تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۲۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۲۱
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۱۵

شیوا فلاحی [۱]، طاهر رضازاده سراسکانرود [۲]

معناکاوی پرفورمنس آرت‌های غیرتکنولوژیک هنرمندان ایرانی مقیم امریکا برمبنای دیدگاه ژولیا کریستوا (دو دهه اول قرن‌بیست‌ویک میلادی)

چکیده

کریستوا متن را فرآیندی از برهم‌کنش سوژه‌ها و متن‌ها می‌داند، که با ترانهادگی امور نمادین معانی تازه و بی‌پایان می‌آفرینند. هنرمندانِ ایرانی مقیم امریکا، با موقعیت ترافرهنگی، در متن پرفورمنس‌آرت‌های خود حضور می‌یابند، ابژه‌ها، متن‌ها و امور نمادین را به شیوه دیگرگون به‌کار می‌برند، معناهای پیشین را به پرسش کشیده و معانی تازه خلق می‌کنند. در پژوهش حاضر، بر آن دسته از اجراها تمرکز می‌کنیم که سوژه‌ی هنرمند با استفاده از ابژه‌های روزمره و غیرتکنولوژیک در متن حضور می‌یابد و به این سؤالات پاسخ می‌دهیم که هنرمند چگونه از عناصر و عوامل به‌کاررفته، ازجمله بدن، زبان، کنش و ابژه‌ها درراستای بیان دغدغه‌های خویش بهره می‌برد و نقش هرکدام از این عوامل در ترانهادگی امور نمادین برگرفته از دو جامعه‌ی مبدأ و میزبان و ایجاد بینامتنیت برآمده از وضعیت مرزی او چیست؟ هدف از انجام این پژوهش شناسایی موضع هنرمندان ایرانی‌تبار مقیم امریکا در ارتباط با امور نمادین موطن و سرزمین میزبان و درک فضای آستانه‌ای هنر آنان، به‌عنوان هنرمندان ایرانی و عضوی از جامعه مهاجران حاضر در عرصه بین‌الملل است. روش تحقیق در این مطالعه توصیفی تحلیلی است و مطالب به شیوه‌ی کتابخانه‌ای گردآوری شده است. بدین‌صورت که برمبنای رویکرد بینامتنی و شیوه‌ی معناکاوی ژولیا کریستوا، هم‌چنین، آرای وی درزمینه‌ی تشریح وضعیت آستانه‌ای مهاجران، به تحلیل و تفسیر چند نمونه از اجراها، در دو دسته زبان محور و کنش محور می‌پردازیم. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که در اجراهای زبان محور، نسبی بودن قدرت زبان در برقراری ارتباط مطرح می‌شود و سوژه «دیگری» است که امور نمادین را در قالب ابژه‌ها و رخدادها به شیوه‌ای معنازا عرضه می‌کند. در اجراهای کنش محور اما، اگرچه سوژه از چاره‌جویی زبانی طفره می‌رود، اما ناچار از به‌کارگیری امور نمادین در قالب کنش است. هم‌چنین، جسم یادآور وجه تنانه «کورا» است و ابژه‌ها وجوهی نمادین می‌یابند، که به محدودیت‌ها و سرکوب‌های جمعی اشاره می‌کنند.

واژگان کلیدی: هنرمندان ایرانی‌تبار امریکا، پرفورمنس‌آرت، بینامتنیت، ژولیا کریستوا، قرن‌بیست‌ویکم.

[۱] دانشجوی کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه‌آزاداسلامی، تهران
Email: shivafalahii@gmail.com

[۲] استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه‌آزاداسلامی، تهران (نویسنده مسؤل)
Email: tahirrizazadeh@gmail.com

مقدمه

هنرمند معاصر، درراستای جامعیت بخشیدن به ایده‌ی خود، از هر امکان، رسانه و تکنیکی در خلق اثر بهره می‌برد، ازجمله سوژگی خویش. هنرمند با حضور در متن، به‌مثابه سوژه قهرمان و عنصر محوری، و با به‌کارگیری امور نمادین مرتبط با پیشینه زیسته و تاریخی خود به معنازایی پرداخته و در تعامل با دیگر عوامل و ابژه‌های حاضر در متن، در معرض خوانش قرار می‌گیرد. هنرمندان ایرانی‌تبار مقیم امریکا نیز ازجمله‌ی این هنرمندان به‌شمار می‌آیند که در پرفورمنس‌های غیرتکنولوژیک خود، به‌عنوان سوژه و مهم‌ترین عامل برسازنده‌ی متن، در فضای مشترک با دیگری حضور دارند و با کنش و اجرا بر دیگر عناصر متن ظاهری، درراستای معنازایی، اثر می‌گذارند. اما آنچه موجب تمایز اجراهای آن‌ها با دیگر هنرمندان معاصر می‌شود موقعیت «بینابین» و نوعی «دورگه بودگی» است، که به‌دلیل دلتنگی برای مام‌وطن منشی بینا‌روانی دارد و با تخریب رمزگان‌های هر دو جامعه‌ی مبدأ و میزبان، کارهای هنری، با معانی پیچیده، چند لایه و خلاقانه، تولید می‌کنند (کشمیرشکن، ۱۳۹۳: ۴۴۷ و ۴۴۸).

در این دسته از کارها، سوژه‌ها به شیوه‌ی هم‌زمان در فرآیند تولید متن حضور دارند و فضا، ابژه‌ها، یکدیگر و متعاقباً، متن را متأثر می‌سازند و به‌واسطه‌ی نشانه‌های کلامی و کنشی معنازایی می‌کنند. علاوه‌بر بدن و بیانِ هنرمند، رسانه‌های روزمره و غیرتکنولوژیک از ابزارهای مهم خلق این دسته از آثار هنری به‌حساب می‌آیند. این ابژه‌ها، در کنار خصوصیات و کیفیاتی که به‌موجب جسمانیتشان حمل می‌کنند، به کاربردهای روزمره‌ی خود اشاره می‌کنند و ارزش‌هایی ورای رسانگی صرف را بر کار هنری می‌افزایند، که با فضاها، مکان‌ها و زمان‌های دیگر ارتباط برقرار می‌کنند و بر بینامتنیت ضمنی اثر می‌افزایند. ازاین‌رو، درراستای خوانش این اجراها، شیوه‌ی معناکاوی و رویکرد بینامتنی[1] ژولیا کریستوا[2]، در کنار نظریات وی درخصوص وضعیت مهاجران، راه‌گشا است و کمک می‌کند تا دریابیم هنرمند چگونه از عناصر و عوامل به‌کاررفته، ازجمله بدن، زبان، کنش و دیگر ابژه‌ها، درراستای بیان دغدغه‌های خویش بهره می‌برد؟ نقش هرکدام از این عوامل در ترانهادگی امور نمادین برگرفته از دو جامعه‌ی مبدأ و میزبان و ایجاد بینامتنیت برآمده از وضعیت مرزی او چیست؟

در پرفورمنس‌های غیرتکنولوژیک این هنرمندان، ابزارهای غیرتکنولوژیک یا در حوزه بیان‌گری و ارتباط زبانی سوژه‌ها به‌کار می‌روند یا در ادامه بدن و کنش‌گری آن‌ها بر معانی اثر می‌گذارند. بنابراین، پس از آشنایی با دیدگاه کریستوا، چند نمونه از اجراهای غیرتکنولوژیک هنرمندان ایرانی مقیم امریکا، ازجمله امیر برادران، گردآفرید، کیوان حیدری، نوشین رستمی و آمیتیس متولی، با همکاری دیگر هنرمندان، در دو دسته زبان محور و کنش محور، مطالعه و معناکاوی خواهند شد. پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده، درراستای نیل به اهداف پژوهش، ازجمله شناسایی موضع هنرمندان ایرانی‌تبار مقیم امریکا نسبت به امور نمادین موطن و سرزمین میزبان و، هم‌چنین، درک فضای آستانه‌ای هنر آنان، به‌عنوان هنرمندان ایرانی و عضوی از جامعه مهاجران حاضر در عرصه بین‌الملل، راه‌گشا است.

روش تحقیق

روش تحقیقِ مقاله‌ی پیش رو مبتنی‌بر روش توصیفی- تحلیلی است؛ بدین‌صورت که، درراستای تفهیمِ موقعیت بینامتنی و ترافرهنگی سوژه و روابط درون‌متنی عوامل مؤثر بر فرایند تولید اجرا، ابتدا به مطالعه‌ی

رویکرد بینامتنیت ژولیا کریستوا و هم‌چنین شرح آرای وی، درخصوص موقعیت مهاجران می‌پردازیم. سپس، با مطالعه‌ی ویدیوی اجراهای گردآوری‌شده، آن‌ها را برمبنای محوریت بیان‌گری سوژه در دو دسته‌ی زبان محور و کنش محور تقسیم می‌کنیم و با استفاده از رویکرد معناکاوانه‌ی کریستوا (که حاصل جمع نشانه‌شناسی و روانکاوی است) به تحلیل آنان می‌پردازیم، تا به شیوه‌ی ترانهادگی عناصر ترافرهنگی در این اجراها و ارتباط این عوامل با یکدیگر در ابراز موضع بینامتنی هنرمند دست یابیم.

پیشینه‌ی پژوهش

در سال‌های اخیر، پژوهش‌هایی درزمینه‌ی پرفورمنس‌آرت انجام شده است، که ازجمله آنان می‌توان به مقاله‌ی پوریا پورکسمایی (۱۳۹۹)، با عنوان «مفهوم بدن در پرفورمنس آرت براساس نظریات ژیل دلوز» اشاره کرد. در این پژوهش، نویسنده رویکرد هنرمند در خصوص به‌کارگیری بدن در پرفورمنس‌آرت را، برمبنای دیدگاه دلوز درباره‌ی بدن، موردمطالعه قرار داده است. هم‌چنین، وی در مقاله «تحلیل مفهوم زمان در پرفورمنس آرت براساس نظریات ژیل دلوز» به مقوله زمان، به‌عنوان یکی از مؤلفه‌های اساسی در پرفورمنس‌آرت، می‌پردازد و برمبنای دیدگاه دلوز، قابلیت این مؤلفه را، به‌عنوان امری کیفی و دیرند، در ایجاد بازاندیشی در مورد امور استعلایی برساخته توسط نظام‌های حاکم بررسی می‌کند (نک: پروکسمایی، ۱۳۹۸). درخصوص پرفورمنس‌آرت‌های تکنولوژیک نیز مطالعاتی انجام شده است، که به‌دلیل تمرکز پژوهش حاضر بر پرفورمنس‌آرت‌های غیرتکنولوژیک از مرور آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم.

اما از دیگر پژوهش‌های مرتبط با مطالعه پیش رو پژوهش‌هایی است که درزمینه‌ی بینامتنیت و براساس نظریات کریستوا انجام شده است. محمد خسروی شکیب (۲۰۱۲) در مقاله‌ای با عنوان «اجتناب‌ناپذیری هنر از بینامتنیت» بینامتنیت از دیدگاه ژولیا کریستوا و رولان بارت را با ذکر مثال شرح داده است. مهدی غیاثوند (۱۳۹۲) نیز در مقاله‌ی «سیمای تأویل در آیینه‌ی بینامتنیت کریستوایی» سعی کرده است تا، بر مبنای عوامل مؤثر در فرایند شکل‌گیری متن در دیدگاه کریستوا، به شیوه‌ای هرمونتیکی مبتنی بر زبان‌شناسی و روانکاوی در خوانش آثار دست یابد. مقاله‌ی «مفهوم معناکاوی در اندیشه‌ی کریستوا» به قلم آزیتا فیروزی (۱۳۹۱) نیز ازجمله پژوهش‌هایی است که به تحلیل رویکرد ژولیا کریستوا، مبتنی‌بر نشانه‌شناسی و روانکاوی، در مطالعه آثار ادبی و هنری می‌پردازد. طبق بررسی‌های انجام شده، پژوهشی مبتنی‌بر دیدگاه کریستوا بر پرفورمنس‌آرت‌های هنرمندان ایرانی مقیم امریکا صورت نگرفته است؛ حال آنکه، این شاخه‌ی هنری، به‌دلیل ارتباط با فرهنگ، حامل تجربیات زیسته و ترافرهنگی هنرمند است، که به شیوه‌ای ترانهاده از عناصر و امور نمادین جوامع موطن و سرزمین میزبان درراستای بیان‌گری سوژه محور بهره می‌جوید. ازاین‌رو، رویکرد بینامتنی کریستوا ما را در خوانش این اجراها و فهم شیوه‌ی برهم‌کنش عوامل مؤثر در فرآیند تولید متن یاری می‌کند.

مبانی نظری پژوهش: دیدگاه ژولیا کریستوا

اندیشه‌ها و آرای بینامتنی ژولیا کریستوا را می‌توان در ادامه‌ی نظریات متفکرانی نظیر زیگموند فروید[۳]، میخائیل باختین[۴]، سوسور[۵]، رولان بارت[۶]، ژاک لکان[۷]، کلود لوی استروس[۸] و امیل بنونیست[۹] دانست. (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۰۰-۱۰۱). او متن را برساخته‌ی ذهن اصیل نمی‌داند، بلکه برآمده از برهم‌کنش

متون از پیش موجود معرفی می‌کند، آن‌هم به‌شیوه‌ای دگرگون از آنچه پیش از آن بوده‌اند. هر متن در گفت‌وگو با دیگر متن‌ها اعتبار معانی پیشین خود را ازدست می‌دهد، هم‌زمان، معانی صریح آنان را نیز خنثا می‌کند و بدین‌ترتیب، هر متن برآمده از «جایگشت»[۱۰] دیگر متون است، متونی اعم از تاریخی، فلسفی، علمی، روزنامه‌ها و غیره که معاصر با متن تولیدشده یا قبل از آن بوده‌اند (نک: آلن، ۱۳۸۰: ۵۸؛ کریستوا، ۱۳۹۷ ب: ۳۲۴). کریستوا رویکرد بینامتنیت خود را بر سه مقوله «کورا»[۱۱] «امر نشانه‌ای»[۱۲] و «امر نمادین»[۱۳] بنا می‌کند.[۱۴] وی امر نشانه‌ای را عامل سرکشی عناصر زبانی متن از قوانین نمادین خود و وقوع «ترانهادگی/ جایگشت» می‌داند، که موجب نشانگی بی‌انتها در متن می‌شود (فیروزی، ۱۳۹۱: ۱۲۰ و ۱۲۵).

کریستوا اگرچه از نظریه‌ی زبان می‌آغازد، اما در تبیین شیوه‌ی کارکرد امر شاعرانه، روش مبتنی‌بر ریاضیات و مکانیک کوانتوم را ترک گفته و رویکردی روانکاوانه پیش می‌گیرد (سوکال و بریکمون، ۱۳۹۹: ۷۱ و ۷۲). مطالعه بینامتنی او شیوه‌ی کارکرد رانه‌های زیستی و روانی سوژه در فرایند تولید متن است (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۲۹). سوژه‌ی آلوده به متون تولیدی، اجتماعی، تاریخی، دست به تولید متن می‌زند؛ اما این متون ازپیش‌موجود، نه به‌عنوان منابع ارجاعی، بلکه به‌عنوان عناصر تشکیل‌دهنده‌ی متن، به شیوه‌ی ترانهاده شده در درون متن به کار رفته‌اند. ازاین‌رو، مطالعه‌ی بینامتنی کریستوایی مطالعه‌ای درون‌متنی است (نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۲۸، ۱۰۶ و ۱۰۷).

در دیدگاه کریستوا آنچه سوژه را به خلق متن وامی‌دارد، مالیخولیای برآمده از «فقدان» است که درنتیجه‌ی جدایی ضروری کودک از مادر پدید می‌آید و با دو پروسه «آلودگی»[۱۵] و «منفیت[۱۶] طرد[۱۷]» همراه است؛ ازاین‌رو، آن را نوعی «سوگواری»[۱۸] می‌داند. اگر آلودگی با شروع طرد مادر رخ می‌دهد، همواره با منفیت، به‌مثابه امر متناقضِ پیشازبانی، موجب معنازایی سوژه می‌شود و در قالب «سرپیچی»[۱۹] از امور نمادین، در سطوح مختلف فردی، روانی، اجتماعی و فرهنگی ادامه می‌یابد. این تناقضات و سرپیچی موجب بروز لذتی روانی می‌شود، که کریستوا از آن به‌عنوان «ژویی‌سانس»[۲۰] یاد می‌کند (نک: مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۱۷۷؛ برت، ۱۳۹۷: ۲۶-۲۹، ۸۱ و ۸۸).

کریستوا فرایند خلق اثر را حاصل برهم‌کنش دو محور افقی (سوژه-مخاطب) و عمودی (متن-بافت) می‌داند، که مبتنی بر بینامتنیت است (KhosraviShakib, 2012: 183). سوژه در دیدگاه او با «مؤلف» به‌معنای سنتی تفاوت دارد و آن را، چون ابژه، متعلق به متن و حتا برساخته‌ی آن می‌داند (کریستوا و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۸). سوژه در متن، ازیک‌طرف، با دیگری مرتبط است و ازطرف‌دیگر، رو به جانب دیگر متن‌ها دارد و آغازگر گفت‌وگویی گشوده است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۷ و ۱۰۸). اگر بینامتنیت در دیدگاه کریستوا شیوه‌ی ثبت تاریخ، متن‌ها، روان‌ها، سرنوشت‌ها در سوژه و متن باشد، خود «بینامتن» بخش مفقوده‌ی متن است که سوژه را در پی یافتن یکپارچگی به جست‌وجو در حواشی فرامی‌خواند، که البته شیوه‌ای روانکاوانه و غیرتاریخی است. او در توضیح بینامتن به توصیف مایکل ریفاتر[۲۱] ارجاع می‌دهد، که آن را به حفره‌ی مرکزی دونات تشبیه کرده و بینامتنیت را پرکتیس مصرف کیک اطراف آن «هیچ» مرکزی می‌داند؛ چراکه سوژه میل مکرر به دستیابی به مکمل معنای آن محصورِ تحقق‌نیافته در متن دارد (کریستوا، ۱۳۹۵: ۲۳۹، ۲۵۲ و ۲۵۵)

دراین‌میان، پیوند میان مفهوم بینامتنیت با مفاهیم بیگانگی/ مهمان‌نوازی، شخصیت‌های مهاجر و دورگه‌ها، در آرای کریستوا، قابل‌تأمل است، که در ارتباط با دیگر مفاهیم، مانند امر نشانه‌ای/ امر نمادین، شخصیت‌های مرزی، آلوده‌انگاری و غیره، صفت مشترکی به نام «مرز» یا «آستانه» را ابراز می‌کنند (نک: کریستوا، ۱۳۹۵:

۲۴۱ و ۲۴۲). او «وضعیت مرزی» را نوعی گذر از مرزها و آلودگی به تشویش بی‌ریشگی می‌داند، که در توضیح موقعیت مهاجران آن را به‌کار می‌برد؛ باوجوداین، کریستوا آن را به‌معنای حذف هویت و مرزها نمی‌داند، بلکه یک شیوه‌ی فراروی از امکانات است، که موجب بروز طنازی در خلق متن می‌شود (نک: کریستوا، ۱۳۹۷: ب، ۳۲۶؛ کریستوا، ۱۳۹۷: آ، ۵۷).

بدین‌ترتیب، دیدگاه کریستوا در مطالعه‌ی پرفورمنس آرت‌های غیرتکنولوژیک هنرمندان ایرانی‌تبار مقیم امریکا راه‌گشا است؛ چراکه نه‌تنها به جامعه‌ی مهاجران، به‌خصوص هنرمندان بیگانه و تجربیات زیسته، روانی و اجتماعی آنان پرداخته است، بلکه به‌واسطه‌ی توجه به عوامل مختلف در فرایند تولید متن، خوانشی چندجانبه و چندلایه را ممکن می‌کند که از مؤلفه‌های سوبژکتیو تا مادی متن را شامل می‌شود. ازاین‌رو، ما را در دستیابی به اهداف پژوهش و پاسخ‌گویی به سؤال پژوهش یاری می‌کند.

معناکاوی پرفورمنس آرت‌های غیرتکنولوژیک «زبان محور» هنرمندان ایرانی مقیم امریکا

زبان اولین چاره‌ی انسان زبان‌آموخته در بیان خویش و درنتیجه، رهیافتی برای فائق آمدن بر مالیخولیای درونی است. از دیدگاه کریستوا، زبان را نمی‌توان از سوژه‌ی سخن‌گو متمایز دانست و برای فهم هنر ادراک رابطه‌ی زبان و جسم ضروری است (برت، ۱۳۹۷: ۱۷). هنرمندان پرفورمنس‌آرت نیز از این امر مستثنا نیستند، اگرچه با به‌کارگیری دیگر عوامل بر معنای امور نمادین زبان بیفزایند و صراحت را از معنای ظاهری کلام بزدایند. دراین‌میان، هنرمندان ایرانی مقیم امریکا برای بیان دغدغه‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و یا مذهبی خویش از این امر بهره برده و با به‌کارگیری دیگر عناصر، فضا، رسانه‌های روزمره و حتا کنش‌گری دست به خلق اجراهایی زده‌اند که با موطن آنان در ارتباط بوده است. بااین‌حال، این اجراها حامل وضعیت ترافرهنگی و مرزی آنان است و موضع آنان را ورای بستر فرهنگی خویش، در کلاژی نسبی با عناصر فرهنگی موطن، سرزمین میزبان، تاریخ، زمان حاضر و دیگر انسان‌ها قرار می‌دهد که به‌عنوان متن هنری، قابل‌تفسیر می‌کند.

تصویر ۱. هنرمند دیگر حاضر است: تن‌ها و عروسی، ۲۰۱۰، امیر برادران، پرفورمنس، مقابل مارینا آبراموویچ در حین اجرای «هنرمند حاضر است»، موزه‌هنرهای‌معاصر، نیویورک (URL ۱).

امیر برادران هنرمندی است که در پرفورمنس «هنرمند دیگر حاضر است»[۲۲]، در حین اجرای «هنرمند حاضر است»[۲۳] مارینا آبراموویچ[۲۴] (۲۰۱۰) دست به واکنشی هنری، مقابل هنرمند، می‌زند. او در سه مرحله، با ایجاد قلمروی مسلم نمادین برگرفته از موطن، دست به «جعل گفتمان» می‌زند؛ ازاین‌رو، این گفتمان برساخته و امور نمادین به‌کاررفته، بیش از آنکه دارای ارزش نوستالژیک باشند، معنازا هستند

(Bublatzky, 2020: 2). در قسمت اول، تحت‌عنوان «تن‌ها و عروسی»[۲۵]، امیر پیراهن قرمزرنگی، مانند یکی از لباس‌های آبراموویچ در یکی از روزهای اجرایش، پوشیده و در مقابل او می‌نشیند و از وی خواستگاری می‌کند (تصویر ۱). از آنجا که، آبراموویچ در این پرفورمنس از امر زبانی دوری کرده و تنها بر نگاه تکیه می‌کند، در مقابل کنش امیر برادران نیز سخن نمی‌گوید. برادران سکوت آبراموویچ را در سه مرحله تکرار درخواست خویش، برمبنای فرهنگ عامه ایرانی در تعبیر سکوت زن در جایگاه عروس، تفسیر می‌کند. در مرتبه‌ی اول، سکوت مارینا آبراموویچ را با عبارت «عروس رفته گل بچینه» توجیه می‌کند، در مرتبه دوم، بی‌پاسخ گذاردن درخواست خویش را با بیان جمله «عروس رفته گلاب بیاره» به متن فرهنگ عامه ایرانی می‌کشاند و در آخرین مرتبه، سکوت هنرمند را نشانی بر رضایت او قلمداد می‌کند. در انتها، او موسیقی پاپ ایرانی پخش و آغاز به رقصیدن می‌کند.

در قسمت‌های بعدی، هنرمند ایرانی کت و پیراهنی مردانه به تن دارد که با شلوارک او هم‌خوانی نداشته و موقعیتی کمیک به او می‌دهد. ازطرفی، بر موقعیتی تحمیلی درخصوص رعایت دیسیپلین، اشاره می‌کند. برادران در قسمت دوم اجرای خود، با نام «پشت کرباس»[۲۶]، با چند لایه پارچه‌ی بوم صورت خود را پوشانده، که بر روی هرکدام کلماتی نوشته شده است. بر روی اولین لایه از این کرباس‌ها، کلمات «درون/ بیرون»[۲۷]، بر دومین لایه، «من یک پرستار از نیوزیلند هستم»[۲۸]، روی سومین قطعه کرباس، «بیگانه‌ی غیر مقیم»[۲۹]، و بر چهارمین سطح، «مرگ مؤلف»[۳۰] دیده می‌شود.

پس‌ازآن، لایه‌های پارچه را از صورت خود کنار می‌زند و به‌عنوان آخرین صفحه، چهره‌ی خود را به آبراموویچ نشان می‌دهد. سپس، کرباس‌ها را از سر خود باز می‌کند و به پشت، بر روی میز میان خود و مارینا می‌گذارد و محتویات جیب‌های خود، شامل کیف مدارک شناسایی و یک استمپ را به آن‌ها اضافه می‌کند. انگشتان خود را به جوهر استمپ آغشته می‌کند، بر روی صفحه نمایان آخرین لایه کرباس می‌فشارد و اثر انگشتان خود را ثبت می‌کند. بدین‌ترتیب، دومین اجرا نیز پایان می‌یابد. اما در پارت سوم اجرا، امیر بار دیگر در مقابل مارینا آبراموویچ می‌نشیند، نگاه خویش را به پایین می‌افکند و با حرکتی رفت‌وبرگشتی در بدن خود شروع به خوانش مکرر عبارت «هو الجمیل و یحب الجمال»[۳۱] می‌کند.

اجراهای برادران، در مقابل بی‌حرکتی، بی‌کلامی و فی‌البداهگی آبراموویچ، برنامه‌ریزی‌شده، زبان‌محور و همراه با کنش است. ازاین‌رو، گفتمانی متناقض با اهداف مارینا را شکل می‌دهد. در اولین قسمت از اجرا، امیر با پوشیدن لباسی مشابه هنرمند، به آیینگی او می‌پردازد و نسخه‌ی دومی از حضور هنرمند ارایه می‌کند. اما این حضور، به‌واسطه‌ی جنسیت و کنش‌گری برادران، تمایزاتی میان آنان شکل می‌دهد که خود موجب روایت‌گری معنازا و ایجاد گفتمان می‌شود. امیر برادران، با تکیه‌بر جنسیت و پیشینه‌ی فرهنگی خود، اعلام میل به وصلت نمادین با آبراموویچ می‌کند و سکوت او را در سه مرحله، در نظام نشانه‌ای فرهنگ موطن خود، خوانش و ترانهاده می‌کند. سکوت در گفت‌وگوی انسانی، مانند لحن، آهنگ صدا و کلمات به‌کاررفته در موقعیت پاسخ‌گویی، معانی متفاوت می‌پذیرد. چراکه، به‌عنوان عنصری در این گفت‌وگو خطاب به دیگری (امیر برادران) است و در پاسخ به پرسش‌گری او معنا تولید می‌کند (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰ و ۹۱). برادران، با تعریف موقعیت جدید و تزریق امور جنسیتی، زبانی و فرهنگی به فضای این رویارویی، راه را برای تعابیر مختلف نمادین و نشانه‌ای می‌گشاید و بدین‌ترتیب بی‌کنشی، سکوت و انفعال مارینا آبراموویچ را در پاسخ به خود، به کنشی معنازا تبدیل می‌کند.

در قسمت دوم، برادران از صفحات متغیر به‌جای چهره‌ی سوژه بهره برده است که موجب اضمحلال سوژگی

شده و کیستی سوژه را همان‌گونه که کریستوا برساخته متن هنری می‌داند، بر متن متکی می‌سازد. علاوه‌برآن، خوانش و تواتر تورق صفحات متن کار را آلوده به زمان می‌کند. زمان افتراق سوژه و ابژه است و امکان شناخت هستی‌شناسانه انسان مبتنی‌بر پیوستار زمانی است، نه مکانی (لیوتار، ۱۳۹۲: ۱۱۵ و ۱۱۶). ازاین‌رو، سوژگی به‌عنوان متن از پدیداری به زایشی تبدیل می‌شود و قابلیت خوانش فلسفی می‌یابد. هم‌چنین در این بخش از اجرا، امیر برادران چهره خود را به‌عنوان عامل شناسایی فردی، می‌پوشاند و با ارایه‌ی متون نوشتاری در قاب‌ها و قالب‌های اجتماعی مختلف ظاهر می‌شود. او با نمایش دادن هرکدام از پارچه‌های حاوی نوشته، ذهن سوژه‌ی مقابل خود را به‌سوی مقوله‌ای تازه جلب می‌کند و به مباحثی ازجمله مهاجرت، دیگربودگی و مرگ مؤلف اشاره می‌کند که در نظام نشانه‌ای ترافرهنگی هنرمند قابلیت تعمیم به امور کلی بحران هویت می‌یابد، چه در مقیاس‌های فردی و اجتماعی و چه به‌عنوان دغدغه‌ی فراگیر انسان معاصر. لایه‌بندی سوژگی هنرمند، با توجه به شیوه‌ی اجرا و محتوای متون نوشته‌شده بر صفحات، قطعیت سوژه را می‌زداید و این‌گونه مؤلف بودگی خود را به‌عنوان سوژه هنرمند ازبین می‌برد، از کیستی تاریخی خود سرپیچی می‌کند و ترانهادگی را بر هویت نمادین سوژه اعمال می‌کند.

هیچ امر نمادین و گفتاری، درمجموع، تنها به فرد تعلق ندارد و حاصل کل واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که سوژه‌ها را احاطه کرده است (تودوروف، ۱۳۷۷: ۵۴). بنابراین، گستره‌ی گفتمان ایجادشده از رویارویی فردی به امور کلی و چالش‌های هویتی فردی و اجتماعی انسان کشیده می‌شود. چاپ آثار انگشت برادران در مقابل امور نمادین نوشته شده بر کرباس‌ها و مباحث نظری که با خود حمل می‌کنند وجهی تنانه به خود می‌گیرد و نمایه‌ای از هستِ‌درجهانِ سوژه را به تصویر می‌کشد، که در سایه قوانین ثبت‌احوال و نظام‌های شناسه ملی کاربردی نمادین یافته است، ازاین‌رو، به محدودیت‌ها و سرکوب‌های اعمال‌شده توسط سیستم‌های امنیتی و نظارتی حکومت‌ها اشاره می‌کند. ازطرفی، پارچه‌ی به‌کاررفته در اجرا، به‌عنوان مدیوم رایج در نظام نقاشی و بستر تجسم امور ذهنی هنرمند، با حفظ قابلیت خود، و در کنار اشارات زبانی برادران، موجبات نشانه‌ایِ فرافکنی و تجسم خیالی آبراموویچ را فراهم می‌کند. بنابراین، مارینا آبراموویچ هویت برادران را، به‌واسط و به‌خاطر مدیوم کرباس، کشف نه، بلکه تجسم می‌کند.

تصویر ۲. در هامون روزهای پوچ: تقاطع گذشته و حال در هنر ایرانیان، ۲۰۱۸، گردآفرید، پرفورمنس، نمایشگاه در هامون روزهای پوچ: تقاطع گذشته و حال در هنر ایرانیان، موزه هنر شهر لس‌آنجلس، لس‌آنجلس (URL ۲).

در بخش سوم رویارویی، متن و کنش ظاهری امیر برادران به امور ایدئولوژیک و باورهای مذهبی اشاره می‌کند که ریشه در پیشینه و سرزمین مادری وی دارد. شیوه‌ی خوانش و جمله تأکیدی او با فرهنگ عرفانیِ ایرانی اسلامی پیوند می‌یابد؛ «هو الجمیل و یحب الجمال» روایتی منسوب‌به حسن‌بن‌علی است، که در

مکتب جمال[۳۲]، از جایگاه رفیعی برخوردار است (رودگر، ۱۳۹۷: ۱۴۶). برمبنای آموزه‌های این مکتب، تنها راه رسیدن به خداوند از معشوقی زمینی ممکن است و گنج پنهان[۳۳] (خداوند) زیبایی خویش را در آینه‌ی جمال معشوق متجلی می‌کند (اسفندیار و سلیمانی کوشالی، ۱۳۸۹: ٤۳). هم‌چنین، ذکر مداوم موجب گشایش پرده‌های میان عاشق زمینی و معشوق آسمانی می‌شود (خوشحال دستجردی و کاظمی، ۱۳۹۰: ۳۹-۴۱). کریستوا عشق را سنتزی از آرمان و عاطفه می‌داند که ابژه‌ی آرمانی مورد میل و آماج احساسات واقع می‌شود (کریستوا و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۵). برادران با ملحوظ کردن ذکر مکتب جمال در اجرا، به سوژه‌ی مقابل خود نقش آرمانی بخشیده و بر لایه‌های تفسیری رویارویی با او می‌افزاید. آبراموویچ، به‌واسطه‌ی نظام نشانه‌ای عرفان در موطن امیر برادران، نقش قبله و تجلی زمینی معبود او را می‌یابد، تقدیس می‌شود و حضوری نمادین می‌یابد. این حضور نمادین، در پیوند با پوشش آبراموویچ و بستر فرهنگ غربی، با اسطوره‌های مقدس مادرانه زنانه درمی‌آمیزد و یادآور شمایل مریم‌مقدس می‌شود که در دیدگاه کریستوا نشانگر عشقی آرمانی است (کریستوا، ۱۳۹۵: ۶۳) و میل، فقدان و رجوع امیر برادران به او را در سطوح مختلف روانی، آیینی، فرهنگی معنا می‌بخشد. بدین‌ترتیب، صحنه رویارویی دو هنرمند، به گفت‌وگوی امور نمادین دو سرزمین تبدیل می‌شود و وجهی ترافرهنگی می‌یابد.

گردآفرید از دیگر هنرمندانی است که در تعامل و ادامه‌ی کارهای هنری، در قالب گفتمان، دست به تولید متن هنری می‌زند. وی علاوه‌بر وجه ظاهری بینامتنی، متون را به وضعیت‌های نوین و زایش معانی تازه مبتلا می‌کند. گردآفرید (۲۰۱۸) در نمایشگاه «در هامون روزهای پوچ: تقاطع گذشته و حال در هنر ایرانیان»[۳۴] به اجرای نقالی دو صحنه از *شاهنامه‌ی* فردوسی می‌پردازد، یکی صحنه نبرد گردآفرید و سهراب و، دیگری، رزم رستم و سهراب. اجرای اول (تصویر ۲) در مقابل مجسمه‌های پاپیه‌ماشه یاسمین سینایی، به نام «کنش گردآفرید، مبارز زن»[۳۵]، صورت می‌پذیرد و دومین اجرا در برابر دو نقاشی بر بوم است، که به سبک سقاخانه‌ای تصویر شده‌اند. مجسمه‌ها متشکل از چند ماسک صورت، سلاح‌ها و نیزه‌ها، سهراب بر اسب و گردآفرید و مادیان اوست که شمایل عروسکی، تصویرگرایانه و فانتزی دارند و از واقع‌نمایی به دور هستند. هم‌چنین، کاغذهای به‌کاررفته در ساخت آن‌ها رنگ، کیفیت و ماهیت خویش را حفظ کرده و بر بافتار مجسمه‌ها تأثیر گذاشته است.

اگرچه اجرای گردآفرید به شیوه‌ی مرسوم نقالی انجام می‌شود، اما عناصر به‌کاررفته در چیدمان، فضای اجرا و جنسیت هنرمند کار هنری وی را از بستر سنتی خویش جدا ساخته و به عرصه هنر نوین مرتبط می‌کند. پاپیه‌ماشه رسانه‌ای نو در ساخت اشیاء نیست و به‌کارگیری این رسانه در ساخت آلات و تن‌پوش‌های جنگی پیشینه‌ای تاریخی دارد. ازاین‌رو، بر وجه حماسی مجسمه‌ها می‌افزاید (Reyden and Williams, 1992: 30). ازطرفی، کاغذها، در این چیدمان، درراستای تجسم افراد و اشیاء، ناشناس و پنهان نمی‌شوند. بافت و رنگ خود را حفظ می‌کنند و ضمن حفظ کیفیت، از واقع‌نمایی مجسمه‌ها می‌کاهند و بر وجه خیالی آنان تأکید ورزیده، به متن مکتوب شاهنامه، به‌عنوان مرجع الهام و خلق، اشاره می‌کنند. بدین‌ترتیب، خاصیت روزمره‌ی رسانه نیز حفظ می‌شود، که موجب ارتباط مجسمه‌ها با دنیای هنر نوین می‌شود و به اجرای گردآفرید وجهی تازه و امروزی می‌بخشد.

اجرای گردآفرید، در نمایشگاه هنری و در برابر مجسمه‌ها، گفت‌وگویی میان هنر سنتی و هنر جدید برقرار می‌سازد که موجب ترانهادگی هم بافت سنتی و هم مدرن شده و نقالی را به عرصه‌ی معنازایی می‌کشاند. اگرچه نقالی از شیوه‌های روایت‌گری سنتی ایرانی است اما با فرهنگ عامه و جامعه ارتباط داشته است.

ازاین‌رو، این شیوه، ضمن پیوستن به آثار هنر نوین، وجه عامه خود را حفظ می‌کند. ازطرفی، تغییر فضا از محافل معمول نقالی سنتی به گالری بر وجه هنری روایت تأکید می‌ورزد؛ چراکه، آن‌گونه که برت (۱۳۹۷: ۱۳۳) از براین اُ دوهرتی[۳۶] نقل می‌کند، «مکعب سفید» گالری هرگونه رد و نشانی را که با «هنر» بودن کار منافات داشته باشد، از آن می‌زداید.

اما آنچه بیش از هرچیز در برابر وجه سنتی نقالی می‌ایستد، جنسیت سوژه است. در نهضت معناگرای هنر معاصر، پدیدارترین وجه فمینیستی است (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۰: ۲۸۳). کریستوا توجه به خصوصیات سوبژکتیوی و تفاوت جنسیتی را که امری نمادین و زبانی است، از محورهای اعتراضات فمینیستی می‌داند (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۱۵۲). ازاین‌رو، این پرفورمنس دارای وجه فمینیستی و امروزی است. گردآفریدِ نقال، به‌واسطه‌ی هم‌نامی و هم‌جنسیتی با گردآفرید داستان شاهنامه، با او اینهمانی می‌یابد و قطعیت هویت و سوژگی خویش را به شیوه‌ای بازی‌گون، ازدست می‌دهد و از مرزهای نقل فراتر می‌رود. ازطرفی، وجه زنانه‌ی داستان، با توجه به تأکید بر اندام زنانه‌ی مجسمه‌ها، محتوای داستان و جنسیت نقال، نسبت به دیگر عوامل داستان، از اهمیت بیشتری برخوردار می‌شود. تقابل زن قهرمان در برابر پهلوانِ مرد داستان با مبارزات برابرخواهی زنان معاصر پیوندی بینامتنی یافته و ترانهاده می‌شود.

ازطرفی، دو پرده نقاشی سقاخانه‌ای، با مضامین تیر خوردن سهراب و جان دادن او بر دامان رستم، در برابر فضای امروزی گالری و جنسیت نقال، بر وجه سنتی خود پافشاری می‌کند. مردانگی دو شخصیت داستان و اسطوره‌مآبی آن‌ها نمودی از نقش پدرانه‌ی امور نمادین فرهنگ موطن است که در مقابل زنانگی روایت‌گر و بازیابی وجه مادرانه‌ی وطن مقاومت می‌کند. هم‌چنین، با توجه به مکان اجرا در کشور میزبان، داستانِ کشته شدن پسر توسط پدر، به‌دلیل ناشناس ماندن او و «دیگربودگی»، وجهی استعاری و نقادانه می‌یابد و در پیوند با وجه زنانه‌ی سوژه‌ی نقال و مهاجر بودن او ترانهاده می‌شود. کشته شدن سهرابِ ایرانی، به‌عنوان نماینده‌ی توران، به دست پدر، پهلوان ایران، به وضعیت آستانه‌ای هنرمندِ مهاجر اشاره می‌کند که بازگشت کامل به موطن، با تمام ابعاد سنتی و فرهنگی، را امری محکوم به شکست و القاگر طرد و سرکوب، در سطح روانی فردی و اجتماعی می‌داند. ازطرفی، خوانش داستان پسرکشی اسطوره‌ای، توسط نقال زن، بر بار سوگواری و وجه مادرانه‌ی روایت‌گری می‌افزاید و بدین‌ترتیب، به سوژگی گردآفرید جنبه‌ای استعاری می‌بخشد که راوی تراژدی فرهنگی تاریخی گذشته بر مادر موطن است. نقالی به‌عنوان سوگواری هنری به زبان‌مادری هنرمند را در بازیابی امور ازدست‌رفته و غلبه بر مالیخولیای فقدان حاصل از مهاجرت و سرکوب اجتماعی یاری می‌کند.

معناکاوی پرفورمنس آرت‌های غیرتکنولوژیک «کنشمحور» هنرمندان ایرانی مقیم امریکا

هنرمندان ایرانی مقیم امریکا، با توجه به وضعیت مرزی و عدم‌توافق زبانی با سرزمین میزبان، درراستای بیان دغدغه‌های جمعی خویش، گاه زبان بدن و کنش‌گری را بر استفاده از زبان ترجیح می‌دهند و مالیخولیای برآمده از تجربیات زیسته‌ی خویش را با به‌کارگیری جسم انسان، به‌عنوان رسانه، ابراز می‌دارند. ازاین‌رو، آنان، به‌جای کلمات، از عناصر و رسانه‌هایی بهره می‌برند که آن‌ها را در ساخت بستر گفت‌وگو و اشاره به موضوع موردنظر یاری می‌کنند و در مقیاس‌های بزرگ‌تر زمانی و مکانی قابلیت تفسیر و بسط خوانش می‌یابند. بدین‌ترتیب، متن ایجادشده از هم‌نشینی سوژه‌ی کنش‌گر، رسانه‌های به‌کاررفته و فضا در پیوند با دیگر متون مکانیزمانی و با توجه به پیش‌زمینه‌ی فرهنگی و زیسته‌ی هنرمند، به عرصه معانی بی‌پایان وارد

می‌شود و در وضعیتی غیرقطعی امکان زایش معانی جدیدی را فراهم می‌کند که ازعمد، از بند امر نمادین زبانی گریخته‌اند.

کیوان حیدری (شوویر) ازجمله هنرمندانی است که، با بهره‌گیری از کنش‌گری، به بیان دغدغه خویش پرداخته است. حیدری (۲۰۲۰) در پرفورمنس تخریب خلاق[۳۷] دست به تخریب یکی از تابلوهای نقاشیخط خود می‌زند، که دارای کنتراست رنگی گرم و سرد بوده و بر روی آن مصرعی از حافظ نوشته شده است: «که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها» (تصویر ۳). این اجرا در زمان فراگیری ویروس کووید ۱۹ و قرنطینه‌ی عمومی شکل‌گرفته و پاسخی به مالیخولیای برآمده از انزوای تحمیلی اجتماعی و ترومای حاصل از آن وضعیت است.

تصویر ۳. تخریب خلاق، ۲۰۲۰، کیوان حیدری، پرفورمنس، اوکلند (URL ۳).

در دیدگاه کریستوا، زبان ابزاری نیست که هرازگاهی مورداستفاده قرار گیرد، بلکه سوژه خود را در زبان می‌سازد و تخریب می‌کند. پس، هرگونه تحولِ زبانی به‌معنی تحول در سوژه، ارتباط او با دیگران و ابژه‌ها است (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۳۰ و ۳۱). امر زبانی «تخریب خلاق»، شعر نوشته شده بر روی بوم، نیز در ادامه و توضیح سوژه‌ی متن است و مصایب سوژه را درخصوص مقوله‌ی عشق مطرح می‌کند. عشق نقطه‌ی مقابل مالیخولیا است، مانند هنر مستلزم رابطه با دیگری است و موجب آمیزش خود با دیگری می‌شود (برت، ۱۳۹۷: ۱۰۰ و ۱۰۱). در این اثر، عشق با موانع و سرکوب روبه‌رو است. ازاین‌رو، سوژه، درراستای انکار طرد و سرپیچی از موانعِ درآمیختن با دیگری، دست به تخریب متنی می‌زند که غایت عشق را مشکل می‌داند. ازطرفی، تخریب اثرِ هنری به دست سوژه‌ی خالق نوعی صرف‌نظر کردن از خود به‌حساب می‌آید، که درنتیجه‌ی میل او به عشق و پیوستن به دیگری رخ داده است. ازاین‌رو، مخاطره‌ای در کردار هنری شوویر دیده می‌شود. که برآمده از درآمیختگی عشق و مالیخولیا است. همین تناقض است که ترانهادگی را ممکن ساخته و موجب دستیابی به ژوییسانس می‌شود.

علاوه‌براین، نام پرفورمنس موجب ارتباط بینامتنی اثر با تئوری ژوزف شومپیتر،[۳۸] می‌شود. این اقتصاددان اتریشی ذیل عنوان «تئوری تخریب خلاق»[۳۹] به توضیح فرایند تولید و تخریب مداوم در سیستم سرمایه‌داری و جهش‌های صنعتی می‌پردازد. این امر ساختار اقتصادی را پیاپی از درون متحول می‌کند، که خود نوعی ترانهادگی است. بدین‌ترتیب، هر ساختار جدید، به‌طورمتناوب، جایگزین ساختار پیش از خود می‌شود (Tuluce and Yurtkur, 2015: 721). از آنجا که شوویر در این اجرا بوم را پایین‌تر از حد استاندارد آثار تجسمی بر دیوار گالری‌ها و موزه‌ها نصب کرده است و اثر خود را بر دیوار پاره می‌کند، به‌گونه‌ای، برعلیه سیستم و ساختار اقتصادی و سرمایه‌داری موزه‌ای در جهان هنر اقدام کرده، از کلیشه‌های حاکم بر جهان هنر در عصر حاضر سرپیچی کرده و بدین‌ترتیب، پرفورمنس خود را، ورای مناسبات و رخدادهای روز، به

دغدغه‌های کلی‌تر ارتباط می‌دهد، که با جهان هنر رسانه نوین پیوند یافته و موضعی ضدکاپیتالیسم پیش می‌گیرد.

ازاین‌رو، پرفورمنس کیوان حیدری برآمده از رانه‌های اجتماعی روز و رویکردهای زمانه‌ی اوست، که موجب برآشوبیدن هنرمند در برابر سرکوب‌ها و امور نمادین تحمیلی می‌شود و او را برای غلبه بر افسردگی اجتماعی برمی‌انگیزد. بدین‌ترتیب، هنرمند سرپیچی را به‌مثابه خلق و تخریب را چون تولید به‌کار می‌بندد و کلیشه‌های خلق و نگهداری آثار هنری را به بازی گرفته و ترانهاده می‌کند. تناقض در نام پرفورمنس و به‌کارگیری کلمه خلاق، که منشأ تولید است، در ادامه‌ی کلمه تخریب، مانند کنش هنرمند، دارای بار طنزی است که با ترانهادگی امور نمادینِ اثر ارتباط داشته و هنرمند را در فائق آمدن بر فشارهای تحمیلی و دستیابی به ژوییسانس یاری می‌کند.

تولید و تخریب در اجراهای هنرمندانِ دیگری نیز به‌کار رفته است، ازجمله، در پرفورمنس «خطوط گسل»[۴۰] که در آن نوشین رستمی (۲۰۱۸) با همکاری جمیلا مک‌ایوان[۴۱] به اجرا پرداخته است. در این اجرا، دو هنرمند با استفاده از ۵۲ کارت بازی بزرگ‌نمایی‌شده به ساخت سازه‌ی هرمی‌شکل خانه‌ای کارتی می‌پردازند که پس از اتمام ساخت، با بیرون کشیدن بعضی از کارت‌های حامل بار از میان سازه، به آزمون‌وخطایی بازی‌گون دست می‌زنند. با انتخاب یک کارتِ اشتباه تمام سازه فرومی‌ریزد و متعاقباً جبران و برپایی مجدد خانه امری زمان‌بر خواهد بود. پابرجا ماندن سازه در پروسه‌ی حذف کارت‌ها به میزان برخورد و یا لرزش اعمال‌شده بر دیگر کارت‌های به‌کاررفته بستگی دارد. هم‌چنین، هرچقدر بار و تکیه‌ی سازه بر یک کارت بیشتر باشد، احتمال فروریختن خانه بیشتر خواهد بود. هرچند بدیهی است، پایداری سازه، با ادامه حذف کارت‌های بیشتر، کمتر می‌شود و احتمال انهدام آن افزایش می‌یابد.

بازی خانه‌ی کارت‌ها توسط نوشین و جمیلا وجهی دارای وجهی استعاری و کنایی است که زیست اجتماعی آنان را به‌عنوان سوژگان متن، به زبان هنری، ترانهاده می‌کند. سازوکار کارت‌ها، شیوه‌ی عملکرد هنرمندان، کنش محتاطانه‌ی ساختن، سنجش، انتخاب و درنهایت حذف کارت‌ها مباحث مرتبط با مسؤولیت‌پذیری، خطا، قصور، گناه و سرزنش را در روابط اجتماعی و ساختار جامعه پیش می‌کشد. کلمات به‌کاررفته در عنوان پرفورمنس نیز به خطا و حدود اشتباهات اشاره می‌کند. ازطرفی، کریستوا جایگشت امور نمادین را فرآوری نشانه‌ها از یک نظام به نظام‌های نشانه‌ای دیگر می‌داند (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۸۴). نام این اجرا در علم زمین‌شناسی، به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای، بر خطوط و نقاط ناپایدار زمین اشاره می‌کند که در معرض وقوع زلزله و درنتیجه در معرض آسیب هستند. این امر، با پیشینه‌ی مهاجرتی سوژگانِ کنش‌گر پرفورمنس و موقعیت آستانه‌ای و ناپایدار ایشان ارتباط می‌یابد و به آسیب‌پذیری جامعه‌ی مهاجران، به‌دلیل پیچیدگی‌های زیستی، اجتماعی و سیاسی، اشاره می‌کند.

لحن بازی‌گون اجرای هنرمندان و حذف کارت‌ها، پس از برپایی سازه، شیوه‌ای سرپیچی از قوانین ساختارگرایانه است، شیوه‌ای که امکان نوسازی را فراهم می‌کند. هم‌چنین، این لحن در تناقض با وضعیت مخاطره‌آمیز و مهاجربودگی سوژه‌ها است و خود عامل ترانهادگی امر نمادین خانه‌سازی/ مأواگزینی است. کریستوا سرپیچی را انتخابی بنیادین برای حیات ذهن و زندگی در جامعه می‌داند (کریستوا، ۱۳۹۷: آ، ۱۲). ازاین‌رو، ابراز سرپیچی به زبان هنری آنان را در غلبه بر مالیخولیای برآمده از تنش‌های اجتماعی زیسته‌شان یاری کرده و کارکردی سوگوارانه می‌یابد.

از دیگر اجراهای هنری کنش محور می‌توان از پرفورمنس آمیتیس متولی (۲۰۱۸)، با نام «پاک»،[۴۲] یاد کرد.

در این اجرا، هنرمند با همراهی آسیا میر و ارشیا حق به کنش‌گری در فضای باز می‌پردازد (تصویر ۴). اجرای کنش‌گرانِ زن هم‌زمان با نواختن دف و دایره‌ی دو نوازنده مرد صورت می‌گیرد. زنان، متأثر از موسیقی مردان، به دست‌ورزی با دیگر ابژه‌های موجود در محیط اجرا می‌پردازند. در این پرفورمنس، پنج تشت به‌صورت دایره‌وار بر روی زمین چیده شده است و سه اجراکننده با متریال‌های درون آن‌ها سر، صورت، دست‌ها و پاهای خود را مسح می‌کنند. این متریال‌ها عبارت‌اند از شراب، آب، خاک، زرورق و کاغذهای پاره شده که هنرمند در طول اجرا از کتابی جدا می‌کند و در تشت می‌ریزد.

تصویر ۴. پاک، ۲۰۱۸، آمیتیس متولی، پرفورمنس، با همراهی نوازندگان و دیگر اجراکنندگان، لس‌آنجلس (URL ۴).

این پرفورمنس با آیین و باورهای غرب، به‌عنوان سرزمین میزبان و ایران، موطن هنرمند، ارتباط می‌یابد و در وضعیتی آستانه‌ای موضعی ترافرهنگی می‌یابد. نام اجرا در زبان‌مادریِ هنرمند با کنش مسح کردن در اجرا و متعاقب آن وضو گرفتن، در آیین اسلام، به‌عنوان دین مرتبط با فرهنگ موطن او، ارتباطی بینامتنی می‌یابد و شست‌وشویی درراستای طهارت جسمی و آیینی را یادآور می‌شود. این اجرا هم‌چنین، با همراهی سازهای دف و دایره، مراسم صوفیان را بازنمایی می‌کند که البته، با توجه به جنسیت اجراکنندگان، در مقابل وجه مردانه‌ی آیین‌های مذهبی می‌ایستد. ازطرفی، مسح کردن سه اجراکننده تنها به آب‌وخاک که رسانه‌های معمول وضو به‌حساب می‌آیند، محدود نمی‌شود، بلکه با متریال‌هایی ادامه می‌یابد که بیش از طهارت آلودگی نمادین را بازنمایی می‌کنند. ازاین‌رو، سوژه‌ها ضمن تحقق آلوده‌انگاری تسلیم ممنوعیت‌ها و قوانین نمی‌شوند و از آن‌ها پاسداری نمی‌کنند. در دیدگاه کریستوا، آلوده‌انگاری سوژه با تخریب و استفاده‌ی نابه‌جا و انحرافی از امور نمادین، هم‌چنین، بهره جستن از تن برای سوداگری نمود می‌یابد (برت، ۱۳۹۷: ۱۲۵). در این‌جا، این آلوده‌انگاری با به‌کارگیری رسانه‌هایی چون شراب و زروق بروز می‌یابد.

به‌کارگیری خمر، تابوی مذهبی، قانونی و فرهنگیِ موطن اجراکنندگان، عمل مسح آنان را در برابر طهارت آیینی قرار می‌دهد و نوعی سرکشی در برابر امور نمادین فرهنگی مذهبیِ سرزمین مادری به‌حساب می‌آید. در کنار شراب، زرورق اشاره به موادمخدر می‌کند که علاوه‌بر کشور ایران، در سرزمین میزبان نیز تابو است. ازاین‌رو، رسانه‌ها و کنش‌های این اجرا با عنوان آن و «پاکی» در تضاد است، لحنی طنزآلود می‌یابد و به اجرا وجهی سرکشانه همراه با آلودگی می‌بخشد. بنابراین، این پرفورمنس در ابراز فردیت و تسکین مالیخولیای هنرمند مؤثر است. سرکشی سوژه در برابر تمام قوانین اعمال‌شده ازسوی دو فرهنگ است و سرخوشی عقل‌گریز را در برابر عقل‌گرایی و قانون‌مداری جوامع امروزی برپا می‌دارد.

قانون‌گریزی و عقل‌گریزی در دیگر امور اجرا نیز به چشم می‌آید. پاره کردن متون و کتاب شیوه‌ای سرکشی

در برابر امور نمادین و زبانی است، که از دیدگاه ژولیا کریستوا، مرتبط با وجه پدرانه و سرکوب‌گر اجتماع است. ازاین‌رو، جنسیت کنش‌گران بر غلبه امر نشانه‌ای، به‌مثابه‌ی رجوعی غریزی، تنانه و مادرانه، تأکید می‌ورزد. ژولیا کریستوا مادرانگی و زنانه کردن مالیخولیا را در برابر شالوده‌ی مردسالانه فرهنگ، سوگواری تمام‌عیار می‌داند (کریستوا و دیگران، ۱۳۸۸: ۹۸). ارتباط آمیتیس و همراهانش با متن زبانی از شیوه‌ی معمول و انتزاعی زبان فراتر می‌رود و به کنشی غیرزبانی و جسمانی تبدیل می‌شود و با پاره کردن متون، به گذر از استیلای زبان و ارتباطی فیزیکی، ورای معانی کلامی، مبادرت می‌ورزد. ازطرفی، وجه آیینی و زنانه‌ی پرفورمنس «پاک»، در نظام نشانه‌ای جامعه‌ی میزبان، در مقابل سه‌گانه پدر، پسر و روح‌القدس مردانه قرار می‌گیرد و از ارتباط کلامی و انتزاعی مسیحی عبور می‌کند. بدین‌ترتیب، وجه غریزی و دیانوسوسی اجرای تنانه، با همراهی سازهای کوبه‌ای، یادآور مراسم باکاها در طبیعت است. ازاین‌رو، اجرای متولی عقل‌گریز و شهودی است، از معنا گریزان است و ضمن برقراری پیوندی میان رسانه‌ها، جسم‌ها، زنانگی و طبیعت از قوانین و امور نمادینِ جوامع، به‌عنوان وجه‌ی مردانه آن‌ها، سرپیچی کرده و در وضعیتی بینامتنی به دست‌ورزی طنزآلود با امور نمادین به‌کاررفته می‌پردازد. این امر موجب غلبه بر مالیخولیا و دست‌یابی به ژویی‌سانس می‌شود.

نتیجه‌گیری

هنرمندان ایرانی مقیم امریکا دغدغه‌های خویش و مالیخولیای حاصل از آن را با دست‌ورزی و تعامل با ابژه‌های متفاوتی ابراز کرده‌اند که یا زبانی است یا کنش محور. متن ظاهری این کارها، غالباً برمبنای تقابل میان امور نمادین شکل می‌گیرند ولی با برهم‌کنش و هم‌نشینیِ ایجاد شده در فضای اجرا معانی صریح را فرومی‌گذارند و وجوه متفاوت و امکانات معنایی تازه‌ای می‌یابند. این امر، با تأکید بر پیشینه‌ی فرهنگی سوژه‌ی هنرمند و بستر فرهنگی اجرا شدت می‌یابد. هنرمند، با حضور در متن، تجربیات زیسته و امور نمادین فرهنگی، جنسیتی، مذهبی، تاریخی، ملی، و هم‌چنین وضعیت آستانه‌ای، ترافرهنگی و مهاجرتی خویش را به متن اجرا می‌افزاید و فرایند تولید هنری خویش را متأثر می‌کند. او اجرای خودش را از سطح فردی به سطحی جمعی کشانده و فرد را در مقام رخدادی از یک نوع – اجتماعاتی که هنرمند به آن‌ها تعلق دارد– قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب، قابلیت‌های تفسیر جدیدی بر متن اضافه می‌شود، که دیگر عوامل به‌کاررفته در متن نیز در آن سهیم‌اند و درعین‌حال متأثر می‌شوند.

این هنرمندان، در پرفورمنس‌های زبان محور، با انتخاب زبان موطن یا سرزمین میزبان بر وضعیت میانه‌ی خود تأکید می‌ورزند و وضعیت آستانه‌ای خویش و نسبی بودن قدرت زبان در برقراری ارتباط را موردهدف قرار می‌دهند. مقوله‌ی زبان درراستای انتقال و بازیابی بستر فرهنگی موطن در سرزمین میزبان به‌کار گرفته می‌شود و هنرمند را به‌عنوان «دیگری» در میدانِ متن قرار می‌دهد، که با توجه به وضعیت آستانه‌ای و مهاجرتی سوژه قابلیت خوانش می‌یابد. زبان اگرچه در جایگاه ابزارِ محوری سوژه برای بیان‌گری، برقراری پیوند با مخاطب و غلبه بر مالیخولیا به‌کار رفته است، اما به‌واسطه سوژه‌ی خالق و بستر اجرا به امور دیگر پیوند می‌یابد و تفاسیر چند لایه و متعدد به‌دست می‌آورد. در این اجراها، امور نمادینِ موطن هنرمند، به‌واسطه‌ی بستر اجرا و پیوند با فرهنگ میزبان، در وضعیت ابژه قرار گرفته و در قالب رخداد یا گزیده‌ای فرهنگی بر سوژه‌ی مخاطب عرضه می‌شوند. این امور، تحت‌تأثیر امر نشانه‌ای، قطعیت معنایی خویش را

ازدست می‌دهند و در ارتباط و تقابل با دیگر عوامل، عناصر و سوژه‌های حاضر، آلوده به فضا و متون دیگر تاریخی، فرهنگی و هنری می‌شوند و تفاسیر تازه می‌یابند.

ازطرفی، اگرچه در اجراهای کنش محور سوژه از چاره‌جویی زبانی طفره می‌رود، اما در بیان ایده‌ی خویش و برقراری ارتباط ناچار از اختیار کردن امور نمادین دیگر است، پس به کنش‌گری و دست‌ورزی با ابژه‌های روزمره می‌پردازد. ازاین‌رو، ابژه‌ها وجهی نمادین یافته و نسبت به بسترهای فرهنگی، زمانی و مکانیِ مختلف قابلیت تفسیرهای گوناگون می‌یابند. البته، امر زبانی در این اجراها نیز کاربرد دارد و ازطریق عنوان اثر به متون دیگر پیوند می‌یابد و موجب بینامتنیت می‌شود. در این دسته از اجراهای هنری، با توجه به وضعیت آستانه‌ای هنرمند، هر مؤلفه‌ی متن از قطعیت معنایی فاصله می‌گیرد و به‌سمت گشودگی و معنازایی پیش می‌رود و موضعی بینافرهنگی و بینامتنی می‌یابد. با آنکه به‌کارگیری جسم سوژه در بیان دغدغه‌های جمعی هنرمند را از زندان زبان رها ساخته و بر وجه تنانه‌ی کورا تأکید می‌ورزد، اما هم‌چنان بیان‌گر محدودیت‌های فضایی و کنشی است. بدیهی است در پیوند با دیگر رسانه‌های به‌کاررفته در اجرا بر این محدودیت‌ها افزوده می‌شود و وجوه انتزاعی و سوبژکتیو آن‌ها برجسته می‌شود. هم‌چنین، این محدودیت‌ها از محدودیت‌های فردی و فقدان‌های شخصی فراتر رفته و به سرکوب‌ها و محدودیت‌های جمعی و بزرگ‌تر اشاره می‌کند.

بدین‌ترتیب، متن به‌موجب مقدم بودن بر سوژه و ابژه‌ها دست به بازتعریف این مؤلفه‌ها می‌زند و هر آنچه را که به‌کار گرفته است، ترانهاده می‌کند. متن آلوده به وضعیت ترافرهنگیِ سوژه‌ی خالقِ خویش آنچه را که در تعامل با آن قرار می‌گیرد یا در خلق آن دخیل می‌شود، آلوده می‌کند و در موقعیت منفیت طرد، ازطرفی، جدایی امور نمادین از معانی پیشین خود را نفی می‌کند و به مادر موطن خویش درمی‌آویزد و ازطرف‌دیگر، درراستای صیرورت، آن را طرد می‌کند. هرچند، هرگز به‌تمامی از آنِ میزبان و «دیگری» نمی‌شود. متن به شیوه‌ای برآشوبنده هر امر استعلایی و معنای صریح را به بازی می‌گیرد و با بازگشتی آمیخته به سرپیچی هویت خویش را مستقل از آنان اعلام می‌دارد. ازاین‌رو است که متنِ ترافرهنگی پرفورمنس‌آرت‌های غیرتکنولوژیک هنرمندان ایرانی مقیم امریکا با برپایی بر بینامتن و به‌کارگیری مؤلفه‌های خویش در موقعیتی آستانه‌ای، در عین آشنا بودن، آشنایی‌زدا است و همواره معنازدا است، حال‌آنکه معنازا نیز هست.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextual approach
2. Julia Kristeva
3. Sigmund Freud
4. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
5. Ferdinand de Saussure
6. Roland Barthes
7. Jacques Lacan
8. Claude Levi Strauss
9. Emile Benveniste
10. Transposition

11. Chora
12. Revolt The semiotic
13. The symbolic

۱۴. برت (۱۳۹۷: ۲۲-۱۹) این سه و رابطه میان آن‌ها را این‌گونه شرح می‌دهد که اگر «کورا» سامان‌بندی غیربیانی رانه‌های جسمی باشد، که برآمده از اولین تجربیات پیشازبانی کودک از تن مادر است، «امر نشانه‌ای» کیفیت غیر نمادینی است که در سرتاسر عمر، در پیوند جسمانی سوژه با «دیگری»، خود را چون «رمزگان» بی‌بدیل زبان بروز می‌دهد و موجب پدید آمدن متن زایشی می‌شود. اما «امر نمادین» همان عناصر زبانی، قواعد نحوی و قیود فرهنگی است که ساختار متن ظاهری و بیان‌گری سوژه را تشکیل می‌دهد.

15. Abjection
16. Negativity

میل سوژه به بازگشت به مرحله پیش از جدایی سوبژکتیو کودک از مادر را گویند (برت ۱۳۹۷: ۲۵).

17. Rrejection
18. Work of mourning
19. Revolt
20. Jouissance
21. Michael Riffaterre
22. The Other Artist Is Present
23. The Artist Is Present
24. Marina Abramovic
25. Bodies and Wedding
26. Behind the Canvas
27. In/Out
28. I am a nurse from Newzealand
29. Non-resident alien

بر مبنای قوانین IRS به بیگانگانی اطلاق می‌شود که هیچ‌کدام از آزمون‌های اقامتی ایالات‌متحده‌آمریکا را نگذرانده و شهروند یا مقیم آمریکا به‌حساب نمی‌آیند.

30. Passing of the author

۱۳. «خدا زیبا است و زیبایی را دوست دارد».

۳۲. مشربی عرفانی که مبتنی بر رابطه عشق و حُسن است، جمال معشوق را منشأ عشق و عشق ربانی را نتیجه دگردیسی عشق زمینی می‌داند. (اسفندیار و سلیمانی کوشالی، ۱۳۸۹: ۳۹-۴۵)

۳۳. اشاره به حدیث کنز مخفی است؛ «کنت کنز مخفیا فاحببت ان اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف» (مجلسی، ۸۴:۱۹۹).

34. In the Field of Empty Days: The intersection of past and present in Iranian art.
35. The Act of Gurdafarid, the Female Warrior.
36. Brian O'Doherty
37. Creative destruction
38. Joseph Schumpeter
39. Theory of Creative Destruction
40. Fault Lines
41. Jemila Mac-Ewan
42. P'ak

فهرست منابع

- اسفندیار، محمودرضا و سلیمانی کوشالی، فاطمه. (۱۳۸۹). « مفهوم عشق از دیدگاه روزبهان بقلی». نیمسال‌نامه تخصصی پژوهشنامه ادیان. سال چهارم. شماره (۷). صفحات ۳۱-۴۶.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- برت، استل. (۱۳۹۷). کریستوا در قابی دیگر. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: شَوَند.
- پورکسمایی، پویا. (۱۳۹۸). « تحلیل مفهوم زمان در پرفورمنس آرت بر اساس نظریات ژیل دلوز». فصلنامه علمیپژوهشی کیمیای هنر. سال هشتم. شماره (۳۱). صفحات ۳۵-۴۹.
- پورکسمایی، پویا. (۱۳۹۹). « مفهوم بدن در پرفورمنس آرت بر اساس نظریات ژیل دلوز». نشریه هنرهای زیباهنرهای نمایشی و موسیقی. دوره ۲۵. شماره (۲). صفحات ۱۵-۲۴.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین. ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.
- خوشحال دستجردی، طاهره. و کاظمی، مرضیه. (۱۳۹۰). « تأثیر تکامل‌بخش ذکر در سلوک الی الله». دوفصلنامه علمیپژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. سال دوم. شماره (۴). صفحات ۲۹-۶۳.
- رودگر، محمد. (۱۳۹۷). « مبانی نظری عشق عرفانی در سوانح العشاق احمد غزالی». نشریه نثرپژوهی ادب فارسی. سال ۲۱. شماره (۴۳). صفحات ۱۳۵-۱۵۴.
- سوکال، آلن. و بریکمون، ژان. (۱۳۹۹). چرندیات پست‌مدرن: سوءاستفاده روشنفکران پست‌مدرن از علم. ترجمه عرفان ثابتی. تهران: انتشارات ققنوس.
- غیاثوند، مهدی. (۱۳۹۲). « سیمای تأویل در آیینه‌ی بینامتنیت کریستوایی». حکمت و فلسفه. سال نهم. شماره (۳). صفحات ۹۷-۱۱۴.
- فیروزی، آزیتا. (۱۳۹۱). « مفهوم معناکاوی در اندیشه کریستوا». دوفصلنامه فلسفی شناخت. شماره (۶۷/۱). صفحات ۱۱۱-۱۳۱.
- کریستوا، ژولیا. (۱۳۹۵). فردیت اشتراکی. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: روزبهان (نسخه طاقچه).
- کریستوا، ژولیا. (۱۳۹۷ آ). علیه افسردگی ملی؛ او گفت، سرپیچی. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: شَوَند.
- کریستوا، ژولیا. (۱۳۹۷ ب). خودم را می‌سفرم: خاطرات، مصاحبه‌ی ساموئل دوک با ژولیا کریستوا. ترجمه توفان گرکانی. تهران: نشر قطره (نسخه فیدیبو).
- کریستوا، ژولیا و [دیگران]. (۱۳۸۸). خورشید سیاه مالیخولیا: افسردگی و مالیخولیا در آثار کریستوا. گردآوری و ترجمه مهرداد پارسا. تهران: رخ‌داد نو.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۳). کنکاشی در هنر معاصر ایران. تهران: چاپ و نشر نظر.
- لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۲). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. ترجمه علیرضا سمیع‌آذر. تهران: نظر.
- لیوتار، فرانسوا. (۱۳۹۲). ناانسانی: تأملاتی در باب زمان. ترجمه محمدعلی جعفری. تهران: مولی (نسخه فیدیبو).
- مک‌آفی، نوئل. (۱۳۸۵). ژولیا کریستوا. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: مرکز.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.

- Bublatzky, Cathrine. (2020). *Aesthetics of an Iranian Diaspora - Politics of Belonging and Differences in Contemporary Art Photography*. Journal of Aesthetics & Culture. Vol 12. No 1. Pages: 1-10.
- Khosravishakib, Mohammad. (2012). *Inevitability of Arts from Intertextuality*. Frontiers of Language and Teaching. Vol. 3. Pages: 183-189.
- Reyden, Dianne van der. And Williams, Don. (1992). *The History, Technology, and Care of Papier-Mache: Case Study of the Conversation Treatment of a Victorian "Japan Ware" Chair*.

Richmand Academy of Medicine. Antique Show Magazine. Vol. 10. Pages: 29-34.

- Tuluce, Nadide Sevil. And Yurtkur, Asuman Koc. (2015). *Term of Strategic Entrepreneurship and Schumpeter's Creative Destruction Theory*. 11th International Strategic Management Conference. Procedina-Social and Bihavioral Sciences. Vol. 207. Pages: 720-728.
- URL 1: https://amirbaradaran.com/ (access date: 2021\09\28, 15:00).
- URL 2: https://www.lacma.org/ (access date: 2022\01\06, 18:30).
- URL 3: https://www.keyvanshovir.com/ (access date: 2021\07\17, 11:00).
- URL 4: http://freewaves.org/ (access date: 2021\09\28, 14:00).

Received: 2022/05/19
Accepted: 2022/11/12
Published: 2023/03/06

A Semanalysis of Non-Technological Performance Arts Created by U.S. Based Iranian Artists According to Julia Kristeva's Approach (during the Early Decades of the 21st Century)

Shiva Falahi, Master of Art Studies, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran

Taher Rezazadeh, Assistant Professor in Department of Art, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran.

Abstract

Kristeva considers text to be a process of interaction between subjects and texts that creates new and endless significances. U.S. based Iranian artists, with transcultural situation, appear in the texts of their performance arts, apply objects, texts and the symbolic in transformed ways, and challenge previous significances and create new ones. In this research we concentrate on those performances in which the artist as subject performs and answer these questions, "How artists apply the above-mentioned factors including body, language, acting and objects, in order to express their concerns?" And "what is the role of each factor in the transposition of the symbolic and creation of intertextuality stemmed from the artist's liminal status?" The aim of this research is to figure out the stance of U.S. based Iranian artists regarding the symbolic of their motherland and host country, and also, to understand the liminal space of their performance arts as Iranian artists and members of immigrants' society present in the international arena. In this study, the research method is descriptive-analytical and the library and field methods have been used in collecting data; thus, according to Kristeva's intertextual approach and semanalysis, and concerning her viewpoints on liminal status of immigrants, we analyze and interpret a few samples of performance arts in two categories of language-based and action-based works. Based on the research findings, in language- based performances, the relativity of the power of language is proposed, and the subject is the "Other", who supplies the symbolic in the format of objects and incidents in a significant way. On the other hand, in action-based performances, although the subject evades linguistic solutions, it still has to utilize the symbolic in action format. Furthermore, the body reminds us of the physical aspect of "Chora" and objects take on symbolic aspects that imply social limitations and suppressions.

Keywords: U.S. Based Iranian Artists, Performance Art, Intertextuality, Julia Kristeva, The 21st Century