OPEN ACCESS

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/149-164

تحوّلات الجسد من تقليدية التعبير إلى ذاتويته "مارينا أمراموفيتش أُنموذجًا"

كوثر محمد يوسف دمق[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/10/19 , تاريخ قبول النشر 2021/12/14 , تاريخ النشر 2022/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

كثيرا ما تعدّدت أشكال وأساليب تناول الجسد في الممارسات التشكيلية من قبل الفنانين سواء كموضوع للرسم أو كمادة لإنشاء عروض فنية حيّة تنفتح على فكرة التراسل والتواشج بين مختلف الأجناس الفنية كالمسرح والرقص والتشكيل كما هو الشأن لدى الفنانة "مارينا أبراموفيتش" التي ما فتئت أن وظفت جسدها كمفردة تشكيلية مولّدة للمعنى تؤثث بها عروضها الأدائيّة النابضة بالحيويّة. وللتّعمق في خط سيرها احتوى البحث على ثلاثة أقسام، خصّص القسم الأوّل لتتبّع مختلف المحطات التشكيلية التي مرّ بها الجسد بدءًا بالقماسة المسندية التي احتضنته ضمن مفاهيم على علاقة بالتّمثيل والمحاكاة والعري...وصولاً إلى طرحه كمادّة حاملة للفعل التشكيلي، لنتوجّه بعد ذلك في القسم الثاني إلى استقراء بعض العروض المشهدية لمارينا حيث لم تعد الفنانة مرتبطة بالبعد القدسي للجسد وبالتالي تحطيم المقاييس الاستيطيقية المتداولة من قبلها. وعلى ضوء ذلك، تناولنا في القسم الثالث والذي يطرح العلاقة التّفاعلية بين الفنانة "مارينا أبراموفيتش" والمتلقي الذي تحوّل من متفرّج ومشاهد عادّي إلى عنصر فعّال في سيرورة عروضها المشهدية. لنختم بعد ذلك بالإشارة إلى ارتحال الجسد من حدوده الضيّقة المتداولة وانفتاحه في المقابل على ممارسات تعبيرية معاصرة تقوم على وحدة وتضافر الفنون فيما بينها.

الكلمات المفتاحية: مسرحة الجسد، الأداء الجسدي الحي، التلقي، الفن العلائقي

[1] وزارة التربية، أستاذة فنون تشكيلية، dammakkaouthar@yahoo.fr

مقدمة:

يحظى موضوع الجسد منذ القدم بمكانة كبيرة في الدراسات البحثية سواء في الدين أو الفلسفة والاجتماع والبيولوجيا والفنون، وغيرها من العلوم التي ما فتئت أن سلطت الضوء على الجسد في علاقته بالمعنى والوجود والثقافة والقيم. من هنا تدافعت الأفكار وتفاوتت طروحات الجسد ومقاربات تناوله بحسب المجال المعرفي، ليتولّد عن ذلك سجالات بين جلّ النظم الفكريّة الإنسانية. وبما أنّ الجسد كان محلّ بحث عدد من الباحثين من مختلف الحقول المعرفية فإنه يمكننا تعداد مجموعة من الدراسات والمؤلفات التي انشغل أصحابها بمعالجة بعض الإشكاليات المرتبطة بموضوع الجسد، ومن بين هؤلاء نذكر "موريس ميرلوبونتي"Maurice Merleau Ponty و"جون ديوي"John Dewey و"دافيد لوبروتون" David le Bretonالذي عُرف بـ"أنثروبولوجيا الجسد والحداثة"Anthropologie du corps et la modernitéLa sociologie du corps و L'adieu du corps. وما يهمنا في هذا الصدد، هو استقراء الجسد واختباره من خلال العملية الإبداعية، حيث اختلف حضوره وتناوله من فنان لآخر ومن تجربة إلى أخرى. وهذا ما أشار إليه (Ahmed J. , 2013)بقوله: "كانت توجهات الإنسان قديما حول الجسد كقيمة روحية تبغي الحفاظ على النّوع كما في الفن الكهوفوي، فأنه قيمة دينية تحاول الارتباط بالمطلق كما في فنون الحضارات، وهو قيمة قياسية جمالة كما عند الاغريق، وهو قيمة تشريحية كما في القرون الوسطى، وهو قيمة ذاتية كما في الحداثة، وها هو قيمة إعلانية كما في فنون ما بعد الحداثة" .

هكذا تفاعل الفنانون على اختلاف طرقهم وأزمنتهم "مع الجسد فجعلوا منه وحدة قياسية في المعمار ...، وقاموا بتصوير الجسد واستحضاره في وضعيات فنية مختلفة، يمكن أن نتبيّن من خلالها نظرتهم الخاصة ونظرة مجتمعاتهم إليه" (Samir, 2014, p. 7)ليغدو الجسد بذلك مادّة لا تنضب بالتغيّر والتعدّد ضمن الممارسات التشكيلية الحديثة منها والمعاصرة كذلك. فكلّ فنان يرتحل وفق رؤية ذاتية إلى تقديم الجسد الآدمي ضمن عوالم غير محدودة تعطي الجسد قيمة تشكيلية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بـ "التمثيل" و"المحاكاة" بما تحكمه منصفات ومعايير استاطيقية وأحيانًا أخرى تطرح مفاهيم "العريّ" و"الأيروسي " و"الحجب" و"الجسد المقدّس" وذلك مرده أنّ "كلّ فنان أو نحات يحاول تقديم أجساده على أساس فكرته ونظرته الإبداعية للجسد." (Sue & David, 1993, pp. 241-243) فكيف تطوّر حضور الجسد من العصور القديمة وصولاً إلى المحترفات الفنية الغربية والعربية؟

المبحث الأول: انتقالات التعبير من اللوحة إلى الجسد

إنّ البحث في الأصول الأولى التي يعود إليها تاريخ تناول الجسد، يقودنا إلى بعض القبائل والتجمعات الثقافية البدائية التي تميّزت بالتعامل مع الجسد من خلال رسم الوشم على جسم الإنسان؛ كل بحسب معتقداته. "ففي الماضي كان الإنسان البدائي يطبع صورة الحيوانات التي يخاف منها على ذراعه أو على صدره...كما ارتبط الوشم بالديانات الوثنية التي انتشرت شرقًا وغربًا كحامل لرموزها الدينية وأشكال آلهتها. أمّا العرب فاستخدموه وسيلة للتزيّن والتجمّل، ورمزًا للتميّز في الانتماء للقبيلة" (kortobi, 2003, p. 68) وبنظرة سريعة على المرجعيات الأولى للأداء نجد صداها ممتدًّا في القرون الوسطى مع ظهور الشعراء الجوالين، وكذلك في

الحفلات التنكرية التي انتشرت في عصر النهضة، إضافة إلى المجتمعات الإفريقية التي عرفت بميله الفطري إلى التعامل مع الجسد؛ إذ نتلمسه في كثير من الشعائر والطقوس الدينية والاحتفالية فيسجّل الجسد حضوره بمختلف إيماءاته وحركاته شأنه في ذلك شأن فن "الهابينغ".

تحت وطأة تخطي المتداول في التعاطي مع الجسد، عمد الفنان المعاصر إلى تقديم قراءة مغايرة للجسد، فقام بتحويله من موضوع للرسم إلى مادّة تَحْملُ خطابه التشكيلي، شأنه في ذلك شأن القماشة المسندية التي تحتضن المكونات التشكيلية والعناصر الصورية. وضمن هذا السياق، عبّر إبراهيم الحيسن بقوله: "تبرز صباغة الجسد أو طلاء الجسم، كفن قديم انتعش وتأسس مع تيار Body art، وكذلك مع ظهور مجموعة من التجمعات الشبابية...، إلى جانب العديد من المهرجانات التي تحتفل بالرسم على الأجساد أشهرها مهرجان بورتشاس جنوب النمسا ". World painting body festival (Brahim A. , Contemporary plastic art: Art maps and its transformations, 2015, p. 101)

فضلاً عما سبق ذكره، وبتعبيرية مختلفة، ينتزع "ايف كلاين" الجسد من سياقه الفني والجمالي المتداول كموضوع للرسم ليطلق العنان لخياله باستحضاره ضمن عروض فنية حيّة ومباشرة، يطوّع فيها جسد العارضات لتصبح أدوات للرسم الحي شأنها في ذلك شأن الفرشاة، مما يتيح له خلق تكوينات بأثر الأجساد. ومن هنا يغدو "الجسد الفاعل والمنفعل في الخارج ما هو إلا مساحات تأويلية، حامل رمزي لمضامين الأفكار" (Ahmad, 2017). وفي امتداد لنفس الفكرة، والتصاقًا بالجسد بوصفه أداة للكتابة والبصمة، طوّرت الفنانة الأمريكية "هيذر هانسن" Heath Hensen طريقة تعاملها مع الجسد لتنخرط بكامل جسدها فوق الفضاء المساحي للعمل، مولّدة خطوطًا انسيابية ضمن امتدادات الجسد المفعم بالحركة والانفعال المباشر أمام المتلقي. وفي سياق مغاير قُدّم الجسد وفق رؤية فنية تنفتح على التقنيات التكنولوجية والعلمية التي ما فتئت أن شكلت هاجسًا لدى بعض الفنانين من بينهم الأسترالي "ستيلارك" الذي يتطلّع إلى إرساء مسارات استاطيقية جديدة من خلال التعالق ما بين جسده ومسارات المد العلمي، متجاوزًا في ذلك البعد القدسي للجسد.

ممّا لا شك فيه أنّ الوسائط التعبيرية والممارسات التشكيلية المعاصرة قد ولجت منعطفًا جديدًا في طرحها لمسألة الجسد، فالفنان لم يبق وفيًّا للصورة النمطية للجسد أو لوسائل التعبير التقليدية المتمثلة في الرسم والنحت، لينفتح - في المقابل- على التطورات التكنولوجية والعلمية، وعلى تلاقي الاختصاصات الفنية وتراسلها كالرقص والمسرح، والوسائط الرقمية والتشكيل، فتنوعت بذلك مجالات الاشتغال على الجسد ما بين "الفيديو الإنشائي" و"التشكيل الرقمي للصورة" و"العرض الحي للجسد". ويصرح (J.Ahmed، 2013)بقوله:" لقد حاول الإنسان أن يجد جسدا بديلا إيهاميا من خلال تفعيله للفنون التقليدية(كالرسم والنحت)، وها هو يحاول أن يجد أجسادا أخرى بوسائل أكثر تقدما، خصوصا بعد أن تم ظهور التصوير الفوتوغرافي الافتراضي أو الرقمي، إذ أخذت جوانب الإبداع تتسع وتأخذ مجالها في إيجاد نوع من الواقع البديل ...إنها دوائر تقنية لإدخال الجسد في دوامات إبداعية جديدة، لأنه لازال مركز ثيمته الأولى".

وعقب ذلك، انتزع الفنّان الجسد من سياقه الفني المتداول ليحتفي به بعيداً عن الفضاء المسندي المؤطر متّجهًا نحو رحابة الفضاءات المفتوحة، ليتولّد عن ذلك "فن الجسد"Body art الذي نشأ في نهاية سنوات

الستينات وازدهر خلال العقود اللاحقة في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، وتميز: "باستخدام الجسد كحامل بلاستيكي واستخدام الفوتوغراف كوسيط" (Chaker, 2003, p. 60)، و"فن الأداء"Art Performance و"فن الهابنينغ" Happening. وقد وصف عرابي هذا الاتّجاه الفني .فن الأداء والحدثية .قائلاً: "يعتمد هذا الاتجاه بشكل عام على الحدث العابر المشهدي، وعلى تحالف شتى الفنون التوليفية، من مؤثرات صوتية، وضوئية، إلى السينوغرافي، والكوليغرافي، والرقص، والحركات الإيمائية، والديكورات المسرحية، والتصوير الجداري وإسقاطات الفيديو إلخ... فهو وليد التعبير الدادائي المشهدي (الاحتفائي)..وقد عرفت بدايات (البرفورمانسي) الموسيقي، منذ عام 1962 من خلال جماعة فلوكسيس التي نظمها الأمريكي (ماسيانوس) في ألمانيا تحت عنوان (كونسير من الضجيج)، ثم غلب نشاط الفنان (جوزيف بويز) على المجموعة في دوسلدورف ليرفع الحدود بين التعبير الفني والحياة، وما (الحدثية) (الهابينغ) إلا"برفورمانس" جماعي احتفالي، يعتمد على جماهيرية الأداءات الجسدية العارية، الموسومة بهلوسات الحلم وغيرها" (Assad, 2001, p. 45). ومن هنا أضحى للجسد إطارًا مفاهيميًا جديدًا لا ينفصل عن الحياة ومجريات الأحداث والوقائع اليومية، وخاصة أنّ الفعل الثقافي والسياسي والاجتماعي يتغيّر بمرور الزمن. وعلى هذا النحو، تدفقت العديد من الحركات التشكيلية المعاصرة التي أعادت النظر في كيفية تقييم الجسد بشكل شخصي محدثة بذلك تحوّلات جذريّة على مستوى تناوله في الفنون البصرية. وفي هذا السياق، تحدثت الناقدة النسوية "أميليا جونز" Amelia Jonesفي كتابها الموسوم بـ "فن الجسد" عن كثرة تداول الفن الجسدي في الآونة الأخيرة، حيث مثّل جسم الفنّان الجانب الأهم في بناء العمل الفني. كما تطرّقت أيضًا إلى ماهية الجسد في عصر "ما بعد الحداثة" انطلاقاً من الممارسات الفنية التي تجاوزت الثوابت الحداثية المتعلقة بالجسد، والذي عادة ما كان يخضع لهيمنة نظم اجتماعية وسياسية ثابتة. وفي نفس السياق يصرّح (Ahmed J. , 2016, p. 147)إلى أنّ الجسد: "سرعان ما عاود حضوره في نمذجة الخطاب بل وصارع المفهوم الواقعي في الحضور، حتى أصبح الجسد بما هو (جسد) يمثل خامة العمل الفني ذاته، إذ تم إحالة ما فيه من جغرافيا إلى سطوح بصرية قابلة للعرض، وإن كان بطريقة استعراضية جماهيرية كما فعل ذلك الفنان الأدائي (سبنسر تونيك: Spencer Tunick)".

نظرًا لتعدّد وتنوّع أشكال تناول الجسد في الممارسات التشكيلية سنسعى في هذا البحث إلى رصد واستقراء تجليات الأسلوب الإنشائي والاستاطيقي للفنانة مارينا أبراموفيتش باعتبارها واحدة من رواد الأداء وفن الجسد **وجلّ أعمالها** تدور حول العلاقة بين الأداء والجمهور، وحدود الجسد، وإمكانيات العقل. فمن المعروف عنها أنها سعت إلى السيطرة على الجسد والتحكم فيه، فكسرت الحواجز بينها وبين جسدها موظّفة إيّاه ضمن سياقات إبداعية متنوعة سواء في الأداء الحي أو المسجّل (فن الفيديو). كما اخترقت بحركات جسدها وإيماءاته الحدود القائمة بين مختلف أجناس التعبير الفني ليحضر بذلك الجسد كمفردة أساسية تُؤثّث عروضها الآنية ذات الاتّصال المباشر مع الجمهور. فعلى أي نحو استقطبت الفنانة "مارينا أبراموفيتش" جسدها ضمن مسار عروضها الأدائية؟

المبحث الثاني: جسد الفنان كوسيط لإنشاء التعبير الفني

المتأمّل في خط سير الفنانة "مارينا أبراموفيتش" يلمح ارتباطها الوثيق بفن البيرفومانس؛ أي الأداء الفني، بما هو شكل من أشكال الفنون البصرية التي يقدّمها شخص أو عدّة أشخاص بالاعتماد على مجموعة من الحركات والانفعالات الجسدية ضمن إطار زمني ومكاني محدّد، يسمح للفنان بالخروج عن نظام التمثيل، ليترك مكاناً للفعل. وهنا يكون العارض لوحة حية وفي الوقت نفسه أداة فنية وهو الفن نفسه." (Béatrice & Fabienne, 2007, p. 192) ومن هنا يكون هذا الجسد محور العرض به يتأسّس العمل وعليه، وهو الوسيط الفني في التجربة الأدائيّة بأكملها. أضف إلى ذلك: "وجود زمني عابر بين فناني الأداء والجمهور؛ أي إن جوهر الأداء الحي، هو الاتّصال المباشر ودون وسيط بين المؤدين والجمهور، الأمر الذي يتطلب الوجود الجسدي المشترك. ووفقًا لذلك، يتم تنفيذ العروض دائمًا لشخص ما، أمام جمهور معيّن، يعترف بمشروعيته ضمن الأداء، وغالبًا يمنح الأداء المعنى".(Mohsen) اشتهرت "مارينا" منذ بداياتها بتقديم العروض الاستفزازية والمثيرة للجدل سواء بصفة فرديّة أو رفقة شريكها الفنان الألماني "فرانك أوي ليسبن" الذي عُرّف باسم "أولاي"، معتمدة في ذلك على الحضور المباشر للجسد كلغة تشكيلية، ومصدر موّلد للمعنى تعبّر من خلاله عن القضايا الاجتماعية والنفسية والسياسية والجنسية....إضافة إلى تعزيز الدّائرة التّفاعليّة وفق منظومة التلقّي، جاعلة من المشاهد جزءًا فعّالًا في خلق الحدث الفني. فمنذ بداياتها اعتبرت أن اللوحة لم تكن كافية للتعبير، ولذلك اختارت تحويل جسدها إلى وسيلة لاستكشاف الآخر وإرباكه، فالجسد لديها بمثابة جسر مباشر للتواصل بين الفن والمتلقي والفنان، ومن خلاله يمكن اختبار الحدود الاجتماعية والإرادة الحرة للشخص.

ومن الجدير بالذكر، أنّ الفنانة مارينا لم تتهاون طوال مسارها الفني عن توظيف جسدها وعرضه كعمل فني بحدّ ذاته، فمن خلاله استطاعت إيصال فكرتها وتحقيق أهدافها. فالجسد في أدائها الفرجوي لم يعد مرتبطاً بالبعد القدسي أو البعد الأخلاقي، إنّما انفتح على خوض مغامرات جريئة مكّنتها من تحطيم كل المقاييس الجمالية المتداولة، وبالتالي إكساب الجسد قيمة مغايرة تخرجه من قواعده القديمة. وفي هذا الصدد، نستحضر على سبيل المثال بعض عروضها الأدائية المحفوفة بالمخاطر كـ"إيقاع 5" و"إيقاع 10"حيث سعت الفنانة إلى استكشاف القيود الجسدية والعقلية واختبار طاقتها على تحمّل الألم. وقد وصفت مارينا ذلك بما معناه: "فبمجرّد الدخول في حالة الأداء، يمكنك دفع جسمك للقيام بأشياء لا يمكنك فعلها بشكل طبيعي على الإطلاق". في ظل هذه الممارسات الأدائية تستفز الفنانة "مارينا" المتلقي وتقطع الصمت بينها وبين الآخر محقّقة بذلك استاطيقا الصدمة، خاصة وأنّ عروضها جريئة تقوم على عامل الصدفة واللامتوقع، وهي التي كادت في إحدى عروضها الأدائية الحيّة أن تفقد حياتها أثناء التجسيد؛ إذ وُجدت في حالة احتضار بسبب الاختناق تحت ستائر من النيران المشتعلة.

ينبني عالم الفنانة "مارينا أبراموفيتش" على الالتزام الشديد بمبدأ الانحراف بالفن عن أبعاده وصيغه القديمة، والتخلّى عن كلّ المقاييس الأخلاقية والمعايير الفنية للجسد ممّا يجعل إنتاجها الفني يأتي في سياق احتفائها بالجسد وإعادة اكتشافه وتقييمه بشكل شخصي، من خلال تناوله من وجهة نظر جديدة، وفق ما تقتضيه اللحظة الآنية المؤداة أمام الجمهور. ومن هنا يكون جسدها هو الأداة النابضة والعنصر المؤسس

والمؤدي لعروضها المشهدية القائمة على فكرة تحريض المتلقي وإثارة حساسيته، وجذب الأشخاص غير المهتمين بالفن للتفاعل معها. وفي ذلك نستشف مدى حرصها واهتمامها في جلّ عروضها الأدائية الحية على تحقيق فكرة التّواصل المباشر مع المتلقي، وخلق روابط جديدة مع المُشَاهد رغم ما يتخلل أداءها من هدوء تام وصمت، تاركة للمشاهد فرصة التأويل والولوج معها في العرض وفق سيرورة زمنية تستدعي فعل التلقي القائم على التفاعل والتشارك، وتدفع بالمتلقي إلى المساهمة في إنتاج وبناء المعنى. فما علاقة جسد الفنانة "مارينا" بالعملية الإبداعية؟ وما طبيعة العلاقة الجدلية بين جسدها وجسد المتلقي؟ وما موقع جسد المتلقي داخل موازين القوى هذه، من حيث خضوعه السلبي أو فاعليته الإيجابية؟

وللإحاطة بممارسة الفنانة "مارينا" كان لا بدّ لنا من الوقوف على أكثر عروضها الأدائية خطورة، ومن بينها نذكر تجربة الأداء والتجلّي المسرحي التي خاضتهاسنة1974 وعنونتها بـ "إيقاع صفر"، وهي مغامرة جسدية مثيرة للجدل لم تعتمد خلالها على جسدها بوصفه جسدًا يتحرك بل جسد يفكّر وينتج المعنى ويسعى إلى التوّاصل المباشر مع الجمهور لغاية اختبار تصرّفهم وسلوكهم، والتّعرّف على حدود ردّة فعلهم إذا ما توفرت الحرية الكاملة والظروف الملائمة. وفي سياق هذه التجربة الأدائية، مزجت "مارينا" بين جسدها وفكرها، فظلت واقفة مدة ست ساعات متواصلة في غرفة مليئة بالأشخاص، خلف طاولة وضعت عليها أغراضًا دون أن تبدي أيّة حركة أو ردّة فعل تجاه المخاطر التي يمكن أن تعترضها وتهدّد حياتها، جاعلة من جسدها بمثابة غرض حرّ أو شيء بإمكان الجمهور أن يفعل بها ما يشاء، خاصّة وأنّها قد وقّعت على وثيقة بعدم مقاضاة أيّ شخص يؤذيها أثناء التجربة، ووضعت على الطاولة ورقة توضيحية كتبت فيها "على الطاولة يوجد 72 غرضًا، يمكنكم بها أن تقوموا بما تريدونه. أنا غرض. أتحمّل كل المسؤولية لما سيقع في هذا الحيّز الزمني" (Azzeddine, 2020, p. 17). ومن الملفت للانتباه لدينا، أنّ الأغراض انقسمت إلى فئتين، إحداهما تتكوّن من أغراض تمنحها المتعة، غير مؤذية تمثّلت في الزهور والعطور والريش والعسل...والأخرى أغراض فتاكة، مدمّرة كالسكين والمقص وشفرات الحلاقة والقضيب الحديدي والمسدس الذي يحتوي على طلقة نارية حقيقية، وكأنّنا بالفنانة لا تأبه بالمخاطر الحقيقية التي يمكن للمتلقي أن يُلحقها بجسدها أثناء استعماله لتلك الأغراض الخطيرة(انظر الصورة رقم 1).

الصورة رقم 1: مشهد مقتطع من العرض الأدائي للفنانة مارينا أمبراموفيتش بعنوان "إيقاع صفر"، 1974

في بداية العرض الأدائي، كان كل شيء طبيعيًا، حيث تُطلُّ علينا الفنانة بلا حراك مع عزوف الحضور عن التّفاعل مع الأغراض والاكتفاء بالمشاهدة في صمت، والتّعليق عن سبب جمودها، والتّساؤل عن المغزى من عدم حراكها، باستثناء الصحافيين الذين بدأوا بالتقاط الصور وتوثيق بعض اللحظات المقتطعة من العرض، ليتطوّر المشهد فيما بعد مع تدخل أحد الحضور الذي تجرّأ على معانقة الفنانة وتقبيلها معتبراً إيّاها من ضمن الأغراض المؤثثة للعرض. ومن مُنْطَلَق أنّ الفنانة "مارينا" حافظت على هدوئها وصمتها ولم تتفاعل بأيّ إشارة أو ردّة فعل تجاه المتدخل، تحمّس الآخرون على الاقتراب منها والتفاعل مع أغراضها الممتعة أوّلًا، والتعامل بلطف مع جسدها المعروض كتقديم وردة لتحملها. ومن ثَمَّ تطوّر المشهد ليأخذ منحى مغاير قوامه العدوانية والعنف تجاه جسد العارضة بعد أن تأكّد معظم الحضور من عدم اتّخاذ المؤدية لأي موقف مضاد، وأيقنوا مدى جدية العرض، فكان الحدث الانقلابي؛ إذ وصل العرض إلى حدوده القصوى التي نتلمسها في تمزيق ملابسها وجرحها في فخذها، واستعمال شفرات الحلاقة على جسدها العاري، وإحداث جروح في رقبتها وأماكن أخرى من جسدها، وغرز أشواك الورد في بطنها، والتّحرش بها من خلال لمسها في مناطق حساسة من جسمها، وتصويب المسدس نحو رأسها. ورغم كلّ هذه الإهانات التي تزداد حدّة في كلّ مرة، التزمت "مارينا" الهدوء والسكون، وابتعدت عن التوتّر وظلّت صامدة كغرض جامد لا يتحرّك بدون رد فعل، باستثناء الدموع التي كان تنزل من عيونها، وتحمّلت في الأثناء أسوأ العواقب، ولم يكن لعرضها أن ينتهي لولا إصرار بعد الحضور على إيقافه بعد بلوغه لستّ ساعات متواصلة تخلّلها ركل وضرب ومحاولات قتل كادت تخرج عن السيطرة تمامًا. وبعد ذلك، استجابت "مارينا" وبدأت بالتّحرر من حالة الجمود التي كانت تتقمصها والتحرّك من موقعها والمشي وسط الحضور دون إبداء أي ردّة فعل عدائي، في حين تراجع عن طريقها كل من آذاها وانتهك حرمة جسدها من مواجهتها أو النظر في وجهها، كما لو كانوا يتجنّبون تحمّل مسؤوليّة أفعالهم والاعتراف بذنوبهم. وعلى هذا النحو، يكون جسد "مارينا" كاشفًا للذة والألم وحاملاً للأفكار والعواطف والانفعالات التي نرصدها انطلاقًا من تفاعل المتلقي مع جسدها الحي. ومن هنا تصرّح مارينا بقولها: "جسدنا يشيد بالحياة وإمكاناتها اللامتناهية مثلما ينبئ في الوقت نفسه، وبالشدة نفسها بنهايتنا المحتومة" (Michel, 1983, p. 6).

في ضوء ما تقدّم، أثبتت الفنانة "مارينا" من خلال هذه التجربة الأدائية القائمة على فكرة كونها غرضا أو شيئًا لا يدافع عن نفسه، أنّ البشر الذين نتعامل معهم يوميًّا مهما اختلفت ثقافاتهم وسنّهم وخلفياتهم ووضعهم المادي بإمكانهم إيذاء من حولهم وارتكاب أبشع الأشياء في حقّ الآخرين، وإخراج أسوأ ما بداخلهم من شرّ وعنف، والظهور على حقيقتهم في فترة وجيزة إذا ما أتيحت لهم الظروف المناسبة، ممّا يدّل على سهولة تجريد شخص من إنسانيته. فمن خلال أدائها الفني "إيقاع صفر" تمكّنت "مارينا" من استحضار نموذج مصغّر من السلوك العدواني للإنسان في الحياة، وأثبتت سهولة أن يتمتّع بعض الأشخاص بموقف عنيف تجاه شخص ليس بمقدوره الدفاع عن نفسه، معرّضة بذلك حياتها للخطر، وهي المعروفة في جلّ عروضها الأدائية الخطرة بالتّحرّر من القيود الجسدية والعقلية، وطرحها لقضايا وأسئلة وجودية حول إمكانية التغلب على المخاوف بإظهار سلوك متحرّر، فتضع المشاهد أمام قضايا اجتماعية وعاطفية ومعرفية، وتترك له الخيار لاستعادة شخصيته القادرة على إعادة التفكير وإحداث التغيير.

المبحث الثالث: انتفاء المسافة بين المتلقي والجسد في التعبير الفني

عادة ما يطرح فعل التّلقي. "الاستقبال والاستهلاك عن طريق الحواس." (Brahim A. , 2009, p. 11) في مجال الفنون التشكيلية إشكاليات بصرية على علاقة بفهم الأعمال الفنية، حيث يعجز كثير منا عن فهمه ومحاولة استيعابه، ولكنّ مع الفنانة "مارينا أمبراموفيتش" أضحى التّلقي يُثير سؤال التّفاعل والتخاطب الإيجابي مع العمل لتكون بذلك فكرة التأثير المتبادل أمر جوهري في فهم هذا المفهوم بدلاً من التأثير الأحادي الاتّجاه. ومن هنا أخذت العلاقة بين العمل الفني والمتلقي منحى وأبعادًا أخرى غيّرت المفهوم السائد حول دور المتلقي، وكيفية مشاركته وتفاعله في العملية الفنية، وأحدثت نقطة انعطاف استاطيقية في عروضها الأدائية، فتحوّل المتلقي من متفرّج إلى فاعل للفرجة، ومن مُشاهد عادي أو مستقبّل سلبي إلى عنصر مهمّ يسجّل حضوره الإيجابي في صميم العملية الإبداعية. وفي هذا الصدد، يعبّر إبراهيم الحيسن بقوله: "وبتجاوزه لكل المفاهيم الفنية التقليدية، اتّجه "فن الجسد" نحو نوع من الفن التحريضي الذي يثير حساسية الجمهور من خلال تقديم "لوحات حية" ومتحركة" (Brahim A. , 2015, p. 78). وضمن هذا السياق، يتم الاعتراف بفن الأداء بوصفه مجالاً حيويًا ينخرط في إيماءات الجسد ولغته على نحو مباشر وفعّال، مستدعيًا جملة من الأفعال والانفعالات في صفوف المتلقين. ومن ثَمّ فإنّ نظرية التّلقي تُشيَّد على فكرة التّفاعل والتّبصر والتّواصل بين الفنان والجمهور والمنجز الفني بوصفه نصًا بصريًا مليئًا بالايحاءات.

تستعيض "مارينا أمبراموفيتش" في جلّ عروضها عن جماليّة الإنتاج التي بلورتها المدارس الفنية السابقة بجماليّة التّلقي التي باتت مشروعًا حقيقيًا تتّجه صوبه الفنانة كآليّة إبداعيّة تتطلّب الحضور الفاعل للمتلقي، وذلك وفق سيرورة زمنية مخصّصة للتلقي. وعلى هذا النحو، انتقلت بؤرة الاهتمام في عروضها الأدائية إلى المتلقي الذي أصبح مشاركًا في العمل وجزءًا لا ينفصل عنه، فهي تُؤثث فضاءها وتُكيّف أداءها على الحضور الفاعل للمتلقي بوصفه عنصرًا مؤثرًا في سيرورة العملية الإبداعية، ممّا يجعل من أدائه عنصرًا مكملاً لمشهدية عرضها. ومن هنا بات حضور المتلقي حضورًا ذهنيًا وحسيًّا وتفاعليًا مع خطابها التشكيلي الذي ما لبث أن تحوّل إلى أثر مفتوح يحيا ويستمر في الوجود، انطلاقًا من مواجهته مع المتلقين. وتماشيًا مع هذا التّوجه، أزاحت "مارينا" العلاقة التقليدية بين العمل الفني والمتلقي. وقلصت المسافة بينهما، وقطعت مع الجمالية القديمة للإنتاج، ليترتّب عن ذلك تحوّل في نظرية التلقي من التركيز على نوايا المؤدي إلى التركيز على جهد المتلقي، والاهتمام بردود أفعاله ودوره الايجابي، فلم تعد عملية الخلق والإنشاء حكرًا على الفنانة في حدّ ذاتها، بل ارتبط بالوجود الحيوي للمتلقي بوصفه عنصرًا واعيًا وفاعلاً ضمن لعبة تفاعلية إنشائية تنبني على علاقة ديالكتيكية بينه وبين الفنانة. بهذا الشكل يستمد العمل وجوده ليس فقط من رؤية الفنانة "مارينا" وإنما باستجابة الجمهور وتفاعله الإرادي معه. كما نجد صدى هذا المعنى لدى Gillo Dorfles الذي عبّر عن ذلك كالآتي: "يحدد التفاعل بين الجمهور والفنان القيمة الحقيقية للأداء الفني " (Dorfles, 1979, p. 47) وفي ذلك نلمح إشادة بأهمية العلاقة التفاعلية والتبادلية بين المتلقي والفنان في إنتاج العروض الأدائية، فالمتلقي هنا ليس مجرّد متذوق عابر في سياق متعة بصرية زائلة بزوال حدوثها، بل هو مؤسس لمتعة متواصلة ومتجدّدة تهدف إلى جعل العمل مجالاً حيويًا وفتنة بصرية لا بد من التواصل مع مكوناتها، وبالتالي يكون العمل الفني مساحة بصرية مفتوحة على مختلف أصناف التلقي.

فضلاً عما سبق ذكره، تعمل "مارينا" على استقطاب وشدّ انتباه المتلقي لعروضها الأدائيّة، ودعوته للمشاركة، وذلك باستفزازه وإثارة حواسه وانفعالاته، ممّا يدفعه إلى التّدخل في العمل والتّفاعل معه جسديًا بالوقوف والمرور والتّلمس والشمّ والتّذوق والتكسير والتعنيف، كما هو الشأن في عرضها "إيقاع صفر" الذي غدا مغامرة جسدية جريئة تخوضها الفنانة مباشرة مع الجمهور. وقد عيّنت لنفسها دورًا سلبيًا في الوقت الذي كان الجمهور هو القوة التي ستؤثر عليها في العرض، وستختبر من خلال تدخله حدود جسدها على تحمّل الألم والعنف، وتكتشف في الآن نفسه تصرفات الأشخاص العاديين تجاه بعضهم كلّما منحت لهم حرّية القرار. ومن هنا، أصبح الجمهور جزءًا من العرض بدلاً من أن يكون مجرّد مراقب سلبي، فجاءت مستويات التفاعل مختلفة من شخص إلى خر كل بحسب ميوله وأهوائه، ففي الوقت الذي تبقى فيه "مارينا" ثابتة دون حراك، سعى بعض الحضور إلى التلاعب بجسدها وتدوين علامات العدوان عليه، وإلحاق الضرر النفسي والمادي بها من خلال التّحرش وتمزيق ملابسها وربطها بالسلاسل، في حين حاول آخرون حمايتها ومسح دموعها(انظر الصورة رقم 2). ومن هنا نستشف أن العلاقة التي ستقوم بين الفنانة والمتلقي هي التي تَحْكُم العمل بأكمله، فبتدخله وكسره الحواجز بينه وبين جسدها يتطوّر العرض الأدائي ويأخذ منحىً مغايراً. وقد استخلصت أبراموفيتش عبرة من هذه التجربة التي خاضتها مع الجمهور بما معناه: "ما تعلمته هو أنه إذا تركت الأمر للجمهور فيمكنهم قتلك ...شعرت بالانتهاك حقًّا"(Nevenka, 2019) .

الصورة رقم 2 :مشهد مقتطع من العرض الأدائي للفنانة مارينا أمبراموفيتش بعنوان "إيقاع صفر"، 1974

وفي سياق تفعيل فكرة إشراك المتلقي في العروض الأدائية، التزمت الفنانة "مارينا أمبراموفيتش" بإيجاد معالجات أدائية أكثر إثارة وتفاعلاً مع الجمهور، وللتعبير عن ذلك تبنت في عرضها المعنوّن بـ"الفنان حاضر" تجربة اجتماعية استحضرت فيها مفهوم "التحديق باختلاف توظيفاته ". ففي هذا العمل رقم3 تحرص الفنانة على اللقاء الصامت مع أي غريب يجلس مقابلها، ومع أي غريب يجلس أمامها، مقدّمة بذلك صورة عميقة لقيمة العين البشرية المشحونة بالعاطفة كوصل للمشاعر والهواجس دون كلام، فالصمت هو بمثابة الكلام المجرّد الذي لا صوت فيه، حيث يصبح التّحديق بالآخر قيمة توصيلية تنبني عبر خط مُوصل بين مارينا والغريب المقابل، ممّا يخلق نوعًا من الألفة أو الخوف من الآخر المختلف، فتتحوّل المفاتيح البصرية عبر وسيط العين إلى صورة متفجرّة لطبيعة العاطفة والذكريات التي يتمّ استدعاؤها في صورة التحديق، ونبش للكامن في النفس ومحاولات غائرة للدخول إلى الآخر عبر نافذة العين، وبناء للمشاعر المركّبة مع

الأشخاص الذين يتناوبون على الجلوس أمام مارينا كشركاء أساسيين في العمل الفني وموضوعه. ونشاهد أن مارينا في استقبالها لأي غريب جديد تقوم بإغماض عينيها كأنها في كل مرّة تفتح نافذة جديدة على روح الغريب الجالس، فكلّ شخص له طبيعة مختلفة في تبادل التحديق وصولاً إلى شكل العينين ولونهما، لتتكوّن المشاعر اللحظية مع كل شخص يقابلها بصمت شديد، تمرّ المشاعر بينهما بعوالم وذكريات تستحضرها اللحظة العاطفية. وتأتي ذروة العمل في استعادة الفنانة لعشيقها "أولاي" الذي جمعتهما معًا قصة حب قبل أن يقرّر كلاهما الافتراق عن الآخر دون عودة.ففي يوم الافتتاح يظهر شريكها الروحي السابق الفنان "فرانك أوي ليسبن" الملقب بـ"أولاي" بعد سنوات من الانفصال والتباعد ليكون أمامها بكونه واحدًا من الجمهور، وسط ترقب وذهول الحضور وانتظار ردّة فعلها، وبذلك تتحوّل الفنانة "مارينا أبراموفيتش" إلى جسد تجتاحه العواطف والذكريات البعيدة. ومن هنا كانت اللحظة بمثابة استعادة اللحظات العاطفية الجياشة بين العاشق والمعشوق، فحين فتحت مارينا عينيها على الشخص المقابل تتفاجأ بحبيبها الذي ودعته في لحظات عشقهما على سور الصين العظيم، هنا تحرك وجه "مارينا" بابتسامة مليئة بالحزن والعتب، فلم يحتمل وجهها الصمت الذي تحقق مع الغرباء لتتحرك عضلاته بابتسامة رشيقة وحزينة، بدأت المشاعر تتحرك بتسارع غريب بين العاشقة والمعشوق، حيث بانت عيناها كما لو أنهما كرتان من الزجاج الذي امتلأ بماء الدمع، وتطورت المشاعر في حالة صمت رهيب، فمدت مارينا ذراعيها باتجاه حبيبها واشتبكت الأيدي كموصل لتيار العاطفة، وبدأت دموعها تتساقط على وجنتها، هي لحظة الذروة لإيصال الفكرة الإنسانية في موضوع العاطفة، وصفق الجمهور انتصارًا لتلك اللحظة الإنسانية العظيمة. وبهذا التفاعل مع "أولاي" تكون الفنانة مارينا قد توصلت إلى تحريك وتنشيط الذاكرة الانفعالية التي سرعان ما انعكست على تعابير وجهها وفي ردّة فعلها حياله.

الصورة رقم 3: مشاهد مقتطعة من العرض الأدائي للفنانة مارينا أمبراموفيتش بعنوان " الفنان هو الحاضر"، متحف الفن الحديث في نيويورك، 2010

وباستقرائنا لهذا العرض الأدائي للفنانة "مارينا أبراموفيتش" تلمسنا بأنّ الجسد هو موضوعها، والوقت هو وسيطها، والمتلقي هو جزء فاعل في العمل باعتبارها قد نسفت دوره العابر ونجحت في جعله يتورّط في تشكيل

لوحاتها الأدائية عبر إثارة مشاعره، وتبادل فعل التحديق معها، فلم يعد حضور الجمهور مرتبطًا بالإعجاب بها من مسافة بعيدة، وإنّما من خلال الاتّصال معها والانخراط في محادثة التخاطر والنظرات المتبادلة في ظل غياب التواصل اللفظي.

خاتمة:

يتّضح لنا في ختام هذا البحث، أنّ الجسد هو نقطة تحوّل وارتكاز في جلّ العروض الأدائية المُقدّمة من قبل الفنانة "مارينا أمبراموفيتش"، التي ما فتئت أن ارتحلت بجسدها لمعالجة وطرح قضايا إنسانية مركبة معرّضة في ذلك حياتها للخطر. فكانت عروضها صرخة حقيقية إزاء أشكال التعبير الفني التي لم يتخطَّ أصحابها الحدود الضيقة للعمل التقليدي. وفي رؤية استباقية لما هو سائد في الفنون البصرية، يغدو الجسد لدى الفنانة "مارينا" هو العمل بوصفة الحامل الجوهري للموضوع، حيث يقدم خطابًا معاصرًا ومختلفا يغيّر من مجريات الأنساق الفنية التقليدية المتعارف عليها. فمن خلال عروضها الأدائية المتحرّكة التي تحمل روحه الحيّة كان الجسد بمثابة القوة التي تستفز المتلقي باعتباره عملا فنيا يعطي قيما معرفية وعاطفية وإثارة أكبر من اللوحة والمنحوتة، وبواسطته "الجسد" استطاعت الفنانة "مارينا" أن توصل رسالتها المشحونة بالانفعالات وأن تؤثر بشكل أكبر في سيكولوجية المتلقي بوصفه شريكا محوريا في العمل ذاته. وعلى هذا النحو، التزمت "مارينا" بتوظيف جسدها كمادة للفعل الإبداعي ضمن حيّز وجوده مستعينة بذلك بالمتلقي "المشارك" الذي اتّصف بالحيوية والفاعلية في عروضها المبنية على تداعيات لحظوية في سياق العرض، متجاوزة بذلك اكتشاف البنى الكامنة في العمل، ليدخل إلى سياق علاقات توليدية مركبة عبر تعبيرية الجسد الحي المتمثل بجسد الفنانة مارينا. ونستشف من ذلك أن الجسد الإنساني ظل محط سؤال كبير في وجوده في الدين والمجتمع والفن.

نتائج البحث:

- ارتحال الجسد من حدود اللوحة المسندية ليكون في المقابل حامل للخطاب التشكيلي لـ"مارينا"، ووسيط فاعل يجمع بين الفنانة والمتلقي الذي ما انفك يتفاعل مع حركاتها وايماءاتها الجسدية ضمن إطار زماني ومكاني محدد.
- يحضر الجسد في العروض المشهدية للفنانة "مارينا" بمثابة لوحة حية وأداة فنية يتأسس العمل عليه مما يكسب الجسد قيمة مغايرة واستطيقا جديدة-
-تحرص الفنانة "مارينا" في جل عروضها المشهدية على تحقيق فكرة التواصل المباشر مع المتلقي وذلك بإثارته وجذب انتباهه مما يجعله عنصر مساهم في إنتاج العمل وبناء المعنى.
-أخذت العلاقة بين العمل الفني والمتلقي منحى وأبعادا أخرى في العروض المشهدية "لمارينا" حيث أصبح المتلقي عنصرا فاعلا في سيرورة العملية الإبداعية.

الاستنتاجات:

بعد تحليلنا لعينة من العروض المشهدية للفنانة "مارينا أبراموفيتش" توصلنا إلى جملة من الاستنتاجات وهي كالآتي:

- تمكنت الفنانة "مارينا" من خلال سينوغرافيا الأداء الجسدي أن تطرح وتتناول قضايا اجتماعية وإنسانية.
- تميّزت العروض المشهدية الحيّة بكونها أكثر قدرة على التأثير في المتلقي إذ هي تخاطبه بصورة مباشرة وتستفزه للتفاعل معها.
- تنفتح العروض الآنيّة "لمارينا" على فكرة انتفاء المسافة بين مختلف الأجناس الفنية.

References

Ahmad, J. (2017, April 28). *The aesthetic discourse of the body in modern artistic trends.* Retrieved from https://cofarts.uobaghdad.edu.iq/?p=1233&fbclid=IwAR1CMwqmpSyq3-2F-tSi0q-zGBdlvZIhT9AXJQ4_O7PjrWbc-XG0_zJhDgo

Ahmed, J. (2013, may 9). Thirteenth Scientific Conference- Art and Digital. *Aesthetic body image and its applications in the art of photograph.* Retrieved from civilized dialogue: https://m.ahewar.org/s.asp?aid=358405&r=0&fbclid=IwAR1gZJ3XL1lhbAnY85wlfG3HE7VQqt3EsRuihI35zuQEIny1dR6jsG_irWw

Ahmed, J. (2016). Aesthetic discourse in contemporary plastic Digital sculpting a model. *philosophical studies*, p. 147.

Assad, A. (2001). The intermarriage of art types in postmodernism. *Art Newspaper*, 45.

Azzeddine, B. (2020, 1 1). The artist of the body and provocation The experience of the Serbian artist Marina Abramović. *New Magazine*, p. 17.

Béatrice, G., & Fabienne, M. (2007). *the communicating body.* Paris: Harmattan.

Brahim , A. (2009). *Art education digging into the mechanisms of plastic and aesthetic reception.* Casablanca: Publications of the world of education.

Brahim , A. (2015). *Contemporary plastic: Art Maps and its transformations.* Morocco: Publications of the Union of Fine Artists of Southern Morocco.

Brahim, A. (2009). *Art education, digging into the mechanisms of plastic and aesthetic reception.* Casablanca: Publications of the world of education.

Brahim, A. (2015). *Contemporary plastic art: Art maps and its transformations.* Morocco: Publications of the Union of Fine Artists of Southern Morocco.

Chaker, L. (2003). ASharjah Biennialrt and violence. *Modern art as a form of violence* (p. 60). Sharjah: Sharjah Biennial.

Dorfles, G. (1979). the art of performance. 47.

kortobi, A. (2003). *Quran Rulings.* Saudi: The World of the Book.

Michel, B. (1983). *The Body.* Damascus: Ministry of Culture.

Mohsen , A. (n.d.). *Performance Art.* Retrieved from wiki books: https://ar.wikibooks.org/wiki/%D9%81%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A7%D8%A1?fbclid=IwAR0zhlosqSH7ALLzQT9EG-P8PFoMGB5iLsp4xIxWN7CDnsFLDS0k67ai4tQ

Nevenka, K. (2019, 2). *The Theatre Times*. Retrieved from https://thetheatretimes-com.translate.goog/audience-to-be/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ar&_x_tr_hl=fr

Samir, T. (2014). *The body in its relations to artistic practices.* tunis: Research unit publications on modern artistic practices.

Sue, s., & David, M. (1993). *Body Matters Essays on the Sociology of the body.* London: Falmer Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/149-164

Transformations of the body from traditional expression to subjectivity : Marina Abramivic as a model.

Kaouthar mohamed Dammak[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 19/10/2021…...Date of acceptance: 14/12/2021…....Date of publication: 15/3/2022

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract :

The way artists deal with body in their artistic works has had so many forms and methods, whether as an object for their drawings or as a material to create live artistic performances that relate to the idea of correspondence and interaction between different artistic categories such as: drama, dance, and painting as it is the case of the artist Marina Abramovic who has always used her body as an artistic unit to generate meaning and to perform her lively shows.

To go deeper into her career, our work was divided into 3 sections:

The first section was devoted to follow the main artistic stages that her body had gone through, starting with paintings she performed using concepts based on acting, simulation and nudity and ending with presenting the body as a material presenting the painting act.

The second section was dedicated to the interpretation of some of her works, Marina who is no longer focusing on the sacred side of the body, broke all the previous widespread asthetic standards.

To shed light on her works, we explored in the third section the interactive relationship between Maria Abramovic and the viewer who has become a real active element in her artistic performances instead of being a mere spectator.

We then concluded by referring to the concept of the body which has moved from its narrow limits to more open modern expressive practices that are based on the unity and the interaction of all genres of arts among them.

Key Words: dramatization of the body/ live performance/ receiver /interactive art.

[2] **Ministry of Education, Professor of Fine Arts, dammakkaouthar@yahoo.fr .**

Research results:

- The body migrated from the boundaries of the predicate painting to be, on the other hand, the bearer of the plastic discourse of "Marina", and an effective mediator that combines the artist and the recipient, who continues to interact with her movements and bodily gestures within a specific temporal and spatial framework.

- The body is present in the spectacle performances by the artist "Marina" as a living painting and an artistic tool on which the work is based, which gives the body a different value and a new aesthetic.

In most of her scenic performances, the artist "Marina" is keen to achieve the idea of direct communication with the recipient by arousing him and attracting his attention, which makes him a contributing element in producing the work and building meaning.

- The relationship between the artwork and the recipient took a turn and other dimensions in the spectacle performances "Marina", where the recipient became an active element in the process of the creative process.

Conclusion:

After analyzing a sample of the scene performances of the artist "Marina Abramović", we reached the following conclusions:

- The artist "Marina" was able, through the scenography of the physical performance, to present and tackle social and human issues.

- The lively artistic performances were characterized by their huge influence on the viewer, as they address him directly and provoke him to interact with them (performances).

- Marina's simultaneous performances are always open to the idea of selecting the distance between different artistic genres.