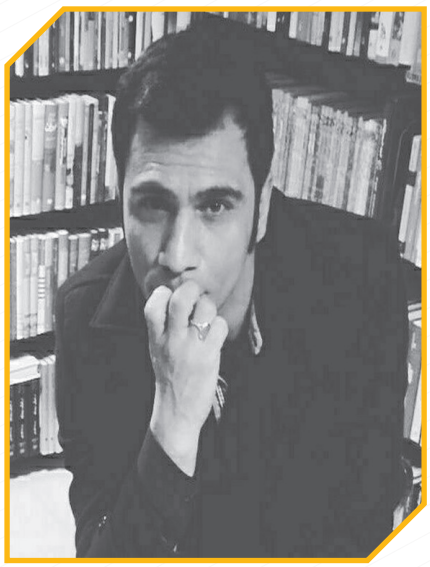
شکوفایی هنر فمینیسم در میانهٔ قرن بیستم



نگارنده: آیدین آریایی

بدنمندی زنان؛ امر خصوصی، امر سیاسی است

«در فرهنگ والا ضمن بازنمایی خلاقیت به‌عنوان امری مردانه و پخش تصویر زن به‌عنوان تصویری زیبا برای نگاه تشنهٔ مردان به‌طور حساب‌شده‌ای منکر شناخت زنان به‌عنوان تولیدکنندگان فرهنگ و معنی می‌شوند» (گزیلدا پولاک و دبورا چریدو).

نیمهٔ دوم قرن بیستم بود که انفجاری در دنیای هنر، آن هم به‌دست زنان رخ داد. انفجاری که شروع یک تولد و شدن بود. هنر تا قبل از این تاریخ، بیشتر در سیطرهٔ مردان بود و این حکمرانی مردانه هرگونه بلوغ را از زنان سلب می‌کرد. گویی زنان در این پوستهٔ سخت به‌دنبال فرصتی بودند تا هنر خود را تمام‌قد به مردان تحمیل کنند. تا پیش از اواسط قرن بیستم، تعداد کمی از زنان به مدارس هنر راه می‌یافتند یا امکان آموزش هنری را می‌یافتند؛ اما توسعه و گسترش تدریجی حقوق شهروندی برای زنان و دستیابی آن‌ها به حقوق مدنی و اجتماعی و سیاسی در میانه‌های قرن بیستم، زمینهٔ ورود آن‌ها به نهادهای رسمی را آسان کرد و به شکل‌گیری نزاع بر سر بازنمایی بدن‌های زنان دامن زد. به‌علاوه، گسترش تدریجی آموزش عالی در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰م باعث دسترسی زنان به آموزش رسمی و نهادهای هنری شد که در این زمان به‌شکل فزاینده‌ای از زبان و معیارهای رشته‌های انتقادی همچون جامعه‌شناسی تأثیر پذیرفتند. در اثر این تحولات، با شروع دههٔ ۱۹۸۰م دیگر نظریهٔ فمینیستی جایگاه خاصی در برنامهٔ درسی رشته‌های مرتبط با آموزش هنر یافته بود. در چنین برهه‌ای بود که نقدهای فمینیستی از هنرهای تجسمی در هر دو بُعد نظریه و عمل، به راه افتاد و شرایط برای مداخلهٔ فمینیست‌ها فراهم شد. فعالیت هنری و تحلیل انتقادی معمولاً بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و این تأثیرِ متقابل، به‌ویژه آنجا که بحث رابطهٔ فعالیت‌های هنری زنان با نظریهٔ فمینیستی مطرح می‌شود، بسیار نیرومند است. این تأثیر متقابل به شیوه‌های رسمی و غیررسمی صورت می‌پذیرد. فمینیسم برای آن دسته از زنانی که در زمینه‌های هنری آموزش رسمی می‌بینند، یک منبع فکری پراهمیت است، خواه خود را فمینیست بدانند یا نه. برای مثال، زنان هنرمندی که بین سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۶۰م متولد شدند، به‌شدت در معرض اندیشه‌های فمینیستی بودند و به‌طور عمیق از جنبش زنان یا دیگر جنبش‌های اجتماعی تأثیر پذیرفتند. به‌طوری‌که به‌ندرت توانستند از پرداختن به جنسیت در کار هنری بپرهیزند و حتی نحوهٔ عملکرد آن‌ها در دانشگاه نیز به‌شدت متأثر از اندیشه‌ها و فعالیت‌های فمینیستی بود. پس از این دوره، به‌طور خاص در دههٔ ۱۹۸۰م تأسیس گروه‌های هنری زنان و انتشارات زنان باعث شکل‌گیری شبکه‌های خاصی برای توسعه و تبادل اندیشه‌ها شد. از همهٔ این‌ها که بگذریم، اگرچه گروه‌های بعدی زنان هنرمند احتمالاً کمتر در معرض فعالیت‌های جنبش زنان بوده یا از آن تأثیر پذیرفته‌اند، آن‌ها نیز هنوز با نظریهٔ فمینیستی در دانشگاه‌ها سروکار دارند. نقد فمینیستی هنرهای تجسمی و مداخلهٔ فمینیستی در این هنرها شکل‌های مختلفی یافته است

و از اسلوبی پیروی می‌کند که بسیار شبیه خط مشی گفتمان فمینیستی در دیگر رشته‌های دانشگاهی است. بدین طریق که در وهلهٔ نخست تاریخ‌نگاران فمینیست هنر، تحلیل‌هایی از غیبت تاریخی زنان در تولید هنرهای تجسمی ارائه کرده‌اند. در همین زمینه تحلیل‌های تجدیدنظرطلب نیز پدیدهٔ غیبت زنان و استراتژی‌های طرد آن‌ها از نهادهای هنری و حوزهٔ تولید هنر تجسمی و حوزهٔ تولید معرفت را بررسی کرده‌اند. در وهلهٔ دوم، طریقهٔ پرسش‌گرفتن آثار معتبر هنری در نقدهای فمینیستی دقیقاً همان طریقه‌ای است که فمینیست‌ها هنگام انتقاد از مفروضات سایر رشته‌ها به کار می‌گیرند. این طریقه عبارت است از احیای یک سنت پنهان هنر زنانه و ارائهٔ تعریفی جدید از چیستی هنر. سوم اینکه فمینیست‌ها به‌ویژه تحت‌تأثیر پساساختارگرایان بیش از پیش به محتوا و معنای ایماژهای بصری توجه می‌کنند. به‌خصوص در ارتباط با بدن زنانه و جنسیت. هدف آن‌ها از انجام این کار، کشف نوعی زبان بصری زنانهٔ هم‌متمایز است.

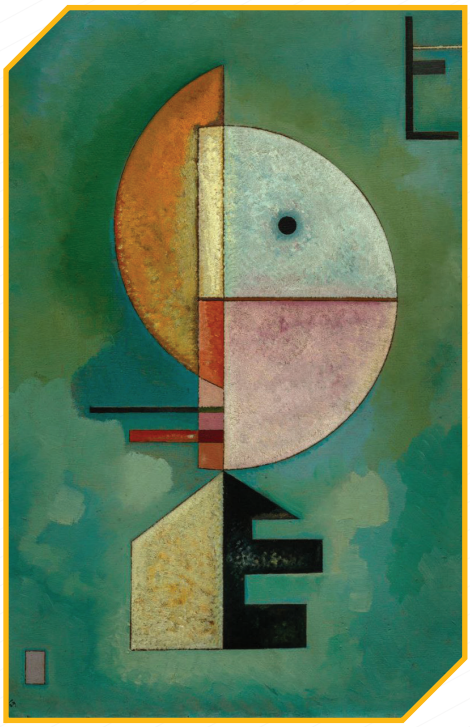
در اینجا بااهمیت است که به شکلی از فمینیسم توجه کنیم که بار نخست به زنان هنرمند عرضه و به زبان بصری یا به زیبایی‌شناسی فمینیستی تعبیر شده است. چگونگی این شکل از فمینیسم تأثیری اساسی بر ماهیت فعالیت هنری و بر بازنمایی‌های بصری بدن زنانه و تفسیرهای این بازنمایی‌ها دارد. این زبان به‌نوعی، طغیانی بود علیه وضع موجود. به این شکل که زنان تصمیم گرفتند بدن زنانه را از خفا درآورده و آن را به‌صورت عیان به نمایش بگذارند؛ اما چرا برخی از زنان هنرمند در دههٔ ۱۹۷۰م تمایل یافتند بی‌هیچ پرده‌پوشی بدن زنانه را محور توجه قرار دهند؟ برای پاسخ به این پرسش لازم است به سه عنصر کلیدی توجه کنیم. جایگاه بدن زنانه در تاریخ هنر، تأثیر جنبش زنان و تأثیر دانش جدید دربارهٔ ابعاد گوناگون زندگی زنان.

در عنصر اول، این‌گونه گفته می‌شود که بدن زنانه جایگاه ویژه‌ای در تاریخ هنر دارد. بدن زنانه، بیشتر در تملک هنرمندان مرد بوده است و آن‌ها بر مبنای میلی درونی کوشیده‌اند زنان را برای مخاطبان مرد به تصویر بکشند و توصیفی ایدئال از پیکر برهنهٔ زنان ارائه دهند و همچنین زن را در مقام «دیگریِ بیگانه» و نوعی موجود وحشی ناشناخته و حاشیه‌ای بازنمایی کنند.

عنصر دوم به ما می‌گوید که جنبش زنان تأثیر عظیمی بر فعالیت‌های زنان هنرمندان داشته است. در نتیجهٔ همین تأثیرگذاری بود که ایدهٔ «امر خصوصی، امر سیاسی است» به بیانیهٔ (مانیفست) مشترک فمینیست‌ها در موج دوم جنبش زنان در دنیای انگلیسی‌زبان‌ها تبدیل شد. برخلاف وجود مناقشه بر سر ریشه و معنای دقیق این ایده، معمولاً آن را در این معنا به کار می‌برند: «روابط و تجربیاتی که از دید ما شخصی و خصوصی‌اند، بیشتر به میانجی شرایط و مناسبات سیاسی و اجتماعی برساخته می‌شوند.» به هر صورت، این ایده به محور فعالیت‌های فمینیست‌ها تبدیل شد؛ مثلاً مبنای اصلی فعالیت‌های جنبش سلامت زنان را همین ایده تشکیل می‌داد که امر شخصی و خصوصی، امر سیاسی و پدیده‌ای است که باید موضوع بحث عمومی قرار گیرد. جنبش سلامت زنان، به‌ویژه در آمریکا، بیش از هرچیز بر این مسئله تأکید می‌کرد که زنان می‌بایست از ویژگی‌های جسمانی‌شان آگاه شوند تا بدین وسیله بتوانند در برابر گرایش‌های استثمارکنندهٔ حرفهٔ پزشکی مقاومت کنند. این‌گونه بود که «بدن‌آگاهی» درون‌مایهٔ ضمنی هنر زنان در دههٔ ۱۹۷۰م شد.

طبق قضیهٔ سوم، نوشته‌های زنان در دههٔ ۱۹۷۰م آشکارا بر رابطهٔ میان امر خصوصی و امر سیاسی متمرکز شد و کوشید از این طریق جنبه‌هایی از هستی جسم‌مند زنان را که خصوصی به حساب می‌آمدند و از حوزهٔ عمومی طرد شده بودند، رؤیت‌پذیر و سیاسی سازد. این نوشته‌ها دانشی جدید در اختیار زنان گذاشت و این مسئله را برجسته کرد که چگونه قلمرو اجتماعی سیاسی اقتصادی به طرزی پیچیده بر مبنای خطوط جنسیتی لایه‌بندی شده است. یکی از مضامین اصلی نوشته‌های زنان در دههٔ ۱۹۷۰م این بود که فرهنگ مردسالاری در جهت سرکوب هستی و فهم و دانش زنانه عمل می‌کند. این نوشته‌ها بی‌گمان بر آثار تجسمی بسیاری از زنان هنرمند آن دوره تأثیر گذاشتند. تلاش زنان هنرمند برای تولید تصاویری از بدن زنانه، در واقع بخشی از واکنشی عمومی‌تر به جهانی اجتماعی‌فرهنگی بود که زنان را همچون اشیا می‌دید و ضرب‌آهنگ‌ها، ابعاد عینی و ناملایمات هستی جسم‌مند زنانه را پنهان و انکار می‌کرد. وجه نوین و بااهمیت این تصاویر تجسم صریح و در پاره‌ای اوقات، تقدیس هستی جسم‌مند زنان در تقابل با دیگر سنت‌های فعالیت هنری بود.

ترسیم هستی جسم‌مند زنان و بدن زنانه به‌مثابهٔ بدنی استعمارشده و غصب‌شده در هنرهای تجسمی دههٔ ۱۹۷۰م و به‌ویژه در کارهای فریدا کالو، اتفاق کاملاً بدیعی نبود؛ بلکه پیش از آن نیز در تاریخ هنر سابقه داشته است؛ اما تفاوت در اینجا بود که هنر زنان در دههٔ ۱۹۷۰م بر پیش‌فرض‌هایی جدید اتکا داشت. اول، تجربهٔ زیستهٔ جداگانهٔ زنان، نوعی معرفت‌شناسی متمایز پدید می‌آورد. دوم، زنان تجربه‌های عینی مشترکی دارند و سوم، فرهنگ مردسالار ضرب‌آهنگ‌های متفاوت و رنج‌های مرتبط با هستی جسم‌مند زنان را



نقاشی واسیلی کاندینسکی

پنهان و تعریف می‌کند. به پیروی از پیش‌فرض اول، به‌تصویرکشیدن بخشی از بدن زنان در دهۀ ۱۹۷۰م به‌معنای احیای بخشی از جسم زنانه بود که فرهنگ غربی آن را در لفافه‌ای از شرم پنهان می‌کرد. با پیروی از پیش‌فرض دوم، رویکردی در هنر زنانۀ دهۀ ۱۹۷۰م پدید آمد که به تحولات و فرایندهای زندگی زنانه توجه کرد و تصاویر و اجراها را به خدمت گرفت تا تجارب خصوصی زنان را برای مصرف همگانی دسترس‌پذیر سازد. رهیافت سوم، اینکه در دهۀ ۱۹۷۰م شکل گرفت و در دهۀ ۱۹۸۰م به‌طور کامل توسعه یافت، استفاده از هنر برای درمان و نقد بود. بخش بیشتر آثار هنری متعلق به این رهیافت، آثاری شخصی بود و تفسیرها و خوانش‌های مخاطبان از این آثار به آن‌ها رنگ‌وبوی سیاسی داد. عکاسی جو اسپنس نمونه‌ای راستین از این رهیافت است. اسپنس برای پرداختن به سیاست سلامت زنان و بدن زنانه یک قالب مستند واقع‌گرا انتخاب کرد و با این کار به گسترش پارامترهای عکاسی از حیث توانایی‌اش در بازنمایی و کاربردش در بازنمایی کمک کرد. او همانند فریدا کالو، به موضوعاتی نظیر درد و رنج‌های شخصی، ارزش‌های بیوپزشکی و ایماژهای مسلط بیماری و مرگ پرداخت. امروزه آثار او به‌عنوان آثاری شناخته می‌شود که با دفاع از خودیاری و به‌موجب آن با تأکیدی دوباره بر اهمیت جنبش سلامت زنان، به‌طور مستقیم گفتمان پزشکی را به جدل می‌کشد. آثار وی از طریق بازنمایی مضحکه‌آمیز بدن زنانه و باتکیه‌بر شگرد کشیدن تصویر خود (خودنگاره) بر حمل اعتراف به‌مثابۀ نوعی درمان تأکید می‌کرد. با تمام خوش‌بینی نهفته در هنر زنانۀ دهۀ ۱۹۷۰م و با اینکه این هنر باتکیه‌بر روش‌های واقعگرا و تجدیدنظرطلبانه در جست‌وجوی اصالت زنانه بود، باز هم از انتقادات فمینیست‌ها در امان نماند. به تعبیری دیگر، رهیافت‌های ستایشگر بدن زنانه و تلاش‌هایی که به‌منظور تدوین نوعی زبان بصری ویژۀ زنانه انجام می‌گرفت، انتقاد فمینیست‌ها را برمی‌انگیخت. نخستین انتقاد آن بود که هنر مزبور این ایده را تقویت می‌کند که زنانگی و تفاوت‌های جنسی بنیانی زیست‌شناختی دارد. به‌اعتقاد فمینیست‌ها، این هنر با دفاع از این ایده در واقع تمام ویژگی‌های اجتماعی، عاطفی و فیزیکی زنان را به‌عنوان ویژگی‌های ثابت، ایستا و نازل‌تر از ویژگی‌های مردان به تصویر می‌کشد. بر مبنای همین انتقاد، فمینیست‌ها آثار «جودی شیکاگو» را نمونۀ بارز رهیافتی تقلیل‌گرا به حساب آوردند. از نظر آن‌ها، مثلاً وجود موتیف‌های مهبلی در یکی از آثار او با عنوان «مهمانی شام» نشان می‌دهد که او کل حیات پرمشقت زنان را به اندام‌های تناسلی تکه‌تکه‌شده فروکاسته است. انتقاد دوم نظریه‌پردازان فمینیست آن بود که می‌گفتند بازنمایی بصری تجربۀ زنانه کار چندان آسانی نیست؛ زیرا تجربه و میل زنانه در یک بافت اجتماعی مردسالار برساخته می‌شود. اگر تفاوت هستی‌شناختی در بافت روابط و مناسباتی مردسالارانه برساخت می‌یابد، در آن صورت زنان هنرمند چگونه می‌توانند هستی‌شناسی زنانه‌ای را بازنمایی کنند که در خدمت بازتولید آن روابط و مناسبات نباشد؟ بدین ترتیب درحالی‌که هنر زنان ادعای بازنمایی نوعی هستی‌شناسی مجزا را دارد، برخی نویسندگان پرسش‌های معرفت‌شناختی جدی و مهمی را دربارۀ امکان دسترسی به این هستی‌شناسی مطرح کردند. سومین انتقاد آن بود که در هنر زنان روابط قدرت مؤثر در فرایند تولید هنر، بیشتر زیر پرتو برخی دغدغه‌های دیگر، لاپوشانی می‌شود. با تمام این تفاسیر، در اوایل دهۀ ۱۹۸۰م زنانی که از فمینیسم دانشگاهی تأثیر پذیرفته بودند، رفته‌رفته ثبات و بنیان هستی‌شناختی تجربه را به پرسش گرفتند و همین امر تأثیر مستقیمی بر ماهیت هنر تجسمی تولیدی‌شان گذاشت.

منابع:

بکولا ساندرو، ترجمۀ دارا بی‌هلیا، هنرمند مدرنیسم، چ٤، تهران: نشر فرهنگ معاصر، ۱۳۹۲ش.

رابینسن مایکل و کریگان مایکل، ترجمۀ فرید افشین فریبرز، هنر مدرن، چ۱، تهران: انتشارات کتاب آبان، ۱۳۸۸ش.

لینتن نور برت، ترجمۀ رامین علی، هنر مدرن، چ۸، تهران: نشر نی، ۱۳۹۷ش.

فرم‌های نامتجانس/ فرم‌های معناباخته

(دستِ ردّ گئورگ لوکاچ، بر سینهٔ آثار جیمز جویس و ساموئل بکت)

نگارنده: احسان نعمت‌اللهی

گئورگ لوکاچ (فیلسوف و نظریه‌پرداز بزرگ مجارستانی) در فرآیند نگارش اثر سترگ تاریخ و آگاهی طبقاتی (۱۹۲۳ میلادی) مستقیم سراغ مفهوم «کالا» رفت– که مسئلهٔ محوریِ جهان سرمایه‌داری است– و کالا را به‌منزلهٔ سنخی از رابطهٔ میانِ شی و باور توده‌ها نسبت به شی موردبحث قرار داد و تأکید کرد که چنین کُنشِ متقابلی میانِ طبیعت و جامعهٔ سرمایه‌داری، سبب ایجاد «شیءوارگی» و درنتیجه پوشیده‌شدنِ تدریجی این واقعیت شده است که خودِ توده‌ها سبب ارزش‌گذاری و ارزش‌بخشیدن به کالاها و دستاوردهای تولیدی شده‌اند. «طلسم‌وارگی» کالاها، معطوف به همین وجود عینی و وجه عینی مفروض برای کالاها و روابط فی‌مابین آن‌هاست.

طلسم‌وارگیِ کالا در نگاه کارل مارکس، به روابط اقتصادی و شبکه‌های مرتبط با نهادهای اقتصادی معطوف می‌شد؛ اما در افق نگاه لوکاچ، گسترهٔ بحث، به مفاهیم و ساختارهای اجتماعی در جامعهٔ سرمایه‌داری، دامنه پیدا کرد؛ زیرا وی معتقد بود که ویژگیِ جهانِ سرمایه‌داری، باورمندی به عینی‌شدن و زیست مستقلِ ساختارهای اجتماعی است. از دیگر سو، با تلاقی دو مفهوم محوریِ آگاهی طبقاتی و آگاهی کاذب در نظرگاهِ جامعه‌شناسانهٔ لوکاچ مواجه می‌شویم: آگاهی طبقاتی، خصلت گروهیِ توده‌ها و افراد در طبقهٔ اجتماعی خودشان، و منتج از نظام تولید طبقاتی بوده است که ابتدا دچار آگاهیِ کاذب بوده و سپس با انفکاک از این توهم ناخودآگاه، از ناآگاهی طبقاتی خویش فراروی داشته‌اند. این مفهوم در جامعهٔ سرمایه‌داری، معطوف به طبقهٔ پرولتاریا (نیروی کار جامعهٔ شهری) است، نه بورژواها یا دهقانان. در چنین چارچوب گفتمانی، گویی با رویارویی یک سنت جزم‌اندیش- که قائل به توانایی تغییر سرنوشت خویش نیست- با ماهیت وجودیِ طبقه‌ای مواجه‌ایم که به‌واسطهٔ فراروی از آگاهیِ کاذب و رسیدن به آگاهی طبقاتی، دراصل قائل به ترسیم فرم‌های خلاقانه‌ای برای بازتاب سرنوشت و حیات خویش است.

پرسش اصلی این‌جاست که بستر رشد و بازتاب رئالیستیِ این فرم‌های خلاقانه در ژانر رمان (گونهٔ ادبیِ عصرِ مدرن) قرن بیستمی کجاست؟

- **رئالیسم سوسیالیستی بلوک شرق، که اساساً واکنشی افراطی به نفسِ ناآگاهی طبقاتی بود و درنتیجه، نامتمرکز برایِ سنتزِ فرم‌های مذکور.**
- **ادبیاتِ پیشرویِ مدرنیستی- به‌زعم لوکاچ- به دامن ذهن‌گرایی لغزیده و ایستا شده بود؛ که ثمرهٔ آن، ازدست‌رفتن بیمارگونهٔ انسجام بود (فرم‌هایِ نامتجانس)، و به‌واسطهٔ قربانیِ سَبک‌شدنِ قهرمانان، مبدل به فرزندِ وادادگی دربرابر سرمایه‌داری غربی (فرم‌های معناباخته).**
- **رئالیسم انتقادی- به‌منزلهٔ فرزندِ خَلَفِ رئالیسم‌اجتماعی- کماکان رسالت بازنمایی ضرورت تغییرات اجتماعی را برای خویش قائل بود و باورمند به پویایی و عدم ایستایی فرد در برابر مفهوم سرنوشت و وضعیت بشر...؛ زیرا که نه قهرمانان، قربانی سبک می‌شوند و نه جنبه‌های منفعلانه بیمارگونهٔ انسانِ پس از انقلاب ماشینی، موردپذیرش است.**