

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

Abstract

The *grotesque* pertains to a world beyond the ordinary real world, consistently engaging with moral, political, religious, and cultural concepts, and presenting them through strange forms and dissonant combinations and patterns. In doing so, it challenges the norms of conventional reality and familiar juxtapositions. The *grotesque*, which has for centuries existed on the margins of Western culture and the aesthetic principles that shape it, confronts a condition that is inherently paradoxical and incompatible with established norms. The *grotesque* has always accompanied humanity, and from the earliest moments in human history, it has been associated with experiences of fear and confusion when confronted with hidden mysteries. *Marina Abramović*, one of the world's most renowned female performance artists, using her body goes far beyond the limits and boundaries of fear, pain, exhaustion, and danger in a profound search for new experiences and dynamic effects. Over the past forty years, she has used her own body as both medium and subject, for creating the art and also influencing the audience and testing physical and emotional boundaries. This study explores the concept of 'experiencing an alternate reality' in Abramović's works based on *Eva Kuryluk's* theory of the *grotesque* and seeks to answer the following question: How can the experience of otherworldliness in Abramović's performances be interpreted through Kuryluk's *grotesque* theory? To this end, five performances by Abramović, created between 1973 and 2010, were purposefully selected. The study adopts a descriptive-analytical method with a qualitative approach, relying on library and archival sources for data collection. The findings reveal that in *Rhythm 10*, Abramović moves the audience from everyday norms to an experience of profound fear and anxiety. By using grotesque elements -such as knives symbolizing malevolent forces- she constructs an alternate reality in which participants confront their own bravery through intentional exposure to harm and psychological spiritual discomfort. In *Rhythm 0*, Abramović highlights raw terror, chaos, and some of the darker aspects of human nature and soul, such as violence, fear, and cruelty. She employs grotesque contradictions in the juxtaposition of objects (e.g., flowers and weapons), provoking paradoxical responses from the audience. In this work, the themes of fallen redemption, disintegration, and alienation are manifested

Received: 31 Oct 2024

Received in revised form: 01 Mar 2025

Accepted: 06 May 2025

Farzaneh Vahed Dehkordi¹ 

Assistant Professor, Department of Art, Qom Branch, Islamic Azad University, Qom, Iran. E-mail: Farzaneh.vahed@iau.ac.ir

Farzaneh Najafi²  (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Engineering, Golestan University, Gorgan, Iran. E-mail: f.najafi@gu.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfava.2025.384218.667359>

through the *grotesque*. In *Dragon Heads*, she incorporates grotesque serpent-like creatures symbolizing evil and danger as part of her investigation into otherworldly states. Kuryluk interprets the tension between the feminine and masculine as inherently *grotesque*, and this dichotomy surfaces throughout Abramović's work. In *Balkan Baroque*, the artist presents a world of physical and symbolic decay, using grotesque imagery such as a bull's skeleton, blood, and the jarring contrast with soothing music. This juxtaposition evokes horror, loss, and post-war trauma, confronting the audience with the aftermath of violence. In *Holding the Skeleton*, Abramović engages with death—a theme inherently tied to the *grotesque*. By juxtaposing the repulsive image of a skeleton with her living, feminine body, she evokes dread and unease. This performance constructs an alternate reality in which contrasts between life and death, beauty and decay, acquire profound symbolic significance.

Keywords: Eva Kuryluk, grotesque, Marina Abramović, performance art, wondergraphy

Citation: Vahed Dehkordi, Farzaneh, & Najafi, Farzaneh. (2025). Otherworldly experience in Abramović's works based on the theory of the grotesque by Kuryluk. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 30(3), 87-99. (in Persian)



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، منجر به خلق

جهانی دیگر می‌گردد. مارینا آبراموویچ هنرمند پرفورمنس با فراتر بردن بدنش از مرزهای ترس، درد و خطر، در جست‌وجویی 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 تحلیل نمود؟ 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 نشان می‌دهد آبراموویچ در اجرای ریتم ۰۱ با ایجاد هراس و اضطراب در مخاطب، در اجرای ریتم صفر با نمایش رستگاری سقوط کرده، در اجرای سرهای ازدها 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 به کارگیری ساختار گروتسک برای مخاطب امکان تجربه جهانی دیگر را ممکن ساخته است.

واژه‌های کلیدی: اِوا کوریلوک، عجایب‌نگاری، گروتسک، مارینا آبراموویچ، هنر اجرا

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۱۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۱۶

فرزانه واحددهکری: استادیار گروه هنر، واحد قم، دانشگاه آزاد اسلامی، قم، ایران.
E-mail: Farzaneh.vahed@iau.ac.ir

فرزانه نجفی^۲ (نویسنده مسئول): استادیار گروه هنر، دانشکده مهندسی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران.
E-mail: f.najafi@gu.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfava.2025.384218.667359>

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 یک سو 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، به کار گرفته می‌شوند.

اواکوریلوک^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 نظریه‌پرداز دیگر گروتسک (کایزر، باختین و هارفام)^۵، جامع و قابل درک است، اما به هر حال جنبه‌های مهم و جدیدی را در ارتباط با گروتسک ارائه می‌دهد و منجر می‌شود بحث در این مقوله به سمت وسوی متفاوتی سوق داده شود. کایزر به وجه ترسانندگی گروتسک می‌پردازد در حالی که باختین وجوه خنده‌آوری آن را بیشتر در نظر می‌گیرد و هارفام هر دو دیدگاه را با ارائه یک تئوری جامع مطرح می‌کند. اگرچه اواکوریلوک 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 از خودی‌گانگی ادراک شود. در جریان این تجربه، ضددنیاهایی از فرهنگ حاکم شکل می‌گیرد و نوعی ساختار گروتسک به وجود می‌آید. ضددنیای مسیحی، ضددنیای کودکان و ضددنیای زن از جمله مقولات گروتسکی در تئوری کوریلوک به شمار می‌روند. در برخی موارد موضوعات اواکوریلوک 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 به دلیل استفاده از عناصر و سمبل‌های خاص در ایده‌هایی که به وضوح نشانگر تفکر متفاوت اوست، جهان جدیدی را به مخاطب می‌شناساند که به نوعی ضددنیای فرهنگ غالب به شمار 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 به عنوان یک رسانه اغلب در اجراهایش با تأکید بر

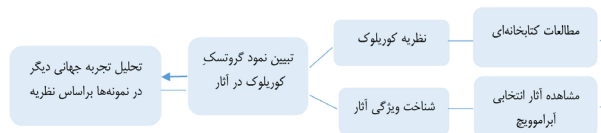
محدودیت‌های بدن، ماهیت تحمل انسانی و تقاطع تجربیات شخصی خود و مخاطبان را به چالش می‌کشد. آثار او اغلب شامل قرار دادن خودش در معرض خطرات جدی و اجراهایی طولانی هستند که گاهی باعث بریدگی یا سوختگی و آسیب‌هایی به بدن هنرمند بوده و یا باعث تحمل محرومیت‌هایی برای او شده است. او هنر خود را گاه به عنوان یک آیین 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 تفاوت‌های ساختاری در آثارش می‌شود. به نظر می‌رسد آبراموویچ در اجراهایش نوعی ساختار گروتسک را در برابر مخاطبان به نمایش می‌گذارد که با نظریه گروتسک اواکوریلوک قابل تحلیل است. هدف این پژوهش پاسخ به این سؤالات است که: ۱. گروتسک چگونه در آثار آبراموویچ نمود یافته است؟ و 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 اواکوریلوک 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 به کارگیری 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 ۲۰۱۰ م. به صورت هدفمند انجام شده است. همچنین، تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوه‌ی کیفی صورت گرفته است. برای خوانش بهتر، روش پژوهش در نمودار ۱ چیدمان شده است.

نمودار ۱. روش پژوهش



پیشینه پژوهش

در ارتباط با مفهوم گروتسک و نظریه اواکوریلوک منابع بسیار ترجمه شده است. از معتبرترین منابع موجود در این زمینه می‌توان به عنوان زیر اشاره نمود: فرزانه واحد دهکردی (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 موصور شده‌اند، تحلیل نموده است. جیمز لورن آدامز^۷ و ویلسون یِتس^۸ (۱۳۹۴/۱۹۹۷) در کتاب گروتسک در هنر و ادبیات نظریه‌های مطرح در حوزه گروتسک را مطرح نموده و پس از پرداختن به تئوری چهار نظریه پرداز 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: آگنسکالا دچ (۲۰۲۴) در مقاله‌ای با عنوان «برخلاف عریانی در هنر: خوانش الیاسی از هایتوس^۹ کاتولیک محافظه کار ملی» به بررسی واکنش مخاطبان نمایشگاه بازتروسپکنیو^{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 هایتوس ملی استفاده کرده است و هدف ملی‌گرایان محافظه کار کاتولیک را حفظ نوع خاصی از فرهنگ لهستانی دانسته که بر اساس تصویر دوران مدرن اولیه آن شکل گرفته است. آنالیسا بورللو (۲۰۲۴) در مقاله‌ای با عنوان «هنر به عنوان معنویت: مدل اجرایی مارینا آبراموویچ» با هدف استفاده از یک مورد تجربی نشان می‌دهد که چگونه هنر در عصر سکولار می‌تواند به عنوان محیطی معنوی اما غیرمذهبی برای هنرمندان و دنبال کنندگان 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 به‌طور تجربی نشان می‌دهد که هنر می‌تواند به عنوان یک زمینه معنوی اما غیرمذهبی عمل کند. آکس چیس (۲۰۲۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان «قاطع ذهن آگاهی و هنر مارینا آبراموویچ» که در دانشگاه برایتان 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 پنج‌دهه آثار و فعالیت‌های آبراموویچ ارائه شده، انجام یک ترکیب تفسیری بین محتوایی در مورد «تقاطع ذهن آگاهی و هنر مارینا آبراموویچ» است. در اینجا «ذهن آگاهی» به معنای آگاهی هوشیارانه از لحظه‌ی حال است. آثار او به عنوان وسایلی برای سفر به سوی آزادی درونی از رنج عمل می‌کنند و به همین 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. کارولین ل. پری (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 خوش بینانه به افتتاح مدرسه‌ی هنر اجرای آبراموویچ در اواخر سال ۲۰۱۵ به عنوان متد جدیدی از یک موسسه هنر اجرا می‌نگرد که در آن حضور و میراث آبراموویچ نه از طریق نمایندگی ثابت و محدود عکس‌ها و یادگاری‌هایش

بلکه از طریق تجربیات و اقدامات بازدیدکنندگان خود، ثبت شده است. کتاب مارینا آبراموویچ: هنرمند حاضر (۲۰۱۰) توسط موزه هنرهای مدرن نیویورک از نمایش آثار و فعالیت‌های آبراموویچ در قالب عکس، ویدئو، اجراهای تک‌نفره و غیره و بازسازی برخی از اجراهای این هنرمند در طی ۴۰ سال فعالیت کاری از آغاز فعالیت حرفه‌ای 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 غیره و بررسی عملی اجراهای آبراموویچ می‌پردازد. نویسنده آبراموویچ را خالق هنر اجرای پیشگامانه‌ای معرفی کرده که از ریشه‌های تحریک‌آمیز هنر اجرا فراتر رفته است. همچنین می‌توان اشاره نمود به مقاله‌ی لیلا سرونندی 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 پژوهش‌های پیشین می‌توان به این نکته اشاره کرد که در پژوهش‌های انجام‌شده بر خلاف پژوهش پیش رو، پژوهشگری تاکنون به موضوع شناخت گروتسک از دیدگاه کوریلوک و قابلیت آن در تحلیل آثار هنری نپرداخته است؛ ضمن آن که آثار آبراموویچ غالباً 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 پژوهش

اوا کوریلوک یکی از نظریه‌پردازان گروتسک، تئوری خود را مرهون ولفگانگ کایزر و میخائیل 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 به عنوان جهان گروتسک در نظر گرفته، شامل نمی‌شوند. او می‌نویسد:

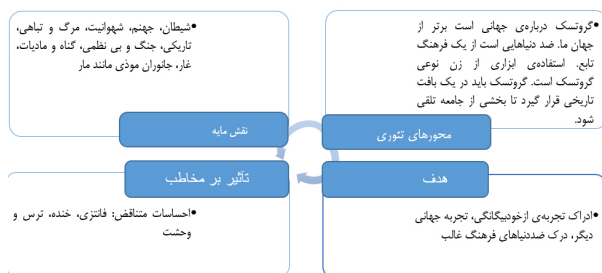
من صحت این ضددنیاهای را می‌پذیرم، اما مسئله‌ی دیگری را نیز اضافه می‌کنم: ضددنیای فمینیسم در تضاد با دنیایی که توسط مردان اداره می‌شود. ضددنیای کودکی در تناقض با دنیایی که بزرگسالان آن را اداره می‌کنند. ضددنیای رافضی، جعلی پنهان و ممنوعه در تضاد با جهان ارتدوکس، مذهبی، تصویب شده و قطعی. ضددنیای شیطان، شرک و جهنم در تقابل با جهان مسیح و مسیحیت، بهشت و رستگاری. ضددنیای مرگ، گناه و مادیات، جفا اقتاده از پرهیزگاری و تقوا، روح و زندگی ابدی. ضددنیای جنگ، بی‌نظمی و فرو ریختن 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 یِتس، ۱۳۹۴/۱۹۹۷، ۲۰)

برای کوریلوک «گروتسک در درجه‌ی اول مرتبط با عناصر رافضی

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 قرار دهیم تا بدین شکل، بخشی از یک جامعه تلقی شده و نهایتاً در ارجاع به هنجارهای خاص آن فرهنگ و تجربه‌ی از خودیگانگی و فشار ادراک شود. (آدامز و ویتس، ۱۳۹۴، ۶۸)

در نمودار ۲ مشخصات نظریه‌ی کوریلوک به‌طور کلی ترسیم شده است.

نمودار ۲. مشخصات نظریه‌ی کوریلوک



مارینا آبراموویچ

مارینا آبراموویچ (۱۹۴۶) مشهورترین هنرمند پرفورمنس جهان که به دلیل آثار گسترده و پیشینه هنر اجرایش به «مادر بزرگ هنر اجرا» ملقب شده در بلگراد یوگسلاوی در خانواده‌ای با والدینی سخت‌گیر که قهرمان جنگ پارتیزانی بوده‌اند، رشد کرده است. او در ۱۹۷۰م 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 نتوانست ایده خود را عملی کند. «اگرچه آبراموویچ، پس از سه سال سکوت در عرصه هنر اجرا بار دیگر با مجموعه اجرای مشهورش که با عنوان ریتم‌ها در فاصله سال‌های ۷۴-۱۹۷۳ م اجرا شدند، به عرصه هنر اجرا بازگشت، اما همچنان تمرکز بر بدن به‌عنوان مهم‌ترین رسانه از همان سال ۱۹۷۰م همواره راهنمای اجرای 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, p. 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 آزادی‌بخش زنان، بستری برای اجراها و ارائه‌های مختلف هنری در مدیوم‌های 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, p. 26). به‌ویژه، هنرمندان فمینیست با ایده‌پردازی‌های متفاوت و با استفاده از هنر بدن و اجرا در پروژه‌های 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

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 تعیین‌شده‌ی 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 به‌واسطه‌ی فعالیت و جنبش گروه‌هایی شکل گرفت که علیه مشروعیت مذهب و قوانین دولتی، هنرهای آکادمیک، تقوا، تقدس، روابط جنسی پذیرفته‌شده، ساختارهای توسعه‌یافته و آیین‌ها و تشریفات مشهور رسمی فعالیت می‌کردند» (واحد ده‌گدی، ۱۴۰۱، ۳۰). آثار خلق‌شده که تحت تأثیر دوران کهن و قرون وسطا شکل گرفته‌اند، بازتاب‌دهنده‌ی فرهنگ جانبی آن دوران می‌باشند. برای ارزیابی تئوری کوریلوک تأکید بر نگرش او به گروتسک در حکم یک فرهنگ جانبی خاص و منعکس‌کننده‌ی ایده‌های ضد فرهنگ غالب، بسیار مهم است. مسئله تنها استفاده از کج‌نمایی یا ترکیب اجزای ناهمگون یا افراطی که تشکیل‌دهنده‌ی 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 زیبایی‌شناختی کلاسیک یا نگرشی ویژه از جنسیت. شناخت نگرش کوریلوک همچنین برای ادراک تقسیم‌بندی زمانی گروتسک در یک دوره‌ی چهار قرن 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 شدن این آثار در زمان خود در نظر بینندگان گروتسک تفسیر می‌شدند. چنین نمونه‌هایی را می‌توان از تصاویر و اسناد برجای‌مانده از عهد عتیق و جهان اساطیر کلاسیک دریافت؛ که مشخصاً یکی از این دوران قرون وسطا است؛ یعنی هنگامی که تصاویر ابتدایی موجود، در حال پیشرفت و گسترده شدن بوده‌اند (همان، ۳۱). از دیدگاه کوریلوک پس‌زمینه‌هایی مانند مرگ، جسم و مادیات، تأثیر 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 باخنین هم‌عقیده است، اما با یک تفاوت کلی؛ این که او سوژه‌ی زن را وارد مبحث گروتسک می‌کند.

مسئله تأکید کوریلوک به زن فراتر از آن چیزی است که در تاریخ گروتسک جزو عناصر اصلی مطرح‌شده و بارها در مقام ابزاری مورد استفاده قرار گرفته است و هنجارهای کلیسا، کشور و ارزش‌های فرهنگی را تمسخر و استهزاء نموده یا به شکلی غلو شده به تصویر کشیده است. این تقسیم‌بندی زمانی از گروتسک، مطلقاً به‌واسطه‌ی 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 باخنین و کایزر، مجموعه‌ای از استدلال‌ت نظری برای گروتسک عنوان می‌کند که

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, pp. 100-101).

در این دوره آبراموویچ به همراه 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 به‌شدت 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 به‌صورت 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, pp. 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 به چالش کشیدن تماشاگری 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 مخاطبان خود را توانمند می‌سازد (Doherty, 2004, p. 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 همکاران، ۱۳۹۸، ۲۰)؛ بر همین اساس آثار آبراموویچ با تم‌های مکرر تحمل و درد بدن و ذهن، تکرار، مدت‌زمان و تأکید بر تعامل با مخاطب و تماشاگر در عرصه بین‌المللی شناخته شده است. در نهایت هنرمند با استفاده از بدنش مرزهای بین هنرمند و تماشاگر را در هم می‌شکند (Parry, 2015, p. 3). آبراموویچ در کتاب عبور از دیوارها گذشته‌اش را با صراحت کامل و احساس عمیق فاش می‌کند، در بخشی از کتابش می‌نویسد: 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, pp. 198-202). به‌طور کلی 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. سخی‌های 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

ریتیم ۱۰

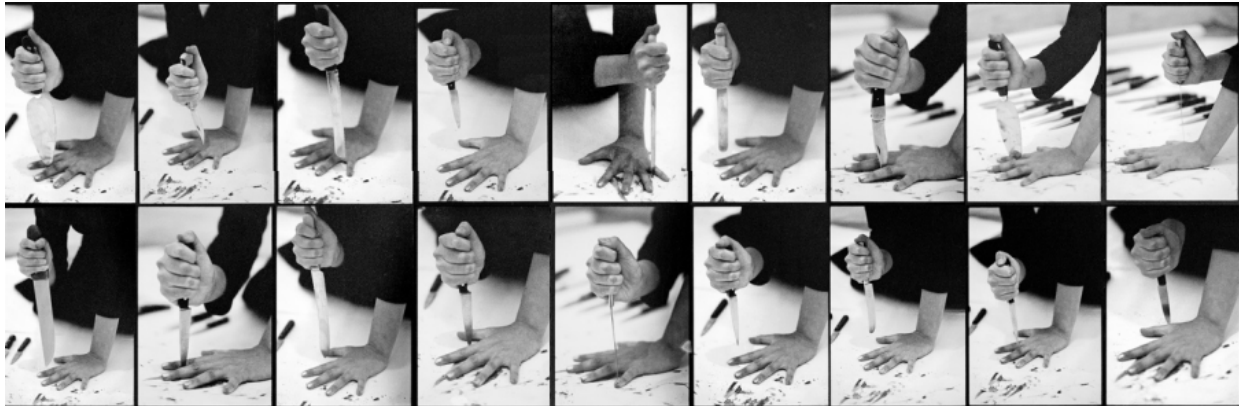
در این اجرا آبراموویچ کف دست چپ خود را بر روی مقوای سفید ضخیمی قرار داده است و در دست راستش چاقویی را با حرکات سریع و تیز در بین انگشتان باز شده دست چپ خود (بر اساس بازی چاقوی روسی

یا پنچ‌انگشتی) 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 باز گردانده و آن را با یک چاقوی تمیز دیگر جایگزین می‌کند (تصاویر ۱-۲).

ریتیم 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, p. 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 مفهومی 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 علاقه‌مند به هنر اجرا به دنبال داشته باشد.

گروتسک مخاطب را با حقیقتی روبه‌رو می‌سازد که به فراموشی سپرده شده است و حتی در زندگی روزمره در تلاش برای گریز از آن است. در اجرای ریتیم 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 به چالش 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 حالی که آن را می‌سازیم مرکزی را برای آن خلق کرده و به آن دنیای جدید اعتبار می‌بخشیم. مفهوم نهفته در هنر گروتسکی ما را به مواجهه‌ای عادلانه با شرارتی سوق می‌دهد که در بطن این جهان پنهان کرده‌ایم» (آدامز و یتس، ۱۳۹۴/۱۹۹۷، 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 جرئت 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 معمولاً به گونه‌ای قدرتمندتر با لایه‌های عمیق‌تر زندگی در آمیخته و شناخته می‌شود؛ یعنی واقعیت و قدرت نیروهای شیطانی و شرور و مرگ. اجرای ریتیم ۱۰، به‌نوعی به کارگیری 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 غیرطبیعی. در این سقوط همه انسان‌ها موجوداتی هستند که از حالت اصلی بی‌عیبی و تکامل به زندگی فانی سقوط کرده که پر از

تصویر ۱. مراحل اجرای ریتیم ۱۰، موزه هنر معاصر ویلا بورگس^۲، رم، ایتالیا (Chace, 2020, p. 20)



تصویر ۲. بخش‌هایی از ریتیم ۱۰، موزه هنر معاصر ویلا بورگس، رم، ایتالیا (Daku, 2016, p. 70)



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, p. 12). در واقع تنها آبراموویچ به عنوان یک اجراکننده^۳ در جریان اجرا نیست بلکه هر کدام از مخاطبین می‌توانند در پروسه تعاملی اجرای ریتیم صفر قرار بگیرند (Song, 2014, p. 25).

در طول اجرای ریتیم صفر زندگی هنرمند به دست 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 می‌گذارد. «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 ریتیم صفر بازتاب علاقه هنرمند به هنر اجرا به عنوان 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

ایهامات و دلواپسی‌های مرتبط با این نوع هستی است و آسیب‌پذیری و تمایل به خصیصه‌های بد و شرور در آن دیده می‌شود، دقیقاً مشابه آنچه که در اجرای ریتیم ۱۰، به صورت ضمنی نهفته است.

ریتیم صفر

در ریتیم صفر هنرمند به مدت ۶ ساعت بدن خود را به همراه ۷۲ شیء 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 ابزار در اختیارشان هر نوع اثرگذاری را بر بدن او انجام دهند (تصویر شماره ۳). در این اجرا هنرمند از بدن خود همچنان به عنوان مدیوم اصلی اجرا استفاده کرده و مخاطب را به بیشترین تعامل با خود و اثر هنری‌اش دعوت می‌کند. هنرمند بدن را به عنوان یک شیء موضوعی مورد ارزیابی قرار می‌دهد و با خواسته‌ی خود به صورت 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

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 این که جنسیت هنرمند در خشونت وارده به او بی‌تأثیر نبوده است. این تجربه جهانی دیگر، تجربه‌ای 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 اشاره‌ای است به نوعی رمز و راز که می‌تواند زنده و یا لطیف باشد. این اجرا در واقع به گونه‌ای 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 هیولوار ظاهر خوفناکی به خود می‌گیرد. نوعی فانتزی در نشان دادن تمایلات نهفته، ترسیمی از مفاهیم پوچ و مضحک، آینه‌ای از انحرافات و کژراهه‌ها. گروتسک نه تنها شاهدهی بر تجارب آشفته‌ی مخاطب است بلکه همچنین تصدیق می‌کند که این تجربه اکنون از آن اوست؛ حالا و در همین لحظه که زمزمه‌ی زندگی برخلاف نابودی او و منطق جاودان است.

سرهای اژدها (مجموعه‌ی مارها)

مجموعه اجرای آبراموویچ با مار که پس از جدا شدنش از اولاً، در فاصله بین سالهای ۱۹۹۴-۱۹۹۰، با اندک تفاوت‌هایی در نحوه اجرا با موضوع مشترک در موزه‌ها و گالری‌های مختلف اجرا شدند سر اژدها نام دارد (Abramovic, 2016, pp. 144-151) (تصویر ۴). داستان استفاده از مار در آثار آبراموویچ ریشه در دوران کودکی او دارد. هنگامی که او کودکی ۴ ساله بود، همراه مادر بزرگش برای گردش به جنگل رفته بود و برای اولین بار با موجودی به نام مار برخورد کرد و آشنا شد. ترس و فریاد شدید مادر بزرگش در وجود کودکی که هیچ شناختی نسبت به موجودی که هیچ‌گونه تجربه مشترکی از او نداشته نهاده شده است. این تجربه‌ی مستقیم از ترس و خاطره‌ای که از فریاد مادر بزرگش 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

مخاطبان به صورت فیزیکی اقداماتی را در تعامل با هنرمند هدایت کرده‌اند، در حالی که 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, pp. 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 به‌طور 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 به نحوی طراحی شده بود که نه تنها 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, pp. 70). در پاسخ به گروتسک 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 حالی که نظاره‌گر حقیقتی است که همان معیارها و او را از پذیرفتنش منع می‌کند. در ریتم صفر آبراموویچ سعی دارد تا وحشت عمیق از درنده‌خوئی نهفته در انسان را به نمایش بگذارد و در تحقق این امر از گروتسک استفاده نموده است. ساختار گروتسک می‌تواند با ایجاد تجربه‌ی ضدندای 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 از خودبیگانگی به کمک گروتسک در این اجرا نمود

تصویر ۳. استودیوی هنر موورا، ناپل، ایتالیا (Daku, 2016, p. 74; Abramović & el, 2010, p. 10)



خود، به عنوان یکی از نمادهای قدرتمند و باستانی از خلق و تحول بازگرداند (Abramović and el, 2010, pp. 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 زمان‌های مختلف، روایتگری که این هنرمند در پی اجراهایش به دنبال آن است، از یک اجرا به اجرای دیگر متفاوت بوده و علاوه بر بار نشانه‌شناسی که این موجود در خود دارد، می‌تواند 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, pp. 37-41).

گروتسک در هنر معمولاً مرتبط با ظاهری عجیب و غریب، غیرطبیعی نامانوس یا به‌طور عجیبی متناقض و ناجور است. غیرعادی یا غیرممکن، مانند اسفنجس، نکته در اینجا بی‌تناسب بودن نیست، بلکه اجزای سازنده اثری معمولی است که به گونه‌ای اغراق‌شده در ساختار گروتسک ارائه شده و هدف روایت خود را از طریق یک تصویر تکان‌دهنده 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. به‌طور کلی واکنش انسان به بیانات زننده به‌صورت 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, pp. 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 به‌صورت 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 به‌طور هم‌زمان بیانگر جنبه‌های مثبت و منفی باشد، مانند خلق 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 درهم‌شکسته و پیچیده است. جهانی که بازتاب شرارتی است که خود مرتکب شده است اما در لحظه‌ای بر خورد با آن ضمن توجیه شرارت و انکار آن، غریب بودن دنیایی که به آن وارد شده را درک می‌کند.

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 استخوان‌های انباشته‌شده 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 ضبط‌شده‌ای از وقایع جنگ هم‌زمان با آوازخواندن او از ترانه‌های محلی بومی کشورش

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^{۱۷} (زمین‌گرمایی) 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 "یوآی" 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، چرا که عضلات این مار بسیار قوی است. قبل از اجرا بعد از گذاشتن مار بر روی سرم، به‌صورت ناخودآگاه سرم را حرکت دادم و مار واقعاً 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 اجرای تجربه‌ای باورنکردنی بود که بتوانم در آن لحظه پر از وحشت آرامش خود را کنترل کنم و آهسته نفس بکشم، من نهایتاً موفق شدم. در این پروسه وحشت و احساس خفگی اگر همچنان به ترسم در آن لحظه ترسانک 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 ۴. ریتم صفر مارینا آبراموویچ نشسته بر روی صندلی به همراه ۵ مار پیتون، از مجموعه سرهای اژدها، ۱۹۹۴-۱۹۹۰، کالری سینکلی^{۱۷}، نیویورک (Emerling, 2010, 30-32)



استفاده از سمبل‌های مختلف در اغلب اجراهای آبراموویچ برای انتقال مفاهیم عمیق‌تری 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 بین‌المللی 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. به جهت تاریخی مار نماد قدرتمندی است که با منفی‌گرایی مرتبط است. آبراموویچ، همچنین قصد دارد معانی مثبت اولیه مار را بازپس 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

پخش شده است (تصویر ۵).

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، باز شناسیم. آبراموویچ در اجرای بالکان باروک، جهان را طوری به تصویر 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 به نظر قالبی متناقض جلوه می‌کند. اجرای بالکان باروک با به کارگیری حواس مختلف مخاطبان به دلیل تلفیق صدا، تصاویر دوبعدی، بو و نحوه اجرای متفاوت هنرمند نسبت به سایر اجراهای دیگرش خصوصاً به جهت مفهومی و بیان مسائل روز زندگی بشر، نمایشی است عمیق و دردناک در برانگیختن احساسات متفاوت در مخاطب. گروتسک به جهت مفهومی در این اجرا مخاطب را با غوغای جنگ و خشونت، درگیری نژادی، آلودگی محیط زیست، تکنولوژی مخرب و میلیون‌ها مرگ و جسد روبه‌رو می‌کند. دقیقاً مشابه آنچه آبراموویچ در اجراهای خود به دنبال آن است. او با به کارگیری گروتسک در نشان دادن مصیبت‌های جنگ، اجرایی را به نمایش می‌گذارد که در لحظه هم کم‌دی به نظر می‌رسد و هم هیولاوار.

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 ۶). اسکلت نماد گروتسک محض است، زیرا این بخش بی‌جان، خیالی از یک بدن انسان گونه را به یاد می‌آورد. این پیچیدگی کاملاً قابل لمس است چرا که نمی‌توان گفت الزاماً یک قالب مرده است زیرا اصالتاً 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 به عنوان نمودی از تقدیر ناگزیر مرگ، این اجرا را شوم و ترسناک می‌کند و جهانی را به مخاطب می‌نماید که ضمن رویارویی با مرگ، ناگزیری انسان و عجز و ناتوانی زندگی در آن مشهود است. جسم فیزیکی آبراموویچ دستمایه‌ی اصلی

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 به دنبال این هدف بوده تا زندگی‌ها، تلاش‌ها و امیدهای افرادی را که در جریان جنگ کشته شده‌اند با لمس دقیق و شستن استخوان‌های خون‌آلود، 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) تأثیرگذاری 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, pp. 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 می‌داند. 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 به گونه‌ای 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 تأثیر گذارند، چرا که بوی مرگ از آن‌ها استشمام می‌شود. خون و استخوان گاو به عنوان 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 به نحوی طراحی شده بود که مخاطبان را به تفکر عمیق در مورد تاریخ، خشونت و دردهای بشر وادار کند. در اجرای یادشده گروتسک بیان هنرمند را به گونه‌ای متناقض جلوه گر 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، ضدنیایی را به ما نشان می‌دهد که برای رها شدن از آن باید بر آن غلبه کنیم. گاهی اوقات گروتسک

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



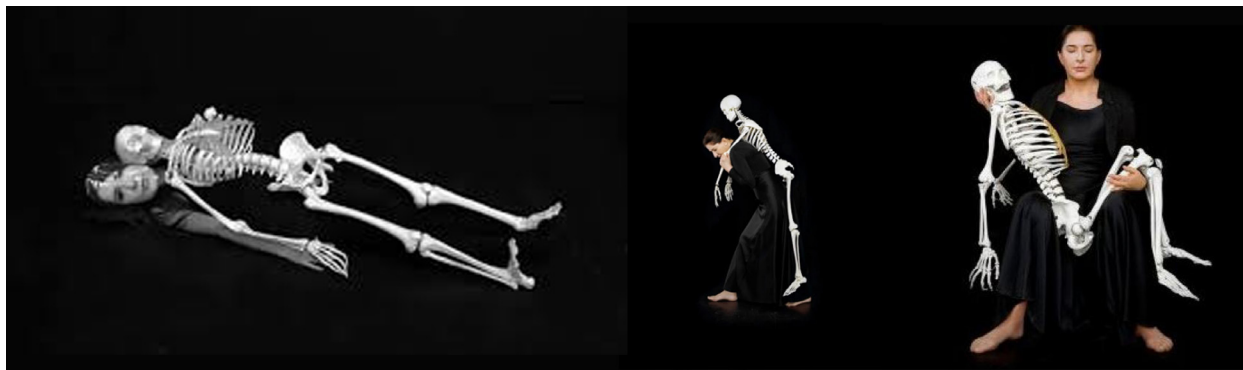
نمایش بگذارد. او با استفاده از عنصر بدن و اسکلت به ساده‌ترین شکل مفهوم نمادین مرگ و زندگی را به صورت هم‌زمان به چالش کشیده است. علاوه بر مفاهیم ارائه شده، «این اثر دارای مفهومی برگرفته از یک سنت باستانی تبتی است که در آن راهبان موظف به خوابیدن در قبرستان‌ها در نزدیکی اجساد در مراحل مختلف تجزیه جسد هستند» (Biesenbach, 2010, pp. 167-169) (جدول ۱). گروتسک و تجربه جهان دیگر را در آثار آبراموویچ نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

گروتسک که قرن‌ها به صورت غیرمعارف در حاشیه‌ی فرهنگ غرب و قواعد زیبایی‌شناختی که تشکیل‌دهنده‌ی فرهنگ می‌باشند، قرار داشته است، با وضعیتی روبه‌رو 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 تفکیک‌ناپذیر از آن چیزی که می‌بیند، می‌شود؛ اما بین آنچه درون خود اوست و آنچه با آن روبه‌رو می‌شود تفاوت وجود دارد. اوا 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 منحصر به فرد و تعامل جدی با

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، به سخره 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 تجزیه‌شده وقفه‌ای دیده نمی‌شود. ضدنیایی 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 چرا که برانگیزاننده حس وحشت و وهم در مخاطب است (Z (Kuryluk, 1987, 108-114. از سوی دیگر تضاد و تناقض میان اسکلت مشتمل‌کننده و بدن زنده زنانه، با گروتسک منطبق است. این هم‌نشینی هنگام حرکت اسکلت هنگام حرکات و حالات هنرمند به منظور 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 نفس کشیدن 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

تصویر ۶. نگه‌داشتن اسکلت، هنرمند موما، نیویورک (Westcott, 2014, 207-2010)



جدول ۱. گروتسک و تجربه جهانی دیگر در نمونه‌ها

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

زمینه اجراهای آبراموویچ، موضوعاتی مرتبط با جنسیت و بازپس گیری قدرت زنانه را کاوش می کنند. کوریلوک با تأکید بر جنسیت زنانه، تضاد آن با دنیای مردانه را مقوله ای گروتسکی می داند. آبراموویچ در اجرای *بالکان باروک*، جهان را طوری به تصویر کشیده که در آن اجزای طبیعی از هم پاشیده است و بخش هایی از آن به صورتی خوفناک و مهیب دوباره منتشر شده اند. هنرمند تلاش دارد تا وحشت عمیق، آشفتگی و المان های مخوف، ترس آور 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 روبه رو سازد. در اجرای *نگه داشتن اسکلت* هدف هنرمند با به تصویر کشیدن مفهوم مرگ که اساساً مفهومی گروتسکی است، برانگیزاننده حس وحشت و وهم در مخاطب بوده است. در اجرای *یادشده* هنرمند، مخاطب خود را با جهان دیگری مواجه ساخته است که در آن تضاد و تناقض میان اسکلت مشتمل کننده و بدن زنده زنانه، در کنار یکدیگر معنایی جدید یافته اند.

مخاطب در استفاده از عناصر، ساختاری دارند که آن ها را قابل تحلیل با تئوری گروتسک کوریلوک می سازد. در پنج نمونه اجرای انتخاب شده در پژوهش حاضر، آبراموویچ با به کارگیری گروتسک ضمن نقض قوانین حاکم، مخاطب را با جهانی دیگر مواجه کرده است. در اجرای *ریتیم ۱۰*، مخاطب از روزمره گی های معمول جامعه به تجربه ای از هراس و اضطراب عمیق می رسد و با به کارگیری عناصر گروتسکی مانند چاقو در خدمت نیروهای شیطانی و شر، با جهانی دیگر روبه رو می شود؛ جهانی که در آن انسان با هراس و اضطراب، جرئت خود را به چالش می کشد و به عمد در معرض آسیب قرار می دهد. ساختار گروتسک می تواند با ایجاد تجربه ای ضد دنیای فعلی، مخاطب را ضمن رهایی از غفلت از تناقضات وجودی خویش آگاه کند و او را در مقابل توانایی های خود به چالش بکشد. در اجرای *ریتیم صفر*، رستگاری سقوط کرده، درهم شکستگی و از خود بیگانگی 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 بوده اند و در

پی نوشت ها

1. Grotesque.
۲. در *دایره المعارف 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.
10. Retrospective.
11. Toruń.
12. Carrlee Schneemann & Ana Mendieta & Yoko Ono.
13. Villa Borghese.
14. Performer.
15. Ulay.
۱۶. *Geothermal Energy* گفته می شود که در پوسته جامد زمین وجود دارد، نه انرژی حرارتی.
17. Sean Killey.

فهرست منابع

- 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.
- Adams, J.L., Yates, W. (2015). *Grotesque in Art and Literature* [Gurotesk dar honar va adabiat] (Atosa Rasti, Trans.). Ghatreh. (Original work published 1997) (In Persian)
- 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. https://doi.org/10.1162/paj_a_00528
- Burello, A. (2023). Art as spirituality: The paradigmatic case of Marina Abramović. *Journal for the Study of Spirituality*, 13(1), 5-19. <https://doi.org/10.1080/20440243.2023.2187966>
- Chace, A. (2020). *The intersectionality of mindfulness and art of Marina*

- Abramović [Honors master's thesis, Bryant University]. Smithfield, New England.
- Daku, M. (2016). *Marina Abramović: Works titled 'Rhythm'* [Unpublished bachelor's thesis, Technological Educational Institute 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. https://engage.org/wp-content/uploads/2019/03/Engage15_ClaireDoherty_Theinstitutionisdead.pdf
- Emerling, J. (2010). Marina Abramovic: The Artist is Present. *X-TRA: Contemporary Art Quarterly*, 13, 26-35. https://www.academia.edu/41694637/Emerling_Review_of_Marina_Abramovics_The_Artist_Is_Present
- Fischer-Lichte, E. (2007). *Performance Art - Experiencing Liminality*. RoseLee Goldberg's.
- Kuryluk, E. (1987). *Salome and Judas in the Cave of Sex: The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*. Northwestern University Press.
- Laddach, A. (2024). Against the Nudity in Art: Eliasian Reading of National Conservative Catholic Habitus, *Open Theology*, 10(1), 1-24. <https://doi.org/10.1515/opth-2024-0003>
- Millman, D. (2012, January 25). *Design Matters from the Archive: Marina Abramović* [Interview]. Retrieved January 24, 2024, from <https://designobserver.com>
- Parry, C. L. (2015). *The Abramović method: The performance art of Marina Abramović, 2010 to present* [Unpublished master's thesis, University of Oregon, United States].
- Sarvandi, Leila; Mostafavi, Shams-ol-Molouk and Shafiei, Ismail (2019). The concept of audience in the works of Marina Abramovic based on the ideas of Maurice Merleau-Ponty [Mafhūm-e mokhātāb dar āthār-e Mārīnā Ābrāmūvīch bā takye bar ārā-ye Mūrīs Merlopontī]. *Quarterly Journal of Academic Research in Theater*, (76), 14-29. <https://www.magiran.com/p2161603> (In Persian)
- Song, J. (2014). *Animating everyday objects in performance* [Doctoral dissertation, University of Roehampton]. London.
- Vahed Dehkodi, F. (2022). *Analysis of Grotesque Reflection in Falmamas with Regard to Kayser, Bakhtin, Harfam and Kuriluk Theories* [Tahl-

سروندی، لیلا؛ مصطفوی، شمس الملوک و شفیعی، اسماعیل (۱۳۹۸). مفهوم مخاطب در آثار مارینا آبراموویچ با تکیه بر آراء موریس مرلوپونتی. فصلنامه علمی-پژوهشی تئاتر، (۷۶)، ۲۹-۱۴. <https://www.magiran.com/p2161603>

واحد دهکردی، فرزانه (۱۴۰۱). تحلیل نمود گروتسک در مصادیق شر در نگاره‌های فالنامه‌ها بر اساس آراء کایزر، باختین، هارفام و کوریلوک [رساله دکتری، دانشگاه آزاد اصفهان]. اصفهان. <http://thesis.khuisf.ac.ir/thesis>

il-e nemud-e grotesk dar masadiq-e shar dar negarehha-ye Fālnāme-hā bar asās ārā-ye Kayser, Bakhtin, Harpham va Kuryluk] [Doctoral thesis, Islamic Azad University of Isfahan]. Isfahan. <http://thesis.khuisf.ac.ir/thesis> (In Persian)

Westcott, J. (2014). *When Marina Abramovic Dies: A Biography* (MIT Press). MIT Press, Reprint edition. Cambridge, Massachusetts, USA.

آدامز، جیمز لوتر و یتس، ویلسون (۱۳۹۴). گروتسک در هنر و ادبیات (آتوسا راستی، مترجم). نشر قطره. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۷)