

gegen
Steuer-
Brot-
und
Mietwucher

gegen
die
Diktatur
Großkapitals
gegen
die
Arbeitslosen



artcult

E- Magazine

10 No



فهرست مقالات

- وحدت دست ، مغز و قلب در کارِ خانه داری / همایون عسگری سیریزی
 - باهاوس/ اندرو کندی / وحید ولی زاده
 - پراکسیس محافظه کارانه پست مدرنیسم/ نام مستعار coward / امین قضایی
-

توضیحاتی درباره نشریه الکترونیکی آرت کالت :

آرت کالت به صورت الکترونیکی پخش و منتشر می گردد .
با لینک دادن به آرت کالت یا فرستادن آن به دوستان خود ما را در پخش و توزیع آن یاری رسانید.
آرت کالت را می توانید در سایت های ذیل بیابید :

• www.artcult.poetrymag.info

• www.eshterak.org

• www.hezartou.blogspot.com

در صورت ارسال آدرس الکترونیکی خود به ایمیل نشریه (artkult@gmail.com) می توانید آرت کالت را به طور رایگان مشترک شوید.

همچنین آرت کالت در انتظار نظرات ، پیشنهادات ، انتقادات و مقالات ارسالی شما است.

• چاپ مطالب مندرج در این نشریه با ذکر ماخذ بلامانع است.

توجه : در شماره نهم آرت کالت نام گراناز رستمی به اشتباه گراناز موسوی ذکر شده است که از ایشان پوزش می خواهیم

از کلیه دوستانی که به آرت کالت لینک داده اند کمال تشکر را داریم.



وحدت دست، مغز و قلب در کار خانه داری¹

همایون عسکری سیریزی

خانه داری شغل جالبی است. شاید این عبارت، خود جالب تر باشد چرا که خانه داری در طول تاریخ همان شکل و ساختار بدوی خود را بی کمترین تحول و دگرذیبی حفظ کرده است. از این رو جالب بودن این شغل دو سویه دارد: نکته جالبی ندارد چون همواره شکل جهانی یکسانی را به یاد می آورد: زنان به آن اشتغال دارند و مردان از آن اجتناب می ورزند. اما از طرفی جالب توجه است: پیداست که تحولات اقتصادی سیاسی اجتماعی کمترین تاثیری بر آن ندارند. این عدم تاثیرگذاری و یا دست نخوردگی بیشتر محصول حفاظت ویژه ای است که مردسالاری در طول تاریخ به آن همت گماشته است، هر چند که برخی از جامعه شناسان نادیده گرفته شدن این شغل در عرصه جامعه و اقتصاد را ناشی از نقش منفعل و بی اثر خانه داری در عرصه تولید می دانند. خانه داری شغلی خدماتی است و نه مولد _ البته اگر آرای برخی فمینیست های معاصر را در این خصوص نادیده بیانگاریم _ و بازتابی در صحنه فعالیت های اقتصاد جمعی ندارد لذا دست نخوردگی آن بیشتر تابع این واقعیت است که مقولاتی نظیر ارزش کار، دستمزد، حقوق طبقه کارگر و ... در مورد آن مصداقی ندارند. خانه داری را برخی فمینیست های مارکسیست خوشتر دارند که کارخانه بنامند. حتی با قبول این عنوان دلالت مقولات یاد شده تنها در لابلای نوشته ها و متون این عده اعتبار دارد و نه در عرصه زندگی خانوار. خانه داری گر چه موضوعیت ویژه ای در مباحث اقتصادی ندارد اما در عرصه شکل گیری و تبیین مناسبات و ساختار های اقتصادی یک جامعه اهمیت ویژه ای پیدا می کند. خانه داری نخستین مکان و مرحله ی تفکیک جنسیتی کار است. می توان مدعی شد شغلی با ماهیت جنسی است تا اقتصادی و به همین دلیل نظریه های فمینیستی معاصر نگاه ویژه ای به آن دارند. « نظریه فمینیستی در واقع نخستین نظریه اجتماعی است که در می یابد خانه داری مسئله ای تعیین کننده در روابط اجتماعی و جنسیتی است. جامعه شناسان فمینیست ماهیت تکراری خانه داری را شرح می دهند و آن را معادل کار یکنواخت در کارخانه می دانند، چون هر دو مستلزم گونه ای تقسیم کارند. اما افزون بر آن خانه داری زنان را درگیر حمایت از مردان و هم چنین سرمایه داری می کند و بنابراین خانه داری نمونه ای از تقسیم جنسی کار و سرکوب خاص زنان است. فمینیسم لیبرال بر این عقیده است که خانه داری غیر عادلانه است زیرا قانون ارزش کار خانگی را به رسمیت نمی شناسد ... در دیگر سو فمینیست های مارکسیست زنان خانه دار را ارتش ذخیره کار توصیف می کنند و در نهایت این فمینیست های رادیکال هستند که می گویند خانه داری همواره کار زنان است و بنابر این باید کل نهاد ازدواج و نا هم جنس خواهی را زیر سوال برد.»² توجه به آرای فمینیست های معاصر با گرایش های اعم از لیبرال، مارکسیست، پست مارکسیست و ... در باب خانه داری محوریت این مقوله را خاطر نشان می کند. تبارشناسی این دیدگاه ها نشان می دهد که چگونه دغدغه های اولیه در باب حقوق و ارزش کار رویه ای افراطی در پیش می گیرد آن چنان که " خانواده " به منزله نهاد سرکوب زن معرفی شده و بالتبع خانه داری به عنوان شیوه اصلی تولید مردسالاری تعریف می شود.

2. خانه داری و کارخانه Housework , Housewifery

Housewifery کلمه ای ترکیبی مبتنی بر تفکیک جنسیتی است که مکان و فاعل ویژه آن نیز در خود واژه مشهود است. کارخانه صرفاً در "خانه" و توسط "زنان" انجام می‌شود. به عبارتی **housewifery** تاویل مردسالارانه‌ای از **housework** است. این کلمه جزئیات و اطلاعات بیشتری نسبت به واژه‌ی نخستین در خود دارد و همین خصیصه کارکرد سرکوبگرانه‌ی آن را قوت می‌بخشد. واژه‌ی جدید بنا به ساخت نحوی مترتب بر آن مردان را از به کاربردن آن منع می‌کند: پیروزی زبان مردسالار. خانه‌داری یعنی وظیفه‌تأمین معاش و تربیت فرزندان. این معنا در عرصه‌ی همان زبان و فرهنگ مردسالار تبیین می‌شود. حال اگر از کارخانه یا خانه‌داری تنها به مثابه تغذیه و پرورش کودکان فراتر برویم مقولات دیگری نیز به چشم می‌آیند. یک خانه‌دار (خانه‌دار اسم فاعل ویژه زنان است لذا آوردن "زن" خانه‌دار ضرورتی ندارد) تنها آشپزی نمی‌کند، گاهی خیاطی می‌کند، گلدوزی می‌کند، چیزی می‌بافد و ... که نتایج آن، همه چیزهایی است که آنها را به نام صنایع دستی می‌خوانیم و نه "هنر". عنوانی که به نظر می‌آید نه بر اساس تمایزات موضوعی بلکه به واسطه‌ی یک انحصارگرایی جنسی از اطلاق آن اجتناب می‌شود. هنر مخلوق "ذهن" مردان است و صنایع دستی مخلوق "دست" زنان. تاریخ هنر چنین طینی دارد: تاریخ سرکوب و نادیده‌انگاشتن آفریده‌های زنان. دست‌ساخته‌های زنان هرگز عنوان تاریخ را یکدست نمی‌کشند چون میرا و ناپایداری و میرایی و ناماندگاری آنها از ماهیت مصرفی - کاربردی شان ناشی می‌شود، حال آنکه تاریخ عرصه‌ی چیزهای ماندگار است. محل نمایش دستاوردهای یک ذهن تاریخی که زوال و نیستی در آن راهی ندارد. اما غرض از بحث پیرامون تمایز هنرهای زیبا و صنایع دستی تأکید بر تفکیک مبتنی بر امرجنسی میان مصنوعات ساخته‌ی مردان و زنان است. به بیانی دیگر تفاوت و ارزش‌های نابرابر کار زنان و هنر مردان که البته پیامد محتوم خانه‌داری زنان است.

3. غرب در اواسط قرن بیستم به دنبال رشد و سامان یافتگی نظریه‌های اجتماعی سیاسی فمینیستی فعالیت‌های خاص گروهی از هنرمندان زن را تجربه می‌کند. زنانی که عنوان هنرمند را از انحصار مردان خارج کرده و در عرصه‌ی "هنر" با مردان شراکت جستند. البته پیش از آنها نام برخی زنان نقاش و مجسمه‌ساز در تاریخ هنر به چشم می‌خورد اما آثار این متقدمین همان نگاه مردانه به طبیعت را باز می‌نمایند. در واقع این هنرمندان زنانی با چشمان مردان اند. (و البته گاهی با "نام"‌های مردان. یکی از مصادیق این پدیده مری آن اوانز نویسنده‌ی انگلیسی است که علیرغم گرانش‌های اومانیستی در رمان‌هایش نام جرج الیوت را برای خود برگزید.)

زنانی که از موضع یک سوژه‌ی مذکر به جهان به مثابه‌ی ابژه و چشم‌انداز می‌نگرند. آثار آنها تبیین همان رویکردهای سوژه‌محورانه‌ی ای است که در خود نه بر محور سوژه‌ی انسانی بل سوژه‌ی مردانه شکل یافته‌اند. نظر میشل باره در این خصوص روشنگر جزئیات دقیق‌تری است: «بد نیست که "سوژه‌ی دکارتی" معروف را به تصور در آوریم. این سوژه در خیال مخترع خود ساخته می‌شود. او سفید پوست است، اروپایی است ... او به وجود و قدرت خود نوعی اطمینان کلی دارد، زن نیست، سیاه نیست ...»³ دستاورد رویکرد سوژکتیو کسب مقام فاعلیت و شناسندگی توسط انسان و نزول مقام جهان به شینیت و تصویر است. سوژکتیویسم انسان را از جهان جدا می‌کند: تجربه جسمانی او از طبیعت را به آزمون‌های انتزاعی ذهن می‌کشاند و سندیت و اعتبار آنها را منوط به حقیقت‌های فلسفی می‌کند و نه واقعیت‌های جسمانی. به این ترتیب جسم در مرتبه فرودست ذهن قرار می‌گیرد. تحقیر و خوار شماری تن همچون چیزی میرا ناپایدار و فنا شدنی، ستایش و استعلا‌ی ذهن به مثابه امر جاودانی را موجب می‌شود. این هاگوشه‌ی ای از نگاه سوژه‌ی مذکر به جهان است. اما نسل جدید زنان هنرمند از چشمان خود به جهان نگریند. به جهان ساخته‌ی مردان و از این رو نگاه آنها شالوده‌شکن و مجادله‌آمیز است. ناگفته نماند که برخی نظریه‌پردازان فمینیست بر این باورند که "زنانگی" خود نیز ساخته‌ی همان فرهنگ مردسالار است. «هارتسوک از نظریه‌ی فمینیستی جین فلکس و نانسی چادورو یعنی نظریه‌ی روابط شیئی بهره می‌گیرد تا نشان دهد که زنان "ساخته" می‌شوند و نه "متولد"، به گونه‌ای که خود را به شیوه‌ی ای انضمامی و ارتباطی تعریف و تجربه می‌کنند.»⁴ در اینجا منظور من از نگاه زنانه شکل‌دیگری از تجربه برخورد با جهان است. تجربه‌ای که ذهنیت در آن معیار اصلی و تمام‌عیار حقیقت نیست و در عین حال منزلت فرودستی نسبت به جسم ندارد. چالش‌های فراوری این هنرمندان نقد ساخت‌های اجتماعی سیاسی مبتنی بر امر جنسی بود که از طرفی حلقه‌ی پیوند و دغدغه‌ی مشترک آنها با نظریه‌پردازان و جامعه‌شناسان فمینیسم به حساب می‌آمد. در این برهه نظریه‌پردازان فمینیسم خصوصاً افرادی نظیر نانسی هارتسوک و هیلاری رز انتقاد از سوژه‌ی باوری اومانیستی را به مرحله‌ی بحرانی کشانده بودند. آنها کل پروژه‌ی روشنگری را سخت‌مورد بحث و انتقاد قرار داده و به نتیجه‌ی تاریخی خود مبنی بر

ضرورت طرح " شناخت شناسي هاي با دیدگاه فمینیستی " براي عبور از بحران پیامدهاي عصر روشنگري (سوپرکتیویته انسان غربي) رسیدند. در دیگر سو رهیافت مهم هنرمندان فمینیست در نقد وضعیت موجود بازنمایی کارخانه به مثابه امر هنري بود.

سندرا هاردینگ مي نویسد: «... هر تحقیق فمینیستی که از مقوله ها و ارزیابی هاي کار زنان براي تامین معاش و کار زنان در خانه شروع مي کند و نسبت به مبارزه براي هدف هاي فمینیستی متعهد باشد مینایی براي يك شناخت شناسي علم، که جانشین علم عصر روشنگري باشد فراهم مي آورد.»⁵ این گفته نشانگر اهمیت انکارناشدني خانه داري در عرصه ي مطالعات نظري و فعالیت هاي هنري فمینیستی است تا آنجا که مي توان خانه داري را نخستین پارادایم يك چنین شناخت شناسي دانست. به هنرمندان فمینیست بازگردیم. آنها رویکرد خود نسبت به " کارخانه " را در قالب پرفورمانس عرضه کردند. آشپزي مي کردند، جارو مي کشیدند، بچه داري مي کردند اما نه در خانه بلکه در موزه ها، گالري ها و صحنه هاي تئاتر، در معابد عبادت هنر. این هنرمندان زندگي و فعالیت هاي روزانه ي زن خانه دار را بدون هیچ اغراق یا کم و کاستي دوباره سازي مي کردند. آنها بیش از تاکید و پافشاري بر " هنري " بودن این فعالیت ها آشکارسازي سرکوب زن و تحقیر خلاقیت ها و دستاوردهاي او را مد نظر داشتند. هدف آنها طرح موضوع خانه داري به عنوان پروبلماتیک زندگي زنان بود. هم از این رو به گمان بسیاری از فمینیست ها حل این معضل راهگشاي پیشرفت هاي بعدي در زدودن تبعیض ها و سرکوب هاي جنسي بود. اما پرفورمانس یا هنر اجرا میراست، نمی توان آن را در قابي زیبا بر دیوار موزه مشاهده کرد یا در کتابي عکس یا تصویری از آن را دید، حتی آن را خرید، تنها مي توان آن را به مثابه يك رویداد يکه و تکرارناشدني تجربه کرد. ویژگی اصالت و تکرارناشدني پرفورمانس در کار این هنرمندان درست در تقابل با تکراري بودن موضوع آن قرار مي گیرد. کارخانه به نظر تکراري و یکسان مي آید اما تجربه هنرمندان فمینیست بالعکس يکه بودن و اصالت آن را گوشزد مي کند. شستن يك ظرف بعد از صبحانه و ناهار و شام شستن همان "ظرف" است اما همان "شستن" نیست. هرکدام تجربه اي متفاوت از دیگری است و این تفاوت و یگانگی در تجربه شخصي زن خانه دار شکل مي گیرد و نه در نظاره ي او. محصول نظاره ي زن خانه دار همان تصویر ایژکتیو از منظر سوژه ي مذکري است که قادر به تشخیص و فهم آن اصالت و یگانگی نیست. پت مایناردلي مي گوید: « مردان از مشارکت در کار خانه به این دلیل امتناع مي کنند که ماهیت ذاتي آن را تشخیص مي دهند: تکرار و خرچمالی.»⁶



به گمان من از بطن همین تناقض تاریخي نگاه زنانه به هنر شکل مي گیرد. البته نباید از این پس " تجربه " آنها را تنها در " نگاه " شان محدود کرد. نظیر این نگاه یا تجربه را ندا رضوي پور در نمایشگاه اخير خود "یادداشت هاي يك زن خانه دار" در قالب عکس ویدئو و اینستالیشن ثبت کرده است. عکس هاي او شامل تصاویری از سینه مرغ، طالبي برش خورده، عروسک هاي بچه گانه، شیر آب و پیازهاي خردشده (و همین طور چند عکس دیگر) است. تصاویری آشنا براي يك زن خانه دار. عکس هاي او براي من دلالتی به چیزی فراتر خود ندارند. در واقع نقشي استعاري بازي نمی کنند، زیبایی یا لطافت خاصی نیز در هیچ يك به چشم نمی آید. از تمهیدات و شگردهاي خاص عکاسي هم در آنها خبري نیست. گویی هیچ وسواس یا آگاهی در به مورد کارگیری " مباني " و " اصول " هنرهاي تجسمي نظیر ترکیب بندی، فرم، رنگ و تناسبات در

این عکس ها نه اعمال شده و نه وجود داشته است. شبیه نوعی بی اعتنائی (نه مسالمت جویانه و نه قهرآمیز) نسبت به اصول و مبانی آشنای هنر. به نظر می آید ندا رضوی پور با این عکس ها در صدد جلب توجه ما به چیزهایی است که از فرط آشنا بودن آنها را از یاد برده ایم. چیزهایی حاضر آماده.

حاضر آماده ها را نخستین بار مارسل دوشان به تاریخ هنر عرضه کرد. چیزهایی نه برساخته ی دست هنرمند که برگزیده ی نگاه او. دستاورد مهم دوشان بی اعتباری ارزش های مبتنی بر کار و مهارت های دست هنرمند بود. از این پس هنرمند از ناگزیری "خلق" اثر هنری برای کسب " هویت " آزاد می گشت. او می توانست تنها به پدیده ها بنگرد بی نیاز از آنکه پدیداری بیافریند و همچنان در مقام والای هنرمند باقی بماند. دوشان هنرمند را از گرفتاری ها و مرارت های کار دست رهانید و همین طور از محدودیت های " ماده " در فرآیند خلق اثر هنری. کار اصلی او عزل ارزش های مادی از اثر هنری به سود ارزش های سوبژکتیو بود. رضوی پور هم در نمایشگاه " یادداشت های یک زن خانه دار " حاضر آماده هایی را به نمایش می گذارد با این تفاوت که او به عنوان یک زن خانه دار پیش تر آنها را در آشپزخانه حاضر و آماده کرده است. حاضر و آماده برای شکل جدیدی از مصرف.

ما " رنگ " های یک طالبی برش خورده، " فرم " یک سینه مرغ، و " کمپوزیسیون " حلقه های پیاز را در مقام مخاطبین اثر هنری مصرف می کنیم. در صورتی که او مثل یک زن خانه دار " آنها " را تجربه می کند. تجربه ای مستقل از عناوینی همچون رنگ، فرم، ترکیب بندی و تناسبات. تجربه ی او دستی، ذهنی و قلبی است. اما مواجهه ی ما به عنوان مخاطب با این عکس ها در همان سنت نقد و تحلیل آثار هنری برای شناخت و درک معنا یا کشف نیت مولف جریان می یابد، بر مبنای اصل "بازنمایی" که ناخواسته و چه ناگوار " غیاب " آنچه را که از آن سخن می گوئیم به بادمان می آورد.



("بازنمایی" توسط اصل جدید "بازآزمایی" یا "بازسازی" به چالش کشیده می شود)
در گوشه ای از فضای تارک گالری که برای من یادآور همان " غیاب " همیشگی است فرشی پهن شده که مرا میبھوت می کند. انگار او علیرغم عرضه آثار هنری خویش (ویدئو، عکس و ..) در مقام هنرمند همچنان بر " هویت " خانه دار بودن خود تاکید دارد. هویت او از جنس آن هویت جدیدی که دوشان برای هنرمند غربی تدارک دید نیست. هویت او در طفره رفتن از ساختن و انکار " دست " نیست. بالعکس هویت او در همین تجربه کردن است: در جارو کردن همان فرشی که مخاطبان بر آن راه می روند. او فضای کارخانه و کار هنری را در هم ادغام کرده و ما را از جهان به ظاهر دست نیافتنی و متعالی ذهن هنرمند وارد دنیای جسمانی و ملموس یک زن خانه دار می کند.



يکي از عکس ها که در مقایسه با بقیه متفاوت به نظر می آید تصویر یک بسته قرص ضد بارداری است که می تواند همچون مصداق نظریه ی روابط شیئی تعبیر شود. یادآور هویت ارتباطی و انضمامی زن در مواجهه با مسئله ی تولید مثل. اما از ریشخندی که در این عکس موج می زند به سادگی نمی توان گذشت. به یاد نمی آورم کجا خوانده بودم شاید در یکی از متون کهن که خداوند آفرینندگی را به جسم زن بخشیده (بارداری) ولی آن را در ذهن مرد جای داده است (هنر، ادبیات ، فلسفه، علم و ...). اکنون یکی از عکس ها که در آن زنی می خندد (تصویری مبهم که به نظر خود ندا رضوی پور است) رمزگشایی می شود.

اثر ویدئویی شامل یک زاویه ی ثابت از ماشین لباس شویی پر از عروسک است. ماشین لباسشویی بی وقفه می چرخد و عروسک ها و اسباب بازی ها روی هم می غلتند. این چرخیدن های مکرر و به ظاهر تمام نشدنی در نگاه نخست پوچ و عبث به نظر می آید، نمادی از تکرار و روزمرگی. اما بند رخت هایی که در گالری آویخته شده اند گویی منتظر همان عروسک هایی هستند که دارند شسته می شوند. حضور این بند های رخت موجب یک فعالیت است . فعالیتی که به توقف ماشین لباسشویی، خشک شدن عروسک ها و آغاز یک بازی می انجامد: بازی یک کودک با عروسک هایش. بازی سرخوشانه او با شمایل هایی از "خود" او و چیزهایی ساخته و بافته به شکل و هیبت آدمیزاد، حیوانات و صدای شسته شدن عروسک ها تمام فضا را پر کرده است. انگار همه چیز شسته می شود. همه ی یادداشت ها. یادداشت های یک زن خانه دار که گذر زمان بر یگانگی و دیگرگونگی آنها تاثیری ندارد، بی سبب نیست که او یادداشت هایش را با ارقام تقویم امضا کرده است. برای من یادداشت



هاي او چيزي ميان ادبيات و هنر است. يادداشت هاي روزانه ي يك نويسنده و سلف پرتره هاي يك هنرمند از رويكردي مشترك سرچشمه مي گيرند: نگرستن (روايت) خود (سوژه) به عنوان يك تصوير (ابژه). البته اين نگاه همواره متعلق به "ناظري" است كه ميان خود و خويشتن خود فاصله اي فرا مي فكنند تا موفق به اين نظاره شود. اما يادداشت هاي يك زن خانه دار روايت يك "منظره" از نظاره شدن است. يادداشت هايي كه هر روز شسته مي شوند و اين گونه فرديت پيوسته و متداوم او دستخوش گسستي و انفصال مي شود. يادمان نرود كه " فرديت " اين " خود" تاريخي ميراث عصر روشنگري است بنابراین روايت چند پاره، هويت گسسته و فرديت رو به زوال يك زن خانه دار تنها در چشمان ما، در نگاهی كه به چنين پديداري داريم موجود است و نه در خود آن. زن خانه دار وحدت دست، مغز و قلب خويش را تجربه مي كند از پرتو كار دستي، ذهني و عاطفي.



4. اين نوشته را كه مرور مي كنم انتقاد دريدا به فوكو در مورد كتاب تاريخ جنون را به ياد مي آورم كه مي گويد تبارشناسي فوكو از تاريخ جنون تنها از منظر " خرد " محقق گشته است. حال آيا آنچه در مورد " وحدت دست، ذهن و قلب در كارخانه داري " نوشته ام وامدار فالوگوس يا واژگان همان زبان مذكر نيست كه با رندي خود را در لابلای آرای فمينيستي پنهان کرده است؟ اگوست كنت پيش تر زن آرمانی مورد نظر خود را در هيئت " فرشته اي در خانه " به تصوير درآورده بود.

1. عنوان نوشته برگرفته از " وحدت دست، مغز و قلب در کار دستی " یکی از بخش های مقاله ی " از تجربه گرایی فمینیستی تا شناخت شناسی های دارای دیدگاه فمینیستی " است.
2. فرهنگ نظریه های فمینیستی، مگی هام، مترجمان فیروزه مهاجر، نوشین احمدی خراسانی، فرخ قره داغی، نشر توسعه، 1382، ص 212-213
3. اومانسیم، تونی دیویس، مترجم عباس مخبر، نشر مرکز، 1378، ص 80
4. از تجربه گرایی فمینیستی تا شناخت شناسی های دارای دیدگاه فمینیستی، سندرا هاردینگ، مترجمان نیکو سرخوش و افشین جهاننیده، ص 652
از کتاب " متن هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم"، لارنس کهن، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، 1381
5. همان، ص 654
6. فرهنگ نظریه های فمینیستی، مگی هام، مترجمان فیروزه مهاجر، نوشین احمدی خراسانی، فرخ قره داغی، نشر توسعه، 1382، ص 213



اساتید باهاوس بر بام ساختمان باهاوس در دسو. از چپ: جوزف آلبرس، هینرک شپیر، جورج موچه، لازلو موهالی ناگی، هربرت بایر، جوست اشمیت، والتر گروپیوس، مارسل بروئر، واسیلی کاندینسکی، پل کلی، لیوئل فینینگر، گانتا شولزل و اسکار اشلمر.

باهاوس با تعریفی اتوپیایی آغاز شد: "ساختن آینده" به معنای ترکیب تمام هنرها در کلیتی آرمانی است. این امر به نوع جدیدی از هنرمندان فراسوی تخصص گرایی آکادمیک نیاز داشت که باهاوس می توانست آموزش مناسب را به آنان ارائه دهد. به منظور رسیدن به این هدف، والتر گروپیوس بنیانگذار باهاوس متوجه ضرورت تکوین روش های نوین آموزش شد و متقاعد شد که اساس تمام هنرها در صنایع دستی یافت می شود. "این مدرسه تدریجا به یک کارگاه تبدیل خواهد شد". در عمل هنرمندان و صنعت گران در مدرسه باهاوس کلاس ها و کارگاه ها را به سمت یکدیگر نزدیک کردند. این اقدام با نیت حذف هرگونه تمایزی میان هنرهای زیبا و هنرهای کاربردی انجام شد. اما واقعیت تمدن تکنیکی ایجاب می کرد که این الزامات را نمی توان از طریق توجه مجدد به صنعت دستی انجام داد. در سال 1923 باهاوس با برنامه ای تغییر یافته که در آن تصویر آتی خود را با شعار ذیل نشان می داد به این ضرورت ها پاسخ گفت: "هنر و فن آوری- کلیتی نوین". توان بالقوه صنعتی با نظر به جنبه های کارکردی و زیبایی شناسی در استانداردهای طراحی رضایتبخش به کار گرفته شد. کارگاه های باهاوس نمونه های اولیه برای تولید انبوه را تولید کردند: از یک چراغ تا یک خانه کامل. تاریخ باهاوس به هیچ معنا خطی نیست. تغییرات در مدیریت و نیز مدرسان، تأثیرات هنری از خارج از مدرسه، در ترکیب با موقعیت سیاسی ای که تجربه باهاوس ظهور کرد، به تغییراتی مداوم منجر شد. پیامدهای بی شمار این تجربه هنوز در زندگی معاصر جریان دارد.



« هنر دیگر نمی تواند تجملی برای افراد معدودی باشد، بلکه می باید توده های وسیع آن را تجربه کرده و از آن برخوردار شوند.» برونو تاوت، مانیفست شورای کارگری برای هنر، 1918

باهاوس

اندر و کندی

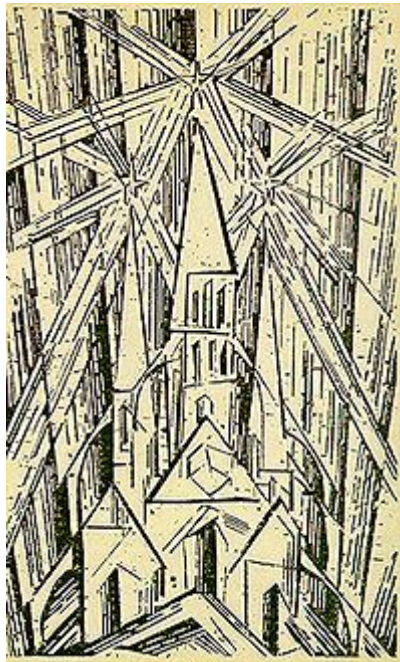
ترجمه: وحید ولی زاده

مکتب طراحی و هنری باهاوس (به معنای خانه ی ساخت) تأثیر عمیقی بر فرهنگ تجسمی در سده اخیر داشته است. این مکتب در سال 1919 در روزهای پر آشوب پس از شورش های انقلابی آلمان پایه ریزی شد که در پی شکست این کشور در جنگ جهانی اول رخ داد. چنین به نظر می رسد که تمدن کهن به بربریتی مافوق تصور ختم شده است و تمدنی جدید در حال تولد است. قیصر وادار به استعفا شده بود و جمهوری اعلام شده بود. اما ظهور ناگهانی شوراهای سربازان و کارگران در تقلید از انقلاب سال پیش روسیه با سرکوبی خونین مواجه شد. نخستین مانیفست باهاوس که توسط مدیر جدید آن والتر گروپیوس (1871-1969) که خود یک معمار بود نوشته شده بود، ایده آلیسم خروشان آن روزها را منعکس می کند. این مانیفست مزین شده بود به گراوری چوبی اثر لیونل فینینگر (1871-1956) با عنوان کاتدرال. مانیفست اینگونه آغاز می شود: " هدف نهایی همه هنرهای تجسمی ساختمان کامل است." از نظر سوسیالیست انگلیسی، ویلیام موریس، (1834-1896) کاتدرال های سده های میانه نشانه ای از وحدت هنر و حرفه، ترکیب هماهنگ مغز و بازو، فرد و جامعه اند. گروپیوس همچنین پایان انزواجویی هنر را و بازگشت به سوی پیشه گری را طی یک تلاش جمعی عظیم اعلام کرد. ایندولوژی سرشت نمای باهاوس در سالهای ابتدایی آن ضد سرمایه داری رمانتیک بود. باهاوس هنرمندانی همچون پل کله (1879-1940)، واسیلی کاندینسکی (1866-1944)، فینینگر و یوهانس ایتن (1888-1967) را به عنوان مدرس جذب کرد که در آن زمان نیم نگاهی به گذشته ی انداموار و خیالی فرهنگ پیش-سرمایه داری داشتند و نیم نگاهی نیز به آینده و دگرگونی نوین اجتماعی و معنوی داشتند. در تقلید آگاهانه ای از نظام کارگاهی قرون وسطی، نظامی از کارگاه ها برای نقاشی شیشه، کار با فلز، کارگاه سفال، نساجی، ساخت تجهیزات و مبلمان، و غیره برقرار شده بود. هر کارگاه یک استاد فن داشت که مهارت های فنی را آموزش می داد و یک استاد فرم که معمولاً، و به صورت مسأله انگیزی، یک هنرمند هنرهای زیبا بود. دانشجویان خود را شاگرد قلمداد می کردند.



والتر گروپیوس در کنار طرح پیشنهادی خود برای برج شیکاگو تریبون

اولین باهاوس در وایمار، پایتخت جمهوری جدید و نیز نماد اوج فرهنگ قرن هجدهم و نوزدهم آلمان و روشنگری و رمانتیسیسم، قرار داشت. گوته، شیلر و لیسزت در این شهر زندگی و کار کرده بودند. از همان آغاز این مدرسه جدید و غیر معمول، با دانشجویان رادیکالی که جذب کرده بود، از طرف دولت محلی و منطقه ای و نیز بیشتر شهروندان محترم و ایماور مورد سوء ظن و بدگمانی بود. از اواخر 1922 تغییری در خط مشی مدرسه آشکار شد. گروپیوس شعار " هنر و فن آوری، کلیتی نوین " را ابداع کرد. به نظر می آمد تأکید قبلی بر صنایع دستی به طور فزاینده ای با اقتضانات تولید انبوه صنعتی و مدرن ناسازگار است. حداقل دو عامل در این تغییر دخیل بود. بحران طولانی انقلابی 1918 تا 1923 در حال فروکش کردن بود و سرمایه داری آلمان در حال ثبات یافتن و بازتولید خود بود. دورنمای برقرار کردن پیوند میان هنر و صنعت با آتیه به نظر می رسید. همزمان، به نظر می رسید پیشرفت های فرهنگی در اتحاد جماهیر شوروی نشان دهنده آن است که مسیر آینده به سمت یکپارچه شدن هنر، طراحی و معماری بر اساس فن آوری و نه پیشه وری است. این مسیر برای غربیان عمدتاً به واسطه کانستراکتیویسم ولادیمیر تاتلین (1885-1953)، ال لیسیتسکی (1890-1941) و آلکساندر رودچنکو (1891-1956) نشان داده می شد. پیروان ال لیسیتسکی در 1922 در برلین نمایشگاه هنر شوروی جوان را سازمان دادند. تئو ون دونسبرگ (1883-1931) از گروه هلندی De Stijl که در خط فکری مشابهی قرار داشتند در کنگره دادا-کانستراکتیویستی که در همان سال در وایمار برگزار شد به لیسیتسکی پیوست. لازلو موهالی ناگی که یک مجارستانی جذب شده به این نحله فکری نوین بود نیز در این کنگره حضور داشت و در سال 1923 به عنوان مدرس در باهاوس منصوب شد. او جایگزری بوهانس اینتن شد که متمایل به جهت گیر پیشین بود و پس از اعلام عدم توافق خود با جهت گیری جدید مدرسه آنجا را ترک کرد. نمایشگاه باهاوس در سال 1923 که با پافشاری دولت تورینگین برگزار شد تأکید نوینی بر خردگرایی و کارکردگرایی را نشان می داد که با اقتضانات تولید صنعتی سازگار بود. البته زبان صلب هندسی ای که این دیدگاه نوین از طریق آن مکرراً بیان می شد ضرورتاً کارکردگرا نبود. برای مثال بام های تخت به ساخت اشکال مکعبی زیبا کمک می کرد اما احتمال چکه کردن آب از آنها بیشتر بود.



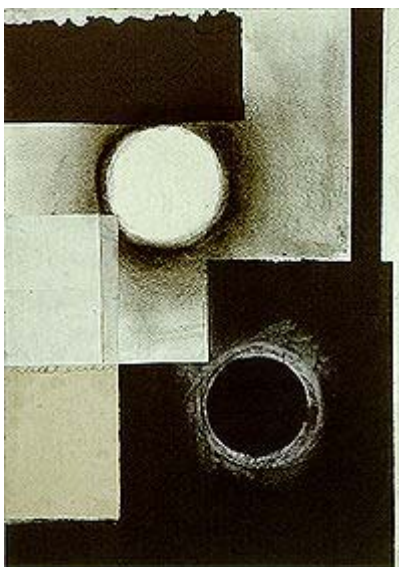
لئونل فینینگر، کاتدرال، گراور چوبی

باهوس که در سال 1925 در وایمار از سوی دولت جدید راستگرا تحت فشار بود، توسط شورای سوسیال-دموکراتیک شهر دستو در ساکسونی آنهالت به گرمی پذیرفته شد. فریتز هسه شهردار این شهر به امتزاج ترقی خواهانه هنر و صنعت علاقه مند بود. او شرکت هایی را که در فن آوری های پیشرفته تخصص داشتند، به عنوان مثال شرکت هواپیما سازی یونکر، را به این شهر دعوت کرده بود. پرواز هواپیماهای این کارخانه بر فراز مدرسه باهوس به نظر تصویری مناسب می رسید اگرچه نازی ها برای این هواپیماها کاربردهای زیادی یافتند اما برای این مدرسه نه.

ساختمان جدید باهوس که در سالهای 1925-1926 توسط گروپیوس طراحی شد این سبک و خصلت صنعتی جدید را منعکس می کرد. مدرسه منزلتی جهانی کسب کرد و اساتید فرم به مقام پروفسوری ارتقاء یافتند. عقلانی سازی و استاندارد سازی به شعارهای جدید تبدیل شدند، اگر چه خلاقیت فردی هنوز در اندیشه گروپیوس و موهالی ناگی نقشی ایفا می کرد. کله و کاندینسکی درس هایی را در مورد نقاشی ارائه ندادند، اما کلاس های آنها در مورد رنگ و فرم تأثیری عظیم، برای نمونه بر طراحان کارگاه بافندگی که توسط گونتا اشتولز (1893-1983) هدایت می شد، گذارد. با این حال در این سالها تأثیر تکنوکرات های جوان تازه واردی چون هربرت بایر (85-1900) در طراحی گرافیک، و مارسل بروئر (81-1902) در طراحی داخلی و میلمان فزونی یافت. آنها پیوندهای نوینی را با صنعت، برای مثال ویلهلم واگنفلد (90-1900) و ماریانه براندت (1893-1983) در کارگاه فلز، برقرار کردند.

هانس مایر که از سال 1928 تا سال 1930 مدیر مدرسه شد با جهت گیری موجود مدرسه به سمت صنعت موافق نبود. او زیبایی شناسی را به نفع این مفهوم که طراحی صرفا محصول محاسبات عقلانی و فنی است و دلیل هستی آن بهبود شرایط توده هاست، کنار گذاشت. در نتیجه معماری مهمترین شاخه طراحی بود. می توان گفت که او تنها ایده هایی را که از قبل در مدرنیسم، و به خصوص کانستر اکتیویسم، وجود داشت تا نهایت منطقی آن جلو راند. اما او خود را موظف به ریشه کن کردن آخرین بقایای آنچه که از دید او رمانتیسیسم، ایده آلیسم و فردگرایی در برنامه های آموزشی بودند، می دانست. از نظر مایر این اقدام به درستی با باورهای مارکسیستی او، اینکه یک ماتریالیست رادیکال نمی تواند به ویژگی های شبه مذهبی کیش " هنر " معتقد باشد، منطبق بود. با این حال به نظر می رسد این رویکرد به خوبی با الزامات صنعت سرمایه داری همسو بود. او در این زمان شماری از همکاری های موفق با صنایع را برقرار ساخت. با این حال اصول چپ گرایانه او آتش خشم دولت

محلی دستو را به به طور فزاینده ای به راست گرایش یافته بود برانگیخت. مواضع سیاسی در آلمان پس از بیکار سازی توده ای که به دلیل بحران سال 1929 اتفاق افتاده بود، دو قطبی شده بود و نازی ها و کمونیست ها هر دو حمایت در حال رشدی را تجربه می کردند.



فریدل دیکر، مطالعه تاریکی و روشنایی، 1920، کمپوزیسیون و رنگ

نهایتاً مایر مجبور به کناره گیری شد و یک معمار با نام لودویگ وان در روهه (1886-1969) جای او را گرفت. او گزینه ای مناسب به نظر می رسید، معماری که نمایندگی آلمان در سال 1929 نمایشگاه بین المللی بارسلون را برعهده داشت. او مباحث سیاسی را میان دانشجویان ممنوع اعلام کرد اما این مسأله برای راست افراطی که به دلیل ناتوانی احزاب کمونیست و سوسیالیست در متحد شدن علیه آن سریع تر از چپ در کشور در حال رشد بود کافی نبود. نازی ها کنترل شورای شهر دستو را در سال 1932 به دست گرفتند. از نظر آنها باهاوس با "بلشویسم فرهنگی" پیوند داشت و بیش از آنکه با ملی گرایی آلمانی گره خورده باشد با جهان گرایی پیوند داشت. در مقابل بام های شیب دار آریایی مدافع بام های تخت عربی بود و یهودیان زیادی در میان مدرسان و دانشجویان آن یافت می شدند. باهاوس تعطیل شد و وان در روهه مدرسه را به برلین منتقل کرد. اما دستیابی نازی ها به قدرت در کل کشور باعث شد تا مدرسه به کلی بسته شود. بسیاری از مدرسان آن زمان و نیز مدرسان و دانشجویان پیشین مدرسه از شهرتی جهانی برخوردار بودند و توانستند مشاغل خوبی در آمریکا بیابند. گروپیوس، وان در روهه، جوزف و آنی آلبرس، فینینگر، موهالی ناگی، بایر و بروئر از آن جمله بودند. آنی آلبرس بعدها گفت که طراحی های او پاسپورتش برای رفتن به آمریکا بودند. برخی دیگر به سوئیس و برخی کشورهای دیگر مهاجرت کردند. با اینحال بسیاری از دانشجویان مدرسه – آنها که باقی ماندند – این خوش شانسی را نداشتند. تخمین زده می شود که بیست تا سی نفر از آنها در اردوگاه های کار و یا دیگر مصیبت های دوران جنگ جهانی دوم جان خود را از دست دادند.



پراکسیس محافظه کارانه پست مدرنیسم

نام مستعار : coward

برگردان : امین قضایی

" این (پست مدرنیسم) یک هدیه فرانسوی بود. آنها به آمریکایی ها زبانی را دادند که هیچ کس به آن نیازی نداشت. این هم مانند مجسمه آزادی بود. هیچ کس به نظریه فرانسوی نیازی نداشت." (1)
"ژان بودریار"

در حال و هوای جنبش روشنفکری پس از می 68 پست مدرنیسم از فلسفه ای در حال ظهور به مقام تکیه گاه اصلی نخبگان دانشگاهی علوم انسانی جلوس نمود. این ستارگان عرصه روشنفکری فرانسوی بودند که در کتابه با فیلسوفان عصر روشنگری، " فیلسوفان جدید" نام نهاده شدند. اما فیلسوفان جدید به شرح نقد و شالوده شکنی سنت روشنگری پرداختند. البته به زعم فوکو ما نباید یک متفکر را به اتخاذ موضع گیری موافق و مخالف روشنگری وا داریم. به همین خاطر این مقاله به سادگی نمی گوید که به خاطر نقد پست مدرنیستی است که تروریست نماینده نقدی غیر عقلانی بر علیه قفس آهنین وبری. عقلانیت می گردد.

ژاک بوسونه و توماس هابز از مطلق گرایی سیاسی دفاع می کردند، اما نظام فلسفی که هابز از آن پشتیبانی می کرد دلیل وجودی حکومت را از الوهیت پادشاهی به عملگرایی و سودمندی برای موکلین اش تغییر داد. فیلسوفان روشنگری رویکرد طبیعت گرایانه هابز را برگرفته و با حذف دیگر عناصر طبیعت گرایی آن را برجسته نمودند، منجمله حمایت از ایده آل های دموکراتیک و جمهوری خواهانه ای که هابز خود امید به مبارزه با آنرا داشت. نظام های فلسفی و سیاسی گرچه یکپارچه نبوده و در تعاریف مبهم خود شامل عقاید متفاوت بودند، اما مورد توجه فیلسوفان روشنگری قرار گرفتند. اما با وجود روش ها و مفاهیم طبیعت گرایانه در باب تکامل، حقیقت و عدالت، هیچ کس تضمین نمی کرد که این نظام ها حامی اشکال مترقی فعالیت سیاسی اند.

پست مدرنیست ها در صدد به چالش کشاندن تمامی مفاهیم جهانشمولیت، سلسله مراتب ارزشی، تقابل های دوگانه و فراروایت ها برآمده اند. پست مدرنیست ها با وجود به چالش کشاندن مفاهیم سنتی سوژه و جامعه با سیاست های چپ گرایانه پیوند داشتند. با این وجود سیستم های فلسفی ایشان جز ایجاد بنیادی چالش برانگیز برای امر نقادی هیچ کاری دیگری انجام نمی داد.

مفهوم نقد و نقادی عملی به دو جزء سلبی و ایجابی دلالت دارد. حالت سلبی نقادی ابژه نقادی را در برخی جنبه های صوری اش ناکارآمد می داند. این حالی سلبی با تایید صفت یا ارزش در ناکارآمدی ابژه مورد نقد به حالت ایجابی مبدل می شود. در پراکسیس این حالت سلبی خود را به صورت نفی و خنثی سازی negation نشان می دهد و حالت ایجاب خود را در ایجاد دگرگونی و تحول. سیاست تغییر دهنده ضرورتا به نقد نهاد سیاسی موجود می پردازد، هم در نقد بنیادهای نظری و نهادهای آن و هم در نقد بنیادهای نظری و نهادهای مفروض برای جایگزینی امر مورد نفی. نقد پست مدرن به سبب اینکه در پی نقد اشکال هژمونی است شالوده شکن است. اما برخلاف نقد عملی در پی هیچ هژمونی جایگزینی نیست. دریدا این امر را گرچه نه به عنوان یک نهیلیسم بیشتر به صورت گشودگی برای یک "دیگری" ناشناخته توصیف می کند. نبود. هدفی تغییر دهنده و مشخص، توانایی نقد سیاسی جهت پی گیری تغییری ترقی خواهانه که خصوصیت اصلی سیاست های چپ گراست را تحلیل می برد.

یک مثال ادبی را مطرح می کنم. داستان کوتاه گراهام گرین با نام "ویرانگران" گنگی از جوانان را به تصویر می کشد که با نقشه ای مشخص خانه ای را نابود می کنند. در ابتدا به صورت ظاهری تا اینکه نهایتا تمامی ستون هایی که خانه را نگاه می دارد را نابود می کنند؛

روز بعد خانه ویران می شود. کار گروه شالوده شکن نیز خانه را به تلی از خاک مبدل می کند. آنها نابود کرده و از نو امکان های جدید را برای آفریدن ایجاد نموده اند. کار ما در داستان گنگ جوانان نیز در همین نقطه متوقف شده است. نقادی شالوده شکنانه نیز مانند گنگ جوانان در شرق لندن است که بر ضد "هر آنچه هست" می باشند اما هیچ کاری با آنچه باید باشد ندارند و از این رو شالوده شکنی آنها ضرورتاً به پیشرفت ترقی خواهانه ای منجر نمی شود.

اگر همه احتمال ها را مد نظر داشته باشیم ، شالوده شکنی می تواند به ارتجاع منتهی شود و یا حتی فاشیسم درون آن رشد یابد، برای مثال حقوق بشر یک نظام ایده آل جهان شمول است و بنابراین یک ساختار مسلط . اگر ما حقوق بشر را از یک موقعیت بنیاداً سوبژکتویست بررسی نماییم مفهوم مسلط آن از بین می رود و به تبع بی فایده می گردد.

گفتمان های قانون گرا که مفاهیم حقوق بشر و عدالت را بنا می نهند ، مابین پست مدرنیست ها و رویکردهای تنزل طلبانه تر نسبت به شان انسانی قرار می گیرند . می دانیم که حقوق بشر مشمول همه جهان نمی شود ؛ خصوصاً حکومت های غربی که مدعی ارزشهای جهانشمول اند ، در زیر نقاب جهانشهرگرایی کاذب ، منافع شرکتها و منافع ملی خود را به پیش می برند. با اشاره به این موقعیت که تمدن غربی و فلسفه آن در سطحی بنیادین ستمگر است ، نشخوار کردن عقلانیت و سلسله مراتب ارزشی بدفهمی بزرگ نسبت به مبارزات مدرنیته است.

بحران موجود در تمدن غربی نتیجه به کار بردن عقلانیت نیست بلکه معلول سوء استفاده از عقلانیت است. همین امر موجب نظریه های "انتخاب عقلانی" است که منطق آنها مبتنی بر مجموعه ای از فرضیات است که وقتی خود را در تطابق با واقعیت عاجز می بینند از واقعیت دور می شوند. یک نمونه بارز از این فرآیند ، نظم اقتصادی است که اصل متضمن آن فرض وجود کمیابی و بنابراین ضرورت بازار است. کمیابی در وسایل مربوط به جوامع بی اندازه ناقص زمان های دور است و نه زمانه کنونی که پیشرفت های تکنولوژیک سطح تولید کالاها ضروری را تا حدی افزایش داده که کمیابی تنها به طور مصنوعی و عامدانه ایجاد می شود.

حمایت از یک نظام ارزشی غیر عقلانی در خدمت خواست های نامحدود مردم نیست بلکه در خدمت منافع نخبگان و برگزیدگان قدرت است. ساختار این اصول ایده نظریه انتخاب عقلانی را که ملزم به ارضای نیازهای انسانی بر مبنایی فایده باورانه است را نقض می کند .

این ناتوانی نهاد غربی و اقتصاد جهانی را نباید با از بین بردن توانایی خود در ایجاد انتخاب عقلانی و ارزش های پی گیر ایده آل های مترقی روشننگری پاسخ گفت. پست مدرنیست ها در مقابل چنین چالش هایی ، نسبیت گرایی فرهنگی را پیش کشیده اند ، یعنی اینکه ارزش ها ساختارهای فرهنگی هستند و در گفتمان بینا فرهنگی گفتن اینکه یک ارزش مافوق ارزش دیگر است بی مورد و حتی نژاد پرستانه است ؛ پس نمی توانیم مدعی جهانشمولیت حق به زندگی شویم چرا که موجب سلسله مراتب ارزشها گشته و در تناقض با فرهنگ های دیگر مثل اعدام در ایالات متحده و سربریدن در عربستان سعودی قرار می گیرد.

انکار توانایی انسانها برای انتخاب یک ارزش بر ارزش دیگر تنها به تقویت ارزش های تجاوزگرانه اخیر می انجامد. بنابراین گسست فوق بنیادین پست مدرنیسم با " عرف " ، محافظه کارانه از آب در می آید. سیاست های چپ گرا و ارزشگذاری اساساً بر دیدگاهی مدرنیستی و روشنگرانه استوار است ، به بیان مارشال برمن :

" کسانی از ما که بیشترین منتقد زندگی مدرن هستیم بیشترین نیاز را هم به مدرنیسم داریم تا نشان دهیم که کجا هستیم و در کجا می توانیم تغییر محیط و تغییر خودمان را آغاز کنیم. در جستجوی مکانی برای آغاز کردن ، به اولین و بزرگترین مدرنیست ها ، کارل مارکس ، بازگشته ام من نه به خاطر پاسخ هایش که بیشتر به خاطر سنوالاتش به او رجوع کرده ام. به نظر من ، هدیه بزرگی که او امروز می تواند به ما بدهد راه بیرون آمدن از تناقضات زندگی مدرن نیست بلکه راهی عمیقتر و راسخ تر به درون این تناقضات است . او می دانست که فرارفتن از تناقضات اجباراً حرکت از طریق مدرنیته است و نه بیرون از آن." (2)

ما نمی توانیم به پست مدرنیته برویم. ما تنها می توانیم پروژه مدرنیستی شکل دهی به زندگی خود را بر عهده بگیریم ؛ گرفتن عصر تاریخی خود بر شانه های خود امروز و برای همیشه.

پانوشتها :

1 - "جریان اقلیمی: مسائلی برای ژان بودریار. دבורا سالومون مجله نیویورک تایمز نوامبر 2005"

2 - " هر آنچه سخت و استوار است دود می شود و به هوا می رود: تجربه مدرنیته" مارشال برمن . صفحه 128 تا 129