تحلیل آثار نمایشگاه بدنمندی

رسول معرک‌نژاد

تحلیل اثر لاله آیتی: بدن زن در وضعیت تعلیق، اسارت، و مقاومت

اثر با ترکیب پارچه‌ی نیمه‌شفاف سفید، پیچ‌ومهره‌های فلزی، و در زمینه‌ای صنعتی ساخته شده است.

پارچه، با بافتی لطیف و سیال، در نقاط مختلف توسط چهارده پیچ فلزی به سطحی سخت و سرد متصل شده؛ و این اتصال، نه صرفاً فیزیکی، بلکه استعاری‌ست: تجسدِ بدن زن در کشمکش میان نرمی و خشونت، میان رهایی و مهار، میان تنانگی و ابزار.

چهارده پیچ، عددی نمادین است؛ می‌تواند اشاره‌ای باشد به بدن‌هایی که در تاریخ معاصر، موقعیت، قانون، یا لحظه‌ی سرکوب؛ اما در سطح بصری، این پیچ‌ها تن را از حرکت بازمی‌دارند، اما هم‌زمان باعث شکل‌گیری فرم می‌شوند؛ و این دوگانگی، جوهره‌ی اثر است.

پارچه، با چین‌خوردگی‌هایش، بدل به بدن می‌شود، بدنی که نه دیده می‌شود، نه حذف شده، بلکه در وضعیت تعلیق باقی مانده است. این بدن در کشمکش با قاب معنا می‌گیرد. پیچ‌ها، به‌مثابه نمادهای ساختار، قانون، و ابزار، بدن را مهار می‌کنند؛ اما پارچه، با سیالیت خود، مقاومت می‌کند، خم می‌شود، و فرم تازه‌ای می‌سازد. در این معنا، اثر نه صرفاً بازنمایی بدن زن، بلکه بازنمایی وضعیت بدن در ساختارهای مردسالار، صنعتی، و کنترل‌گر است.

اثر فاقد رنگ‌های تند یا فرم‌های اغراق‌شده است؛ در عوض، با استفاده از تضاد میان نرمی پارچه و سختی پیچ‌ها، نوعی سکوت بصری ایجاد می‌کند. این سکوت، حامل معناست: بدن در سکوت مقاومت می‌کند، در سکوت شکل می‌گیرد، و در سکوت دیده می‌شود.

در مجموع، این اثر، با زبان متریال، بدن زن را در وضعیت تعلیق، اسارت، و بازآفرینی بازنمایی می‌کند. در نمایشگاهی که بدنمندی در زیست‌مکان ایران امروز موضوع اصلی‌ست، این اثر یکی از صریح‌ترین مواجهه‌ها با تنانگی زنانه در ساختارهای کنترل‌گر است، نه با فریاد، بلکه با چین‌خوردگی، با مهار، و با سکوت.

چهار عنصر محاصره‌گر بدن زنانه در زیست‌مکان ایران امروز:

یک) خانواده به‌مثابه نهاد تثبیت هویت: خانواده، به‌ویژه در ساختار سنتی، بدن زن را در نقش‌های تثبیت‌شده‌ای چون دختر، همسر، مادر، و خواهر تعریف می‌کند. این نهاد، با زبان محبت، مراقبت، و وظیفه، اغلب بدن زن را از امکان تجربه‌ی آزادانه محروم می‌سازد و او را در چارچوبی از انتظار، کنترل، و وفاداری محصور می‌کند.

دو) مرد به‌مثابه ناظر و مالک نمادین: در بسیاری از ساختارهای اجتماعی، مرد نه فقط شریک، بلکه ناظر بدن زن است. از نگاه، تا قضاوت، تا قانون‌گذاری، بدن زن در نسبت با نگاه مردانه معنا می‌گیرد—و این نگاه، هم‌زمان عاشقانه، مالکانه، و کنترل‌گر است. در هنر، این نگاه اغلب به بازنمایی‌های کلیشه‌ای، تزئینی، یا حذف‌شده منجر می‌شود.

سه) جامعه به‌مثابه میدان نظارت و انکار: جامعه، با عرف، قانون، و گفتمان عمومی، بدن زن را در موقعیتی دوگانه قرار می‌دهد؛ از یک‌سو، بدن زن را به‌عنوان نماد زیبایی، اخلاق، و خانواده می‌ستاید؛ و از سوی دیگر، آن را کنترل، حذف، و سرکوب می‌کند. این تضاد، بدن زن را به صحنه‌ای برای کشمکش بدل می‌سازد، میان دیده‌شدن و نادیده‌ماندن، میان حضور و غیاب.

چهار) زبان به‌مثابه ابزار نام‌گذاری و حذف: زبان، چه در قانون، چه در رسانه، چه در هنر، بدن زن را نام‌گذاری می‌کند، و این نام‌گذاری، اغلب با حذف، تقلیل، یا تزئین همراه است. بدن زن، در بسیاری از استیتمنت‌ها، به استعاره بدل می‌شود؛ به نماد، به نشانه، به فرم(شکل و حجم)، بی‌آن‌که تجربه‌ی زیسته‌اش بازنمایی شود. زبان، اگر بی‌پرسش باشد، خود بدل به ابزار محاصره می‌شود.

تحلیل اثر نوشین نفیسی: زن در قاب‌های سوخته

سه قاب، هر قاب ده تصویر، تکنیک سوخت روی چرم بافتی خاص و تنانه به اثر بخشیده، بافتی که هم‌زمان حامل خشونت، حافظه، و لمس است.

چرم، به‌مثابه ماده‌ای ارگانیک، در اینجا بدل به پوست دوم شده؛ و سوخت، به‌مثابه کنش هنری، یادآور زخم، رد، و حکاکی‌ست. این ترکیب، بدن زن را نه در فرم تزئینی، بلکه در وضعیت آسیب‌دیده، ثبت‌شده، و مقاوم بازنمایی می‌کند.

تصاویر همگی زن‌اند، شامل بدن و پرتره؛ اما این بدن‌ها، نه در وضعیت نمایش، بلکه در وضعیت مواجهه‌اند: چهره‌هایی که گاه حذف شده‌اند، گاه در سکوت‌اند، گاه در نگاه مستقیم، و گاه در وضعیت تعلیق. بدن‌هایی که نه اغواگرند، نه تزئینی، بلکه حامل تجربه‌اند، تجربه‌ی زیسته، تجربه‌ی حذف، تجربه‌ی مقاومت.

چینش شبکه‌ای تصاویر، نوعی نظم ظاهری ایجاد می‌کند؛ اما این نظم، با تفاوت فرم‌ها، نگاه‌ها، و سوخت‌ها، به‌تدریج دچار گسست می‌شود. نک تصویر پایین، که خارج از شبکه قرار گرفته، گویی نقطه‌ی شکست یا پرسش است، بدنی که از قاب بیرون زده، یا چهره‌ای که از نظم فرار کرده.

در این اثر، بدن زن در سه سطح بازنمایی می‌شود:

یک) ماده‌ی چرم: به‌مثابه پوست، به‌مثابه حافظه‌ی تن، به‌مثابه سطحی برای حکاکی.

دو) کنش سوخت: به‌مثابه خشونت نمادین، به‌مثابه ثبت تجربه، به‌مثابه مقاومت.

سه) تصویر زن: به‌مثابه سوژه‌ی زیسته، نه ابژه‌ی دیده‌شده.

این سه سطح، بدن زن را از وضعیت تزئینی خارج می‌کنند و به وضعیت مفهومی، تاریخی، و اجتماعی وارد می‌سازند.

در مجموع؛ با استفاده از تکنیک سوخت روی چرم، بدن زن را در وضعیت ثبت‌شده، زخم‌خورده، و مقاوم بازنمایی می‌کند. چینش شبکه‌ای تصاویر، در ظاهر نظم می‌سازد، اما در عمق، حامل گسست، تعلیق، و پرسش است. این اثر، یکی از صریح‌ترین مواجهه‌ها با بدنمندی زنانه در بستر ایران امروز است، نه با اغراق، بلکه با بافت، با زخم، و با سکوت.

تحلیل اثر پری زنگنه؛ تار و پودِ مرگ و حافظه: داربست قالی با سه جمجمه و جلوه‌های هنر گلیچ

اثر با استفاده از داربست سنتی قالی‌بافی ساخته شده؛ عنصری که در فرهنگ ایرانی، هم‌زمان حامل کار، زن، خانه، و حافظه‌ی نسلی‌ست. اما در اینجا، به‌جای نقشه‌ی قالی، سه تصویر جمجمه در قاب مرکزی نصب شده‌اند؛ تصاویری که با برخورد شیء تیز و سخت، دچار اعوجاج، شکست، و جلوه‌های گلیچ شده‌اند. این ترکیب، نوعی جابه‌جایی معنایی ایجاد می‌کند: – داربستی که قرار بود محل خلق زیبایی باشد، بدل شده به صحنه‌ی مرگ، خشونت، و اختلال. – نقشه‌ای که قرار بود حافظه‌ی خانه باشد، حالا حافظه‌ی بدن‌های از دست‌رفته است.

جمجمه، از سه زاویه‌ی مختلف، بافتی پزشکی، مستند،اما با برخورد شیء تیز و جلوه‌های هنر گلیچ، از وضعیت علمی خارج شده و وارد وضعیت هنری، اعوجاج‌یافته، و پرسش‌برانگیز می‌شوند؛ و گلیچ، به‌مثابه زبان اختلال دیجیتال، در اینجا بدل به استعاره‌ای از اختلال حافظه، اختلال تاریخ، و اختلال بدن شده است.

سه جمجمه، می‌توانند نماد سه نسل باشند، یا سه وضعیت بدن زن در مواجهه با ساختارهای خشونت‌بار:

– جمجمه و بدن تثبیت‌شده

– جمجمه و آسیب‌دیده و بدن در کشمکش

– جمجمه‌ی گلیچ‌شده؛ و بدن در وضعیت فروپاشی یا مقاومت

در این اثر، بدن نه در تصویر مستقیم، بلکه در غیاب خود معنا می‌گیرد. جمجمه، به‌مثابه باقی‌مانده‌ی بدن، حامل حافظه‌ی تن است، و داربست قالی، علاوه بر استمرار «دار»، به‌مثابه ساختار فرهنگی، صحنه‌ی این حافظه را می‌سازد. در این معنا، اثر بدن را در نسبت با مرگ، با خشونت، و با اختلال بازنمایی می‌کند، نه با اغراق، بلکه با جابه‌جایی فرم و معنا.

در مجموع، اثر نه صرفاً بازنمایی مرگ، بلکه بازنمایی اختلال در ساختارهای فرهنگی و خاطره‌ی جمعی‌ست، جایی که زیبایی، خشونت، و حافظه در هم تنیده‌اند.

تحلیل اثر فرناز نیکوخواه، بدن در نگاه، محو در قاب: سه تابلو، دو مجموعه چشم، یک تصویر محو از هنرمند

دو فاب شامل شش جفت چشم، در چینشی افقی و منظم؛ و قاب سوم، در مرکز، تصویری محو از خود هنرمند؛ نه به‌مثابه پرتره، بلکه به‌مثابه حضور لرزان، حذف‌شده، و در حال ناپدید شدن.

چشم‌ها، در قاب‌های جداگانه، بدون چهره، بدون بدن، و بدون زمینه، این حذف، بدن را به نگاه تقلیل می‌دهد؛ و نگاه را به ابژه‌ای برای مشاهده بدل می‌سازد.

تصویر محو هنرمند، در مرکز، نه نقطه‌ی تثبیت، بلکه نقطه‌ی تعلیق است، بدنی که دیده می‌شود، اما نمی‌خواهد دیده شود؛ حضوری که هم هست، هم نیست. چشم‌ها، در این اثر، نه فقط عضو، بلکه سوژه‌اند. هر جفت چشم، حامل احساسی‌ست: ترس، سکوت، اعتراض، بی‌تفاوتی، یا خستگی. اما در غیاب چهره‌شان، این احساسات در وضعیت تعلیق باقی می‌مانند، نه کامل، نه قابل تشخیص، نه قابل تأیید.

تصویر محو هنرمند، در مرکز، نوعی مواجهه با خود است؛ اما این مواجهه، نه در وضوح، بلکه در لرزش، در حذف، و در تردید اتفاق می‌افتد. گویی هنرمند، خود را در نگاه دیگران می‌بیند، اما نمی‌تواند خود را تثبیت کند.

در این اثر، بدن زن در سه سطح بازنمایی می‌شود:

یک) چشم: به‌مثابه جایگزین بدن، به‌مثابه عضو نظارت‌شده، به‌مثابه سوژه‌ی حذف‌شده.

دو) غیاب چهره: به‌مثابه حذف هویت، به‌مثابه سکوت تنانه، به‌مثابه مقاومت منفعل.

سه) دورنمای هنرمند: به‌مثابه حضور محو، به‌مثابه شاهد غایب، به‌مثابه حذف خودخواسته.

این سه سطح، بدن زن را از وضعیت دیده‌شدن فعال خارج می‌کنند و به وضعیت نیمه‌دیدن، نیمه‌نگاه کردن، و نیمه‌بودن وارد می‌سازند.

در مجموع، این اثر با استفاده از بازنمایی چشم‌ها و حذف پرتره، بدن زن را در وضعیت محصور، محو، و محبوس بازنمایی می‌کند. چینش منظم چشم‌ها، در ظاهر نظم می‌سازد، اما در عمق، حامل پرسش، تعلیق، و غیاب است.

این اثر، یکی از صریح‌ترین مواجهه‌ها با بدنمندی زنانه در بستر ایران امروز است، نه با فریاد، بلکه با نگاه، با حذف، و با سکوت.

تحلیل اثر رسول معرک‌نژاد، ویدئوآرت «زیست‌بی‌بدن»: کت به‌مثابه بدنِ غایب، حافظه‌ی مرد، و بازی نسل‌ها

تحلیل چندلایه از ویدئوآرت «کت» در نسبت با قدرت، لمس، خاطره، و تحول.

در ویدئوآرت «زیست‌بی‌بدن»، کت بدل به پیکره‌ی مرکزی‌ست، نه به‌مثابه پوشش، بلکه به‌مثابه بدنِ تهی‌شده، حافظه‌ی مرد، و نشانه‌ی جابجایی. کت، از صحنه‌ای به صحنه‌ی دیگر، در مکان‌های متضاد ظاهر می‌شود: بر در فلزی، روی صندلی، در چمنزار، در دست مرد، در دست کودک، در تاب، بر نردبان، کنار شیرسنگی، آویزان از پل، در قاب تلویزیون. این جغرافیای پراکنده، نه صرفاً تنوع بصری، بلکه نوعی پرسه‌زنی حافظه است، حافظه‌ای که نه در زبان، بلکه در حرکت، در لمس، در باد، در بازی، در خستگی، و در سقوط جاری‌ست.

بک) کت به‌مثابه بدنِ مرد و حافظه‌ی سوگ‌مند: در پلان نخست، کت، سیاه و سفید، ایستاست؛ نمادی از مردی که در قاب قدرت منجمد شده. در پلان دوم، کت در انعکاس آب استخر آبی، لرزان و معلق؛ نشانه‌ای از هویت مردانه در وضعیت روانیِ ناپایدار، در مرز میان حضور و انحلال. در صحنه‌ی پایانی، همان کت در صحنه‌ی رنگی شده است؛ نه به‌مثابه بازگشت به قدرت، بلکه به‌مثابه عبور از آن، عبوری که از طریق لمس، بازی، و خستگی نسلی رخ داده است. کت، در این معنا، بدنِ سوگ‌مند است، بدنی که از خانه رفته، اما خانه هنوز او را در باد، در بازی کودک، در قاب تلویزیون به یاد می‌آورد. این یاد، نه برای بازگشت، بلکه برای سوگواری‌ست، سوگی که نه با فریاد، بلکه با بازی کودک، با افتادن نردبان رخ می‌دهد.

دو) نشانه‌شناسی کت: از تحکم تا تعلیق: در سنت بصری، کت و شلوار نماد مردسالاری، اقتدار، و نظم اجتماعی‌ست. اما در این اثر، کت از این معنا فاصله می‌گیرد:

– روی در فلزی، آستینش با باد قفل را می‌پوشاند: قدرتی که مانع نمی‌شود، بلکه پنهان می‌کند.

– روی صندلی فلزی، لم‌داده: مردی که دیگر نمی‌ایستد، بلکه فرومی‌نشیند.

– در چمنزار، خوابیده: مردی که از تحکم به فراغبال رسیده، یا شاید به فرسایش.
– در دست کودکان، در تاب: کت به شیء بدل شده، به ابزار بازی، به حافظه‌ای که دیگر جدی گرفته نمی‌شود.

کت، در این معنا، نشانه‌ای‌ست از تحول قدرت به حافظه، از اقتدار به لمس، از نظم به بازی، از سوژه به ابژه.

سه) جامعه‌ـروان‌شناسی مرد: از سکوت تا لمس: در روان‌پویشی اجتماعی، مرد در ایران امروز با دو فشار متضاد مواجه است: از یک‌سو، انتظار تحکم، اقتدار، و سکوت؛ از سوی دیگر، تجربه‌ی حذف، بی‌اعتنایی، و خنثی‌سازی.

در این اثر، کت حامل این تضاد است، بدنی که باید قدرتمند باشد، اما در واقع لمس می‌شود، بازی داده می‌شود، و در نهایت رها می‌شود. کودکان نسل آلفا، با کت بازی می‌کنند، آن را دست‌به‌دست می‌کنند، و از آن خسته می‌شوند. این خستگی، بی‌احترامی نیست، بلکه نشانه‌ای‌ست از گسست نسلی، نسلی که دیگر نمی‌تواند با حافظه‌ی مردانه ارتباط برقرار کند، چون آن حافظه در سکوت، در تحکم، و در قاب منجمد شده است.

چهار) پدیدارشناسی غیاب و خاطره‌سازی شیء: در نگاه مرلو–پونتی، بدن شرط امکان تجربه است؛ اما در این اثر، بدن غایب است، و تجربه از طریق لباس، از طریق لمس کودک، از طریق لرزش تصویر رخ می‌دهد. بدنمندی، در اینجا، نه در تن، بلکه در رد تن است، در آستین بادخورده، در افتادن نردبان، در قاب تلویزیون، در بازی کودکانه. این تجربه، نه مستقیم، بلکه پدیدارشناسانه است: بدن دیده نمی‌شود، اما جهان از طریق غیاب او فهمیده می‌شود.

هم‌زمان، کت خود بدل به سوژه‌ی خاطره‌ساز می‌شود، گویی خودِ لباس، در حال مرور گذشته‌ی خویش است. کت خاطره‌ی مرد را بازخوانی می‌کند؛ و در پایان، با رنگی شدن، بازنمی‌گردد، بلکه متحول می‌شود.

در مجموع، «زیست‌بی‌بدن»، ویدئویی است درباره‌ی کت، نه به‌مثابه لباس، بلکه به‌مثابه بدنِ تهی‌شده، حافظه‌ی مرد، و شیء خاطره‌مند. کت، در این اثر، خود را مرور می‌کند، از سکوت تا لمس، از اقتدار تا بازی، از انجماد تا رنگ؛ و این مرور، نه برای بازگشت، بلکه برای تحول است؛ تحولی که از دل خاطره، از دل لمس، و از دل افتادن رخ می‌دهد. این اثر، نه درباره‌ی قدرت، بلکه درباره‌ی عبور از قدرت است؛ نه درباره‌ی اقتدار، بلکه درباره‌ی لمس، خستگی، و بازی.

تحلیل اثر مهدی تمیزی، فتومونتاژ سنگ‌قبر، بدن زنانه میان مرگ و تولد

یک) اثر با استفاده از تصویر سنگ‌قبر زنی که در زمان زایمان درگذشته، تصویر نوزادی در حالت جنینی، و مونتاژ پیکره‌ی زن روی سنگ. زمینه‌ی سیاه، فضا را به وضعیت سوگ، سکوت، و حذف می‌برد؛ و پارچه‌ی تورمانند سفید، که روی بالا تنه‌ی تصویر زن قرار گرفته، بدل به پوششی‌ست که هم‌زمان معنای حجاب، مرگ، و تطهیر را حمل می‌کند

دو) این ترکیب، نه صرفاً بصری، بلکه مفهومی‌ست: بدن زن، در لحظه‌ی تولد، از هستی حذف شده؛ و نوزاد، در حالت جمع‌شده، گویی هنوز در بدن مادر است، بدنی که دیگر نیست، اما هنوز حامل است.

سه) تصویر زن، مونتاژ شده بر سنگ، نه در وضعیت زندگی، بلکه در وضعیت ثبت‌شده، حک‌شده، و تثبیت‌شده است. این تثبیت، نه به‌مثابه یادبود، بلکه به‌مثابه حذف است، بدنی که دیگر نمی‌تواند سخن بگوید، حرکت کند، یا دیده شود. نوزاد، در حالت جنینی در پایین سنگ، و سنگ‌مزار خود تن مادری شده است که گویی نوزادش را در خود محفوظ می‌دارد. این حکاکی، بدل به استعاره‌ای از بدنمندی پس از مرگ می‌شود، بدنی که هنوز حامل دیگری‌ست، حتی در غیاب خود.

چهار) در این اثر، بدن زن در سه وضعیت بازنمایی می‌شود:

– بدن در لحظه‌ی مرگ: حذف‌شده، تثبیت‌شده، حک‌شده.

ـ بدن به‌مثابه حامل دیگری: نوزاد درون سنگ، درون بدن، درون حافظه.

– بدن در پوشش سفید: تطهیرشده، سوگ‌مند، و از نگاه جداشده.

این سه وضعیت، بدن زن را از وضعیت زیسته خارج می‌کنند و به وضعیت نمادین، سوگ‌مند، و حافظه‌ای وارد می‌سازند.

در مجموع، اثر فتومونتاژ سنگ‌قبر، با ترکیب مرگ، تولد، و پوشش، بدن زن را در لحظه‌ی حذف بازنمایی می‌کند، لحظه‌ای که هم‌زمان آغاز دیگری‌ست. این اثر، نه فقط سوگ‌نامه‌ی یک زن و نوزادش است، بلکه مواجهه‌ای‌ست با بدنمندی در مرزهای هستی، در مرزهای نگاه، و در مرزهای حافظه.

تحلیل اثر طهمورث بهادرانی، بدن در حجم زخم و نظارت، ۲۳ آویز کاغذی، بارکد، تصاویر بدن، فضای اجتماعی، چهره‌های عمومی و زخم

یک) اثر از مجموعه‌ای آویزهای کاغذی تشکیل شده، هرکدام شامل تصویری پرینت‌شده از بدن، فضای اجتماعی، یا چهره‌ی سلبریتی‌ها، یک حجم معلق و سیال. بارکدها، روی برخی تصاویر، نه صرفاً عنصر گرافیکی، بلکه نماد نظارت، ثبت، و کالایی‌شدن بدن‌اند. چیدمان آویزها، با ارتفاع‌های متفاوت، مخاطب را دعوت به حرکت، مواجهه، و خوانش می‌کند، بدنی که نه در قاب، بلکه در فضا معلق است؛ و زخمی که نه پنهان، بلکه منتشر شده.

دو) تصاویر، از زخم‌های بدن تا چهره‌های عمومی، طیفی از تجربه‌ی زیسته تا بازنمایی رسانه‌ای را دربر می‌گیرند. متن‌هایی که روی تصاویر نوشته شده‌اند، برگرفته از استیتمنت، زخم را به زبان تبدیل می‌کنند؛ زخم‌هایی که نه فقط فیزیکی، بلکه روانی، اجتماعی، و نمادین‌اند. چهره‌ی سلبریتی‌ها، در کنار زخم‌های بدن، تضادی بنیادین ایجاد می‌کند: بدن‌هایی که دیده می‌شوند، اما بی‌زخم‌اند؛ و بدن‌هایی که زخمی‌اند، اما دیده نمی‌شوند. این تضاد، پرسشی درباره‌ی قدرت، رسانه، و حذف را پیش می‌کشد.

سه) در این اثر، بدن در چهار وضعیت بازنمایی می‌شود:

– بدن زخمی: به‌مثابه تجربه‌ی زیسته، به‌مثابه حافظه‌ی تن، به‌مثابه مقاومت.

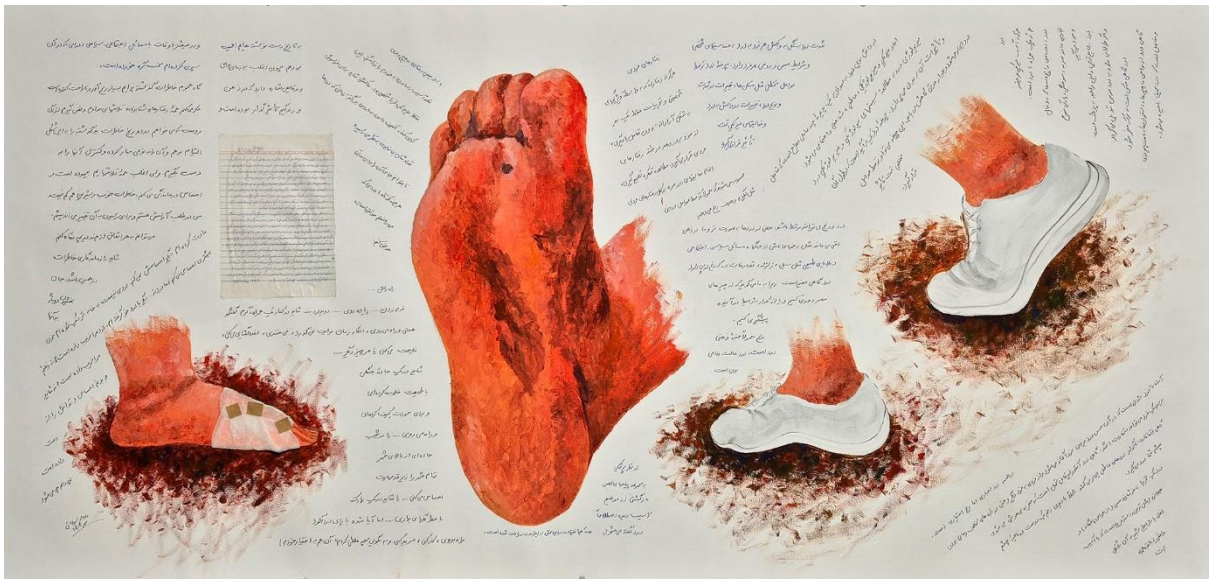
– بدن رسانه‌ای: چهره‌های عمومی، به‌مثابه بدن‌های دیده‌شده.

– بدن بارکدخورده: به‌مثابه کالای نظارت‌شده، به‌مثابه داده، به‌مثابه ابژه. به گونه‌ای که بارکدها فضای دیگری به نمایشگاه می‌کشانند

– بدن معلق: در نخ‌های شفاف، در فضای نمایشگاه، در وضعیت تعلیق و انتشار.

این چهار وضعیت، بدن را از حالت تثبیت‌شده خارج می‌کنند و به وضعیت سیال، چندلایه، و متنی وارد می‌سازند.

در مجموع، اثر آویزهای کاغذی، با ترکیب تصویر، متن، و چیدمان، فضایی را ایجاد کرده که بدن را در وضعیت زخم، نظارت، و مقاومت بازنمایی می‌کند. این اثر، نه فقط نمایش بدن، بلکه بازخوانی آن در نسبت با رسانه، قدرت، و حافظه است، بدنی که دیده می‌شود، اما زخمش را پنهان نمی‌کند.



تحلیل اثر پروانه سیلانی: رد پاها، حافظه‌ی تن.

اثر شامل سه موقعیتِ تصویری از پاهاست:

– سمت راست: پا با کفش سفید، در وضعیت حرکت.

– مرکز: کف پای برهنه، زخمی، با رنگ‌های سرخ و قهوه‌ای، در وضعیت درد.

– سمت چپ: پای بانداژشده، در وضعیت پس از زخم

یک) این سه موقعیت، در کنار هم، نوعی روایت بصری از بدن در گذر زمان می‌سازند، بدنی که حرکت کرده، زخمی شده، و ترمیم یافته. زمینه‌ی سفید بوم، با نوشته‌های دست‌نویس، بدل به حافظه‌ی تن شده؛ خاطراتی که نه در ذهن، بلکه بر پوست، در زخم، و با رد ثبت شده‌اند.

دو) پای زخمی در مرکز، با رنگ‌های نزدیک به سرخ و بافت خشن، نقطه‌ی اوج اثر است، بدنی که نه فقط دیده می‌شود، بلکه احساس می‌شود. زخم، در اینجا، نه تزئینی‌ست و نه استعاری؛ بلکه واقعی، فیزیکی، و حامل معناست. پای بانداژشده در سمت چپ، نشانه‌ی ترمیم است؛ اما ترمیمی که هنوز در حافظه‌ی درد باقی مانده.

پای کفش‌دار در سمت راست، نماد حرکت، عبور، و شاید فرار از گذشته است.

سه) نوشته‌های دست‌نویس، خاطرات هنرمندند، مرور لحظاتی که بدن در آن‌ها زخمی شده، دیده نشده، یا مجبور به حرکت بوده. این نوشته‌ها، بدن را از تصویر به متن منتقل می‌کنند؛ و متن را از خاطره به تجربه‌ی زیسته.

چهار) در این اثر، بدن در سه وضعیت بازنمایی می‌شود:

– بدن زخمی: به‌مثابه حافظه‌ی درد، به‌مثابه نقطه‌ی توقف، به‌مثابه مرکز تجربه.

– بدن بانداژشده: به‌مثابه ترمیم، به‌مثابه تلاش برای بازسازی، به‌مثابه مقاومت.

– بدن کفش‌دار: به‌مثابه حرکت، به‌مثابه عبور، به‌مثابه امکان رهایی.

این سه وضعیت، بدن را از حالت ایستا خارج می‌کنند و به وضعیت روایی، حافظه‌ای، و مفهومی وارد می‌سازند.

در مجموع، اثر نقاشی پاها، با ترکیب تصویر و خاطره، بدن را به صحنه‌ای برای مرور درد، ترمیم، و حرکت بدل می‌سازد. این اثر، نه فقط نقاشی، بلکه نوشتار تن است، نوشتاری که در آن هر زخم، هر رد پا، و هر کفش، حامل داستانی‌ست از بودن، رنج، و عبور.

تحلیل اثر فهیمه حقیقی: بدن در وضعیت کار، جویدن، و بقا. ویدئوآرت ساخت خمیر و چیدمان خمیرهای جویده شده

یک) ویدئو، دست‌هایی را نشان می‌دهد که آرد و آب را در ظرفی سفید مخلوط می‌کنند؛ نمایش حرکتی تکراری، بی‌ادعا، و بی‌فریاد، بدنی که می‌سازد، اما دیده نمی‌شود.

زمینه‌ی پارچه‌ی چیت با نقش سنتی، بدن را در بستر فرهنگی قرار می‌دهد؛ اما آن‌چه ساخته می‌شود، نه نان، بلکه خمیر است، ماده‌ای ناتمام، جویده‌شده، و رهاشده.

در پایین نمایشگر، حدود ۱۴ قطعه خمیر دندان‌زده چیده شده‌اند؛ این خمیرها، نه محصول، بلکه رد تن هستند، ردی از دهان، از گرسنگی، از بقا.

دو) اثر، دغدغه‌ی نان را نه از منظر تغذیه، بلکه از منظر بدنمندی بازخوانی می‌کند: نان، اینجا نه خوراک، بلکه مسئله‌ای‌ست درباره‌ی کار، مصرف، و ارزش بدن. دست‌هایی که خمیر می‌سازند، بدن را در وضعیت تولید قرار می‌دهند؛ اما خمیرهایی که جویده شده‌اند، بدن را در وضعیت مصرف، فرسایش، و حذف نشان می‌دهند. دغدغه‌ی نان، در این اثر، نه فقط گرسنگی، بلکه پرسش از جایگاه بدن در چرخه‌ی تولید و مصرف است، بدنی که می‌سازد، اما نمی‌خورد؛ بدنی که جویده می‌شود، اما دیده نمی‌شود.

سه) در این اثر، بدن زن در سه وضعیت بازنمایی می‌شود:

– بدن کارگر: دست‌هایی که خمیر می‌سازند، بی‌نام، بی‌چهره، اما فعال

– بدن مصرف‌شده: خمیرهای دندان‌زده، به‌مثابه رد دهان، رد گرسنگی، رد حذف

– بدن فرهنگی: پارچه‌ی سنتی، به‌مثابه زمینه‌ی تاریخی، به‌مثابه حافظه‌ی زنانه

این سه وضعیت، بدن را از حالت زیباشناختی خارج می‌کنند و به وضعیت اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی وارد می‌سازند.

در مجموع، ویدئوی ساخت خمیر و چیدمان خمیرهای جویده‌شده، بدن را در وضعیت کار، مصرف، و بقا بازنمایی می‌کند. این اثر، نه درباره‌ی نان، بلکه درباره‌ی بدن‌هایی‌ست که می‌سازند، اما خود در چرخه‌ی فرسایش ناپدید می‌شوند.