زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۴: ۱۵۷ـ۱۷۰

بررسی مفهوم هویت زنانه در ویدئوآرت با رویکرد روانکاوی لاکان (مطالعه‌ای بر آثار پیپیلوتی ریست)

فروغ خبیری[۱]، علی شیخ مهدی[۲*]

چکیده

یکی از نمودهای هویت زنان در جامعه، هویت جنسی آنان است که همواره در مطالعات زنان بازنگری شده است. پژوهش حاضر در نظر دارد هویت زنانه را با رویکرد روانکاوی لاکان، در ویدئوآرت بررسی کند. ویدئوآرت رسانهٔ هنری‌ای است که در کشاکش نظریه‌های زیبایی‌شناسانه‌ای که پس از جنگ جهانی دوم آغاز شده بود، با ابداع دوربین ویدئویی قابل حمل در دههٔ شصت میلادی متولد شد. ویدئو در تقابل با زبان نحوی و شیوهٔ بیانی متعارف سینما و تلویزیون بوده و ازاین‌رو، رویکرد مسلط بر این رسانه‌ها را به چالش کشیده است. با گسترش هنرهای اجرایی در دو دههٔ اخیر، در بسیاری از نمونه‌های ویدئوآرت مسئلهٔ هویت جنسی با نگاهی زن‌محور مورد توجه قرار گرفته است. در این پژوهش، آثار ویدئویی مرتبط با این موضوع بررسی شده و از میان هنرمندان فعالِ این عرصه، آثار پیپیلوتی ریست تحلیل شده است. از خلال تحلیل و تفسیری که براساس نظریهٔ لاکان انجام شد، این نتیجه به دست آمد که این هنرمند هنگام پرداختن به مسئلهٔ هویت زنانه در جامعه با زبان زنانه سخن گفته و ساختارهای نمایش مسلط مردانه را فرو ریخته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژگان

پیپیلوتی ریست، روانکاوی، ژاک لاکان، ویدئوآرت، هویت زنانه.

۱. کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس khabiri.for@gmail.com
۲. استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس alisheikhmehdi@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۲/۱۲

مقدمه

هویت در معنای آگاهی و شناخت از خود، به نحوی که موجب درک تفاوت از دیگران شود، می‌تواند در حوزه‌های فردی و جمعی بررسی شود. هویت زنانه مفهومی به‌نسبت متأخر است که شناخت زنان از خویش را به تفاوت‌های جنسی و جنسیت ارتباط می‌دهد. پژوهش حاضر در نظر دارد مسئلهٔ هویت زنانه را، که از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی در بسیاری از جوامع مورد پرسش قرار گرفته است، در ویدئوآرت بررسی کند. دربارهٔ علت انتخاب ویدئوآرت باید گفت که ویدئو در دورهٔ اوج تحولات فرهنگی عصر خود با اختراع دستگاه ویدئو به‌منزلهٔ رسانه‌ای هنری ظهور کرد و در دههٔ ۱۹۷۰ به ابزاری جدید برای بیان هنرمندان بدل شد. این رسانه به‌منزلهٔ یک گونهٔ هنری معاصر برای نظام‌های بازنمایی پذیرفته شد. ازاین‌رو، در این پژوهش، با شناخت زبان و شیوه‌های بیان آن، کارکرد ویدئو در بازنمایاندن مفهوم هویت جنسیتی مدنظر قرار گرفته است.

در این بررسی، رویکرد روانکاوانه انتخاب شده و برای چارچوب نظری، آرای ژاک لاکان پیرامون مفهوم «ساختارهای شکل‌گیری جنسیت»[1] در نظر گرفته شده است. با استفاده از این پرسش که چگونه ویدئوآرت به رسانه‌ای بدل می‌شود که معنای جنسیت و هویت جنسی را تغییر می‌دهد، این فرضیه در نگارش پژوهش در نظر گرفته شده است: «با اینکه زبان ویدئوآرت، همچون سینما، زبانِ تصاویر متحرک است، این رسانه مستقلِ از سینما و تلویزیون است و رها از مناسبات اقتصادی و سیاسیِ سینما و تلویزیون، زبانِ مردمحور بر آن حاکمیت ندارد.»

پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ زنان در هنرهای تجسمی، به‌ویژه نقاشی و سینما، انجام شده است که نشان می‌دهد تاریخ این هنرها موقعیت ابژه‌شدن زنان[2] را در شکل‌های مختلف در خود نهفته دارد. نخستین بارقه‌های مبارزه با این نگاه در سینمای مستقل و به‌خصوص فیلم‌های تجربی در دههٔ ۱۹۶۰ میلادی پدیدار شد و بعدها با ظهور دوربین‌های سبک ویدئویی، ویدئوآرت نمایندهٔ هنریِ چنین تقابلی شد و حضور زنان را به‌منزلهٔ ابژه‌ای در تصویرسازی مردانه به چالش کشید [۳،ص۴۵ـ۴۶].

ظهور این فناوریِ تصویریِ جدید با مطرح‌شدن نظریه‌های ژاک لاکان دربارهٔ مفهوم هویت جنسی در دههٔ هفتاد مقارن شد که مورد توجه نظریه‌پردازان مسائل زنان در حوزهٔ روانکاوی قرار گرفت. ازاین‌رو، هدف اصلی این پژوهش آن است که نحوهٔ حضور زن در ویدئوآرت و چالشی را که این گونهٔ هنری جدید در بازنمایی هویت زنانه به وجود آورده است تحلیل کند.

---

۱. Sexuation مفهومی خاص لاکان که ربطی به شکل‌گیری جنسیت از جنبهٔ زیستی ندارد [۸،ص۳۴].

۲. ابژه‌شدن زنانه (feminine objectification) به معنای این است که زنان به‌عنوان ابژهٔ میل جنسی همواره در معرض نگاه خیرهٔ مردانه هستند [۳،ص۱۸].

رویکرد روانکاوانه و استدلال در باب انتخاب آن

روانکاوی لاکان در پیوندی عمیق با فروید قرار دارد و توضیح یکی بدونِ علم به دیگری غیرممکن است. لاکان در آغاز دهۀ ۱۹۷۰ میلادی خوانش تازه‌ای از فرایند «اختگی» در آرای فروید عرضه کرد و به مفاهیم جدیدی دربارۀ تفاوت هویت جنسی مردان و زنان دست یافت. در روانکاوی لاکان، همۀ پرسش‌ها پیرامون جنسیت بازاندیشی می‌شوند. این روشنگری لاکان در بحث جنسیت، پیگیری هویت جنسی در هنر را تقویت کرد.

هویت جنسی از منظر فروید بر مفاهیم عقدۀ ادیپ[۱] و اختگی[۲] استوار بوده و اغلب به جنسیت کودکان پسر می‌پردازد. او مسئلۀ جنسیت را برای دختران در هاله‌ای از ابهام قرار داده بود. اما از نظر لاکان، سوژۀ انسانی در روند رشد هویت جنسی خویش، ساحت‌های سه‌گانه و تودرتوی روان انسان را به طریقی متفاوت طی می‌کند. ازاین‌رو، او برای گذر در این مراحل میان پسر و دختر تفاوت قائل می‌شود.

به‌صورت‌کلی، در تفسیر لاکان، سوژۀ مؤنث، به هنگام شناخت، فقدان فالوس[۳] را در خویش درک می‌کند. به عبارت دیگر، سهم زن شناخت فقدان است. ازاین‌رو، زن با تمام ابزارها تلاش می‌کند فالوس را با عشق ورزیدن به پدر و سپس همسر و بالاخره میل به فرزند خود صاحب شود [۶،ص۲۷۷]. میل زن در نظر لاکان به منزلۀ انتظار او برای برخوردار شدن از یک معادل اندام جنسی مردانه است. این دیدگاه حاکی از مردمحوری تفکر لاکان است. او برای بازنمایی این فقدان دو راه پیش روی زنان می‌گذارد: فالوس‌داشتن یا فالوس‌بودن. به نظر لاکان، مردانگی متضمن ژستِ داشتنِ فالوس یا تظاهر به آن است؛ درحالی‌که زنانگی متضمن نقابِ[۴] «فالوس‌بودن» بر چهره زدن است. در باب تفاوت جنسی آن چیزی که ساختار مردانه یا زنانه را تعیین می‌کند نوع ژوئیسانسی است که فرد می‌تواند به‌دست آورد؛ آنچه لاکان ژوئیسانس فالوسی و ژوئیسانس دیگری بزرگ می‌نامد [۸،ص۱۳۴].

درواقع، لاکان از موضعی دیگر مسئلۀ جنسیت را بررسی می‌کند. او نظریۀ خود در زمینۀ جنسیت را در این قالب توضیح می‌دهد که چگونه ناخودآگاه خود را در میل بیان می‌کند

---

۱. عقدۀ ادیپ نشان‌دهندۀ اوج تمایلات جنسی کودکانه است که از طریق پیامدهایش، اثری سرنوشت‌ساز بر تمایلات جنسی بزرگسالان می‌نهد [۸،ص۴۷].

۲. اختگی (castration) برای پسران حکم خاتمه و حل عقدۀ ادیپ را دارد؛ یعنی پسرها از دیگری در مقام موضوع عشق چشم‌پوشی می‌کنند. اما در مورد دختران عقدۀ اختگی است که به عقدۀ ادیپ منجر می‌شود و راه حل رضایت‌بخشی برای آن وجود ندارد [۸،ص۱۳۵].

۳. فالوس (phallus) از نظر لاکان دالی است که با قضیب نسبت دارد، اما با آن هم‌ارز نیست. فالوس دال فقدان است. در ابتدا نقش ابژه‌ای خیالی را ایفا می‌کند؛ ابژه‌ای که گمان می‌رود میل مادر را ارضا می‌کند. این کارکرد نمادین فالوس است [۹،ص۵۵].

4. masquerade

[۱،ص۱۲۵]. میل به فالوس در ساحت‌های سه‌گانه تفاوت دارد. در ساحت خیالی، فالوس ابژه‌ای خیالی است که میل مادر را ارضا می‌کند، اما در ساحت نمادین فالوس دال فقدان است؛ میلی است که ارضا نمی‌شود. از نظر لاکان، تفاوت جنسی موضوعی مربوط به دلالت تلقی می‌شود. مفاهیم مردانگی و زنانگی داده‌های کالبدشناختی نیستند، بلکه مواضع سوژه‌هایند که از طریق نسبت مرد و زن با فالوس، که در مقام دال است، تعریف می‌شوند. لاکان در اینجا مفهوم نقاب را مطرح می‌کند:

> مردان می‌توانند به داشتن فالوس وانمود کنند، درحالی‌که زنان باید فالوس باشند. زنی که باید فالوس باشد، یعنی دال میل دیگری بزرگ باشد، باید از ماهیت زنانگی خود چشم بپوشد. درواقع باید همهٔ ویژگی‌های خود را در نقاب بگذارد. بنابراین، زن آرزو ندارد که موضوع میل‌ورزی و عشق باشد [۱۰، ص۲۸۹].

از چشم‌انداز لاکانی، ناخودآگاه چیزی است که زیر پای هر هویت پایدار یا ثابتی را خالی می‌کند و این شامل هویت جنسی پایدار نیز می‌شود. لاکان در مراحل ابتدایی تفکر خود جنسیت را برمبنای مفهوم فالوس تفکیک می‌کرد و پیرو فروید، عقدهٔ اختگی را عامل فقدان برای زن تعریف می‌کرد [۷، ص۲۰].

در ساحت نمادین، نقش‌های جنسیتی مانند نقش‌های دیگر برای دیگری بزرگ ایفا می‌شوند: به همین دلیل است که پیش از شروع تحلیلی از نقش‌های جنسیتی، باید پرسید این نقش‌ها برای چه کسی اجرا می‌شوند. روانکاوی لاکانی نشان داده است که نمایش تخیل همواره برای نگاه خیرهٔ دیگری بزرگ اجرا می‌شود. پگی فلَن[1] نیز استدلال می‌کند که تصویر زن همواره همچون پردهٔ نمایشی برای فانتزی مردانه عمل می‌کند. مثلاً:

> تصویر فتیش‌شدهٔ یک ستارهٔ زن همچون یک پردهٔ نمایش است که میل مردانه را در نهایت به‌وضوح نشان می‌دهد. تصویر زن نه‌تنها سوژگی زنی را که دیده می‌شود نشان می‌دهد، بلکه نمایانگر نیروهای سازندهٔ میلِ مردی است که می‌خواهد او را ببیند [۱۱، ص۲۶].

وقتی نحوهٔ ساختن تصویر جنسیتیِ زن بررسی می‌شود، می‌توان این سؤال را مطرح کرد: این دیگریِ بزرگ کیست که زنان برای او نقش‌هایشان را ایفا می‌کنند؟

برای شناخت جایگاه هویت جنسی در نزد لاکان لازم است سوژه در این ساختار و در میان ساحت‌های سه‌گانه (خیالی، نمادین و واقع) معرفی شود. از نظر لاکان، سوژه مفهوم واحدی ندارد و تعریف آن با «دیگری»[2]، که کانون اصلی هویت سوژه است، گره خورده است.

برای لاکان انسان موجودی است که همیشه به دنبال ابژهٔ گم‌شدهٔ خود است که همان ابژه

---

1. Peggy Phelan
2. other

دیگری کوچک (ابژهٔ کوچک a)[۱] است. در هر میل، همراه با میل به این دیگری کوچک، میل به چیز بزرگ‌تری نیز وجود دارد؛ دیگری بزرگ چون فرهنگ و زبان. در این میل، بخش واقعی غیرقابل بیان است و لاکان آن را به وسیلهٔ ژوئیسانس زنانه توضیح می‌دهد. بخش مردانه را قسمت تمنّامند وجود می‌داند که در عرصهٔ زبان قرار دارد و بخش زنانه یا ژوئیسانس همان قسمت غیرقابل توضیح است [۴، ص۱۱].

> به نظر لاکان، میل در پیوند با کلمهٔ فقدان است. میل در مرکز هستی ما قرار دارد و به معنای دقیق کلمه اساساً در رابطه با فقدان است؛ درواقع، میل و فقدان به‌طور جدایی‌ناپذیری به یکدیگر گره خورده‌اند. لاکان میل را باقی‌ماندهٔ تفریق نیاز از تقاضا تعریف می‌کند: بنابراین، میل نه اشتیاق به ارضاشدن است و نه تقاضای عشق، بلکه باقی‌ماندهٔ تفریق اولی از دومی است [۱،ص۱۳۱].

در ساحت دوم، میلِ سوژه چیز دیگری است. میل در ساحت نمادین در ارتباط با دیگری بزرگ توضیح داده می‌شود:

> در ساحت نمادین، سوژه با میلِ دیگریِ بزرگ مواجه می‌شود و می‌کوشد این میل را به زبان بیاورد. پس با همانندسازی خود با دال‌های حوزهٔ دیگری بزرگ خود را می‌سازد، اما در پر کردن شکاف میان سوژه و دیگری بزرگ موفق نمی‌شود. در اینجا، جنبشی از دالی به دال دیگر به وجود می‌آید و سوژه یک در میان ظاهر شده و ناپدید می‌شود [۱۲، ص۱۶۸].

در ساحت واقع، میل زنانه و مردانه جدا می‌شوند. درواقع، لاکان مفهوم ژوئیسانس را به جای میل زنانه به کار می‌گیرد. ژوئیسانس همراه نگاه، نقش علتی را برای میل سوژه ایفا می‌کند، اما به میل تقلیل نمی‌یابد. میل از تجربهٔ فقدان، از آنچه ندارد، تغذیه می‌کند، حال آنکه ژوئیسانس هیچ فقدانی ندارد [۷، ص۲۰].

بحث از میل از آنجا ضرورت دارد که مفهوم دیدن و نگاه در روانکاوی لاکان به میل پیوند خورده است.

چنانچه ساحت خیالی را مجموعهٔ پندارهایی در نظر بگیریم که شخص در دورهٔ آینه‌ای کسب می‌کند و ساحت نمادین همان مؤلفه‌هایی باشد که دنیای اجتماعی، قانون، نام پدر و نظم ابژه‌ای را سامان می‌دهد، دیگری لاکان به «من» تعلق دارد و خود وجود ندارد.

توضیح مفهوم ابژهٔ دیگری کوچک ساده است. درواقع، بخش‌هایی از یک کل دیگری بزرگ به‌صورت ابژهٔ کوچک درمی‌آیند. به نظر نگارنده، نمایش هر جزء از یک کل می‌تواند به ابژهٔ کوچک تبدیل شود. در سینما، این موضوع فقط در ارتباط با جنبه‌های جنسی نیست، بلکه نمایش جزئی از بدن یک فرد به صورت نمایی درشت همان ابژهٔ دیگری کوچک است. ابژهٔ

---

۱. «a» در این عبارت جایگزین autre به معنای «دیگری» شده است. این اصطلاح حاصل گسترش «ابژه» فرویدی به معنای مصداق میل و تلقی لاکان از مفهوم «دیگری» است [۵، ص۱۶۲].

دیگری کوچک با دیگر ابژه‌ها متفاوت است، بدین علت که نمی‌تواند کانون اصلی توجه را تصاحب کند؛ با این‌همه، چارچوبی نامرئی و بیرون از آگاهی به‌وجود می‌آورد. بنابراین، ابژهٔ دیگری کوچک، هدف یا ابژهٔ میل نیست، چون که خود نمایان‌کنندهٔ فقدان است. درنتیجه، خود عامل میل و هدایت‌کنندهٔ آن در میان ابژه‌های خودآگاه است [۲، ص۳۶۸].

لاکان در نظریه‌های خود از ناپایداری هویت جنسی سخن می‌گوید و این تفکر او در دههٔ ۱۹۷۰ در هنر نفوذ می‌کند. این نظر او می‌تواند اساس چارچوب نظری پژوهش حاضر باشد. پرسش اساسی که با توجه به آن به ذهن می‌رسد این است که این هویت ناپایدار برای زنان چگونه در ویدئوآرت قابل تفسیر است؟

با توجه به مقوله‌های مرتبط با هویت زنانه، ویدئوآرت را بیش از هر چیز می‌توان در ارتباط با مقوله‌های وابسته به روانکاوی لاکان تحلیل کرد. با استفاده از مبحث لاکان در مورد جنسیت، می‌توان علت گسستگی و عدم انسجام هویت پایدار زنانه را توضیح داد.

پیپیلوتی ریست

از اوایل دههٔ ۱۹۷۰، هنگامی که ویدئو به‌مثابهٔ رسانه‌ای جدید ظاهر شد، هنرمندان زن به‌سرعت از آن استفاده کردند و آن را به اولین رسانه‌ای تبدیل کردند که مردان و زنان دسترسی یکسانی به آن داشتند. فمنیست‌ها به‌ویژه از ویدئو به‌منزلهٔ محملی برای کاویدن موضوعاتی مرتبط با بدن، تجربه‌ها و هویتشان بهره بردند. ثبت سرراست و صادقانهٔ اجرا از سوی هنرمند (معمولاً به‌صورت تنها)، در برابر دوربینی که حرکتی نداشت، در خدمت کاوش در خواسته‌ها، استقلال و خویشتن هنرمند قرار گرفت. یکی از دلایل این توجه هنرمندان به ویدئو، به‌خصوص در دههٔ ۱۹۷۰، فقدان تاریخ هنری برای ویدئو بود. به‌عبارتی، ویدئو راه حلی برای هنرمندانی بود که از سنت گریزان بودند. دلیل توجه فمنیست‌ها به این رسانه نیز همین بود [۱۳، ص۸ـ۹].

پیپیلوتی ریست (۱۹۶۲) فعالیت هنری خود را از سال ۱۹۸۶ آغاز کرد. او یکی از هنرمندان معاصر است که ویدئو را به‌منزلهٔ رسانهٔ اصلی خود برگزید. او دربارهٔ علت تمرکزش بر ویدئو می‌گوید: مردم امروز به تصاویر متحرک بیشتر جذب می‌شوند، درحالی‌که تصاویر متحرک در انحصار رسانه‌های تجاری (سینما و تلویزیون) درآمده است. او معتقد است هنرمندان معاصر باید این کمبود را از طریق ویدئوآرت جبران کنند.[۱]

> ریست از اوایل دههٔ ۹۰، زمانی که ویدئو درگیر دوگانگی میان یک رسانهٔ معمول در تلویزیون و یا یک گونه در هنر معاصر بود، برای هویت‌بخشیدن به ویدئو در این جدال پا به عرصه گذاشت. او، برخلاف سایر هنرمندان معاصر، مشکلی نداشت که اثرش به‌عنوان یک پدیده

۱. برگرفته از مصاحبهٔ هنرمند با نشریهٔ *نیویورک‌تایمز*: نگاه کنید به [۱۴]

در فرهنگ پاپ معرفی شود، بلکه خود او اثرش را بخشی از یک تغییر اجتماعی بزرگ‌تر می‌دانست [۱۵، ص۲۴].

در ادامه، تعدادی از آثار این هنرمند براساس رویکرد روانکاوانه تحلیل خواهد شد.

من دختری نیستم که چیزهای زیادی از دست می‌دهد

ویدئوی تک‌کانال پنج‌دقیقه‌ایِ *من دختری نیستم که چیزهای زیادی از دست می‌دهد*[1]، یکی از نخستین کارهای ریست است. او آن را زمانی ساخت که هنوز دانشجوی رشتهٔ هنر در دانشکدهٔ طراحی شهر بازل سوییس بود. *من دختری نیستم که چیزهای زیادی از دست می‌دهد* (۱۹۸۶) در ابتدا در یک نسخه و برای نمایش در یک نمایشگر خانگی در نظر گرفته شده بود.

این ویدئو زن جوانِ جذابی را در برش‌های سیاه و سفید به تصویر می‌کشد که در یک فضای خالی و سفید قرار گرفته و به شکل دیوانه‌واری دور اتاق می‌چرخد و ترانهٔ *من دختری نیستم که چیزهای زیادی از دست می‌دهد* را تکرار می‌کند. این عبارت، اقتباسی از خط اول آهنگ گروه بیتلز[2] است که *خوشبختی یک سلاح گرم است*[3] نام دارد. این ترانه را جان لنون دربارهٔ همسرش، یوکو اونو، سروده است. این آهنگ این‌گونه آغاز می‌شود: او دختری نیست که چیزهای زیادی از دست می‌دهد[4] (شکل ۱).

ریست در گفت‌وگویی با اشاره به دوران کودکی خودش گفته است:

درواقع، این کار ادای احترامی به اونو است که ویدئو و مجسمه‌سازی او اولین تأثیر و نفوذ را بر ریست گذاشت. علاوه بر این، می‌توان گفت در این ویدئو ریست ترانه‌ای از جان لنون را بازخوانی می‌کند تا مرز یک موزیک‌ویدئوی پاپ را با ویدئوآرت روشن کند. به نظر می‌رسد، ریست در این ویدئو غیر از نشانه‌گرفتن اجراهای موسیقی پاپ، قصد دارد شیوهٔ نمایش زن را درحالی‌که دیوانه‌وار و به دور از اغواگری‌های زنانه می‌رقصد، به گونه‌ای دیگر ارائه کند.[5]

به‌طورکلی، پیپیلوتی ریست بر آن است که از قدرت ذهنی زن به‌عنوان عامل برتری در جامعه استفاده نماید. او می‌پذیرد که برخی از قدرت‌ها به عوامل فیزیکی بستگی دارد که اغلب زنان فاقد آن هستند، اما زن با قدرت ذهن و به‌زعم او عامل فانتزی می‌تواند این فقدان را جبران نماید [۱۵، ص۲۳].

---

1. *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1986)
2. The Beatles
3. *Happiness Is a Warm Gun*
4. Pipilotti R ist, I'm Not the Girl Who Misses Much 1986, Available from: http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000036249&lg=GBR [Accessed 3 Apr 2015].
5. Pipilotti Rist, I'm Not the Girl Who Misses Much 1986, Available from: http://www.tate.org.uk/art/artworks/rist-im-not-the-girl-who-misses-much-t07972/text-summary [Accessed 30 Jul 2015].

گیلیانویرینگ[1] هنرمندی است که حرکتی مشابه با این را در سال ۱۹۹۴ در ویدئوی *رقص در پکهام*[2] اجرا کرد. در این اثر، ویرینگ در وسط یک مرکز خرید در لندن می‌رقصد. حرکت او در مقابل دوربین شبیه رقصنده‌ای که خود را به نمایش می‌گذارد، نیست. نمایش او شبیه تجربهٔ شخصی یک زن است که در مقابل آینه قرار گرفته است. این شیوهٔ نمایش به چگونگی بازنمایی زن ارجاع دارد، زیرا همواره رقص و حرکات موزون یکی از شیوه‌های عرضهٔ بدن زن بوده است. نمایشِ ویرینگ نه‌تنها انجام‌دادن این حرکت به معنای عرضه و نمایش بدن را بی‌معنا می‌کند، بلکه بیانگر آن است که تجربهٔ شخصی زنانه می‌تواند فارغ از پیش‌فرض‌ها و نگاه‌های حاکم جامعهٔ مردسالار باشد.

شکل ۱. ***من دختری نیستم که چیزهای زیادی از دست داده***، **پیپیلوتی ریست، ویدئو، ۱۹۸۶، منبع: www.moma.org**

همیشه، همه‌جا هست

اجرای ویدئوی *همیشه همه‌جا هستِ*[3] ریست به صورت دو صفحهٔ نمایشگر در مجاورت یکدیگر به نمایش درآمد. در یکی از آن‌ها، زنی با حالت شادی و سرمستی غیرمعمول در خیابان در حال قدم زدن است و دیگری تصاویری از گل‌ها را نمایش می‌دهد. حرکت زن با موسیقی ویدئو هماهنگی دارد، اما در لحظاتی که او با چوب‌دستی خود (که کنایه‌ای هجوآمیز از خشونت مردانه است) به شیشهٔ ماشین‌های پارک‌شده در خیابان می‌کوبد، این صدا موسیقی ویدئو را قطع می‌کند. در همین حین، پلیس زنی از کنار او گذشته و با لبخند به او سلامی نظامی می‌دهد.

1. Gillian Wearing
2. *Dancing in Peckham*
3. Ever is over all (1997)

نمایشگر دیگر، یک ویدئوی لوپ‌شده از تصاویر گل‌هایی است که به چوب‌دستی موجود در دست زن شباهت دارد. این تصاویر گاه به انتزاع نزدیک می‌شوند و گاهی از صفحهٔ نمایشگر دیگر فراتر می‌روند و بخشی از آن را می‌گیرند. این خلاصه‌ای است از آنچه در نخستین تماشای ویدئوی *همیشه همه‌جا هست* دریافت می‌شود. ریست توانسته به‌خوبی عناصر صدا، خیال، فضا و ویدئو را برای خلق یک اثرِ جایگزین واقعیت ترکیب کند (شکل ۲).

در این ویدئو، زن جوان لباسی شبیه شخصیت دوروتی در فیلم *جادوگر شهر اُز*[1] پوشیده است؛ او با پیراهنی به رنگ آبی و کفش‌هایی قرمز در خیابان قدم می‌زند؛ درحالی‌که چوب‌دستی شبیه جادوگران با گل سرخی در نوک آن به دست دارد. این زن به شکل شخصیت زن یکی از فیلم‌های خیالی تاریخ سینما (*جادوگر شهر از*) درآمده است. از اینجا نشانه‌ای مبنی بر ورود خیال در این تحلیل ظاهر می‌شود. در روانکاوی توسل به تخیل راهی است که سوژه از طریق آن نارضایتی حاصل از دست‌نیافتن به خواسته‌ها را نشان می‌دهد.

اما دنیایی که پیپیلوتی نشان می‌دهد سرشار از رنگ و زیبایی است و نشانی از انتقام برای بازپس‌گیری حق در آن وجود ندارد. او عمل مجرمانهٔ خود را با حالت شعف و خالی از خشم انجام می‌دهد. پلیسِ زنی که از کنار او عبور می‌کند نه‌تنها اعتنایی به عمل مجرمانهٔ او ندارد، بلکه به حالت صمیمانه‌ای به او سلام می‌دهد.

پگی فلن در توصیف این ویدئو، ابعاد روانکاوانه آن را روشن می‌کند:

> بسیاری این ویدئو را به‌گونه‌ای تفسیر می‌کنند که آن یک انتقام تخیلی فمنیستی است. زنی در لباسی که در عرف زیباست، چوب‌دستی به شکل یک ساقهٔ بلند گل را به نشانهٔ فالوس در اختیار دارد. همتای او زنی در لباس قانون است که می‌تواند نمایندهٔ قانون یا نام پدر باشد و قدرت زن وابسته به فالوس را تأیید می‌کند [۱۵، ص۲۹].

فلن معتقد است:

> برخلاف دیگر آثار فمنیستیِ مبتنی بر انتقام، این ویدئو زیباست و با تصاویری آهسته از گل‌ها در آمیخته است. ویدئو به‌طور واضح اثری فمنیستی به‌شمار می‌آید، اما او (مردانه) در برابر تفکر غالب شهامت به خرج داده و رابطه‌ای متفاوت را نسبت به دارایی، جنبش و عمل مجرمانه ایجاد می‌کند. این حقیقی‌ترین دستاورد این ویدئو است [همان].

براساس نظریه‌های لاکان می‌توان گفت، در ساحت نمادین، این ویدئو بازنمایی فقدانی است که زن در مسیر شناخت هویت خود تجربه می‌کند.

> لاکان بحثی را که فروید دربارهٔ عقدهٔ اختگی زن مطرح کرده بود ادامه داد. او عقدهٔ ادیپ و محوریت قضیب را پذیرفت، اما با این تفاوت که به نزد لاکان، اختگی فرایندی نمادین است که

1. *The wizard of oz* (1939)

نه به معنای قطع قضیب فرد، بلکه به معنای قطع ژوئیسانس[1] او و تشخیص یا بازشناسی فقدان است. سوژه برای بازنمایی این فقدان دو راه ممکن پیش رو دارد: فالوس‌داشتن یا فالوس‌بودن [۹،ص۵۵].

به نظر می‌رسد این نقل‌قول به این معناست که برای زنان دو راه بیشتر وجود ندارد؛ یا اینکه تظاهر کنند فالوس دارند و همانند مردان رفتار کنند (مانند پلیس در ویدئوی حاضر) یا اینکه بپذیرند متعلق فالوس یا همان موضوع شناسایی (ابژه) فالوس قرار بگیرند.

فقدانی که زن در جامعه تجربه می‌کند، اغلب به‌واسطهٔ نگاه خیره بازنمایی می‌شود. درواقع، نگاه خیره وسیله‌ای است که زن تا زمانی که در معرض آن قرار می‌گیرد، فقدان فالوس جبران می‌شود. راهکار دیگر لاکان برای جبران فقدان، نقابِ فالوس‌بودن است. زن در این ویدئو، با در دست گرفتن چوب‌دستی، به‌منزلهٔ نماد فالوس، نقاب فالوس‌بودن بر چهره زده است.

در ویدئوی *همیشه همه‌جا هست*، عنصر فقدان و سرکوب هویت برای زنی که در آن نمایش داده می‌شود وجود ندارد. سرمستی این زن در تخریب را می‌توان به ژوییسانس تعبیر کرد؛ میلی در زن که تاکنون او درصدد احقاق آن برنیامده است.

آنچه هویت زن را در این ویدئو نشانه‌گذاری می‌کند میل زن به اِعمال خشونت و عمل مجرمانه به‌واسطهٔ نقاب فالوس مردانه است. به نظر لاکان، مواضع سوژه نسبت فرد با جنسیت را تعیین می‌کنند.

شکل ۲. *همیشه همه‌جا هست*، پیپیلوتی ریست، ویدئو- چیدمان، ۱۹۹۷، منبع: www.theartsdesk.com

1. jouissance

من با شما کاملاً موافقم

در ویدئوی *من با شما کاملاً موافقم* (۱۹۹۹)[1] هنرمند، درحالی‌که از یک فروشگاه به سمت آپارتمانی در حال حرکت است، به دوربین خیره شده است. در پشت سر او، صحنه‌ای از شب در حال جریان است که در آن افرادی عریان حضور دارند (شکل ۳).

در این ویدئو، پیپیلوتی ریست تمام‌مدت به دوربین نگاه می‌کند. قرارگیری دوربین و تصاویر این ویدئو با سایر ویدئوهای این هنرمند متفاوت است. در بیشتر آثار ریست، دوربین در آن به صورت سیال از جایی به جای دیگر می‌رود. اما در اینجا دوربین ثابت در بالای سر او قرار دارد و خود او از جایی به جای دیگر حرکت می‌کند. علاوه بر تصویر خود ریست، که به دوربین خیره شده، تصویر دیگری که روی قسمت سر او انداخته شده است نیز در این ویدئو وجود دارد. آن تصویر پروجکت‌شده، اندام‌هایی برهنه شبیه انسان‌های اولیه هستند که در جنگلی سرگردان‌اند. به نظر می‌رسد آن‌ها شبیه الهه‌های کوچک نیمف[2] هستند که در فضایی فارغ از وقایع زندگی روزمره به سر می‌برند.[3]

نگاه خیره در نظر لاکان، تنها به دنبال خود نیست، بلکه دیگری‌ای را جست‌وجو می‌کند که راهگشای گذر از ساحت خیالی لاکان به ساحت نمادین است.

می‌توان گفت دیگری ریست در این ویدئو همان تصویری است که در تمام طول ویدئو بر روی صفحهٔ نمایشگر قرار دارد. این تصویر زمانی که دوربین روی چیزهای دیگری غیر از صورت هنرمند می‌رود، نیز وجود دارد. درواقع، عنصری معلق است که در همه‌جا وجود دارد. موضوع شناسایی‌ای دیگری کوچک به نحوی غریب میان سوژه و «دیگری» معلق است؛ به هر دو تعلق دارد و به هیچ‌یک تعلق ندارد؛ هم‌زمان هم مشخص‌کنندهٔ دیگرترینِ دیگری است و هم به خود سوژه پیوسته است.

بنابراین، ویدئوی *من با شما کاملاً موافقم* را می‌توان با مفهوم نگاه خیرهٔ لاکانی که در ارتباط با ابژه (موضوع شناسایی) دیگری کوچک است، تفسیر کرد. ابژهٔ دیگری کوچک چیزی از آنِ سوژه و نزدیک‌ترین بخشِ سوژه است، اما همواره در جایی دیگر و خارج از سوژه ظاهر می‌شود و از چنگ سوژه می‌گریزد. درنتیجه، سوژه مدام در حال پویش و جست‌وجو است و هرگز نمی‌یابد.

> سوژهٔ میل‌ورز به دنبال راه‌حلی برای فقدان خود در ساحت دیگری است. میل او همان‌طور که لاکان به‌کرات می‌گوید: میل دیگری است. اما مسیر تمنا لایتناهی است، چون تمنای سوژه هرگز نمی‌تواند با آنچه دیگری به او عرضه می‌کند کاملاً همسو شود [۷،ص۹۶].

---

1. *I Couldn't Agree With You More* (1999)
2. nymphs
3. Pipilotti Rist I Packed the Postcard in my Suitcase Vol 32 no 1, 2012, Available from https://www.artlink.com.au/articles/3763/pipilotti-rist-i-packed-the-postcard-in-my-suitcas/ [Accessed 3 May 2015].

میل به نگریستن در اینجا نقطهٔ اتصال دو ساحت خیالی و نمادین و عاملی است کـه هویـت زن به‌وسیلهٔ آن قابل شناسایی است.

شکل ۳. *من با شما کاملاً موافقم*، پیپلوتی ریست، ویدئو، ۱۹۹۹، منبع: www.youtube.com

با من مهربان باش

پیپیلوتی ریست در ویدئوهای خود بـه تـلاش بـرای تثبیـت نگـاه زنانـه در جایگـاهی فراتـر از تقابل‌های زنانه و مردانهٔ معمول می‌پردازد. درواقع، در ویدئوهای ریسـت کلیشـهٔ مـرد بـه‌منزلـهٔ عامل نگاه و زن به‌منزلهٔ موضوع شناسایی تصویر شکسته می‌شـود. در ویـدئوی *بـا مـن مهربـان باش*[1] دوربین برای او همانند آینه است. او صورت پر از آرایش خود را به شیشهٔ حایل میان خود و دوربین می‌مالد و در انتهای ویدئو صورت او زشت و به‌هم‌ریخته دیده می‌شـود. بـرخلاف اکثـر زنان که، سعی می‌کنند آرایشِ خود را نگه دارند، او این عمل را آن‌قدر تکرار می‌کند تـا آرایـش دیگر عامل زیبایی او نباشد. این ویدئو پیش‌تر به‌صورت ویدئو- چیدمان بر دیوار برجی در برلین به نمایش درآمده بود[2] (شکل ۴).

شکل ۴. *با من مهربان باش*، پیپیلوتی ریست، ویدئو، ۲۰۰۸، منبع: www.thegorgeousdaily.com

1. *Be nice to me* (2008)
2. Open My Glade (2001)

درواقع، تلاش ریست آن است که با از بین بـردن معیارهـای معمـول زیبـایی زن در ویـدئو نشان دهد که فانتزی جنسی اگر از سوی تصاویر معیار و رمزگان‌های بصری معمـول پشـتیبانی نشود، با شکست مواجه می‌شود. به نظر ریست، جنسیتِ سوژه و ارتباط آن با تصویر را می‌تـوان با بحث روانکاوی تفسیر کرد. این نقل‌قول بیانگر نظر اوست:

> موضوع مقدس یا غیرمقدسِ جنسیت به‌طور خاصی در ناخودآگاه ما نگه داشته شده اسـت. به همین دلیل، من متقاعد شده‌ام که ما خواهیم توانست زخم‌ها و عقده‌های چرکینی را کـه در درون ما انبان شده‌اند با قدرت صدا و تصویر نمایش دهیم. زبان تصاویر، دسترسی مستقیمی به ناخودآگاه دارند. تصاویر با زبانی به‌مراتب قدرتمندتر از کلمات ما را وادار به بیـداری مـی‌کننـد [۱۵، ص۲۲].

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

لاکان جنسیت را از طریق گزاره‌هایی چون بازتاب خودِ مرحلهٔ آینه‌ای در ساحت خیالی، میـل و دیگری بزرگ در ساحت نمادین توصیف می‌کند. این مفاهیم در تحلیل ویدئوها به کـار آمدنـد؛ نه بدین معنا که در هریک همهٔ مفاهیم لاکانی دربارهٔ جنسیت وجود داشت، بلکه در نمونه‌هـای انتخابی نشانه‌های مستقیم و غیرمستقیمی از وجود این مفاهیم، که بـه توصـیف هویـت جنسـی کمک می‌کردند، وجود داشتند. به‌زعم لاکان، هویت جنسی فقط در فضای تخیلی مـی‌توانـد بـه یک ایده‌آل دست پیدا کند و در زندگی واقعی، وجودِ فقـدان در هویـت دائمـاً حـس مـی‌شـود. حضور فراگیرِ جنسیت در زندگی بشری از همین فقدان ناشی می‌شود؛ همچون رودخانـه‌ای کـه هنگام برخورد به یک سد، سرریز می‌کند و سیلاب آن همه‌جا را فرامی‌گیرد.

ویدئوآرت در بستر شکل‌گیری خود مفـاهیم غالـب پیرامـون هویـت جنسـی را بـه چـالش می‌کشد. پیش از ظهور ویدئوآرت، رسانه‌های دیگری برای به چالش کشـیدن نگـاه مردسـالارانه حرکت خود را آغاز کرده بودند و ویدئوآرت در ادامهٔ جریانِ هنـر اجـرا و در مقابلـه بـا سـینما و تلویزیون، به‌منزلهٔ عامل ایجاد نگاه مسلط بر زن پیشگام شد.

در آثار هنرمند انتخابی تفاوت نقش زنانه با معیارهای روانکاوانه نمود مـی‌یابـد. در ویـدئوی ریست با عنوان *من با شما کاملاً موافقم*، زن با ابزاری به نشانهٔ نمـادی بـرای مردانگـی در شـهر اغتشاش ایجاد می‌کند. تصویر او از این خشونت و اغتشاش با موسیقی و تصویر گـل‌هـایی زیبـا همراه می‌شود؛ زنی که در ساحت نمادین به شناختی از خـود رسـیده و درصـدد انتقـام از ایـن جایگاه است. اما این عمل را به‌وسیلهٔ دیگری که همواره با آن تعریف می‌شود، انجام می‌دهد.

در ویدئوی دیگر این هنرمند، *همیشه همه‌جا هست*، زنی که به دوربین می‌نگرد از مکانی به مکان دیگر می‌رود و مخاطب را با لبخندی پوشیده زیر نظر می‌گیرد. او در ایـن جسـت‌وجـو بـه دنبال دیگری، که بر خودِ او سایه افکنده، می‌گردد و از مکانی به مکان دیگر و از زمانی به زمـان

دیگر معلق است. پیپیلوتی ریست، به‌عنوان نمایندهٔ قشری از هنرمندان زنی که درصدد بازبینی مسئلهٔ هویت جنسی برآمدند، با ویژگی‌هایی چون اهمیت رنگ، توجه به مسئلهٔ زنانگی از طریق رنگ و حس لامسه، استفاده از حرکات دوربین، جابه‌جایی سوژه از محلی به محل دیگر و به‌کارگیری فضایی رنگی و عناصر شاد و گرم جایگاه تصویرِ هویت زنانه را در ویدئوآرت به دور از شیوه‌های رسانه‌های مسلط به نمایش می‌گذارد.

منابع

[۱] ایستوپ، آنتونی (۱۳۹۳). *ناخودآگاه*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران: مرکز.

[۲] بوتبی، ریچارد (۱۳۸۴). *فروید در مقام فیلسوف*، ترجمهٔ سهیل سمی، تهران: ققنوس.

[۳] چادوری، شوهینی (۱۳۹۳). *فیلم و منتقدان فمنیست*، ترجمهٔ محسن خاکپور و فرهاد جعفری، تبریز: پروژهٔ ترجمهٔ حسنلو.

[۴] ریکور، پل (۲۰۰۷). *لاکان و عشق*، ترجمهٔ داریوش برادری، قابل دسترس در: http://www.iranglobal.info/node/1124

[۵] ژیژک، اسلاوی (۱۳۸۲). «در نگاه رعب‌آور او، نابودی‌ام مشهود بود، ترجمهٔ مازیار اسلامی»، *ارغنون*، ش ۲۲: ص ۱۳۵ـ۱۶۶.

[۶] کرس‌میر، کارولین (۱۳۸۷). *فمنیسم و زیبایی‌شناسی* (زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی)، ترجمهٔ افشنگ مقصودی، تهران: گل‌آذین.

[۷] مک‌گوان، تاد (۱۳۹۴). *نگاه واقعی*، ترجمهٔ بهمن خالدی، تهران: مرکز.

[۸] هومر، شون (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و سید محمد ابراهیم طاهائی، تهران: ققنوس.

[9] Adams, P., 1996.*The Emptiness of the Image: Psychoanalysis and SexualDifferences, "Waiving the Phallus"*. London: Routledge.

[10] Lacan, J. (1979). *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Trans by Alan Sheridan.Harmondsworth: Penguin.

[11] Phelan, P. (1996). Unmarked: *The Politics of the Performance*. London, New York: Routledge.

[12] Verhaeghe, P. (1998). *Causation and destitution of a pre-ontological non-entity: on the Lacanian subject, in. D. Nobus (ed.) Key Concepts of Lacanian Psychoanalysis.* London: Rebus press.

[13] Meigh-Andrews,C. (2014). *A history of Video Art*. Bloomsbury: London.

[14] Randy Kennedy, 2009.*The World's Most Colorful VideoArtist*: http://www.nytimes.com/2009/11/15/magazine/15rist.html?pagewanted=all&_r=0[Accesed1 Jul 2015].

[15] Lane, R, (2003). *Guilty pleasures: Pipilotti Rist and the psycho/social tropes of video*.Art Criticism, Vol. 18, Issue 2, pp 22-35.

.