک می‌تواند با ایجاد تجربه‌ی ضددنیای فعلی، مخاطب را ضمن رهایی از خود، از تناقضات وجودی خویش آگاه کند و او را در مقابل توانایی‌هایش به چالش بکشد. مخاطبی که دچار بی‌ثباتی و تزلزل در درک تمایلات خود است و در جریان اجرا با چیرگی بر فرهنگ متمدنانه‌ی مرسوم، خود واقعی‌اش را بروز می‌دهد. می‌توان گفت در ریتم صفر، رستگاری سقوط کرده است، درهم‌شکستگی و ازخودبیگانگی به کمک گروتسک در این اجرا نمود یافته است. آبراموویچ اثبات می‌کند که اگر مخاطب را در جهانی قرار دهد که امکان تجربه خشونت برایش موجود باشد می‌تواند با تمام قدرت آن را اعمال کند؛ ضمن این‌که جنسیت هنرمند در خشونت وارده به او بی‌تأثیر نبوده است. این تجربه جهانی دیگر، تجربه ای گروتسکی است؛ متضاد و متناقض بودن، فاعل بودن هنرمند و مضاعف بودن نقش مخاطب در یک اثر هنری. در ریتم صفر گروتسک هم خلقت است و هم آشفتگی؛ در واقع اشاره ای است به‌نوعی رمز و راز که می تواند زننده و یا لطیف باشد. این اجرا درواقع به‌گونه‌ای متناقض آشوبی است که مخاطب و هنرمند با آن مواجه می‌شوند؛ نوعی افشای عجیب از یک معما. ریتم صفر نمایش چیزی است که از مسائل عادی و روزمره زندگی انسان سرچشمه می‌گیرد اما به شیوه‌ای اغراق‌شده و هیولاوار ظاهر خوفناکی به خود می‌گیرد. نوعی فانتزی در نشان دادن تمایلات نهفته، ترسیمی از مفاهیم پوچ و مضحک، آیینه‌ای از انحرافات و کژراهه‌ها. گروتسک نه‌تنها شاهدی بر تجارب آشفته‌ی مخاطب است بلکه همچنین تصدیق می‌کند که این تجربه اکنون از آنِ اوست؛ حالا و در همین لحظه که زمزمه‌ی زندگی برخلاف نابودی او و منطق جاودان است.

تصویر شماره ۳. استودیوی هنر موورا، ناپل، ایتالیا ،(Daku, 2016,74, Abramović & elt, 2010, 10).

- **سرهای اژدها (مجموعه‌ی مارها)**

مجموعه اجراهای آبراموویچ با مار که پس از جدا شدنش از اولا[۱۵]در فاصله بین سال های ۱۹۹۴-۱۹۹۰، با اندک تفاوت هایی در نحوه اجرا با موضوع مشترک در موزه ها و گالری های مختلف اجرا شدند "سر اژدها" نام دارد (Abramovic, 2016, 144-151) (تصویر شماره ۴). داستان استفاده از مار در آثار آبراموویچ ریشه در دوران کودکی او دارد. هنگامی که او کودکی ۴ ساله بود، همراه مادربزرگش برای گردش به جنگل رفته بود و برای اولین بار با موجودی به نام مار برخورد کرد و آشنا شد. ترس و فریاد شدید مادربزرگش در وجود کودکی که هیچ شناختی نسبت به موجودی که هیچگونه تجربه مشترکی از او نداشته نهادینه شده است. این تجربه‌ی مستقیم از ترس و خاطره‌ای که از فریاد مادربزرگش برای او باقی ماند، باعث مواجهه مستقیم و عامدانه هنرمند با مار در اجراهایش شده است. با اشاره به این نکته که شب قبل از تولد او مادرش خواب دیده بود ماری را به دنیا آورده است، هنرمند اشاره می‌کند:" فکر می‌کنم مارها همیشه مرا دنبال خواهند کرد و برای مواجهه با این ترس تصمیم گرفتم در اولین اجرایم پنج مار پیتون را روی بدنم قرار دهم. با اطلاع از این موضوع که مارها به انرژی ژئوتیکی زمین (زمین گرمایی) واکنش نشان می‌دهند، به این فکر کردم که اگر من زمین باشم و آن‌ها را روی بدنم بگذارم، آیا فقط انرژی من را دنبال خواهند کرد؟ اما درست قبل از اینکه تماشاگران بیایند، مربی که مسئول کنترل مارها در سالن محل اجرا بود، یک مار "بوآی" بسیار بزرگ را دور سرم گذاشت و به من گفت اگر او افتاد یا دور گردنت رفت، الگوی تنفست را تغییر نده زیرا بیشتر تو را تحت فشار قرار می‌دهد و من نمی‌توانم به تو کمک کنم، چراکه عضلات این مار بسیار قوی است. قبل از اجرا بعد از گذاشتن مار بر روی سرم، به صورت ناخودآگاه سرم را حرکت دادم و مار واقعا زیر گردنم افتاد. این درست قبل از آمدن تماشاگران بود. مار شروع به فشار دادن گردنم کرد و این نوعی از وحشت طبیعی بود. مربی فریاد زد و گفت: "آهسته نفس بکش." این اتفاق در مسیر اجرایم تجربه‌ای باور نکردنی بود که بتوانم در آن لحظه پر از وحشت آرامش خود را کنترل کنم و آهسته نفس بکشم، من نهایتا موفق شدم. در این پروسه وحشت و احساس خفگی اگر همچنان به ترسم در آن لحظه ترسناک ادامه داده بودم، مار می‌توانست مرا بکشد. پس از غلبه بر ترسم مار از بدن من دور شد و قبل از رسیدن تماشاگران رفت. این برای من تجربه‌ای بسیار قوی بود(Millman, 2012, 34 & Abramovic, 2016, 1).

تصویر شماره ۴. مارینا آبراموویچ نشسته بر روی صندلی به همراه ۵ مار پیتون، از مجموعه سرهای اژدها، ۱۹۹۴-۱۹۹۰، گالری سینکلی[۱۷] نیویورک،(Emerling, 2010, 30-32).

استفاده از سمبل‌های مختلف در اغلب اجراهای آبراموویچ برای انتقال مفاهیم عمیق تری به مخاطب، متداول بوده و مار یکی از نشانه‌هایی است که بیشترین کاربرد را در اجراهای متفاوتی که این هنرمند در بازه زمانی مختلف و در سالن‌های تئاتر و یا گالری‌ها اجرا کرده دارد. در واقع هنرمند با این دسته از اجراهایش به دنبال تبدیل نمادهای شخصی و فرهنگی به پیام‌هایی جهانی است که با مخاطبان بیشتری در عرصه بین المللی ارتباط برقرار کند. مار دارای نمادگرایی چندوجهی است که ریشه در معانی فرهنگی، روانشناختی و شخصی مختلفی دارد. در اجراهای آبراموویچ استفاده از مار در به چالش کشیدن و بازتفسیر نمادگرایی سنتی نمود پیدا می‌کند. به‌جهت تاریخی مار نماد قدرتمندی است که با منفی‌گرایی مرتبط است. آبراموویچ، همچنین قصد دارد معانی مثبت اولیه مار را باز پس بگیرد و تلاش می‌کند تا ترس و افسانه‌های منفی پیرامون آن را در اجراهای متفاوتش از بین ببرد. او امیدوار است تصویر ذهنی مار را در ذهن مخاطب خود، به‌عنوان یکی از نمادهای قدرتمند و باستانی از خَلق و تحول بازگرداند (Abramović and elt, 2010, 97-101).

علاوه بر این، او از نماد مار برای انتقال مفاهیم پیچیده و نیز ایجاد کنش‌های متفاوت بین مخاطبان اجراهایش بهره می‌گیرد. با توجه به اجراهای مختلف این هنرمند با این موجود سمبلیک در مکان و زمان های مختلف، روایتگری که این هنرمند در پی اجراهایش به دنبال آن است، از یک اجرا به اجرای دیگر متفاوت بوده و علاوه بر بار نشانه شناسی که این موجود در خود دارد، می-تواند مفاهیم و روایت‌های متنوعی را برای مخاطب خود بازسازی کند. مارها همواره با انرژی زنانه و جنسیت مرتبط بوده‌اند و در زمینه اجراهای آبراموویچ، موضوعاتی مرتبط با جنسیت و بازپس‌گیری قدرت زنانه را کاوش می‌کنند. کوریلوک با تأکید بر جنسیت زنانه، تضاد آن با دنیای مردانه را مقوله‌ای گروتسکی می‌داند (Kuryluk, 1987, 37-41).

گروتسک در هنر معمولاً مرتبط با ظاهری عجیب و غریب، غیرطبیعی نامأنوس یا به‌طور عجیبی متناقض و ناجور است. غیرعادی یا غیرممکن، مانند اسفنکس. نکته در اینجا بی‌تناسب بودن نیست، بلکه اجزای سازنده‌ی اثری معمولی است که به گونه‌ای اغراق شده در ساختار گروتسک ارائه شده و هدف روایت خود را از طریق یک تصویر تکان دهنده که تصور آن مشکل است بیان می‌کند. در عین حال که هر کدام از اجزای تصویر عنصری کامل‌اند، در ترکیب با یکدیگر زشت دیده می‌شوند. به‌طورکلی واکنش انسان به بیانات زننده به صورت ترس، خشم، شوک و بی‌حرمتی بروز می‌کند. کوریلوک معتقد است که برخی چیزها در زمان معمول، گروتسک محسوب نمی‌شوند اما در زمانی دیگر گروتسکی‌اند (Kuryluk, 1987, 89-93). مار یک خزنده معمولی است اما زمانی-که در ترکیب با صورت، بدن و در حالت کلی در این سری از اجراهای آبراموویچ به صورت عنصری اصلی هدف قرار می‌گیرد نوعی تضاد و تناقض گروتسکی برای مخاطب خود ایجاد می‌کند که منجر به ایجاد اضطراب و وحشت می‌شود. همچنین مار می‌تواند به-طور همزمان بیانگر جنبه‌های مثبت و منفی باشد، مانند خَلق و تخریب، زندگی و مرگ، شفا و زهر. این دوگانگی ممکن است نشان‌دهنده طبیعت پیچیده تجربیات و احساسات انسانی باشد. بنابراین دوگانگی در نماد مار نیز مستتر است. از سوی دیگر مار در داستان آفرینش، نمادی از شیطان است که با ایجاد وسوسه، سقوط انسان از بی‌گناهی به یک آگاهی هوشیارانه و گناه‌آلود تبدیل

می‌شود. سرهای اژدها جهانی را به تصویر می‌کشد که درهم شکسته و پیچیده است. جهانی که بازتاب شرارتی است که خود مرتکب شده است اما در لحظه‌ی برخورد با آن ضمن توجیه شرارت و انکار آن، غریب بودن دنیایی که به آن وارد شده را درک می-کند.

- **بالکان باروک**

در اجرایی با عنوان" بالکان باروک" آبراموویچ با پوشیدن لباس سفید بر روی ۱۵۰۰ استخوان گاو که حدود ۲,۵ تن وزن داشته‌اند، در طول مدت ۴ روز اجرای مستمر، روزی ۶ ساعت بر روی استخوان های انباشته شده نشسته و استخوان‌های خونی را در مقابل مخاطبان خود تمیز کرده و شسته است. در سالن محل اجرا، هنرمند تصاویری از خود و والدینش را بر دیوارهای اطراف سالن نصب کرده و صدایی ضبط شده‌ای از وقایع جنگ همزمان با آواز خواندن او از ترانه‌های محلی بومی کشورش پخش شده است (تصویر شماره ۵).

هدف آبراموویچ از اجرای "بالکان باروک"، تنها شمارش تعداد افرادی که در جنگ‌های آن زمان و حتی جنگ‌های در حال اتفاق در دنیا کشته شده‌اند، نبوده است؛ بلکه هنرمند به‌دنبال این هدف بوده تا زندگی‌ها، تلاش‌ها و امیدهای افرادی را که در جریان جنگ کشته شده‌اند با لمس دقیق و شستن "استخوان‌های خون آلود"، برای مخاطبان یادآوری شود و این فاجعه دردناک انسانی از طریق رسانه‌ی هنر ثبت شود. این نکته قابل توجه است که تلفیق همه عناصر با یکدیگر (صدا، تصاویر، بوی تعفن و اجرا) تاثیرگذاری دوچندانی را در تداعی مفهوم ذهنی از حادثه جنگ، خونریزی، کشتار و فجایع انسانی که در یوگوسلاوی اتفاق افتاده است را در ذهن مخاطبان برجای بگذارد (Song, 2014, 26-27). تبدیل تجربیات اجرایی فردی هنرمند به ایده‌های جهانی نیز یک مفهوم مهم برای آبراموویچ در تمام اجراهایش بوده است. مقایسه بین ناتوانی در شستن همه خون‌ها و ناتوانی در پاک کردن شرم جنگ، مفهومی است که او آن را نیازمند رسیدگی و هوشیاری جهانی می‌دانست. استفاده از استخوان "گاو" در اشاره به کشتار جنگ می‌تواند یادآور این نکته باشد که حیوانات و انسان‌ها در مرگ جنبه‌های مشترک بسیاری دارند و گوشت و خون هر یک به‌گونه‌ای مشابه، توسط مرگ از بین می‌رود. استفاده از لاشه‌ی حیوانات در هنر چندان غیررایج نیست و اثر رامبراند با عنوان "سلاخی‌شده" یکی از این نمونه‌هاست. تصاویر راجع به سلاخی حیوانات بسیار تأثیرگذارند، چراکه بوی مرگ از آن‌ها استشمام می‌شود. خون و استخوان گاو به‌عنوان نمود مرگ انسان را به این واقعیت سوق می‌دهند که مرگ یک واقعیت همیشه جاری بوده است و زندگی خود، وابسته به مرگ است. وحشت نهفته در استخوان و خون گاو به طریقی تبدیل به ابزاری سمبلیک می‌شود تا واقعیت مرگ را در حکم بخشی از زندگی بروز دهد. اجرای بالکان باروک به‌نحوی طراحی شده بود که مخاطبان را به تفکر عمیق در مورد تاریخ، خشونت و دردهای بشر وادار کند. در اجرای یاد شده گروتسک بیان هنرمند را به گونه‌ای متناقض جلوه‌گر می‌کند. اثرات جنگی که در حاشیه‌ای دور افتاده و رها شده در شکاف‌های ذهن و روح مخاطب قرار می‌گیرد. گروتسک تجربه‌ی رویدادی است که آن را انکار کرده‌ایم، ضددنیایی را به ما نشان می‌دهد که برای رها شدن از آن باید بر آن غلبه کنیم. گاهی اوقات گروتسک عبارتی خواهد بود که به معمای زندگی اشاره دارد. گاهی به سقوط روح و گاهی نیز رستگاری. گروتسک ما را با خنده و ترس می‌لرزاند و آماده می‌سازد تا به گونه‌ای برابر، قدرت شیطان را که همیشه با نیروی رستگاری و لذت سرمست کننده‌اش همراه است، بازشناسیم. آبراموویچ در اجرای بالکان باروک، جهان را طوری به‌تصویر کشیده است که در آن اجزای طبیعی و فیزیکی از هم پاشیده‌اند و بخش‌هایی از آن‌ها به صورتی مهیب و خوفناک دوباره منتشر شده‌اند. هنرمند تلاش دارد تا پریشانی، ترس و وحشت و نشانه‌های ترس‌آور و مخرب تجارب انسانی را در این اجرا، به نمایش بگذارد. گروتسک یادآور احساساتی مانند دلتنگی، بیم، تنفر، شادی، سرگرمی و دلهره است که با نیروهای یادآورنده‌اش به‌نظر قالبی متناقض جلوه می‌کند. اجرای بالکان باروک با به‌کارگیری حواس مختلف مخاطبان به دلیل تلفیق صدا، تصاویر دوبعدی، بو و نحوه اجرای متفاوت هنرمند نسبت به سایر اجراهای دیگرش خصوصا به جهت مفهومی و بیان مسایل روز زندگی بشر، نمایشی است عمیق و دردناک در برانگیختن احساسات متفاوت در مخاطب. گروتسک به‌جهت مفهومی در این اجرا مخاطب را با غوغای جنگ و خشونت، درگیری نژادی، آلودگی محیط زیست، تکنولوژی مخرب و میلیون‌ها مرگ و جسد روبرو می‌کند. دقیقا مشابه آنچه آبراموویچ در اجراهای خود به‌دنبال آن است. او با به-

کارگیری گروتسک در نشان دادن مصیبت‌های جنگ، اجرایی را به‌نمایش می‌گذارد که در لحظه هم کمدی به‌نظر می‌رسد و هم هیولاوار.

تصویر شماره ۵. باروک بالکان، بینال ونیز، (Chace, 2020, 35).

- **نگه‌داشتن اسکلت**

آبراموویچ اجراهای دیگری با عنوان "نگه‌داشتن اسکلت" داشته است که در آن اسکلتی را نگه داشته، یا در آغوش کشیده و یا با خود حمل می‌کند (تصویر شماره۶). اسکلت نماد گروتسک محض است، زیرا این بخش بی‌جان، خیالی از یک بدن انسان‌گونه را به‌یاد می‌آورد. این پیچیدگی کاملا قابل لمس است چراکه نمی‌توان گفت الزاما یک قالب مرده است زیرا اصالتا انسانی بوده است که در گذشته هیأت فیزیکی خود زندگی کرده است و این انسان است که اکنون تبدیل به شیء بی‌جان شده است. هر معنایی که از آن برداشت می‌شود شوم و ناخجسته است. حضور اسکلت به‌عنوان نمودی از تقدیر ناگزیر مرگ، این اجرا را شوم و ترسناک می‌کند و جهانی را به مخاطب می‌نمایاند که ضمن رویارویی با مرگ، ناگزیری انسان و عجز و ناتوانی زندگی در آن مشهود است. جسم فیزیکی آبراموویچ دستمایه‌ی اصلیِ بودن و جوهره‌ی زندگی می‌شود. برهنگی بدن او، ضد فرهنگی غالب و مرسوم بوده است و نمودی است از گروتسک. مخاطب در مواجهه با این اجرای گروتسکی، تسلیم محض، بهت‌زده و عاجز بوده و احساس بازیچه قرار گرفته شدن، به‌سخره گرفته شدن و آزموده شدن به او دست می‌دهد. تماشای اجرای آبراموویچ مخاطب را با جهانی دیگر مواجه می‌سازد که در آن مرگ و زندگی در کنار هم، بدون هیچ فاصله‌ای قرار گرفته‌اند و میان زیبایی زنده زنانه و زشتی بدن تجزیه شده وقفه‌ای دیده نمی‌شود. ضددنیایی از فرهنگ غالب. هم‌جواری مرگ و زندگی، تقابل زشتی و زیبایی است که در این اثر با ارائه بصری، ویژگی‌های گروتسک و جزئیات زیبای احساسات انسانی را به چالش می‌کشد. کوریلوک بر این عقیده است که "مرگ مفهومی گروتسکی است چراکه برانگیزاننده حس وحشت و وهم در مخاطب است" (Kuryluk, 1987,108-114). از سوی دیگر تضاد و تناقض میان اسکلت مشمئز کننده و بدن زنده زنانه، با گروتسک منطبق است. این هم‌نشینی هنگام حرکت اسکلت هنگام حرکات و حالات هنرمند به‌منظور نمایان کردن تقابل مرگ و زندگی است. اسکلت نمادی از تجزیه شدن ماده است و قرار گرفتن آن در آغوش بدن زنده‌ای که خوابیده و در حال نفس‌کشیدن است و با هر بار نفس کشیدن و حرکت قفسه سینه هنرمند تکان می‌خورد، نشان از تقابل مرگ و زندگی است. اجرای نگه‌داشتن اسکلت دربرگیرنده مفاهیمی چون مرگ، فناپذیری و هویت فردی است. آبراموویچ در این اجرا تلاش کرده است تا مواجهه انسان با موضوع مرگ و فناپذیری را در معرض دید مخاطبان خود، به نمایش بگذارد. او با استفاده از عنصر بدن و اسکلت به ساده‌ترین شکل مفهوم نمادین مرگ و زندگی را به‌صورت همزمان به چالش کشیده است. علاوه بر مفاهیم ارائه شده، "این اثر دارای مفهومی برگرفته از یک سنت باستانی تبتی است که در آن راهبان موظف به خوابیدن در قبرستان‌ها در نزدیکی اجساد در مراحل مختلف تجزیه جسد هستند"(Biesenbach, 2010, 167-169) . جدول شماره۱ گروتسک و تجربه جهان دیگر را در آثار آبراموویچ نشان می‌دهد.

تصویر شماره۶، نگهداشتن اسکلت، هنر مدرن موما، نیویورک، (Westcott, 2014,207-2010).

جدول شماره۱، گروتسک و تجربه جهانی دیگر در نمونه‌ها، نگارندگان

اثر	گروتسک		تجربه جهانی دیگر
	ویژگی‌ها	نمود	
ریتم ۱۰	آشفتگی، هراس و اضطراب	نیروهای شیطانی و شرور، چاقو، زخم	تجربه آسیب‌زدن به خود، تجربه‌ای از مرگ، تجربه‌ای متفاوت از زمان، تجربه‌ی چیرگی بر فرهنگ مرسوم
ریتم صفر	خشونت، هراس و اضطراب	تضاد و تناقض میان ابزارهای موجود، تضاد و تناقض میان سکوت و لطافت و خشونت مخاطبان	تجربه مواجهه با خودِ واقعی، تجربه رهایی از خود در جهانی با فرهنگ متفاوت، تجربه نزدیک به مرگ، تجربه فاعل بودن مخاطب در مقابل هنرمند
سرهای اژدها	وحشت، هراس و اضطراب	نیروی شیطانی، مار، ناهماهنگی میان صورت زنانه و جانور موذی	تجربه‌ای متفاوت از زمان، تجربه جهانی مملو از وحشت و اضطراب، تجربه ضددنیای زنانه
بالکان باروک	خشونت، بی‌نظمی و آشفتگی	اسکلت گاو، لاشه حیوان، خون، مرگ، جنگ، تضاد آوای لطیف موسیقی محلی با شستن استخوان	تجربه جهانی که اجزای فیزیکی آن از هم پاشیده، تجربه آشفتگی جهان پس از جنگ و خشونت، مواجهه با جهانی که نتیجه خشونت است
نگه‌داشتن با اسکلت	تضاد و تناقض زشتی و زیبایی، ترس و اشمئزاز	ناهماهنگی میان اسکلت و بدن زنده، تقابل مرگ و زندگی، برهنگی	تجربه همجواری مرگ و زندگی، تجربه زندگی بخشیدن به اسکلت بیجان، تجربه مواجهه با فرهنگ متفاوت

نتیجه گیری

گروتسک که قرن‌ها به صورت غیر متعارف در حاشیه‌ی فرهنگ غرب و قواعد زیبایی شناختی که تشکیل دهنده‌ی فرهنگ می‌باشند، قرار داشته است، با وضعیتی روبرو است که هیچ سازگاری با مسائل دیگر ندارد. گروتسک از دیرباز با زندگی انسان درآمیخته و از نخستین برهه‌های زمانی تاریخ بشریت تجربه‌ای توأم با هراس و سردرگمی هنگام درک رازهای نهفته را برای انسان به ارمغان آورده است. در تجربه کردن رمز و راز یک سوژه و مقصود و هدف آن تمایز وجود دارد. مخاطب بخشی تفکیک ناپذیر از آن چیزی که می‌بیند، می‌شود؛ اما بین آن چه درون خود اوست و آنچه با آن روبرو می‌شود تفاوت وجود دارد. اِوا کوریلوک- نظریه‌پرداز گروتسک- این تجربه‌ی دوگانگی ناشی از گروتسک را معادل با تجربه‌ای از جهان دیگر با فرهنگی متفاوت با فرهنگ مرسوم می‌داند. اجراهای مارینا آبراموویچ- مشهورترین هنرمند پرفورمنس جهان- به دلیل داشتن ایده‌هایی منحصربفرد و تعامل جدی با مخاطب در استفاده از عناصر، ساختاری دارند که آنها را قابل تحلیل با تئوری گروتسک کوریلوک می‌سازد. در پنج نمونه اجرای انتخاب شده در پژوهش حاضر، آبراموویچ با به‌کارگیری گروتسک ضمن نقض قوانین حاکم، مخاطب را با جهانی دیگر مواجه کرده

است. در اجرای "ریتم ۱۰"، مخاطب از روزمره‌گی‌های معمول جامعه به تجربه‌ای از هراس و اضطراب عمیق می‌رسد و با به-کارگیری عناصر گروتسکی مانند چاقو در خدمت نیروهای شیطانی و شر، با جهانی دیگر روبرو می‌شود؛ جهانی که در آن انسان با هراس و اضطراب، جرأت خود را به چالش می‌کشد و به عمد در معرض آسیب قرار می‌دهد. ساختار گروتسک می‌تواند با ایجاد تجربه‌ی ضددنیای فعلی، مخاطب را ضمن رهایی از غفلت از تناقضات وجودی خویش آگاه کند و او را در مقابل توانایی‌های خود به چالش بکشد. در اجرای "ریتم صفر"، رستگاریِ سقوط کرده، درهم‌شکستگی و ازخودبیگانگی به کمک گروتسک نمود یافته است. در اجرای "سرهای اژدها"، هنرمند از "مار " استفاده کرده که موجودی گروتسکی با نیروی شیطانی است. مارها همواره با انرژی زنانه و جنسیت مرتبط بوده‌اند و در زمینه اجراهای آبراموویچ، موضوعاتی مرتبط با جنسیت و بازپس‌گیری قدرت زنانه را کاوش می‌کنند. کوریلوک با تأکید بر جنسیت زنانه، تضاد آن با دنیای مردانه را مقوله‌ای گروتسکی می‌داند. آبراموویچ در اجرای "بالکان باروک"،جهان را طوری به‌تصویر کشیده که در آن اجزای طبیعی از هم پاشیده است و بخش‌هایی از آن به صورتی خوفناک و مهیب دوباره منتشر شده‌اند. هنرمند تلاش دارد تا وحشت عمیق، آشفتگی و الِمان‌های مخوف، ترس‌آور و حتی درنده خوی تجارب انسانی را با عناصر گروتسکی مانند اسکلت گاو، خون و تضاد آن با آوای موسیقی محلی به نمایش بگذارد و بشر را با وحشت دنیای پس از جنگ روبرو سازد. در اجرای "نگه‌داشتن اسکلت" هدف هنرمند با به تصویر کشیدن مفهوم مرگ که اساسا مفهومی گروتسکی است، برانگیزاننده حس وحشت و وهم در مخاطب بوده است. در اجرای یاد شده هنرمند، مخاطب خود را با جهان دیگری مواجه ساخته است که در آن تضاد و تناقض میان اسکلت مشمئز کننده و بدن زنده زنانه، در کنار یکدیگر معنایی جدید یافته‌اند.

منابع

آدامز، جیمزلوتر و یتس، ویلسون (۱۳۹۴). *گروتسک در هنر و ادبیات*، ترجمه آتوسا راستی، تهران: نشر قطره.

سروندی، لیلا و مصطفوی، شمس‌الملوک و شفیعی، اسماعیل (۱۳۹۸). *مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی*. فصلنامه علمی-پژوهشی تئاتر، -(۷۶)، ۲۹-۱۴.

واحددهکردی، فرزانه (۱۴۰۱). *تحلیل نمود گروتسک در مصادیق شر در نگاره‌های فالنامه‌ها بر اساس آراء کایزر، باختین، هارفام و کوریلوک*. رساله دکتری، دانشگاه آزاد اصفهان.

Abramovic, M.(2016). *Walk Through Walls: A Memoir*. Crown Archetype: New York, United States.

Abramović, M., Biesenbach, L. P. & Biesenbach, K. (2010). *Marina Abramović,The Artist is Present*, Museum of Modern Art : New York, United States.

Biesenbach, K. (2010). Edited by Klaus Biesenbach. Text by Arthur C. Danto, Chrissie Iles, Nancy Spector, Jovana Stokic, *Marina Abramović: The artist is present*. The Museum of Modern Art, Thames & Hudson: London, United Kingdom.

Bryzgel, A. (2020). Performance Art in East-Central Europe: 1960s to the Post-Communist Era. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, *42*(3), 95-105. DOI:10.1162/pajj_a_00528

Daku, M. (2016). *Marina Abramovic: Works titled 'Rhythm'*. Unpublished Bachelor's Thesis, Department of Folk and Traditional Music, The Technological Educational Institute (TEI) of Epirus, Arta, Greece.

Doherty, C. (2004). The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism. *Art of Encounter*, *15*, 6-13.

Emerling, J. (2010). *Marina Abramovic: The Artist is Present*. *X-TRA: Contemporary Art Quarterly*, 13, 26-35.

Fischer-Lichte’s, E. (2007). *Performance Art — Experiencing Liminality* .RoseLee Goldberg’s.

Kuryluk, E. (1987). S*alome and Judas in the Cave of Sex: The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*. Northwestern University Press.

Millman, D. (2012). *Design Matters from the Archive: Marina Abramović, Interview with Marina Abramović*. January 25, Access date: 24 Juan 2024.

Parry, C. L. (2015). *The Abramović method: The performance art of Marina Abramović, 2010 to present*. Unpublished Master of Arts Dissertation, Department of the History of Art and Architecture and the Graduate School of the University of Oregon: United States.
Song, J. (2014). *Animating Everyday Objects in Performance*. Doctoral Dissertation, Department of Drama, Theatre and Performance, University of Roehampton: London.
Westcott, J. (2014). *When Marina Abramovic Dies: A Biography (Mit Press)*. MIT Press; Reprint edition: Cambridge, Massachusetts, United States.

Abestrac

Otherworldly Experience in Abramović's Works Based on the Theory of Grotesque by Kuryluk

The grotesque pertains to a world beyond this one, consistently encompassing moral, political, religious, and cultural concepts, and presenting them through strange forms and dissonant combinations. In doing so, it challenges the conventional world. The grotesque, which for centuries has existed unconventionally on the margins of Western culture and the aesthetic principles that shape it, confronts a condition that is incompatible with other matters. The grotesque has always accompanied humanity, and from the earliest moments in the history of humankind, it has been an experience intertwined with fear and confusion when confronting hidden mysteries. Abramović, the world's most famous female performance artist, pushes her body beyond the limits of fear, pain, exhaustion, and danger in a profound search for new experiences. Over the past forty years, Abramović has used her body as a tool to test physical and emotional limits, with the body always serving as both the medium and subject of her art. This study aims to explore "Experiencing an Alternate Reality in Abramović's Works Based on Kuryluk's Grotesque Theory" and seeks to answer the question: How can the experience of an alternate reality in Abramović's works be analyzed according to Kuryluk's grotesque theory? To this end, five of Abramović's works performed between 1973 and 2010 have been purposefully selected. This study is descriptive-analytical, conducted with a qualitative approach, and employs library and archival sources for data collection. The findings reveal that in her performance "Rhythm 10," Abramović transitions the audience from everyday norms to an experience of profound fear and anxiety. By employing grotesque elements such as knives used in service of malevolent forces, she confronts an alternate reality where individuals challenge their own courage through deliberate exposure to harm and distress. In "Rhythm 0," Abramović aims to showcase profound terror, turmoil, and the more horrifying, frightening, and even savage elements of human nature. To achieve this, she utilizes the grotesque inherent in the contrast and contradiction of the objects used, eliciting contradictory reactions from the audience. In "Rhythm 0," the fallen redemption, disintegration, and alienation are manifested through the grotesque. In "Heads of the Dragon," she uses snake's grotesque creatures imbued with malevolent force as part of this exploration. Kuryluk views the contrast between the feminine and the masculine world as a grotesque issue. In her performance "Balkan Baroque," Abramović depicts a world where natural and physical elements are disintegrated, with parts of them re-emerging in a horrifying and fearsome manner. The artist seeks to portray profound terror, chaos, and elements of horror, fear, and even savagery of human experiences using grotesque elements such as a bull's skeleton, blood, and the contrast with musical tones. This approach confronts humanity with the horrors of a post-war world. In " Holding the Skeleton," by depicting the concept of death an inherently grotesque notion Abramović evokes a sense of dread and unease in the audience, presenting them with an alternate world where the contrast and contradiction between the repugnant skeleton and the living body, which also embodies feminine beauty, acquire new meaning.

Kywords: Eva Kuryluk, Grotesque, Marina Abramović, Performance Art

1. Grotesque

۲ . در دایره‌المعارف پاکباز (۱۳۹۳) از این واژه معادل گروتسک استفاده شده است.

3. Eva Kuryluk

4. Salome and Judas in the Cave of Sex

5. Kaiser, Bakhtin, Harpham

6. Marina Abramović

7. James Truslow Adams

8. Wilson Yates

9. Habitus

1 . Retrospective 0

1 . Toruń 1

1 . Carrlee Schneemann& Ana Mendieta& Yoko Ono 2

1 . Villa Borghese 3

1 . Performer 4

1 . Utility 5

1 . Geothermal energy به انرژی حرارتی گفته می‌شود که در پوسته جامد زمین وجود دارد 6

1 . Susan Kelley 7

آماده انتشار هنرهای زیبا