artcult

E- Magazine

IO No

فهرست مقالات

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

توضحیاتی 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 مي توانید در سایت هاي ذیل بیابید :

- www.artcult.poetrymag.info
- www.eshterak.org
- www.hezartou.blogspot.com

در صورت ارسال آدرس الکترونیکي خود به ایمیل نشریه (artkult@gmail.com) مي توانید آرت کالت را به طور رایگان مشترك شوید.
همچنین آرت کالت در انتظار نظرات ، پیشنهادات , انتقادات و مقالات ارسالي 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.

وحدتِ دست، مغز و قلب در كار خانه داري[1]

همايون عسكري سيريزي

خانه داري شغل جالبي است. شايد اين عبارت ، خود جالب تر باشد چرا كه خانه داري در طول تاريخ همان شكل و ساختار بدوي خود را بي كمترين تحول و دگرديسي حفظ كرده است. از اين رو جالب بودن اين شغل دو سويه دارد: نكته جالبي ندارد چون همواره شكل جهاني يكساني را به ياد مي آورد : زنان به آن اشتغال دارند و مردان از آن اجتناب مي ورزند. اما از طرفي جالب توجه است : پيداست كه تحولات اقتصادي سياسي اجتماعي كمترين تاثيري بر آن ندارند. اين عدم تاثيرگذاري و يا دست نخوردگي بيشتر محصول حفاظت ويژه اي است كه مردسالاري در طول تاريخ به آن همت گماشته است، هر چند كه برخي از جامعه شناسان نادیده گرفته شدن اين شغل در عرصه جامعه و اقتصاد را ناشي از نقش منفعل و بي اثر خانه داري در عرصه توليد مي دانند. خانه داري شغلي خدماتي است و نه مولد _ البته اگر آراي برخي فمينيست هاي معاصر را در اين خصوص ناديده بيانگاريم _ و بازتابي در صحنه فعاليت هاي اقتصاد جمعي ندارد لذا دست نخوردگي آن بيشتر تابع اين واقعيت است كه مقولاتي نظير ارزش كار، دستمزد، حقوق طبقه كارگر و ... در مورد آن مصداقي ندارند. خانه داري را برخي فمينيست هاي ماركسيست خوشتر دارند كه كارخانه بنامند. حتي با قبول اين عنوان دلالت مقولات ياد شده تنها در لابلاي نوشته ها و متون اين عده اعتبار دارد و نه در عرصه زندگي خانوار. خانه داري گر چه موضوعيت ويژه اي در مباحث اقتصادي ندارد اما در عرصه شكل گيري و تبيين مناسبات و ساختارهاي اقتصادي يک جامعه اهميت ويژه اي پيدا مي كند. خانه داري نخستين مكان و مرحله ي تفكيك جنسيتي كار است. مي توان مدعي شد شغلي با ماهيت جنسي است تا اقتصادي و به همين دليل نظريه هاي فمينيستي معاصر نگاه ويژه اي به آن دارند. « نظريه فمينيستي در واقع نخستين نظريه اجتماعي است كه در مي يابد خانه داري مسئله اي تعيين كننده در روابط اجتماعي و جنسيتي است. جامعه شناسان فمينيست ماهيت تكراري خانه داري را شرح مي دهند و آن را معادل كار يكنواخت در كارخانه مي دانند، چون هر دو مستلزم گونه اي تقسيم كارند. اما افزون بر آن خانه داري زنان را درگير حمايت از مردان و هم چنين سرمايه داري مي كند و بنابراين خانه داري نمونه اي از تقسيم جنسي كار و سركوب خاص زنان است. فمينيسم ليبرال بر اين عقيده است كه خانه داري غيرعادلانه است زيرا قانون ارزش كار خانگي را به رسميت نمي شناسد ... در ديگر سو فمينيست هاي ماركسيست زنان خانه دار را ارتش ذخيره كار توصيف مي كنند و در نهايت اين فمينيست هاي راديكال هستند كه مي گويند خانه داري همواره كار زنان است و بنابر اين بايد كل نهاد ازدواج و نا هم جنس خواهي را زير سوال برد.»[2] توجه به آراي فمينيست هاي معاصر با گرايش هاي اعم از ليبرال، ماركسيست، پست ماركسيست و ... در باب خانه داري محوريت اين مقوله را خاطر نشان مي كند. تبارشناسي اين ديدگاه ها نشان مي دهد كه چگونه دغدغه هاي اوليه در باب حقوق و ارزش كار رويه اي افراطي در پيش مي گيرد آن چنان كه " خانواده " به منزله نهاد سركوب زن معرفي شده و بالتبع خانه داري به عنوان شيوه اصلي توليد مردسالاري تعريف مي شود.

2. خانه داري و كارخانه Housework , Housewifery

Housewifery كلمه اي تركيبي مبتني بر تفكيك جنسيتي است كه مكان و فاعل ويژه آن نيز در خود واژه مشهود است. كارخانه صرفا در " خانه " و توسط " زنان " انجام مي شود. به عبارتي **housewifery** تاويل مردسالارانه اي از **housework** است . اين كلمه جزييات و اطلاعات بيشتري نسبت به واژه ي نخستين در خود دارد و همين خصيصه كاركرد سركوبگرانه ي آن را قوت مي بخشد. واژه ي جديد بنا به ساخت نحوي مترتب بر آن مردان را از به كاربردن آن منع مي كند : پيروزي زبان مردسالار. خانه داري يعني وظيفه تامين معاش و تربيت فرزندان. اين معنا در عرصه همان زبان و فرهنگ مردسالار تبيين مي شود. حال اگر از كارخانه يا خانه داري تنها به مثابه تغذيه و پرورش كودكان فراتر برويم مقولات ديگري نيز به چشم مي آيند. يك خانه دار(خانه دار اسم فاعل ويژه زنان است لذا آوردن "زنِ" خانه دار ضرورتي ندارد) تنها آشپزي نمي كند، گاهي خياطي مي كند، گلدوزي مي كند، چيزي مي بافد و ... كه نتايج آن، همه چيزهايي است كه آنها را به نام صنايع دستي مي خوانيم و نه " هنر ". عنواني كه به نظر مي آيد نه بر اساس تمايزات موضوعي بلكه به واسطه ي يك انحصارگرايي جنسي از اطلاق آن اجتناب مي شود. هنر مخلوق " ذهن " مردان است و صنايع دستي مخلوق "دست" زنان. تاريخ هنر چنين طنيني دارد: تاريخ سركوب و ناديده انگاشتن آفريده هاي زنان. دست ساخته هاي زنان هرگز عنوان تاريخ را يدك نمي كشند چون ميرا و ناپايدارند و ميرايي و ناماندگاري آنها از ماهيت مصرفي _ كاربردي شان ناشي مي شود، حال آنكه تاريخ عرصه ي چيزهاي ماندگار است. محل نمايش دستاوردهاي يك ذهن تاريخي كه زوال و نيستي در آن راهي ندارد. اما غرض از بحث پيرامون تمايز هنرهاي زيبا و صنايع دستي تاكيد بر تفكيك مبتني بر امرجنسي ميان مصنوعات ساخته ي مردان و زنان است. به بياني ديگر تفاوت و ارزش هاي نابرابر كار زنان و هنر مردان كه البته پيامد محتوم خانه داري زنان است.

3. غرب در اواسط قرن بيستم به دنبال رشد و سامان يافتگي نظريه هاي اجتماعي سياسي فمينيستي فعاليت هاي خاص گروهي از هنرمندان زن را تجربه مي كند. زناني كه عنوان هنرمند را از انحصار مردان خارج كرده و در عرصه ي " هنر " با مردان شراكت جستند. البته پيش از آنها نام برخي زنان نقاش و مجسمه ساز در تاريخ هنر به چشم مي خورد اما آثار اين متقدمين همان نگاه مردانه به طبيعت را باز مي نمايانند. در واقع اين هنرمندان زناني با چشمان مردان اند. (و البته گاهي با " نام "هاي مردان. يكي از مصاديق اين پديده مري آن اوانز نويسنده ي انگليسي است كه عليرغم گرايش هاي اومانيستي در رمان هايش نام جرج اليوت را براي خود برگزيد.)
زناني كه از موضع يك سوژه ي مذكر به جهان به مثابه ابژه و چشم انداز مي نگرند. آثار آنها تبيين همان رويكردهاي سوژه محورانه اي است كه در خود نه بر محور سوژه اي انساني بل سوژه اي مردانه شكل يافته اند. نظر ميشل باره در اين خصوص روشنگر جزئيات دقيق تري است : « بد نيست كه "سوژه ي دكارتي" معروف را به تصور در آوريم. اين سوژه در خيال مخترع خود ساخته مي شود. او سفيد پوست است، اروپايي است ... او به وجود و قدرت خود نوعي اطمينان كلي دارد، زن نيست، سياه نيست ... »[3] دستاورد رويكرد سوبژكتيو كسب مقام فاعليت و شناسندگي توسط انسان و نزول مقام جهان به شيئيت و تصوير است. سوبژكتيويسم انسان را از جهان جدا مي كند: تجربه جسماني او از طبيعت را به آزمون هاي انتزاعي ذهن مي كشاند و سنديت و اعتبار آنها را منوط به حقيقت هاي فلسفي مي كند و نه واقعيت هاي جسماني . به اين ترتيب جسم در مرتبه فرودست ذهن قرار مي گيرد. تحقير و خوار شماري تن همچون چيزي ميرا ناپايدار و فنا شدني، ستايش و استعلاي ذهن به مثابه امر جاوداني را موجب مي شود. اين ها گوشه اي از نگاه سوژه مذكر به جهان است. اما نسل جديد زنان هنرمند از چشمان خود به جهان نگريستند. به جهان ساخته مردان و از اين رو نگاه آنها شالوده شكن و مجادله آميز است. ناگفته نماند كه برخي نظريه پردازان فمينيست بر اين باورند كه " زنانگي " خود نيز ساخته ي همان فرهنگ مردسالار است. «هارتسوک ازنظريه ي فمينيستي جين فلكس و نانسي چادورو يعني نظريه ي روابط شيئ بهره مي گيرد تا نشان دهد كه زنان "ساخته" مي شوند و نه "متولد" ، به گونه اي كه خود را به شيوه اي انضمامي و ارتباطي تعريف و تجربه مي كنند.»[4] در اينجا منظور من از نگاه زنانه شكل ديگري از تجربه برخورد با جهان است. تجربه اي كه ذهنيت در آن معيار اصلي و تمام عيار حقيقت نيست و در عين حال منزلت فرودستي نسبت به جسم ندارد. چالش هاي فراروي اين هنرمندان نقد ساخت هاي اجتماعي سياسي مبتني بر امر جنسي بود كه از طرفي حلقه ي پيوند و دغدغه ي مشترك آنها با نظريه پردازان و جامعه شناسان فمينيسم به حساب مي آمد. در اين بر هه نظريه پردازان فمينيسم خصوصا افرادي نظير نانسي هارتسوك و هيلاري رز انتقاد از سوژه باوري اومانيستي را به مرحله اي بحراني كشانده بودند. آنها كل پروژه ي روشنگري را سخت مورد بحث و انتقاد قرار داده و به نتيجه ي تاريخي خود مبني بر

ضرورت طرح " شناخت شناسي هاي با ديدگاه فمينيستي " براي عبور از بحران پيامدهاي عصر روشنگري (سوبژكتيويته انسان غربي) رسيدند. در ديگر سو رهيافت مهم هنرمندان فمينيست در نقد وضعيت موجود بازنمايي كارخانه به مثابه امر هنري بود.
سندرا هاردينگ مي نويسد: «... هر تحقيق فمينيستي كه از مقوله ها و ارزيابي هاي كار زنان براي تامين معاش و كار زنان در خانه شروع مي كند و نسبت به مبارزه براي هدف هاي فمينيستي متعهد باشد مبنايي براي يك شناخت شناسي علم، كه جانشين علم عصر روشنگري باشد فراهم مي آورد.»[5] اين گفته نشانگر اهميت انكارناشدني خانه داري در عرصه ي مطالعات نظري و فعاليت هاي هنري فمينيستي است تا آنجا كه مي توان خانه داري را نخستين پارادايم يك چنين شناخت شناسي دانست. به هنرمندان فمينيست بازگرديم. آنها رويكرد خود نسبت به " كارخانه " را در قالب پرفورمانس عرضه كردند. آشپزي مي كردند، جارو مي كشيدند، بچه داري مي كردند اما نه در خانه بلكه در موزه ها، گالري ها و صحنه هاي تئاتر، در معابد عبادت هنر. اين هنرمندان زندگي و فعاليت هاي روزانه ي زن خانه دار را بدون هيچ اغراق يا كم و كاستي دوباره سازي مي كردند. آنها بيش از تاكيد و پافشاري بر " هنري " بودن اين فعاليت ها آشكارسازي سركوب زن و تحقير خلاقيت ها و دستاوردهاي او را مد نظر داشتند. هدف آنها طرح موضوع خانه داري به عنوان پروبلماتيك زندگي زنان بود. هم از اين رو به گمان بسياري از فمينيست ها حل اين معضل راهگشاي پيشرفت هاي بعدي در زدودن تبعيض ها و سركوب هاي جنسي بود. اما پرفورمانس يا هنر اجرا ميرا ست، نمي توان آن را در قابي زيبا بر ديوار موزه مشاهده كرد يا در كتابي عكس يا تصويري از آن را ديد ،حتي آن را خريد، تنها مي توان آن را به مثابه يك رويداد يكه و تكرارناشدني تجربه كرد. ويژگي اصالت و تكرارناشدني پرفورمانس در كار اين هنرمندان درست در تقابل با تكراري بودن موضوع آن قرار مي گيرد. كارخانه به نظر تكراري و يكسان مي آيد اما تجربه هنرمندان فمينيست بالعكس يكه بودن و اصالت آن را گوشزد مي كند. شستن يك ظرف بعد از صبحانه و ناهار و شام شستن همان "ظرف" است اما همان "شستن" نيست. هركدام تجربه اي متفاوت از ديگري است و اين تفاوت و يگانگي در تجربه شخصي زن خانه دار شكل مي گيرد و نه در نظاره ي او. محصول نظاره ي زنان خانه دار همان تصوير ابژكتيو از منظر سوژه ي مذكري است كه قادر به تشخيص و فهم آن اصالت و يگانگي نيست. پت ماينارديلي مي گويد: « مردان از مشاركت در كار خانه به اين دليل امتناع مي كنند كه ماهيت ذاتي آن را تشخيص مي دهند: تكرار و خرحمالي.»[6]

به گمان من از بطن همين تناقض تاريخي نگاه زنانه به هنر شكل مي گيرد. البته نبايد از اين پس " تجربه " آنها را تنها در " نگاه " شان محدود كرد. نظير اين نگاه يا تجربه را ندا رضوي پور در نمايشگاه اخير خود "يادداشت هاي يك زن خانه دار" در قالب عكس ويدئو و اينستاليشن ثبت كرده است. عكس هاي او شامل تصاويري از سينه مرغ، طالبي برش خورده، عروسك هاي بچه گانه، شير آب و پيازهاي خردشده (و همين طور چند عكس ديگر) است. تصاويري آشنا براي يك زن خانه دار. عكس هاي او براي من دلالتي به چيزي فراتر خود ندارند. در واقع نقشي استعاري بازي نمي كنند، زيبايي يا لطافت خاصي نيز در هيچ يك به چشم نمي آيد. از تمهيدات و شگردهاي خاص عكاسي هم در آنها خبري نيست. گويي هيچ وسواس يا آگاهي در به مورد كارگيري " مباني " و" اصول " هنرهاي تجسمي نظير تركيب بندي، فرم، رنگ و تناسبات در

اين عكس ها نه اعمال شده و نه وجود داشته است. شبيه نوعي بي اعتنايي (نه مسالمت جويانه و نه قهرآميز) نسبت به اصول و مباني آشناي هنر. به نظر مي آيد ندا رضوي پور با اين عكس ها در صدد جلب توجه ما به چيزهايي است كه از فرط آشنا بودن آنها را از ياد برده ايم. چيزهايي حاضر آماده.

حاضر آماده ها را نخستين بار مارسل دوشان به تاريخ هنر عرضه كرد. چيزهايي نه برساخته ي دست هنرمند كه برگزيده ی نگاه او. دستاورد مهم دوشان بي اعتباري ارزش هاي مبتني بر كار و مهارت هاي دستِ هنرمند بود. از اين پس هنرمند از ناگزيري "خلق" اثر هنري براي كسب " هويت " آزاد مي گشت. او مي توانست تنها به پديده ها بنگرد بي نياز از آنكه پديداري بيآفريند و همچنان در مقام والاي هنرمند باقي بماند. دوشان هنرمند را از گرفتاري ها و مرارت هاي كار دست رهانيد و همين طور از محدوديت هاي " ماده " در فرآيند خلق اثر هنري. كار اصلي او عزل ارزش هاي مادي از اثر هنري به سود ارزش هاي سوبژكتيو بود. رضوي پور هم در نمايشگاه " يادداشت هاي يك زن خانه دار " حاضر آماده هايي را به نمايش مي گذارد با اين تفاوت كه او به عنوان يك زن خانه دار پيش تر آنها را در آشپزخانه حاضر و آماده كرده است . حاضر و آماده براي شكل جديدي از مصرف.
ما " رنگ " هاي يك طالبي برش خورده، " فرم " يك سينه مرغ، و " كمپوزيسيون " حلقه هاي پياز را در مقام مخاطبين اثر هنري مصرف مي كنيم. در صورتي كه او مثل يك زن خانه دار " آنها " را تجربه مي كند. تجربه اي مستقل از عناويني همچون رنگ، فرم، تركيب بندي و تناسبات. تجربه ي او دستي ، ذهني و قلبي است. اما مواجهه ي ما به عنوان مخاطب با اين عكس ها در همان سنت نقد و تحليل آثار هنري براي شناخت و درک معنا يا كشف نيت مولف جريان مي يابد، بر مبناي اصل "بازنمايي" كه ناخواسته و چه ناگوار " غياب " آنچه را كه از آن سخن مي گوييم به يادمان مي آورد.

(" بازنمايي " توسط اصل جديد " بازآزمايي" يا " بازسازي " به چالش كشيده مي شود)
در گوشه اي از فضاي تاريك گالري كه براي من يادآور همان " غياب " هميشگي است فرشي پهن شده كه مرا مبهوت مي كند. انگار او عليرغم عرضه آثار هنري خويش (ويدئو، عكس و ..) در مقام هنرمند همچنان بر" هويت " خانه دار بودن خود تاكيد دارد. هويت او از جنس آن هويت جديدي كه دوشان براي هنرمند غربي تدارك ديد نيست. هويت او در طفره رفتن از ساختن و انكار " دست " نيست. بالعكس هويت او در همين تجربه كردن است: در جارو كردن همان فرشي كه مخاطبان بر آن راه مي روند. او فضاي كارخانه و كار هنري را درهم ادغام كرده و ما را از جهان به ظاهر دست نيافتني و متعالي ذهن هنرمند وارد دنياي جسماني و ملموس يك زن خانه دار مي كند.

يكي از عكس ها كه در مقايسه با بقيه متفاوت به نظر مي آيد تصوير يک بسته قرص ضد بارداري است كه مي تواند همچون مصداق نظريه ي روابط شيئي تعبير شود. يادآور هويت ارتباطي و انضمامي زن در مواجهه با مسئله ي توليد مثل. اما از ريشخندي كه در اين عكس موج مي زند به سادگي نمي توان گذشت. به ياد نمي آورم كجا خوانده بودم شايد در يكي از متون كهن كه خداوند آفرينندگي را به جسم زن بخشيده (بارداري) ولي آن را در ذهن مرد جاي داده است (هنر، ادبيات ، فلسفه، علم و ...). اكنون يكي از عكس ها كه در آن زني مي خندد (تصويري مبهم كه به نظر خود ندا رضوي پور است) رمزگشايي مي شود.

اثر ويدئويي شامل يك زاويه ي ثابت از ماشين لباس شويي پر از عروسك است. ماشين لباسشويي بي وقفه مي چرخد و عروسك ها و اسباب بازي ها روي هم مي غلتند. اين چرخيدن هاي مكرر و به ظاهر تمام نشدني در نگاه نخست پوچ و عبث به نظر مي آيد، نمادي از تكرار و روزمرگي. اما بند رخت هايي كه در گالري آويخته شده اند گويي منتظر همان عروسك هايي هستند كه دارند شسته مي شوند. حضور اين بند هاي رخت موجد يك فعاليت است . فعاليتي كه به توقف ماشين لباسشويي، خشك شدن عروسك ها و آغاز يك بازي مي انجامد: بازي يك كودك با عروسك هايش. بازي سرخوشانه او با شمايل هايي از "خود" او و چيزهايي ساخته و بافته به شكل و هيبت آدميزاد، حيوانات و ... . صداي شسته شدن عروسك ها تمام فضا را پر كرده است. انگار همه چيز شسته مي شود. همه ي يادداشت ها. يادداشت هاي يك زن خانه دار كه گذر زمان بر يگانگي و ديگرگونگي آنها تاثيري ندارد، بي سبب نيست كه او يادداشت هايش را با ارقام تقويم امضا نكرده است. براي من يادداشت

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

4. اين نوشته را که مرور مي کنم انتقاد دريدا به فوکو در مورد کتاب تاريخ جنون را به ياد مي آورم که مي گويد تبارشناسي فوکو از تاريخ جنون تنها از منظر " خرد " محقق گشته است. حال آيا آنچه در مورد " وحدت دست، ذهن و قلب در کارخانه داري " نوشته ام وامدار فالوگوس يا واژگان همان زبان مذکر نيست که با رندي خود را در لابلاي آراي فمينيستي پنهان کرده است؟
اگوست کنت پيش تر زن آرماني مورد نظر خود را در هيئت " فرشته اي در خانه" به تصوير درآورده بود.

ماخذ

1. عنوان نوشته برگرفته از " وحدتِ دست، مغز و قلب در كار دستي " يكي از بخش هاي مقاله ي " از تجربه گرايي فمينيستي تا شناخت شناسي هاي داراي ديدگاه فمينيستي " است.
2. فرهنگ نظريه هاي فمينيستي، مگي هام، مترجمان فيروزه مهاجر، نوشين احمدي خراساني، فرخ قره داغي، نشر توسعه، 1382، ص 212-213
3. اومانيسم، توني ديويس، مترجم عباس مخبر، نشر مركز، 1378، ص 80
4. از تجربه گرايي فمينيستي تا شناخت شناسي هاي داراي ديدگاه فمينيستي، سندرا هاردينگ، مترجمان نيكو سرخوش و افشين جهانديده، ص 652 :
   از كتاب "متن هايي برگزيده از مدرنيسم تا پست مدرنيسم"، لارنس كهون، ويراستار فارسي عبدالكريم
   رشيديان، نشر ني ، 1381
5. همان، ص 654
6. فرهنگ نظريه هاي فمينيستي ،مگي هام ،مترجمان فيروزه مهاجر، نوشين احمدي خراساني، فرخ قره داغي، نشر توسعه، 1382، ص 213

اساتید باهاوس بر بام ساختمان باهاوس در دسو. از چپ: جوزف آلبرس، هینرک شپر، جورج موچه، لازلو موهالی ناگی، هربرت بایر، جوست اشمیت، والتر گروپیوس، مارسل بروئر، واسیلی کاندینسکی، پل کلی، لیونل فینینگر، گانتا شتولزل 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 گروپیس 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

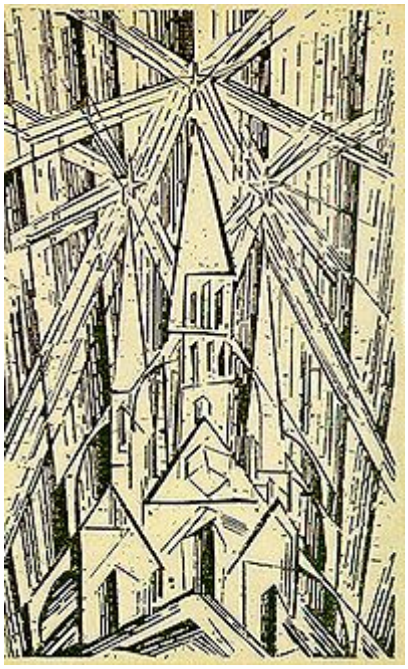
اندرو کندی

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 پرآشوب 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 رسید 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. ایدئولوژی 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 اندامواره 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 معمولا، 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 وایمار 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 اقتضائات 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 عمدتا 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 دوئسبرگ (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 جایگزی بوهانس ایتن شد که متمایل به جهت گیریپیشین 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 اقتضائات تولید صنعتی سازگار بود. البته زبان صلب هندسی ای که این دیدگاه نوین از طریق آن مکررا بیان می شد ضرورتا کارکردگرا نبود. برای مثال بام های تخت به ساخت اشکال مکعبی زیبا کمک می کرد اما احتمال چکه کردن آب از آنها بیشتر بود.



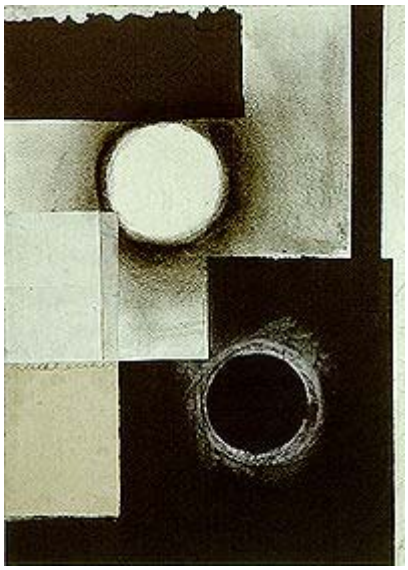
لئونل فینینگر، کاتدرال، گراور چوبی

باهاوس که در سال 1925 در وایمار از سوی دولت جدید راستگرا تحت فشار بود، توسط شورای سوسیال-دموکراتیک شهر دسئو در ساکسونی آنهالت بـه گرمـی 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، بـه عنوان مثال شرکت هواپیما سازی یونکر ، را بـه این شـهر دعوت کرده بود. پرواز هواپیماهای این کارخانـه بر فراز مدرسـه باهاوس به نظر تصویری مناسب می رسید اگرچه نازی ها برای این هواپیماها کاربردهای زیادی یافتند اما برای این مدرسه نه.

ساختمان جدید باهاوس که در سالهای 1926-1925 توسط گروپیوس طراحی شد این سبک و خصلت صنعتی جدید را منعکس می کرد. مدرسه منزلتـی 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 رنـگ و فرم تأثیری عظیم ، برای نمونه بر طراحان کارگاه بافندگی که توسط گونتا اشتولز (1983-1897) هدایت مـی شد، گذارد. بـا این حـال در این سـالها تأثیر تکنوکرات های جوان تـازه واردی چـون هربرت بایر (85- 1900) در طراحی گرافیک، و مارسل بروئر (81- 1902) در طراحـی داخلـی و مبلمان فزونـی یافت. آنها پیوندهای نوینـی را بـا صـنعت، بـرای مثال ویلهلم واگنفلد (90- 1900) و ماریانه براندت (1983-1893) 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 کـه طراحـی صـرفا محصول محاسبات عقلانـی و فنـی است و دلیل هستی آن بهبود شرایط توده هاست، کنار گذاشت. درنتیجه معماری مهمترین شاخه طراحی بود. می توان گفت که او تنها ایده هایی را که از قبل در مدرنیسم، و به خصوص کانستراکتیویسم، وجود داشت تـا نهایت منطقـی آن جلـو رانـد. امـا او خـود را موظف بـه ریشه کن کـردن آخرین بقایای آنچـه کـه از دید او رمانتیسیسم، ایده آلیسم و فردگرایی در برنـامه هـای آموزشـی بـودنـد، مـی دانست. از نظر مایر این اقدام به درستی با باورهای مارکسیستی او، اینکه یک ماتریالیست رادیکال نمی تواند بـه ویژگـی هـای شبـه مذهبـی 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 دسئو 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

نهایتا 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 1929نمایشگاه 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 درحال رشد بود کافی نبود. نازی ها کنترل شورای شهر دسئو 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 وهوای 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 کنایه 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 غیرعقلانی بر علیه قفس آهنین وبریِ عقلانیت می گردد.

ژاک بوسوئه 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 وسودمندی 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 انرا 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 وعدالت ، 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. نبودِ 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 ضرورتا 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 بنیادا سوبژکتیویست 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 ؛ خصوصا حکومت های غربی که مدعی ارزشها ی 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 موجد 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 کالاهای 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 گیرِ ایده آل های مترقی روشنگری 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 فوقِ بنیادین پست مدرنیسم با " عرف "، محافظه کارانه از آب در می آید. سیاست های چپ گرا و ارزشگذاری اساسا 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 سئوالاتش 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 اجبارا حرکت از طریق مدرنیته است ونه 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. دبورا 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