

ترجمه و ویرایش این کتاب اواخر سال ۸۸ آغاز شد و بهار هشتاد و نه پایان یافت. از آن زمان به بعد، کتاب در ماریپچ مشکلاتی از قبیل مجوز ارشاد، اصلاحات عجیب و غریب که حدود ۲۰ هزار کلمه از آن را جرح و تعدیل کرده بودند، و دست آخر تردید و مصلحت‌اندیشی تجاری ناشر و تردیدهای خود مترجمان گیر افتاده بود. به همین خاطر تصمیم گرفتیم که دست آخر این کتاب را کامل منتشر کنیم تا داستان طولانی‌اش را ختم به خیر کرده باشیم؛ داستان طولانی اما مکرر عوامل بیرونی که می‌تواند پروژه‌های جمعی را به بن‌بست بکشاند و از آن بدتر، گاه جمع‌ها را و جمعی‌بودن‌ها را از هم بپاشاند.

آنچه اکنون در زمستان ۹۲، یعنی تقریباً ۴ سال بعد می‌بینید، همان سر و شکل سال ۸۸ را دارد. با این حال، سبک نوشتن و ترجمه‌کردن بسیاری از افرادی که در این پروژه حضور داشتند، تفاوت‌های بسیاری با محصول نهایی پیش روی شما کرده است و شاید برخی از آنها هرگز دوباره پروژه‌ای با چنین مشخصاتی را آغاز نکنند. چه بسا حتی به همین خاطر تصمیم گرفتیم که همان شکل چهار سال قبل را حفظ و کتاب را منتشر کنیم. امیدواریم هر اشتباهی در ترجمه دیدید، آن را به بقیه و خصوصاً مترجمان این کتاب هم اطلاع دهید تا نسخه‌های بعدی با کیفیت بهتری منتشر شوند.

زن، هنر، قدرت



لیندا ناکلین

ویراستاران: محدثه زارع، ایمان گنجی

گروه مترجمان: سمیه رشوند، محدثه زارع، ایمان گنجی، کیوان مهندی، گلنار

نریمانی، سیاوش واعظی

فهرست

۱۱	زنان، هنر، و قدرت.....
۵۷	دایه اثر برت موریسو: ساختار کار و فراغت در نقاشی امپرسیونیستی.....
۸۳	گم‌گشته و باز یافته: بار دیگر زن منحرف.....
۱۲۹	چند رئالیست زن.....
۱۳۲	۱. رئالیست‌های اجتماعی.....
۱۳۹	۲. رئالیسم محرک.....
۱۴۳	۳. رئالیسم تحت‌اللفظی یا رئالیسم شیء فی نفسه.....
۱۵۲	۴. نقاشان فیگور.....
۱۷۱	چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است؟.....
۲۰۰	مساله‌ی تصویر برهنه.....
۲۱۰	دستاورد بانوی هنرمند.....
۲۱۷	موفقیت‌ها.....
۲۲۰	رزا بنهور.....
۲۳۱	نتیجه‌گیری.....
۲۳۵	مؤخره: نه‌چندان دور از بروکلین: بزرگ‌شدن، پیرشدن با هنر.....
۲۷۷	فهرست نام‌ها.....
۳۰۳	تصاویر.....
۳۲۲	دایه‌ی برت موریسو.....
۳۳۱	گم‌گشته و باز یافته.....
۳۳۸	چند رئالیست زن.....
۳۴۳	چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است؟.....
۳۴۵	نه‌چندان دور از بروکلین: بزرگ‌شدن، پیر شدن با هنر.....

مقدمه

جوانان لجوی هم سربرآوردند که با خواندن و ترجمه‌ی متون دست اول شکافی را به میانه‌ی این فضای «فرهنگی» کشانده‌اند و لحظه‌ها یا جرقه‌هایی از تفکر را موجب شده‌اند؛ جرقه‌هایی که بی‌شک از کهکشان مسلط فرهنگی دوام بیشتری در آسمان تاریخ ایران خواهند داشت.

ما در ترجمه‌ی این کتاب لیندا ناکلین و امدار همان نسل‌ایم. ناکلین کسی است که متدولوژی نقدش می‌تواند به واقع راهشگای نقد آثار هنری و فرهنگی در ایران باشد و برای همه‌ی آنانی که اشتیاقی به هنر دارند، نوعی ابزار مواجهه در اختیار بگذارد. وی به آن دسته از منتقدانی تعلق دارد که بر خلاف فمینیست‌های طبقه‌متوسطی، با قاطعیت از تجاری‌سازی بدن برهنه‌ی زن انتقاد می‌کند و درعین‌حال، به برجسته‌کردن گفتار زنانه در هنر می‌پردازد. درحالی، مقاله‌ی

برای چندین دهه، فضای نقد و بررسی آثار هنری در ایران تحت سلطه‌ی فرمالیسم شل و وارفته‌ای بوده‌است که مبنای خود را نه تعریف دقیقی از فرم گذاشته‌است و نه حتی متون دست اول از کار نقادان فرمالیست. این سلطه در دهه‌ی هفتاد و هشتاد با ورود پست‌مدرنیسم به بازار آزاد فرهنگی ما کمی در هم شکست؛ اما دست‌برقضا این دو خصم ظاهری به سنتزی غریب دست یافتند و نقد پست‌مدرنیستی فرمالیستی رواج یافت؛ چیزی که در بهترین حالت به سمبولیسم‌ای منحط تنه می‌زد. از کارگاه‌های نقد هنری گالری‌های باپرستیژ گرفته تا برنامه‌های سینما ماوراء، همه شاهدی بوده‌اند بر حضور جدی این نقد در فضای فرهنگ. با این حال چند سال اخیر

اصلی به دلایلی منطقی حذف شده‌اند و دوم آنکه به‌جای این دو مقاله، اتوبیوگرافی ناکلین در انتهای کتاب و در مقام موخره آمده است. همچنین باید اشاره کرد که به‌جز موخره، مقالات بر اساس تاریخ نوشته‌شدن آنها مرتب شده‌اند. اگر لحن و نوشتار ترجمه‌ها کمی با یکدیگر متفاوت است، به‌خاطر داشته باشید که کار جمعی بوده و ویراستاری کتاب سعی کرده‌است تا دخالت چندانی در لحن و نوشتار هر مترجم نداشته باشد. در ضمن، هرکجای متن مقالات به نام هنرمندی برخورد کردید که برایتان ناآشنا بود، به «فهرست نام‌ها» در انتهای کتاب نگاهی بیندازید.

در انتها باید از مجید اخگر تشکر کنیم که برای اولین بار ما را با

معروفش، «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است؟» در حیطه‌ی نقد هنری جریان‌ساز و تأثیرگذار بوده‌است. به‌علاوه، ناکلین در مقام کسی که احتمالاً امدار آلتوسر و فوکو است، بازی‌های پنهانی ایدئولوژی جنسیت‌محور غربی را — که گاه با نگاه شرق‌شناسانه‌ی آنها به جهان سوم گره می‌خورد — فاش می‌سازد و به امور رویت‌پذیری می‌پردازد که در کنار امور گفتارپذیر، یکی از دو عنصر برساننده‌ی چینه‌های دانش از منظر فوکو است؛ و این امور رویت‌پذیر چیزی نیستند به جز تصاویر هنرهای بصری: نقاشی و عکس.

کتاب پیش‌رو ترجمه‌ی گزیده‌ی مقالات ناکلین در کتابی به همین نام^۱ است؛ اما دو تفاوت جزئی دارد. نخست آنکه دو مقاله از کتاب



1. Women, Art, Power, Icon Editions, Westview Press, 1989.

متنی از ناکلین، «بدن تکه‌تکه‌شده»^۱ رودررو کرد. بی‌شک اگر تیزیابی او نبود، ما هرگز لیندا ناکلین را نمی‌شناختیم.

زمستان ۱۳۸۸

۱. بدن تکه‌تکه‌شده: قطعه به‌مثابه‌ی استعاره‌ای از مدرنیته؛ انتشارات حرفه هنرمند؛ ۱۳۸۵.

زنان، هنر، و قدرت

محدّثه زارع

در این مقاله بر آنم که رابطه‌ی موجود میان زنان، هنر و قدرت را از اواخر قرن هجدهم تا بیستم، در یک گروه از تصاویر بصری بررسی کنم. این تصاویر بصری بیشتر بدین علت انتخاب شده‌اند که زنان را در موقعیت‌هایی همبسته با قدرت - اغلب همبسته با فقدان آن - بازنمایی می‌کنند. بدیهی است که داستان یا محتوا یا روایت‌های این تصاویر - که تاریخ‌نگاران هنر آن را شمایل‌نگاری^۱ می‌نامند - یک عنصر مهم برای تحلیل در این پروژه خواهد بود: «/داستان هوراتی‌ها»^۲ بازنمایی شده توسط د/وید؛ داستان «مرگ سارداناپالوس»^۳ تصویر شده توسط دلاکروا؛

- ▼
1. Iconography
 2. Horatii
 3. Sardanapalus

یا قصه غمناک و عبرت‌آموزی از سقوط و مجازات خانوادگی تجسم یافته توسط نقاش انگلیسی، آگوستوس آگ، درسه‌گانه تصویری خویش موسوم به «گذشته و حال»^۱.

اکنون، آنچه که من به واقع مجدوب آن شده‌ام، عملکردهای قدرت در سطح ایدئولوژی است، عملکردهایی که خود را بسیار پراکنده‌تر، بی‌قید و شرط‌تر و هنوز به گونه‌ای متناقض طفره‌روتر از آنچه که می‌تواند گفتمان اختلاف جنسیتی نامیده شود، نشان می‌دهد. مسلماً در اینجا به روش‌هایی ارجاع می‌دهم که بازنمایی زنان در هنر بر آن‌ها بنا شده و در خدمت بازتولید بی‌چون و چرای فرضیات پذیرفته‌شده‌ای قرار گرفته که تحت حمایت جامعه به طور کلی، هنرمندان به طور خاص و برخی از هنرمندان بیش از دیگران است؛ فرضیاتی در مورد قدرت مردان بر، برتری آنان نسبت به، تفاوتشان با، و کنترل ضروری آنان بر زنان که در ساختارهای بصری همچنان که در انتخاب‌های مضمونی تصاویر موردنظر آشکار می‌شوند. ایدئولوژی خود را بیشتر توسط آنچه که ناگفتنی - یعنی ناندیشیدنی و غیرقابل بازنمایی - است نشان می‌دهد، نظیر آنچه که در اثر هنری مفصل‌بندی می‌شود. از آنجا که بسیاری از فرضیات در مورد



1. Past and present

زنان خود را به شکل یک مجموعه دیدگاه‌های مبتنی بر عقل سلیم در مورد جهان مطرح ساختند، و بنابراین بدیهی فرض شدند، [این فرضیات] از نظر اغلب مخاطبان معاصر با آنها، و همین‌طور خالقان این نقاشی‌ها، مخفی بودند. فرضیاتی در مورد ضعف و انفعال زن؛ حضور جنسی او برای نیاز مردان؛ کارکرد معین خانوادگی و پرورش‌دهنده‌اش؛ این‌همانی او با قلمرو طبیعت؛ موجودیت او به عنوان موضوع هنر و نه خالق آن؛ مضحک بودن آشکار تلاش‌هایش برای الحاق فعالانه خود به قلمرو تاریخ از طریق فعالیت یا درگیری در منازعات سیاسی؛ همگی [این فرضیات] اگر نه بی‌چون‌وچرا، بالاخره کم‌وبیش توسط اغلب مردمان عصر ما پذیرفته شده‌اند - همین‌طور همه این ایده‌ها، یک قطعیت عمومی‌تر و فراگیرتر درباره‌ی خودِ اختلاف جنسیتی را پیش‌فرض گرفته‌اند. به این ترتیب [این ایده‌ها] یک محتوای ضمنی «در حال تکوین» را برمی‌سازند که تقریباً در پس هر تصویر مرتبط با زنان نهفته است. باین‌حال شاید عبارت «محتوای ضمنی» از منظر مقاصد من گمراه‌کننده باشد. من به دنبال یک خوانش عمیق نیستم؛ همین‌طور قرار نیست که این کار، تلاشی باشد در جهت حرکت به پشت تصاویر و به سمت قلمروی حقیقت عمیق‌تری که در زیر سطح متون تصویری مختلف، خفته

است. تلاش من در بررسی سه‌گانه‌ی زن - هنر - قدرت بیشتر باید کوششی برای رها کردن گفتمان‌های مختلف درباره قدرت مرتبط با اختلاف جنسیتی در نظر گرفته شود، گفتمان‌هایی که همزمان با گفتمان مسلط روایت یا شمایل‌نگاری وجود دارند - همانقدر در سطح که در لایه‌های زیرین اثر.

باید به خاطر سپرد که یکی از مهم‌ترین کارکردهای ایدئولوژی، پنهان کردن روابط آشکار قدرت است که در یک لحظه‌ی خاص تاریخی در جامعه حکمفرما می‌شود؛ آن‌هم از این طریق که آنان را بخشی از نظم لایزال و طبیعی چیزها نشان می‌دهد. همین‌طور باید به یاد داشت که قدرت نمادین نامریی است و تنها با همدستی و مشارکت کسانی اعمال می‌شود که نمی‌توان آنان را از این حیث بازشناخت که آیا تسلیم آن هستند و یا آن را به کار می‌گیرند. هنرمندان زن بیشتر از معاصران مرد خود از تحریکات گفتمان‌های ایدئولوژیک مصون نیستند، و همین‌طور نباید خیالبافی کرد که مردان مسلط، خیانتکارانه یا حتی آگاهانه ایده‌های خود را بر زنان تحمیل می‌کنند. به باور میشل فوکو، قدرت تنها در شرایطی قابل پذیرش است «که بخش قابل توجهی از خود را پنهان کند.» گفتمان پدرسالارانه‌ی قدرت بر زنان، خود را در زیر حجاب امر

«طبیعی» — در واقع امر «منطقی» — پنهان می‌کند.

قوت و ضعف پیامدهای طبیعی اختلاف جنسیتی دانسته می‌شوند. با این در مورد کاری نظیر سوگند هوراتی‌ها اثر داوید (تصویر ۱) دقیق‌تر آنست که بگوییم، این اثر بازنمایی تفاوت‌های جنسیتی — مذکر در برابر مونث — است، تفاوت‌هایی که مستقیماً تقابل میان قوت و ضعف را برمی‌سازند؛ تقابلی که قلبِ تپنده این تصویر است.

در هوراتی‌ها، ظاهراً ایده‌ی انفعال زن — و تمایلش به تسلیم شدن در برابر احساسات شخصی — برای هنرمند به عنوان یک عنصر در دسترس لانگ^۱ بصری وجود داشته که فهم‌پذیری بالای این پارول^۲ خاص تصویری به آن وابسته است. علاوه بر این دانستن این نکته اهمیت دارد که واقعه‌ی روایی خاص بازنمایی‌شده در اینجا — لحظه‌ای که سه برادر، هوراتیون، [با احساساتی] میهن‌پرستانه در وفاداری به روم، بر شمشیرهایی که پدرشان در حضور زنان و کودکان خانواده بالا آورده است، سوگند می‌خورند — در متون کلاسیک و پساکلاسیک یافت



۱. Langue: سوسور زبان را به دو بخش تقسیم می‌کند. بخش نخست، همان لانگ، در طول زمان تغییر نمی‌کند، ساختاری استعلایی و انتزاعی دارد و صرفاً نحو یا همان قواعد و سیستم‌های لازم برای تولید معنا و دلالت را شامل می‌شود و مستقل از کاربردهای انضمامی زبان است. بخش دیگر پارول نام دارد که کاربرد انضمامی زبان در موقعیت‌های خاص یا همان گفتارهای فردی است و در طی زمان تغییر می‌کند.

2. Parole

نخواهد شد، بلکه از اساس یک اختراع داویدی است که به دنبال کندوکاو بسیار در مورد سوژه‌های بالقوه‌ی داستان مزبور حاصل شد؛ اختراعی که که وضوح انقلابی را و امدار دقیقاً همین تقابل صریح میان قوت مردانه و ضعف زنانه است که توسط گفتمان ایدئولوژیک دورانش فراهم می‌شود. اثربخشی تکان‌دهنده‌ی ارتباط بصری در اینجا به تصویری‌ترین شکل ممکن بر فرضیاتی جهانشمول وابسته است: این موضوع نیازی به تامل ندارد. تقسیم دوگانه در اینجا، میان انرژی، کشش، و تمرکز مردانه در تقابل با گوشه‌گیری، سستی، و بی‌خیالی زنانه به همان وضوح یک نمودار لوی — اشتراوسی از یک دهکده‌ی بومی است؛ این تقسیم در همه جزئیات ساختار و کاربست تصویری اجرا شده‌است؛ [بر بدن‌های جنگندگان، در حالت و آناتومی آن‌ها نقش شده‌است، و حتی در شیوه‌ای آشکار است که پیکرهای مردانه بخش پرهیبت چینش معماری را به خود اختصاص می‌دهند، و آنقدر گسترش یافته‌اند که آن را پر کنند، در مقابل، زنان در حالی که بر روی یکدیگر از هوش رفته‌اند، باید صرفاً با کنجی سر کنند. تقسیم دوتایی مردانه در برابر زنانه قطعاً در انتقال پیام داوید درباره‌ی ارجحیت «وظیفه درقبال میهن» بر «احساسات شخصی» آنچنان موفق است که ما نسخه‌ی اخیرتر سوگند هوراتی اثر آرماند کارافه را

دست‌کم تا حدی «ضعیف و مغشوش» به حساب می‌آوریم، به این خاطر که این اثر نمی‌تواند بر یک تقابل صریح «طبیعی» تکیه زند، تقابلی که اساس وضوح و قطعیت داوید است.

در اواسط قرن نوزدهم، در انگلیس ویکتوریایی، انفعال زن، عدم توانایی او طبق عرف در دفاع از خویش علیه خشونت فیزیکی، ظاهراً چنان موضوع اعتقادی - ایمانی پذیرفته شده‌ای بوده‌است، که وضعیت‌های دال بر ضعف - در تضاد آشکار با شجاعت هوراتیون داوید - اکنون می‌توانست در مورد زنان بریتانیایی، با کمی افراشتن گردن و شق کردن چانه، خود حمل بر شجاعت شود. درواقع، سر جوزف نوئل پاتن خالق اثری از این دست بود؛ اثری که در ۱۸۵۸ در رویال آکادمی تحت عنوان یادبود^۱ (تصویر ۲) به نمایش درآمد (نسخه‌ی اصلی ناپدید شده‌است)، به «بزرگداشت شجاعت مسیحانه‌ی بانوان انگلیسی در هند در طی شورش ۱۸۵۷» اختصاص یافت. در پراوتز باید افزود چهره‌هایی که با انرژی زیاد از پشت، در حال وارد شدن هستند، در نسخه‌ی اصلی - برخلاف آنچه که ما اکنون در نسخه‌ی قلمکاری بعد از نقاشی [اصلی] می‌بینیم - نه ناجیان اسکاتلندی بلکه سربازان هندی به‌خون‌تشنه بودند.

1. In Memoriam

باغیان هندی به این علت تغییر یافتند که هنرمند احساس می‌کرد حضورشان «تأثر بیش‌ازحد دردناکی» برمی‌انگیزد. شجاعت بانوان بریتانیایی ظاهراً تشکیل شده‌است از زانو زدن و وادادن در برابر تجاوز و قتل بی‌رحمانه‌ی خود و کودکانشان، در حالی که تا حد امکان بی‌مناسبت‌ترین اما پرچین‌وشکن‌ترین لباس‌هایشان را بر تن کرده‌اند، بدون آنکه حتی یک انگشت برای دفاع از خویشان بالا بیاورند. با این حال در نظر تماشاچیان شیفته و ستایشگر آن دوره، متانت و انجیل، به جای تلاش قدرتمندانه در دفاع از خود، دقیقاً همان چیزی بود که شجاعت یک بانو را برمی‌ساخت. منتقد ادبی آرت ژورنال آن دوره گفت: «تماشاگر مجذوب آرامش والای سیمای شخصیت اصلی می‌شود - آرامش او فراتر از فضیلت رومی^۱ است؛ لبانش به نیایش مشغولند؛ او انجیل را در دستان خود دارد، و این قوت اوست.» اکنون حداقل دو گفتمان در این تصویر مفصل‌بندی شده‌است. یکی داستان روشن و بی‌ابهام بانوان دلیر بریتانیایی و کودکانشان، که در طی شورش سربازان هندی با نیایش به خود روحیه می‌بخشند در حالی که در معرض حمله و تجاوز بومیان وحشی و احتمالاً شهوتی قرار دارند. گفتمان دیگر، و کمتر واضح،

1. فضیلت رومی همان فضیلتی است که هوراتی‌ها داوید واجد آن هستند.

داستان پدرسالارانه و طبقاتی است که رفتار مناسب برای یک بانو را تصریح می‌کند، و بدین معناست که هیچ بانویی حتی در دفاع از کودکش با زیاده‌روی — تا آن حد که دستی را به قصد خشونت فیزیکی بالا ببرد — خود را جنسیت‌زدایی نمی‌کند. چنین ایده‌ای درباره رفتار بانووار یا «زنانه» ارتباط ناچیزی با این موضوع دارد که زنان، از جمله بانوان بریتانیایی در طی شورش سربازان هندی، واقعاً تحت شرایط مشابه چگونه رفتار کرده‌اند. زنانِ گو'یا، در سیاه‌قلم «و آنها شبیه حیوانات وحشی هستند» (تصویر ۳) از سری «مصایب جنگ»، هر چند به وضوح بانو نیستند، با رفتاری کاملاً متفاوت از بانوانِ یادبود نشان داده شده‌اند، علارغم این واقعیت که توسل زنان دهقان به خشونت، خود به عنوان نشانه‌ای از شدت و حدت شرایط عمل می‌کند. دفاع بسیار مایوسانه‌ی مادران اسپانیایی از کودکانشان بدین معناست که آنان چیزی جز زن هستند: آنها «شبیه حیوانات وحشی هستند».

طرفداران حقوق زنان، در اوایل قرن بیستم، تلاش کردند که با ترکیب برازندگی زنانه و قدرت بدنی آشکار، تصویری قانع‌کننده از زنان خلق کنند؛ عکس شکل ۴ نیز همین موضوع را نمایش می‌دهد. نتایج

حاصل‌شده — در قالب زن جوانی در پوشش مناسب که با یک حرکت جوجیتسو در حال واژگون کردن پلیسی متحیراست — بین وضعیتی نیروبخش و وضعیتی مضحک معلق می‌ماند. گفتمان قدرت و کد رفتار بانووار فقط می‌توانند با یکدیگر رابطه‌ای بی‌ثبات و متزلزل برقرار و حفظ کنند: این دو قابل جمع نیستند.

موفقیت یک گفتمان در تایید وضعیت ایدئولوژیک، نه به پشت‌گرمی شاهد و برهان، بلکه با اعمال کنترل موفق به واسطه‌ی «بدهت» فرضیاتش محقق می‌شود. بر اساس نوشته‌های تالکوت پارسونز، نیرو نه یک خصیصه‌ی سرشت‌نما بلکه درواقع یک مورد خاص محدودکننده‌ی آرایش قدرت است؛ اعمال زور حاکی از سیرفهرایی قدرت به گستره‌ای پایین‌تر در عمومی‌سازی است؛ «نمایش نیرو» رمز شکست و ناکامی جریان سمبولیک قدرت است. بالین‌حال، فرضیات دوره‌ی ویکتوریایی در مورد رفتار بانووار بر انواعی از تهدیدات استوار است که هر چند این تهدیدات به ندرت مورد اشاره قرار می‌گیرد، اما در انتظار کسانی می‌ماند که آن‌ها را مورد پرسش قرار می‌دهند: زنی که تا حد استفاده از نیروی بدنی یا عمل مستقل زیاده‌روی می‌کند، دیگر بانو به حساب نمی‌آید. متعاقباً از آن‌جا که زنان به طور طبیعی بی‌دفاعند و مردان به گونه‌ای

بسیار طبیعی تهاجمی، بانوان واقعی باید نه بر خودشان بلکه بر مدافعان مردشان تکیه کنند — همانطور که در یادبود سپاه اسکاتلندی [به مثابه مدافعان مرد]، از آنان در برابر مهاجمان (مشابه مرد)، یعنی سربازان شورشی هندی (که دوباره نقاشی شدند)، محافظت می‌کنند.

بی‌شک این دیدگاه‌ها توسط مردان و زنان این دوره بدیهی فرض می‌شدند: ایدئولوژی دقیقاً تا بدان‌جا موفق است که دیدگاه‌هایش توسط کسانی که قدرت را اعمال می‌کنند و کسانی که به آن تن می‌دهند، به اشتراک گذاشته شود. اما در اینجا یک نتیجه‌ی منطقی از فرضیات نهفته در پس متون بصری ناشی می‌شود که برای مردان نسبت به زنان در دسترس‌تر خواهد بود: نتیجه‌ای که می‌توان بالقوگی فانتزی — گفتمانی از میل — آن را ساختار خیالین دنباله و عقبه‌ی اثری همچون یادبود نامید: چیزی مانند تجاوز و قتل زنان بریتانیایی در طی شورش سربازان هندی، سوژه‌ای که در مطبوعات عامه‌پسند آن دوران رواج داشت. این جنبه از نقاشی، یعنی سرنخی که از «چیزهای ناگفتنی آتی» بدست می‌دهد، در بازبینی‌های معاصر به عنوان «آن سبعیت‌های شیطانی که بدون احساس اشمئزاز نمیتوان آن را برتافت» با ظرافت مورد اشاره قرار می‌گیرد؛ چیزی که باید تا حدی به حساب محبوبیت این نقاشی در بین عموم گذاشت.

البته این سنخ دنباله و عقبه وجود دارد، که پیش‌تر از یادبود و در فرانسه — نه در انگلیس — نقاشی شده‌است: مرگ سارداناپالوس اثر دلاکروا (تصویر ۵). شاعری گفته است که «در رویاها مسئولیت‌ها آغاز می‌شود». شاید. اما مطمئناً کسی که ادعا می‌کند در قدرت رویا آغاز می‌شود، جا پای محکم‌تری دارد — رویاهای قدرتی هنوز بیشتر، و در این مورد، خیالبافی‌هایی راجع به قدرتی نامحدود مردان، تا از طریق تخریب‌کردن بدن‌های زنان لذت ببرند. نقاشی دلاکروا مسلماً نمی‌تواند به صرف فرافکنی تصویری تخیلات سادیستی نقاش تحت لوای گرایش به امور عجیب و نامتعارف کاسته شود. باین‌حال باید به خاطر سپرد که در پس آشوب آشکار متن داستان دلاکروا — داستان سارداناپالوس، حاکم آشوری دوران باستان، که با شنیدن خبر شکستش، همه دارایی‌های ارزشمند خود را که شامل زنان نیز می‌شد، تخریب کرد و سپس با آنان و در قصرش در میان شعله‌های آتش فرو رفت — فرضی اینجهانی‌تر نهفته، که در بین مردان طبقه‌ی دلاکروا به اشتراک گذاشته شده‌است: به آنان به طور طبیعی امتیاز، تصاحب کردن، کنترل کردن و میل ورزیدن به بدن‌های زنان داده شده‌است. اگر این مردان هنرمند بودند، فرض می‌شد که کم و بیش دسترسی نامحدود به بدن‌های زنانی دارند که به عنوان مدل

برایشان کار می‌کردند. به بیانی دیگر، فانتزی خصوصی دلاکروا نه در خلاء بلکه در یک زمینه‌ی خاص اجتماعی حضور دارد، زمینه‌ای که نه تنها برای انواع مشخص رفتار مجوز صادر می‌کند بلکه حدود و ثغور آن را نیز برمی‌سازد. تقریباً غیرقابل تصور است که هنرمند زن این دوره مرگ کلثوپاتریبی را تصویر کند، مثلاً در حالی که غلامان لخت او توسط کنیزان زن به قتل می‌رسند. در سیستم قدرت جنسی متعلق به پدرسالاری، تخطی فقط آن چیزی نیست که از کدهای فهم‌شده‌ی تفکر و رفتار تجاوز می‌کند؛ بلکه ضروری‌تر از آن، دورترین حدود و ثغور را نیز مشخص می‌کند. تخطی جنسی را می‌توان همچون آستانه‌ای برای رفتار مجاز — چه رفتار واقعی و چه خیالی — دانست نه مخالف و متضاد با آن. محل درست وقوع تضاد و اختلاف توسط تفاوت جنسیتی مشخص می‌شود.

دلاکروا به شیوه‌های مختلف تلاش کرد که بیان آشکار و بی‌ابهام خود را در مورد سلطه‌ی کامل مردان بر زنان، کمرنگ سازد و از آن فاصله بگیرد، ولی همزمان بر جنبه‌های تحریک‌آمیز جنسی در مضمون اثر تاکید ورزید. او با قرار دادن یک خود جایگزین^۱ — سارداناپالوس^۱ لمیده بر

1. Surrogate Self

تخت — در قلب خونین تصویر، در این قتل عام شرکت جست، اما این «خود» که خویشتن را از همه‌ی و التهاب شهوانی پیرامونش دور نگه می‌دارد، یک نقاش — تخریب‌گر^۱ است که در نهایت در شعله‌های خلق — تخریب^۲ خود نابود می‌شود.

علی‌رغم کار بزرگ و زیرکانه‌ای که در این نقاشی، در جهت والایش نصفه و نیمه‌ی هنری صورت گرفت، عموم و منتقدین، در اولین وعده‌ی نمایش این کار در سالن ۱۸۲۸، به وضوح وحشت کردند. کناره‌گیری و کنج‌نشینی قهرمان این قطعه حقیقتاً هیچ‌کس را فریب نداد. هر چند عموم انتقادات مستقیماً متوجه و علیه قصورهایی در فرم نقاشی بودند، آشکار است که دلاکروا با مصور کردن چنین موضوعی با چنین شکلی از اشتها و لذت جنسی، و چنین جلوه و طمطراق اروتیکی، و چنین بی‌پردگی‌ای، به بیان آشکاری از انفجاری‌ترین تخیل گفتمان پدرسالارانه‌ی میل بسیار نزدیک شده‌بود؛ تخیلی که به همین علت — انفجاری بودن — با حد اعلای احتیاط سرکوب می‌شد: این همانی سادی^۳ قتل و تملک جنسی در مقام بیان ژوئیسانس مطلق.

فانتزی تملک مطلق بدن‌های برهنه‌ی زنان، فانتزی‌ای که برای هنرمند

1. Artist - destroyer
2. Creation - destruction
3. Sadean Identification

قرن نوزدهم کمابیش در عرصه‌های مشخص عملی — دسترس‌پذیری ثابت مدل‌های استودیو در امور جنسی در کنار رفع احتیاجات حرفه‌ای — واقعیت داشت، در قلب تصاویری نهفته است که با خلاقیت کمتر مضامین شرق نزدیک یا کلاسیک را بازنمایی می‌کند؛ تصاویری نظیر بازار شرقی برده^۱، اثر ژان لئون ژروم (تصویر ۶). در این اثر بازنمایی شمایل‌نگارانه‌ی مناسبات قدرت مسلما با فرضیاتی در مورد اوتوریته‌ی مردانه سازگار است، هر چند با این فرضیات یکسان نیست. علاغم اینکه به ظاهر نقاشی‌های ژروم بازنمایی واقع‌گرایانه‌ی رسوم شرقی‌های «خوش‌تصویر» است، این نقاشی‌ها مهر تاییدی بر این واقعیت هستند که زنان — در پاریس درست همانطور که در شرق نزدیک — برای فروش به مردان و در مرحله‌ی بعد برای ارضای جنسی آنان هستند — البته مهرتاییدی که به خوبی از نظرها دور نگه داشته شده‌است. تجربه و عمل جنسی در این اثر بهتر از نقاشی دلاکروا ایدئولوژیک شده‌است و کارهایی اینچنین بی‌وقفه از سالن‌های این دوران سر در می‌آوردند و بسیار ستایش می‌شدند. چرا اینگونه بود؟ اول از همه در سطح ساختار فرمال، این گونه کارها قابل‌قبول‌تر بودند، چرا که ژروم و امثال او یک ناتورالیسم سرد و

1. Oriental Slaye Market

دور شبه‌علمی را — ضربات کوچک و خود محوکننده و خود تخریبگر قلم‌مو، افکت‌های «عقلانی» و قانع‌کننده‌ی فضایی (تجربه‌گرایی ظاهراً بی‌طرفانه) — جایگزین سبک دلاکروا کرده بودند؛ با دخالتِ پرحرارت خویش در اثر، و روح پر احساس و آتشین سطوح رنگی‌اش. سبک ژروم موضوع نقاشی او را توجیه می‌کند (اگر چه نه برای ما که خوانندگان محتاط و زیرک‌تری هستیم، اما قطعاً برای بیشتر تماشاگرانِ زمانه‌ی او این حربه کار می‌کرد). زیرا این سبک، با نمایش «عینیت» عاقلانه و جدی در اثر، دیگربودگی بی‌بروبرگرد کاراکترهای درگیر در روایت او را تضمین می‌کند. او عملاً دارد می‌گوید: «به فکرتان خطور هم نکند که من یا هر مرد شریف و راست‌پندار فرانسوی، هرگز در چنین چیزی شرکت بجویم، من فقط دارم نکته‌ی دقیقی را در مورد این واقعیت متذکر می‌شوم که نژادهای کمتر روشنفکر به مبادله‌ی زنان برهنه مشغول هستند — البته چنین نمایشی اصلاً تحریک‌کننده هم نیست!» ژروم مانند بسیاری از دیگر هنرمندان همدوره‌اش، موفق می‌شود که در اینجا یک پیام دوگانه را تجسم ببخشد: یکی در مورد قدرت مردان بر زنان و دیگری در مورد برتری مردان سفید بر نژادهای تیره‌تر و بنابراین کنترل و سلطه‌ی توجیه‌پذیر بر این نژادها؛ دقیقاً همان نژادهایی که به این نوع

مبادلات شهوانی مشغولند. یا می‌توان گفت چیزی پیچیده‌تر در ارتباط با استراتژی‌های ژروم و در تقابل با «استراتژی‌های مناسب شهوانی» وجود دارد: مورد آخر به صورت جنسی به کار بسته شد تا درعین حال که نقاش را به لحاظ اخلاقی از همتایان شرقی خویش — درون فضای به لحاظ عینی اغواگر اما به لحاظ نژادی فاصله‌انداز نقاشی — دور می‌کند، اما همزمان ایشان را با یکدیگر این‌همان نیز بسازد.

«بالماسکه در اپرا» اثر *دوارد مانه* (تصویر ۷) در ۱۸۷۳ می‌تواند با توجه به مقاصدی که من در این بحث دنبال می‌کنم، یک پاسخ مبارزه طلبانه و جنجالی به محتوای آشکار و پنهان بازار بردگان ژروم و تخریب‌گر آن باشد. نقاشی مانه نیز همانند نقاشی ژروم به قول ژولیوس مایر گرافه^۱ یک «بازار گوشت» را نمایش می‌دهد. با این حال مانه بر خلاف ژروم مبادله‌ی زنان جذاب را نه در خاور نزدیک با حفظ فاصله‌ی مناسب، بلکه پشت گالری‌های اپرا هاوس^۲ در خیابان لوپتیه^۳ بازنمایی می‌کند؛ و خریداران گوشت زنانه این بار نه بی‌سروپاهای شرقی بلکه در عوض مردان پرسه‌زن پاریسی متمدن و متشخص هستند، کسانی مانند دوستان مانه و در برخی موارد تعدادی از همکاران هنرمندش، که از آنها



1. Julius Meier - Graefe
2. Opera House
3. Rue Lupeltier

خواسته بود مدلس شوند. برخلاف نقاشی ژروم، که در سالن ۱۸۶۷ پذیرفته شد، نقاشی مانه از سالن ۱۸۷۴ رد شد. بهتر است متذکر شوم که دلیل رد مانه نه صرفاً بازنمایی جسورانه‌ی دسترس‌پذیری جنسی زنان و مصرف آنان توسط مردان در همان حوالی [پاریس]، و نه فقط آنطور که استفان مالارمه، دوست و مدافعش در آن زمان، ذکر کرد، شهادت ساختاری و فرمال اثر — نمای بریده‌شده‌ی عمدی و درعین حال به ظاهر تصادفی از منظره — بود، بلکه دلیلش روشی بود که این دو نوع ضربه‌ی براندازنده متقابلاً و توأمان اثر می‌کنند. دقیقاً همین استراتژی‌های ضدروایی مانه در طرح و ساختار نقاشی و همین امتناع او از شفاف‌سازی است که فرضیات ایدئولوژیک زمانه‌اش را به وضعیتی ناپایدار و متزلزل می‌کشانند. نقاشی مانه فرضیاتی را فاش می‌سازد که چنین روایت‌هایی بر آن سوار شده‌اند؛ آن‌هم به‌وسیله‌ی رد کردن اسلوب‌های سنتی قصه‌گویی تصویری و به‌وسیله‌ی قطع جریان روایت که با پاها و نیم‌تنه‌های بریده شده در بالای نقاشی و اندام قطع شده‌ی یک مرد در قسمت چپ محقق شده‌است. قسمت‌های جدا شده‌ی بدن‌های زنانه با مجاز جزء به کل یک نقطه ارجاعی بلیغ و شوخ طبعانه را برمی‌سازد که به دسترس‌پذیری جنسی زنان طبقه‌ی پایین‌تر و زنان حاشیه‌ای برای لذت مردان طبقه‌ی

بالا تر اشاره دارد. مانه به وسیله‌ی یک استراتژی واقع‌گرایانه و هوشمندانه، ما را به یکباره از نیرنگ هنر آگاه ساخته است، او علیه انکار شبه‌علمی این نیرنگ و ناتورالیسم تردستانه‌ی ژروم موضع می‌گیرد و در عین حال از طریق نمایش پاهای به ظاهر تصادفاً قطع شده ما را از ماهیت مناسبات قدرت آگاه می‌کند؛ مناسباتی که حوادث این جهان را تحت کنترل خود دارد. بعدها در بار در فولی - برژر^۱ مانه (۱۸۸۱)، تمهید پاهای قطع شده این بار در بازنمایی یک زن مشغول به کار، یعنی پیشخدمت بار، تکرار می‌شود، تا طبیعت مذاکرات پنهانی را به ما یادآور شود که میان چهره‌ی جلوی صحنه و مرد مبهمی که در آینه منعکس شده، در جریان است و در همان زمان توجه ما را به تصادفی بودن مرزهای قاب تصویر جلب کند. تصویر پاهای قطع شده مجازی راحت‌فهم و اختصاصی از مناسبات قدرت جنسی ارائه می‌دهد. وقتی تصویر زنانه است - همانطور که در عکس معروف آندره کرتس از پاهای یک رقاصه (۱۹۳۹) (تصویر ۸) دیده می‌شود - ناگزیر به جذابیت جنسی و تلویحی مدل نامریی ارجاع می‌دهد، همان مدلی که به عنوان یک ابژه منفعل در برابر نگاه خیره‌ی مردانه ارائه شده‌است. پاهای مردانه‌ی مشابهاً قطع شده هرگز چنین دلالتی

1. Bar at the Folies - Bergere

ندارند، چه این پاها متعلق به مسیح در حال عروج در نسخ خطی وسطایی باشد، چه از آن قهرمانی دادخواه در کمیک استریپی مدرن. اگر پاهای قطعه شده مردانه باشد، به طور قطع دلالت‌گر انرژی و قدرت است.

در زمینه‌ی بی‌قید و شرط انفعال، دسترس‌پذیری جنسی، و بی‌پناهی، چگونه یک هنرمند زن قابل احترام در انگلیس و در اواسط قرن نوزدهم می‌تواند یک تصویر قانع‌کننده از شرایط حرفه‌ای‌اش ارائه دهد؟ نه چندان ساده و نه چندان قانع‌کننده. در واقع، برای مشاهده‌گران سخت بود که بگویند نقاشی امیلی ماری اُزُرن، با عنوان بی‌نشان و بی‌یار^۱ (تصویر ۹)، در واقع نمایش یک هنرمند زن است. موضوع آن در تاریخ تحصیل فلسفه و هنر چاپ ۱۹۷۰ بدینگونه تعیین شد: «یک زن متشخص که تا حد وابستگی به هنر برادرش فروکاسته شد». با وجود این، شواهد مستند و همین‌طور خوانش دقیق متن تصویری به این واقعیت اشاره دارد که منظور اُزُرن بازنمایی یک هنرمند زن جوان و بی‌سریست است که کارش را با اضطراب زیاد به یک دلال شکاک تصویر ارائه می‌دهد. بنابراین این نقاشی تا حدودی تصویری است که خالق زن این اثر از خود دارد، تصویری که در لفافه‌ی زبان ژانر انگلیسی نقاشی پوشانده شده‌است. حتی

1. Nameless and Friendless

مختصرترین کندوکاوها و بررسی‌های کدهای پذیرفته‌شده در بازنمایی هنرمندان و کدهای پذیرفته‌شده در بازنمایی بانوان جوان در آن زمان، به یکباره آشکار می‌کند که چرا باید اُزُرن این شمایل‌نگاری نسبتاً مبهم را برای بازنمایی هنرمند زن انتخاب کند.

می‌توان به درستی فرض کرد که اُزُرن، به عنوان تامل‌کننده‌ی محتاط ژانرنقاشی‌های قابل قبول برای جامعه‌ی ویکتوریایی، در فرضیات «طبیعی» جامعه رویال آکادمی سهیم شد، فرضیاتی مبنی بر اینکه موقعیت مناسب برای یک زن جوان قابل احترام در خانه و خانواده است. او بی‌شک در فرضیاتی سهیم شد که اولین لته از سه‌گانه‌ی آگوستوس لئوپولد آگ را (تصویر ۱۰) تحت کنترل داشت، پرده‌ای درباره‌ی سقوط و اخراج یک زن متاهل محترم از خانه. یک زندگی مستقل، زندگی خارج از خانه و کاشانه به شدت با بالقوگی دسترس‌پذیری جنسی در ارتباط بود، بیش از همه برای یک زن مشخص؛ و این نوع زندگی مسلماً در کدهای روایی آن زمان، تنبیهی برای لغزش جنسی دانسته می‌شد. درواقع نکته‌ای را که توسط بیکاره‌های چشم‌چران در چپ تصویر اُزُرن منتقل می‌شود، نباید دست‌کم گرفت، کسانی که نگاهشان را از روی تصویر یک دختر رقصان نیمه‌برهنه برداشته‌اند تا هنرمند زن جوانی را مورد بررسی

قرار دهند، چرا که صرف بیرون ماندن در این جهان به هر علتی در عوض برخورداری از آسایش و امنیت خانه، برای یک زن جوان بی‌پناه موجب سوءظن و بدگمانی است. بدین ترتیب واضح‌تر می‌شود که چرا از برن تصمیم گرفته است که شرایط هنرمند زن را نه در قدرت بلکه در مخمسه و تنگنا تبیین کند. او به این مطلب اشاره دارد که فقط ضرورت شوم یک زن جوان را به عرصه‌ی عمومی و خطرناک حرفه‌ای‌گری می‌کشاند. روایت هنرمند زن در اینجا به گونه‌ای محتاطانه بر گفتنمانی تصویری از آسیب‌پذیری — و در یک کلام، عدم وجود قدرت — بنا شده‌است. هنرمند زن از برن، که در نقاشی در معرض نگاه خیره‌ی مردانه ترسیم شده، بیشتر در شرایط مورد انتظار برای مدل زن تصویر شده‌است، تا شرایط مفروض برای یک هنرمند مرد.

حتی با حدِ اعلا‌ی خیال پردازی نیز نمی‌توان هنرمند زنی را در قرن نوزدهم متصور شد که نقشش را کاملاً آزادانه و طبیعی، مشابه با همکاران مردش، بر حسب دسترسی آزاد به بدن‌های برهنه‌ی جنس مخالف تفسیر کند. ژروم، برعکس، در سلف پرتراش موسوم به مدل هنرمند^۱ خویشتن را به سادگی در ساختارهایی روایی ترسیم می‌کند که عرفاً بیش از همه



در ترسیم سلف - پرتوی هنرمند مقبول و بدیهی محسوب می‌شوند (تصویر ۱۱). سنت حضور هنرمند در کارگاهش یعنی، لازمه‌ی هنرمند بودن دسترسی آزاد فرد به زنان برهنه است. ساختن اثر هنری، خلق زیبایی، با بازنمایی برهنگی زنانه یکسان شد. در اینجا، ایده‌ی قدرت اصیل و ازلی هنرمند، و شان او به عنوان خالق موضوعات یکتا و ارزشمند، بر گفتمانی از اختلاف جنسیتی به مثابه قدرت بنا شده است.

این فرض [یعنی دسترسی آزاد هنرمند بر بدن‌های برهنه‌ی زنان] در مدل نقاش کاملاً آشکار و بی‌پرده عرضه شده است، هرچند با مقدار معقولی طفره‌روی ناتورالیستی سنجیده. هنرمند خودش را در حال لمس کردن ران زن زنده بازنمایی نمی‌کند، بلکه صرفاً تصویر گچی زن با دستانی پوشیده لمس می‌شود و خود نقاش (به گونه‌ای مرسوم بر حسب مقاصد نقاشی) سفیدموی و محترم است، نه جوان و شهوتی. او بیش‌تر ما را به یاد یک دکتر می‌اندازد تا یک هنرمند، و چشمانش را مجبویانه به پایین، بر روی کارش دوخته است، به جای اینکه آنها را فراز آورد، مبادا که با زن برهنه روبه‌رو شود. شمایل نگاری سراسر است و علنی در اینجا مضمون کاملاً قابل قبول نقاش در کارگاهش است، او که زبردستانه و با تمرکز در فعالیت خلاقه شرکت می‌جوید و با تندیس‌های موفقیت‌های

سابقش احاطه شده است. فرضیات راجع به قدرت مردانه، از طریق طرح مقاصد باشکوهی که قدرت در خدمت آن است، کاملاً و به گونه‌ای تسلی‌بخش توجیه می‌شود: هر چند این مدل برهنه در واقع می‌تواند در خدمت مقاصد هنرمند قرار گیرد، در عوض خود هنرمند صرفاً بنده‌ی متواضع علتی بالاتر، یعنی همان زیبایی است. این مجموعه‌ی پیچیده‌ی باورهای همبسته با قدرت مردانه، مدل‌های برهنه و خلق هنر کامل‌ترین و بی‌نقص‌ترین توجیه عقلایی خود را در نمایش همواره محبوب قرن نوزدهمی افسانه‌ی پیگمالیون^۱ می‌یابد: زیباروی تراش‌خورده از سنگ با تشعشع پرشور میل مردانه جان می‌گیرد.

عملکرد ایدئولوژی در هیچ کجا به وضوح موقعیت‌هایی نیست که در آن مسایل طبقه و مسایل جنسیت در جهت تولید تصویرخیالین زن به یکدیگر ملحق می‌شود. در مثال زن دهقان، پیوند زن روستایی با قلمروی طبیعت - قلمرویی که بی‌زمان و پرورش دهنده است و به گونه‌ای زیبایی‌شناسانه فاصله خود را حفظ می‌کند - به منظور خنثی‌سازی بالقوگی او - در حقیقت، محو فعلیت او در جایی مثل فرانسه که هنوز



۱. پیگمالیون مجسمه‌سازی اساطیری بود که با چنان عشقی به زیبایی مجسمه‌اش را از دل سنگ تراشید، که در نهایت به پیکره‌ی بسیار زیبای خود دل بست و از همین‌رو، الهه‌ی عشق در سنگ بی‌جان روح دمید و پیگمالیون معشوقه‌ی سنگی خود را زنده بازیافت.

خاطره‌ی زنان مسلح به داس و چنگک مثل کابوسی در فضا معلق می‌گشت — در مقام تهدیدی سیاسی، به کار گرفته می‌شد. درونی کردن دهقان در حوزه‌ی طبیعت کمک کرد تا فقر و فلاکت روستایی و کار دائم کوبیدن توسط زندهای مزرعه توجیه عقلایی شود و همین‌طور انقیاد زن را در سنت استبدادی مردانه و درون خود فرهنگ دهقانی توجیه کند.

کارهایی نظیر دو مادر از حیوانی سگانتینی (شکل ۲ از فصل دو را ببینید)، با اتصال سرراستی که بین کارکرد تغذیه‌گری گاو و زن برقرار می‌کند، پیش‌فرض‌های ایدئولوژی‌ای را آشکار می‌کند که جانب‌مادر بودن به مثابه کار «طبیعتاً» مقدر شده را می‌گیرد و هم‌زمان شرح می‌دهد که زن دهقان، به عنوان گونه‌ای ابتدایی و آموزش ندیده — و بنابراین مطلقاً «طبیعی» — از زن، موید ایدئالی بر مفهوم باروری نیکو و انباشته از مفاهیم فرعی مریم باکره و کودکش مسیح است.

زن دهقان همچنین در مقام وسیله‌ای طبیعی برای اعتلای مفاهیمی درباره‌ی ایمان مذهبی عمل می‌کند. در کارهایی نظیر «نذری» از *آلفونسه لگروس* یا *زنان دهقان در کلیسا*^۱ از ویلهلم لایبل، تقوا در مقام ملازم طبیعی تقدیرگرایی اخلاقی نشان داده می‌شود، چنانکه این غریزه‌ی

1. Peasant women in church

محافظه‌کارانه‌ی زن دهقان است که اعمال مذهبی و سنتی را بی‌هیچ چون و چرایی از نسلی به نسلی دیگر تداوم می‌بخشد.

اکنون به گونه‌ای متناقض — البته کارکرد ایدئولوژی جذب و توجیه عقلایی تناقض است — در همان زمان که زن دهقان در مقامی طبیعتاً پرورش‌دهنده و پرهیزکار بازنمایی می‌شود، همین طبیعی بودن مسلم او، قرابتش با غرایز و حیوانیت، می‌تواند تصویر زن دهقانی را شکل دهد که در مقام تجسم قاطع سکسوالیته‌ی بی‌قید و بند و دست نخورده عمل می‌کند. گاهی این نیروی جنسی می‌تواند تحت آرمانی‌سازی^۱ مخفی شود، به عنوان مثال در کار *ژولس برتون*؛ کسی که در رنگ و جلا دادن و بخشیدن جلوه‌ای کلاسیک به جذابیت جنسی دختر دهقان برای سالن سالیانه و خوشامد کلکسیون دارهای نوکیسه‌ی میدوست^۲ آمریکا متخصص بود (تصویر ۱۲). گاهی هم این نیروی جنسی پرداخت‌نشده، خام و بی‌پرده مطرح می‌شد، اما نقش «طبیعی» زن دهقان در مقام دلالت‌گر لذت‌جویی زمینی به همان میزان نقش‌های پرورش‌دهنده و مذهبی او عنصری مهم در برساختن «جنسیت» در قرن بیستم است.

1. Idealization: آرمانی‌سازی به آن شکل از تصویرپردازی اطلاق می‌شود که موضوعات زمینی را با حالتی کاملاً آرمانی به تصویر می‌کشد، مثلاً مجسمه‌های یونانی نمونه‌ی بارزی از آرمانی‌سازی در هنر هستند.

2. Midwest

جذب زن دهقان در حوزه‌ی طبیعت در هیچ کجا اثربخش‌تر از «خوشه‌چینان» اثر معروف میله (۱۸۵۷) (تصویر ۱۳)، بازنمایی نشده‌است. در اینجا، دلالت‌هایی حقیقتاً پیچیده که حول موضوع خوشه‌چینی — روشی که به طور سنتی فقیرترین و ضعیف‌ترین افراد جامعه‌ی روستایی از قبل آن نانشان را کسب می‌کردند و حیطة‌ای که در آن زنان به طور تاریخی نقشی نسبتاً فعال در آشوب‌های مکرر مرتبط با حقوق گلاناژ^۱ داشتند — وجود دارد به نسخه‌ی ای رئالیستی از زندگی روستایی بدل شده‌است.

هر چند که ممکن است منتقدان محافظه‌کار و عجول در آن زمان شبیح معلق انقلاب را پشت این سه پیکر خمیده دیده باشند، خوانش خونسردانه‌تر متن تصویری نشان می‌دهد که میله، برعکس، بی‌میل بود که بر امکانی برای به بیان درآوردن تناقض اجتماعی عمیق موجود تاکید کند، تناقضی که تضاد میان غنای خرمن برداشت‌شده متعلق به زمین‌دار ثروتمند در پس‌زمینه و فقر و تهیدستی چهره‌های خوشه‌چین در پیش‌زمینه بر آن دلالت می‌کند. بلکه به جای آن، میله با تکریم وضعیت و

۱. Glanage: گلاناژ به معنای خوشه‌چین است. در کل افرادی را گویند که بر زمین کس دیگری کار می‌کنند و عایدی چندانی ندارند و برای نمردن از گرسنگی، وابسته به اضافات محصول ارباب خود هستند.

حالات خوشه‌چینان و از طریق همانندسازی پیکره‌ها با نمونه‌های اولیه‌ی انجیلی و کلاسیک، قصد دارد آنها را از زمینه پرنه‌هاب سیاسی تاریخ معاصر خارج کند و در زمینه‌ی فراتاریخی هنر والا بگنجانند. هم‌زمان، میله با استفاده از استراتژی‌های اثر خویش، روشن می‌سازد که این نیروی کار به طور خاص بی‌اجر و مزد باید به گونه‌ای دیده شود که گویی وضعیت آن توسط خود طبیعت مقدر شده‌است، نه آنکه شرایط خاص بی‌عدالتی تاریخی آن را موجب شده باشد. درواقع، این واقعیت مسلم که کارگران مورد بحث زن هستند، و نه مرد، موقعیت آنها را قابل قبول‌تر می‌سازد؛ آنها به عنوان زن راحت‌تر در موقعیت اینهمانی با نظم طبیعی قرار می‌گیرند و میله بر این اتصال زن — طبیعت در جنبه‌ای خاص از اثر خود تاکید می‌ورزد: بدن‌های خم‌شده‌ی زنان در همه‌ی جزئیات عینی توسط مرزهای خود زمین احاطه و محدود شده‌است. گویی که زمین است که آنها را حبس کرده‌است، نه فتودالیسم یا کاپیتالیسم.

«طغیان» — یا «شورش» — کتی کولویتر^۱ (تصویر ۱۴) در مقام تایید بصری قدرت و خودبیانگری زنانه، شگفت‌انگیزترین تضاد را با خوشه‌چینان میله ارائه می‌دهد. می‌توان این تصویر را — که سیاه‌قلم

1. Kathe Kollwitz's Losbruch (Outbreak)

۱۹۰۳ از سری «جنگ دهقانان» این نقاش است — در مقام نوعی «ضد — خوشه چینان»، یا یک نوع اثر پاد — روستایی دانست. فشار عمودی و پویای سردسته‌ی زن تکیده‌ی این تصویر، یعنی کسی که جمعیت پیش رویش را به حرکت برمی‌انگیزد، در کار واژگون‌کردن پیام کمپوزسیون میله، مبنی بر تسلیم منفعلانه در برابر نظم «طبیعی» است. می‌توان گفت کولویتز همان چیزی را از خلال اثر خویش فریاد می‌زند که میله با توسل به زنان دهقان در نقاشی‌اش به زیرکی از آن اجتناب کرد: خشم، انرژی، حرکت و عمل.

کولویتز به منظور گرفتن ایده‌های تاریخی و همچنین تصویری برای ترسیم چهره‌ی اصلی اثر خود به نام «بلک آنا»، یکی از رهبران شورش دهقانان در قرن شانزدهم، به شرح کلاسیک ویلهلم زیمرمان^۱، جنگ بزرگ دهقانان آلمانی^۲، رجوع کرد که در آن این زن قدرتمند توصیف شده و تصویرگراور چوبی معروفی از او نیز در آن ارائه شده بود. شکی نیست که کولویتز هنگام خلق این اثر تصویر کلاسیک و انقلابی دلاکروا، آزادی در سنگرها^۳، را در پس ذهن خود داشته‌است. اما تفاوت در

1. Black Anna
2. Wilhelm Zimmermann
3. The Great German Peasant War
4. Liberty at the Barricades

اینجاست که مسلماً چهره‌ی قدرتمند آزادی در اثر دلاکروا همچون سایر صورت‌بندی‌های زنانه از فضیلت‌های انسانی — عدالت، حقیقت، خویش‌داری، پیروزی — نه یک زن تاریخی و عینی بلکه یک تمثیل است، نمونه‌ای است از آنچه که سیمون دوبوار زن — به مثابه‌ی — دیگری نامید. در مقابل چهره‌ی بلک آنا که به لحاظ تاریخی متعین شده، قرار است به‌عنوان موضع هم‌ذات‌پنداری برای بیننده به کار رود. هنرمند تلاش دارد از طریق معرفی تصویر از پشت چهره‌ی قدرتمند «زن متعلق به مردم» در پیش‌زمینه، بینندگان را همچون خودش به هم‌ذات‌پنداری با این رویداد وادارد. کولویتز که در این زمان از فمینیسم و سوسیالیسم حمایت می‌کرد، مشخصاً تحت‌تأثیر مجموعه‌ی پیشروی فمینیستی آگوست بیل^۱، با عنوان زن در نظام سوسیالیسم^۲، قرار گرفته بود و مخصوصاً با بلک آنا هم‌ذات‌پنداری می‌کرد. او به زندگینامه‌نویس خود گفت که «خودش را در این زن تصویر کرده‌است. کولویتز می‌خواست که علامت حمله از او صادر شود». در شورش، شاید برای اولین بار بود که یک زن نقاش تلاش کرد که فرضیات ایدئولوژی جنسیتی را به چالش بکشد، و در ساختار سلطه‌ی نمادین با هوشیاری و آگاهی از وضعیت

1. August Bebel
2. Woman under Socialism

سیاسی شکاف بیندازد.

همین‌طور این موضوع اهمیت دارد که کولویتز برای بازنمایی این چهره‌ی زنانه‌ی قدرتمند و پرانرژی — که راهنمای عمل همراهانش است و نه گوش به فرمان آن‌ها — روایتی از هرج‌ومرج مطلق اجتماعی را انتخاب کرد. تویوس زن بالاتر از همه — با وام‌گرفتن عنوان پژوهش برانگیزاننده‌ی ناتالی زمون دیویس^۱ در مورد واژگونی نقش‌های جنسی در اروپای پیشا صنعتی — همواره تصویری موثر و نیرومند — اگرچه اغلب مضحک — از هرج و مرج و آشوب غیرقابل تصور است. عموماً در دوره‌ی ما ژست‌های قدرت و تاییدگری خویش، به‌خصوص ژست‌های اکتیویسم سیاسی متعلق به زنان با شرارت خاص تصویری نمایش داده شده‌اند. دومیه در لیتوگرافی‌ای با عنوان فرعی «و حالاً زنی در برابر ما یک‌ساعت نشسته و با فرزندان خود به‌شکلی ابلهانه درگیر است» — که آن را در سال ۱۸۴۸، یعنی دقیقاً همان سالی که انقلاب دموکراتیک به نام عدالت بیشتر می‌جنگید، خلق کرد — دو فمینیست قرار گرفته در سمت چپ تصویر (کاریکاتورهای قابل بازشناسی دو فعال مهم آن زمان) را به شکل ساحره‌های طبیعت‌زدایی‌شده و مخلوقات خمیده، استخوانی، و

1. Natalie Zemon Davis

بدون کرسر رسم می‌کند، وقاحت نامطلوب آنها به روشنی با جذابیت ناآگاهانه‌ی مادر کوچک سمت راست تصویر — که بی‌اعتنا به بلوای تاریخ به مراقبت از کودکش ادامه می‌دهد — در تضاد قرار می‌گیرد. کاریکاتور فعالان زن طبقه شاغل کمون، که به پترولوس^۱ شناخته می‌شدند، بی‌رحمانه توسط دولت نظم کشیده می‌شد (تصویر ۱۵)؛ به شکل مخلوقاتی ترسناک، غیرانسانی و عجوزه وار، دیوهای خرابکاری که با آتش‌زدن ساختمان‌ها قصد دارند که به معنای دقیق کلمه بافت نظم اجتماعی را نابود کنند.

پیتربروگل در قرن شانزدهم از چهره‌ی یک زن قدرتمند و فعال به نام دال گریت^۲ یا مد مگ^۳ استفاده کرد تا به آشوب و هرج و مرج روحی و سیاسی عصر خود اشاره کند. درواقع محتمل است که خود کولویتز برای مفهوم‌پردازی بلک آنا در سری «جنگ دهقانان» به این تصویر رجوع کرده باشد که یکی از موثرترین تصویرهای دال بر تهدید و خطر قدرت رها شده‌ی زنان بود، تصویری که کمابیش با سوژه‌ی کولویتز هم‌عصر به حساب می‌آمد: بر اساس نوشته‌های ناتالی زمون دیویس، مد مگ کسی است که با دسته‌ی پیروان زن درنده‌خوی خود، در مقام مظهر تخریب و

1. Petroleuse
2. Dulle Griet
3. Mad Meg

بی‌نظمی پرشور و فراگیر قرار گرفت، و چهره‌ی او خلاصه‌ای تصویری است از واژگونی مناسبات قدرت و معکوس‌سازی سلسله مراتب طبیعی دنیای منظم. موثرترین و نیرومندترین دال طبیعی بر حماقت و هرج‌ومرج در قرن شانزدهم — همان‌طور که در قرن نوزدهم — زن بود، رها شده، خودمختار و اکیداً در راس: تنها تصویری که به کفایت مناسبات «معمول» قدرت را از هم می‌پاشید، و در دلالت‌های منفی آنقدر غنی بود که مبین تخریب خود ارزش باشد.

کولویتز در چهره‌ی بلک آنا ارزشهای مد مگ را دگرگون کرد تا آنها را به دال‌های تصویری مثبت حتی اگر باز هم ترسناک تبدیل کند. در اینجا نیروی پلید و اهریمنی پیوند خورده با زن دهقان، همان قدرت‌های نحس و گاه فراطبیعی که با از بند رها شدن انرژی‌های زنانه و همگانی در ارتباط است و حتی چندان هم نسبت به تهدیدآمیزترین چهره‌های زنانه — جادوگر — بیگانه نیست، اینجا واجد یک ارزش مثبت اجتماعی و روانشناسی می‌شود: نیروی تاریکی، در زمینه‌ی آگاهی تاریخی، به منادی روشنایی بدل می‌شود.

دهم مارس ۱۹۱۴، یعنی تقریباً ۱۰ سال پس از آنکه کولویتز

تصویرش را از قدرت زن خلق کرد، مری ریچاردسون^۱ که پلی دیک^۲ نیز نامیده می‌شد، طرفدار مبارز حق رای زنان، در نشنال گالری لندن با ساطور به *آینه‌ی ونوس* و *لاسکوز* (تصویر ۱۶) حمله برد. اهمیت نمادین این کنش تخریبی زیبایی‌شناختی با تخریب ستون وندوم^۳ (منسوب به کوربه) طی کمون قابل مقایسه است، و به همان میزان هم با انزجار عمومی رو به رو شد. مری ریچاردسون اعلام کرد که وی در اعتراض به دولت بابت تباه‌کردن *خانم پانکهورست*^۴ که زیباترین شخصیت تاریخ مدرن است، تلاش کرد تصویر زیباترین زن تاریخ اسطوره‌ای را نیز تخریب کند. اجرای این عمل جسارت آمیز با وجود این واقعیت که او از نقاشی مربوطه بدش می‌آمد، آسانتر شد. خرابکاری ریچاردسون در آن زمان به گونه‌ای کاملاً طبیعی خشم عمومی را برانگیخت: او جرات کرده بود که اموال عمومی را تخریب کند، یک شاهکار بی‌قیمت را نابود کرد، و در گالری هنر دست به اسلحه‌ای خطرناک برد. حتی امروز نیز هر دوستدار خوشفکر هنر با تصور تیغه‌ای که از میان نقاشی *لاسکوز* عبور



1. Mary Richardson
2. Polly Dick
3. Vendome Column

۴ فعال زنان که در راستای اعطای حق رای تلاش می‌کرد و روز پیش از این اتفاق بازداشت شده بود. ریچاردسون در بیانیه‌ی خود گفت: «من تلاش کردم تا تصویر زیباترین زن در تاریخ اساطیر را نابود کنم تا به نابودکردن تصویر خانم پانکهورست، زیباترین شخصیت تاریخ مدرن به دست دولت اعتراض کنم».

کرده، تیغه‌ای که عمداً از میان تصویر خود زیبایی گذشته است، باید بر خود بلرزد. مری ریچاردسون ممکن است برای ما قابل ستایش باشد؛ به خاطر عمل شجاعانه‌اش، به خاطر شرکت در کاری مجازات شدنی به علتی سیاسی که او آن را آنقدر ارزشمند می‌دانست که برایش بجنگد، و به خاطر تلاش برای تخریب اثری که او به عنوان یک مبارز حقوق زنان معتقد بود نشانه‌ای از هر چیزی است که از آن نفرت دارد؛ با وجود این آشکار است که او اشتباه کرد. اشتباه کرد زیرا عملش را همچون عمل زن دیوانه‌ی شروری قضاوت کردند و از همین رو هیچ اثر مثبتی بر حق رای نداشت؛ اما بیش از آن به این علت اشتباه بود که پیش‌فرض ژست او مبتنی بر این بود که اگر علت و هدف طرفداری از حقوق زنان صحیح باشد، آنگاه ونوس و لاسکوز [از این منظر] نباید باشد. بعلاوه همانطور که ژاکلین رز در مقاله‌ی خود با عنوان «سکسوالیته در گستره‌ی بصری» آورده، می‌توان گفت که «اگر تصویری بصری، در فرم خود که به گونه‌ی زیبایی‌شناسانه بیان شده، در خدمت حفظ روال خاص و ناعادلانه‌ای از بازشناسی جنسی قرار گیرد، این کار را فقط به طور نسبی و محدود انجام می‌دهد.» پس آیا ممکن است که بتوانیم با شیوه‌ای متفاوت با تصویر ونوس برخورد کنیم؟

فراتر از واکنش‌های تخصصی ما به کیفیات بی‌نظیر آینه‌ی ونوس نظیر شکل، بافت، و رنگ، و حتی به خاطر همین کیفیات، ممکن است به سایر اشارات مختلفی که نقاشی ایجاد می‌کند واکنش نشان دهیم: اشاراتی به دلربایی انسانی، لطافت جسمی، و لذتی که هر دو جنس در کشف جنسی و کشف خویش می‌یابند؛ اگر هم جوانان گذشته باشیم و با شمایل‌نگاری‌ها سر کرده‌ایم، به یاد گذرگاه پر شیب زیبایی و لذت و بطالت همه‌ی آن سرخوشی‌ها، چه بصری و چه جز آن می‌افتیم، که در نقاشی توسط تصویر سنتی و مرسوم زن با آینه پیش کشیده می‌شود: *وانیتاس*^۱. در اینجا آینه نه تنها طرحی کلی از زیبایی رازآمیز، بلکه در عین حال اشاراتی از تخریب غیرقابل اجتناب آن به دست می‌دهد. چنین خوانش‌هایی ممکن است؛ حتی اگر از مناسبات قدرت حاصل شده میان مردان و زنان نقش شده در بازنمایی بصری تماماً بیخبر باشیم، یا حتی اگر نسبت به آن‌ها آگاه باشیم، اما ترجیح بدهیم که تا وقتی از تصویر لذت می‌بریم یا حداقل به تصویر مربوطه واکنش مثبتی نشان می‌دهیم از آن چشم‌پوشی کنیم، یا بالاخره اگر نمی‌توانیم از آنها [مناسبات قدرت] چشم‌پوشی کنیم، احساس کنیم که به هیچ وجه تحت تأثیرشان قرار



نمی‌گیریم.

این سوال که آیا در چنین مقطعی از تاریخ به سادگی برای زنان ممکن است که برهنگی زنانه را به شیوه‌ای ساده و بی‌مناقشه «تحسین کنند»، ما را به پرسیدن این سوال رهنمون می‌کند که آیا اصلاً هیچ بازنمایی بصری مثبتی از زن ممکن است؟ هانا هُخ، یک عضو برلین دادا، در فوتوکولاژی با نام «دختر خوشگل»^۱ (تصویر ۱۷) در ۱۸۲۰ پاسخ می‌دهد: «در اتوپیا، بله؛ تحت نظام مردسالار، در جامعه‌ای مصرفی، خیر.» فوتوکولاژ هُخ به ما یادآوری می‌کند که علاوه بر کار تخریب‌گرانه پلی دیک، نوعی دیگر از عمل بریدن در هنر وجود دارد: ساختارشکنانه و آموزنده. برش‌های هُخ که به وضوح بدیلی را برای خرد کردن برهنه‌ی ولاسکوز ارائه می‌دهد، روشی دیگر است برای امتناع از تصویر زن به مثابه اثره‌ی استعلایی هنر و نگاه خیره‌ی مردانه؛ نگاهی که مولد رشته‌ای از اثره‌های هنری مشابهاً سیاست‌زدایی شده‌است. این اجرای ساختارشکنانه در هنر — یا به عبارتی این ضد‌هنر — آشکار می‌کند که هر شکلی از بازنمایی زن به عنوان اثره‌ی جنسی خود یک برساخته است و ابداً امری طبیعی یا صرفاً «ازپیش‌داده‌شده» نیست. اگر بازنمایی سنتی بر نگهداشتن بیننده در

1. Berlin Dada
2. Pretty Girl (Das schone madchen)

«فضایی روایی و به شکلی کاذب یکپارچه»^۲ پافشاری داشته‌است، تصادفی نیست که اجرای مادی فوتوکولاژ — یعنی همان ترکیب آزاد و جسورانه‌ی کلمات و تصاویر حاضرآماده که سرشت‌نمای برلین دادا در دهه‌ی ۱۹۲۰ بود — سیاست براندازانه‌ی خود را در کنش بریدن و بازسازی نشان می‌دهد، که در موج اصیل ساختارشکنی و در خام‌دستی عمدی، ناپیوستگی، و غیاب هماهنگی منطقی ساختار اثر قاطعانه فاش می‌شود. فوتوکولاژی نظیر دختر خوشگل هانا هُخ که از مواد حاضرآماده ساخته شده، «اصالت» یا «خلاقیت» هنرمند مذکر چیره‌دست و همین‌طور سوژه‌ی مونث اثرش را انکار می‌کند. این اثر زیبایی زن زیبا را به عنوان اثره‌ی نگاه خیره رد می‌کند و درعین‌حال تاکید می‌ورزد که اثر نهایی به منزله‌ی محصول نوعی فرایند تولید — بریدن و چسباندن — دیده شود و نه الهام هنری. دختر خوشگل حمله‌ای است وحشیانه و تمسخرآمیز به استانداردهای زیبایی که تولید انبوه شده‌اند، نارسایی‌های که رسانه‌ها تحریک می‌کنند تا زنان را بی‌هیچ معضلی متوجه خودشان کنند. درعین‌حال کلاژ کیفیت هر دم‌بیلی همه‌ی بازنمایی‌های زیبایی را در قابل تمثیل بیان می‌کند: در عنوان اثر، «دختر خوشگل» به وضوح محصولی است سرهم‌بندی‌شده از محصولات دیگر — این عنوان متضاد

تقاشی زیبا^۱ از مخلوق زیبا^۲ است. هانا هُخ، که پیشتر در بطن برلین دادا «حاشیه‌ای» در نظر گرفته می‌شد، اکنون در روشنای کار تصویرسازان زن معاصر که دغدغه‌ی مسئله‌ی بازنمایی جنسیتی را دارند، در موقعیتی محوری‌تر قرار می‌گیرد. باربارا کروگر، سیندی شرمان، مری کلی و بسیاری دیگر مجدداً در سبکی از بازنمایی سهمیم شدند که هر گونه «انعکاس» صرف سوژه‌های زن را رد می‌کند؛ آن‌ها به کولاژ، فوتومونتاژ، عکاسی پرداخته‌شده^۳، ترکیبات متون، تصاویر و اژه‌ها روی آوردند؛ یعنی روش‌هایی برای جلب توجه همگان به خود فرایند تولید جنسیت — ثبت آن در ناخودآگاه — به مثابه‌ی برساخته‌ای اجتماعی، نه پدیده‌ای طبیعی.

پس زنان در مقام تماشاچیان یا مصرف‌کنندگان هنر چه می‌شوند؟ پذیرش زن در مقام اژه‌ی نگاهِ میل‌ورزِ مردانه در هنرهای تجسمی چنان فراگیر است که زیر سوال بردن این واقعیت، یا جلب توجه به این موضوع، معادل است با راه دادن به تمسخر، نشان‌دادن خود به عنوان فردی که از استراتژی‌های پیچیده‌ی فرهنگ والا سر در نمی‌آورد، برداشتش از هنر «خیلی تحت‌اللفظی» است، و بنابراین قادر نیست در برابر گفتمان‌های زیبایی‌شناسانه واکنش درست نشان دهد. این وضعیت

1. Belle Peinture
2. Belle Créature
3. Self - indexical

مسئله‌ی جهانی تثبیت شده‌است که تحت تسلط قدرت مردانه و گرایش‌ات مردسالارانه و غالباً ناخودآگاه قرار دارد. در اتویا — یعنی در جهانی که ساختار قدرت به گونه‌ای است که مردان و زنان توانمند به طور مساوی می‌توانند پوشیده یا برهنه در انواع ژست‌ها و وضعیت‌ها بازنمایی شوند، بی‌آنکه هیچ کدام از این حالات بر تسلط یا انقیاد و تسلیم دلالت کنند — در جهان برابری تام و تمام و به عبارتی برابری ناآگاهانه، بدن برهنه‌ی زن معضل نخواهد بود. در دنیای ما [زن برهنه] معضل است. همانطور که لورا مولوی^۱ در مقاله خود «روایت و لذت بصری سینما» که زیاد به آن ارجاع داده می‌شود، نشان داده است، دو گزینه پیش روی تماشاگر زن قرار دارد: جایگاه مرد را برگزیند یا انفعال فریبده‌ی خلق شده توسط مرد و لذت مشکوک مازوخیستی را — همان فقدان قدرت تا درجه‌ی h am — بپذیرد. این تعیین جایگاه مسلماً — به استثنای تعداد معدودی افراد مصون — به وضعیت واقعی زنان در ساختار قدرت جهان هنر شبیه است. برای آنکه از جهان تئوری به جهان تجربه‌ی زمینی روی آوریم، مثالی می‌زنم: من به عنوان مهمان در یک کلاس کالج راجع به رئالیسم معاصر حضور داشتم، زمانی که میزبانم بر روی پرده تصویر باسن

1. Laura maulvey

یک زن را در یک بیکنی راه‌راه — با فرض تصویری از جانشینی جزء به کل در تخیل رئالیستی، یا شاید گرایشی دکوراتیو در رئالیسم — نشان داد، من در مورد دلالت‌های به وضوح جنسی — و جنسیت‌محور — تصویر و روشی که تصویر مطابق آن پرداخت شده‌بود، توضیح دادم. میزبان من اصرار می‌ورزید که «به این فکر نکرده» و اینکه «مطلقاً از این موضوع آگاه نبوده» است. برای هیچ زنی در کلاس ممکن نبود که «به آن فکر نکرده» باشد یا برای هر مردی در کلاس غیرممکن بود که دلالت‌های خام و خوارکننده‌ی آن را نادیده بگیرد. در یک کلاس هنر دانشگاه، قرار نیست کسی در مورد چنین چیزهایی صحبت کند؛ زنان، مشابه با مردان، احتمالاً قرار است موتیف‌هایی را که بی‌هیچ ظرفیتی فتیش شده‌اند، دال‌هایی از آزادی مفرح در موضوعات جنسی — و هنری — بدانند. میزبان من بر دلالت‌های کاملاً دکوراتیو و تقریباً (به قول خودش) انتزاعی این موضوع تأکید می‌ورزید. اما با توجه به کشف دومیه که سر شناخته‌شده‌ی لویی فیلیپ را در سری «لو پوا»^۱ به هیئت یک شی بی‌جان خنثی درآورد، چنین انتزاعی به هیچ وجه یک استراتژی خنثی نیست. برای زنان تعیین مکان جنسی زنانه در بازنمایی تصویری از طریق

1. La Poire

کالبد ظاهراً خنثی یا زیباشناسانه‌ی اثر هنری تحمیل می‌شود. با این همه زنان چه اندک به اعتراض برمی‌خیزند، البته با برهانی روشن؛ چرا که درون ساختار عملیاتی خود جهان هنر به طور کلی و مشابهاً در موقعیت‌هایی فاقد قدرت یا به‌حاشیه‌رانده‌شده هستند: کاتالوگ‌نگاران بردبار در برابر گردانندگان موزه‌ها؛ دانشجویان فراغ‌التحصیل یا اعضای رده‌پایین دانشکده‌ها در برابر اساتید تمام‌وقت و روسای دپارتمان‌ها؛ مصرف‌کنندگان منفعل در برابر خالقان فعال هنری که در نمایشگاه‌های بزرگ به نمایش در می‌آید.

یک مثال در خور توجه و به‌جا، وضعیت دشوار تماشاگر زن در نمایشگاه بالتوس است، نمایشگاهی که در ۱۹۸۴ در موزه‌ی متروپولیتن نیویورک برگزار شد. رگباری از سخن‌پردازی به سمت او نشانه رفته بود تا قانعش کند که این اثر در واقع هنر والاست؛ که توجه بیش از حد به انحراف این ماده موضوعه به این معناست که با این شاهکارها باحفظ فاصله‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای که مستحقش هستند، برخورد نمی‌شود؛ که اعتراض‌کردن در مورد اینکه این گونه بازنمایی‌های زن‌های جوان آزاردهنده است به‌سادگی همان واکنش نشان‌دادن به عنصر اصلی در شکوه فهم هنرمند تلقی می‌شود: بالاخره، آنها «قرار بود» آزاردهنده

باشند. اعتقاد بر اینکه آزار دیدن به واسطه‌ی بازنمایی زنان جوان در موقعیت‌هایی که به لحاظ جنسی منحرف و تحریک‌کننده‌اند، موضوعی مناسب برای به پرسش کشیدن است — بسیار کمتر برای نقدی منفی — معادل مخالفت کردن با خود امر اروتیک تلقی می‌شود. اما مسلماً محققان زنانی که می‌پرسند: «این اثر، دقیقاً، برای چه کسی گفتمانی اروتیک را برمی‌سازد؟ چرا باید به گفتمانی از امر اروتیک تن دهم که تحت سلطه‌ی مردان است؟ به چه حساسی نگاه خیره‌ی فتیشیست مردانه با گفتمان اروتیک معادل و اینهمان می‌شود؟ چرا باید گفتمانی را بپذیریم که پیوسته سکسوالیته‌ی مرا با برساختن تصویری از زن بالغ بی‌پناه و اغواگر — به مثابه‌ی تصویری که به شکلی جهانشمول اروتیک است — رازآلوده می‌کند؟» و می‌توان به کسانی که پرده‌های بالتوس را به عنوان تصاویر رادیکال و عمومی‌تر تخطی در نظر دارند، به زبان خودشان توضیح داد که آن‌ها به هیچ نشانی از تخطی ندارند، بلکه با چسبیدن به زبان از مد افتاده و درعین‌حال طبق مد انباشتگی بصری و امتناع از به پرسش کشیدن وسایل هنر — مگر در آن هنگام که هیجانی آنی به آنها دست دهد — درواقع بسیار محافظه‌کار هستند. برای ساختارشکنی و به پرسش کشیدن شجاعانه‌ی اقتدار مردسالارانه که مختص دادا و بعضی از مقاطع

سورئالیسم است، نقاشی‌های بالتوس یک رونوشت ناتورالیستی و بی‌مناقشه از آن نظم را جایگزین می‌کند؛ اثر بالتوس در حقیقت نسخه‌ی برجسته‌ای از خودِ بازگشت به سوی نظم^۱ است (تصویر ۱۸).

بین توانایی سازگارنده‌ی زنان — عدم وجود قدرت تعیین بخشیدن به خویش — در قلمروی نظم اجتماعی و فقدان قدرت مفصل‌بندی یک نقد منفی در حوزه‌ی بازنمایی تصویری، شباهتی وجود دارد. در هر دو مورد، خطر اتهام به خشکه‌مقدسی و خامی ردِ اقتدار پدرسالارانه را برای زن مشکل می‌کند. کمال و آزودگی، آزادی، و احساس تعلق، با تن در دادن به مطالبات مردانه یکسان شده‌است؛ شک‌های موثق و نیاز به خشنود شدن، به آموخته، آزموده و از لحاظ زیبایی‌شناسی تیزبین شدن — البته تحت تعاریف مردانه — ادراک اولیه‌ی زنان از ظلم، خشم و منفی‌بودن را متزلزل کرده‌اند. نیاز به تطبیق‌یافتن، نیاز باطنی به مخالفت با کسی که در نظم پدرسالارانه و گفتمان‌هایش قرار دارد، گریزناپذیر است، به طوریکه این نیاز خودش را در عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه ثبت می‌کند و همان تعاریف خودسبه‌مثابه‌ی — زن را در جامعه‌ی ما — و تقریباً سایر جوامعی که از آن‌ها مطلعیم — مشخص می‌کند. من این حرف‌ها را



1. Retour à l'ordre

علی‌رغم — و در واقع به دلیل — این واقعیت می‌زنم که جنبش زنان و به طور خاص‌تر نقد و تولید هنر فمینیستی در طی پانزده سال گذشته جلوه‌های آشکاری از تغییر را در حوزه‌ی قدرت، جایگاه و آگاهی سیاسی زنان موجب شده‌اند. تنها با قطع مدارها، و شکافتن فرایندهای انسجام یکپارچه‌ساز — که به قول لیزا تیکنر^۱ «کمک می‌کند سوژه نسبت به ایدئولوژی و در خود آن مصون باقی بماند» — و با ماهیگیری در نه‌های نامریی قدرت و با کار کردن برای رمززدایی گفتمان‌های تخیل بصری — به بیانی دیگر، از خلال نوعی سیاست بازنمایی و ساختارهای نهادی آن — است که تغییر می‌تواند محقق شود.



1. Lisa Tickner

یا روایت، از قلم نیفتاده است. اما همه‌ی اینها برای رسیدن به یک ترکیب‌بندی نسبتاً آشفته و سه‌جزیی کنار گذاشته می‌شوند؛ این سه جزء عبارتند از سادگی و وضوح؛ اجرای بسیار آزاد که به طرز بهت‌آوری بدون مرز است و خوانش‌پذیری اثر را به چالش می‌کشد؛ و دست آخر رنگ‌پردازی بسیار جسورانه - که بیشتر یادآور سنت‌شکنی سبک فوویسم در کاربرد رنگ است (سبکی که البته در آن زمان هنوز شکل نگرفته بود).

نقاشی *دایه* موریسو همان قدر که در فرم خلاقانه کشیده شده، در محتوا هم بسیار نوآورانه است، به این دلیل که موتیف قدیمی «مریم باکره و کودک» در شکل به‌روزشده و سکولار آن بکار نرفته است، آن‌گونه که مثلاً در *دایه*، اثر رنوار یا بسیاری از نقاشی‌های مادر و فرزند دیگر هنرمند مهم زن امپرسیونیست‌ها، مری کاسات دیده می‌شود. و عجیب آنکه نقاشی نوعی صحنه‌ی کار کردن را به تصویر می‌کشد. «مادری» که در پرده‌ی نقاشی دیده می‌شود، یک مادر واقعی نیست بلکه به اصطلاح مادر دوم یا دایه و در حال شیردادن به کودک است؛ البته نه به خاطر غریزه‌ی «طبیعی» و میل ذاتی شیردهی به فرزند، بلکه برای گرفتن دستمزد و به عنوان عضوی از یک صنعت در حال رشد. و هنرمند

دایه^۱ اثر برت موریسو: ساختار کار و فراغت در نقاشی امپرسیونیستی

سمیه رشوند، ایمان گنجی

نقاشی فوق‌العاده‌ی سال ۱۸۷۹ برت موریسو با عنوان *دایه* و *جولی*^۲ (تصویر ۱)، حتی در میان آثار دوره‌ای که جسارت در فرم نسبتاً معمول بود، دور از انتظار است. درون‌مایه‌ی این نقاشی را می‌توان در جمله‌ی به‌یادماندنی کارل مارکس خلاصه کرد که به موقعیت‌های گوناگونی قابل تعمیم است: «هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود.» هیچ یک از قوانین ترکیب‌بندی تصویری در این نقاشی، نظیر فیگور در مقابل پیش‌زمینه، جسم در مقابل فضای اطرافش، بسط جزییات در برابر طرح کلی، پیچیدگی‌های مرسوم در ترکیب‌بندی نقاشی



1. Wet Nurse
2. Wet Nurse and July

تصویرگر او — کسی که با نگاه خیره‌ی دایه حضورش حس می‌شود و ضرب قلم‌موی پر انرژی‌اش به تصویر دایه شکل داده است — برخلاف عادت همیشگی نه یک مرد، که زن است؛ زنی که فرزندش در حال شیرخوردن از پستان دایه است. به یقین این نقاشی یکی از نامتعارف‌ترین صحنه‌ها و نمونه‌های منحصر به فرد را در تاریخ هنر تجسم می‌بخشد: یک زن، زن دیگری را نقاشی کرده که در حال شیردهی به فرزندش است، یا به عبارت دیگر این نقاشی یک مورد شناخته‌شده راکه دیده نمی‌شده، قابل دیدن کرده‌است؛ رویارویی دو زن، هر یک در جایگاه حرفه‌ای خود در مواجهه با بدن فرزند «شان» و مرزهای طبقه‌ی اجتماعی؛ هر دو با ادعای مادرانگی و مادر بودن که یکی از آنها (دایه) مشغول فعالیتی لذت‌بخش است که در عین حال، در معنای تحت‌اللفظی کلمه، کاری تولیدی هم به حساب می‌آید. حتی اگر یک نقاش صرفاً آماتور نقاشی را تولید می‌کرد، آنچه را که می‌توان ارزش مصرف محض تلقی کرد — یعنی شیر تولید شده برای تغذیه‌ی فرزند خویش — اکنون باید به منزله‌ی نوعی ارزش مبادله فهمیده شود. در هر دو مورد، شیر و نقاشی، محصولی برای عرضه به بازار و به‌منظور به‌دست آوردن سود تولید یا خلق شده‌است.

پس از آگاهی به این موضوع وقتی دوباره در نقاشی بنگریم در

خواهیم یافت که گشودگی، انتزاع و تقلیل فیگور دایه و شیرخوار به چیزی شبیه کاریکاتور یا طرح‌هایی فشرده و موجز ممکن است نشانه‌های کشمکش و تنش، یا انسداد آگاهانه یا ناآگاهانه‌ای باشند متعلق به واقعیتی دردناک و آزارنده [برای هنرمند]؛ و یا همزمان از جسارت و خشنودی هنرمند حکایت کنند — البته چه بسا این نشانه‌ها در فضای متفاوت این همان و تفکیک‌ناپذیر هم بشوند. می‌توان گفت این شیوه‌ی بازنمایی از بدن مادرانه — که در بازنمایی کلاسیک با تفصیل بسیار به آن پرداخته می‌شد — کنایه‌ای از روحیه‌ی ستیزه جوی موریسو به‌عنوان مادری فداکار و هنرمندی حرفه‌ای است؛ دو نقشی که در گفتمان قرن نوزدهم با هم و در کنار هم جمع نمی‌شد و زن در آن واحد یا یک مادر خوب بود یا صرفاً هنرمند خوبی به حساب می‌آمد. بنابراین نقاشی دایه پیچیده‌تر از آن است که در نگاه اول به نظر می‌رسد. ابهامات برانگیزاننده‌ی آن همانقدر با تضادهای موجود در اسطوره‌های معاصر کار و فراغت و ایدئولوژی‌های جنسی — که بر پایه‌ی مفاهیم دوتایی همه چیز را تقسیم‌بندی می‌کنند — سروکار دارد، که با احساسات و نگرش موریسو در ارتباط است.

قرائت نقاشی دایه در مقام یک صحنه‌ی کار، ما را به قرار دادن آن در

زمینه‌ی بازنمایی مفهوم کار در قرن نوزدهم — و به طور خاص آن صحنه‌هایی که کارگران زن را به تصویر می‌کشد — وا می‌دارد. همچنین این نقاشی از موقعیت کار به مثابه‌ی موتیفی در نقاشی امپرسیونیستی حکایت دارد — یعنی حضور یا غیاب موتیف کار موضوعی همیشگی برای گروهی از هنرمندان بود که موریسو هم یکی از اعضای فعال آنان به شمار می‌آمد. در ادامه‌ی بحث به طور خاص به بررسی حرفه‌ی دایگی و آن ارتباطی خواهم پرداخت که با سوژه‌ی نقاشی موریسو دارد.

در زمان کشیدن این نقاشی به دست موریسو جایگاه کاردر هنر پیشرو اواخر قرن نوزدهم چه بود؟ به طور کلی در هنر این دوران، کار، همانگونه که روبرت هربرت^۱ اشاره کرده‌است با تصاویری از کارگران روستایی — معمولاً مردان دهقان مشغول برداشت محصول در مزارع — بازنمایی می‌شد. شمایل‌نگاری مزبور این واقعیت آماری را منعکس می‌کند که بیشترین نیروی کار فرانسه در آن دوره، مشغول کار در مزارع و روستاها بودند. اگر چه بازنمایی مردان کارگر نسبت به زنان کارگر بسیار بیشتر بود، اما این مسئله به این معنا نیست که زنان روستایی در نقاشی نیمه دوم قرن نوزدهم غایب بوده‌اند. برای مثال میله بیشتر زنان دهقان را در حال

1. Robert Herbert

انجام کارهای خانه مانند ریسندگی یا کره‌زنی تصویر کرده‌است و ژول برتون متخصص نقاشی از زنان دهقان آرمانی‌شده‌ی در حال کار در مزارع بود. اما نکته‌ی مهم این است که در نقاشی خوشه چینان میله روستاییان زن نه در حال کار تولیدی برای عرضه به بازار و بدست آوردن سود، بلکه برعکس تنها برای صرف بقای خود و تغذیه‌ی فرزندان‌شان کار می‌کنند تا بعد از پایان یافتن برداشت محصول، چیزی هم از اضافات نصیب آنها شود. بنابراین، خوشه چینان، باحوزه‌ی طبیعی [و دیدگاه‌های زمانه‌ی خود نسبت به کار زنان] همساز و موافق است و بیشتر یادآور حیواناتی است که برای تغذیه‌ی خود و فرزندان‌شان علوفه جمع می‌کنند، نه انسانهایی که درگیر کار اجتماعی در حوزه‌ی فعالیت تولیدی هستند. این همانندکردن زنان دهقان با وضعیت طبیعی و نقش تغذیه‌کننده به طرز شگفت‌انگیزی در نقاشی دو مادر (تصویر ۲) اثر جیوانی سگانتینی آشکار می‌شود که گونه‌ی تشابه بصری بین گاو و زن ایجاد کرده‌است — به عنوان کسانی که به طور غریزی نوزادان‌شان را تغذیه می‌کنند.

کار جایگاه مهمی در سیستم‌های بازنمودگر امپرسیونیسم — جنبشی که موریسو قطعاً با آن پیوند داشت — اشغال کرده‌است؛ یا می‌توان گفت که حضور موضوعات مرتبط با کار تا همین اواخر در امپرسیونیسم به

رسمیت شناخته نمی‌شد، آن هم به نفع گفتمان‌هایی که «مشغولیت جنبش به موضوعاتی در حیطه فراغت شهری را» مورد تاکید قرار می‌دادند. بیش از همه، مایر شاپیرو^۱ در دو مقاله مهم در دهه‌ی ۱۹۳۰ ایده‌ی اصلی امپرسیونیسم را به منزله‌ی نوعی بازنمایی فراغت، مقبولیت اجتماعی، تفریح و سرگرمی طبقه‌ی متوسط از دیدگاه مصرف‌کننده‌ی متعلق به این طبقه تبیین می‌کند؛ مصرف‌کننده‌ای که به لحاظ حسی هوشیار و نیز دارای ذهنی روشن است. اما می‌توان با اشاره به آن بخش از آثار امپرسیونیست‌ها که در ادامه‌ی سنت بازنمایی کار روستایی قرار دارد، این نظریه را نقض کرد؛ سنتی که در آثار نسل قبل آنها و به دست کوربه و میله آغاز شد و در شکل ساتی‌مانتال آن از سوی برتون و باستین‌لپاز ادامه یافت. به طور خاص بیسارو، از دهه‌ی ۱۸۸۰ به بعد، به بسط موتیف دهقان، به ویژه زنان روستایی در حال کار یا استراحت و نیز دسته‌ی دیگری از زنان می‌پرداخت که در واژگان هر دوی امپرسیونیست‌ها و نئو امپرسیونیست‌ها با عنوان «زن بازاری» از آنها یاد می‌شد. خود برت موریسو نیز بارها به موضوع کار روستایی پرداخت: یکبار در *یونجه خشک‌کن*^۲، طرح اولیه‌ی زیبایی برای یک ترکیب‌بندی زینتی بزرگتر؛ و

1. Meyer Schapiro
2. The Haymaker

باردوم در نقاشی کوچکی با عنوان *در مزرعه گندم*^۱ (۱۸۷۵) و یک‌بار دیگر هم در نقاشی *درخت گیلاس*^۲ (۹۲ - ۱۸۹۱) (البته در این اثر موضوع کار روستاییان ابهام آمیز است، چرا که «کارگران» روستایی این نقاشی نه روستاییان واقعی که دخترش جولی و خواهرزاده‌اش جین هستند که در حال چیدن گیلاس تصویر شده‌اند). به یقین می‌توان به حجم عمده‌ای از آثار امپرسیونیست‌ها نیز اشاره کرد که نماینگر صحنه‌های کار در شهر و حومه‌ی شهر هستند. ادگار دگا یک سری کامل از اتوکش‌ها را به تصویر کشید؛ کایلبوت زمین‌شورها و نقاشان ساختمان را کار کرد و موریسو خودش حداقل دو بار زنان رختشوی را موضوع نقاشی قرار داد: یکبار در *رختشوی‌ها در حال آویزان کردن لباس‌ها*^۳ در سال ۱۸۷۵، تصویری تغزلی از زنان رختشوی بازاری که نقش اقتصادی خود را در محیط زندگی شهری ایفا می‌کردند؛ این نقاشی با روشنایی ناچیزی کار شده‌است که گویی به ماهیت کارگری موضوع خیانت می‌کند^۴. و بار دیگر در *زن در حال آویزان کردن رخت*^۵ در سال ۱۸۸۱

1. In the Wheat Field
2. The Cherry Tree
3. Laundresses Hanging out the Wash

۴ اشاره‌ی ناکلین به زیبایی‌شناختی کردن موقعیت فلاکت‌بار کارگران — به‌خصوص با پرداختن به صحنه‌ی دراماتیک غروب آفتاب — است.

5. Woman Hanging the washing

(تصویر ۳) که نمای نزدیک و بسته‌ی آن با طرح‌هایی مستطیل‌گونه به طرز زیرکانه‌ای شکل و بافت بوم و زن رختشوی را تشدید می‌کند تا کار خود هنرمند زن را برجسته سازد. بنابراین واضح است که امپرسیونیست‌ها به هیچ وجه کاملاً از بازنمایی کار در آثار خود دوری نمی‌جستند.

بالین وجود، تفسیرکردن امپرسیونیسم به‌مثابه‌ی جنبشی که در ابتدا بر مبنای بازنمایی فراغت شکل گرفت، همانقدر که با توصیف ویژگی خاص کار در آن دوره گره می‌خورد، با شمایل‌نگاری امپرسیونیست‌ها نیز سروکار دارد. در ساختارهای ایدئولوژیک جمهوری سوم فرانسه، همانطور که اشاره کردم، مفهوم کار روستایی — در قالب وظایف دیرینه و طاقت‌فرسایی که طبیعت مقدر ساخته — مظهر «کار» بود. رقاصان باله که به‌دست دگا به تصویر کشیده شده‌اند، دارای حرفه‌ای همان‌قدر طاقت‌فرسا و سخت هستند، حرفه‌ای با ساعات طولانی تمرین و تکرار بی‌اندازه‌ی حرکات و عرق‌ریزی بی‌پایان که البته، در مقام چیزی دیگر، چیزی متفاوت ترسیم شده‌است: بیشتر اوقات، کل نکته‌ی کار رقاصی در نشان دادن آن به‌گونه‌ای است که انگار کار نباشد، که انگار کاری خودانگیخته و آسان است.



اما هنوز نکته‌ی کلی جذاب‌تری در مورد امپرسیونیسم و همبستگی شناخته‌شده‌ی آن با موضوعات لذت و فراغت وجود دارد؛ یعنی همان گرایش به یک‌کاسه‌کردن کار زن — خواه کار مربوط به صنایع خدماتی و سرگرمی یا خواه پیش از هرچیز، خانه‌داری — با خود مفهوم فراغت. در نتیجه فهم ما از شمایل‌نگاری کار — محدود به قاب کلیشه‌ای دهقان در مزرعه و یا بافنده پشت دستگاه بافندگی‌اش — گرایش به طرد سوزه‌هایی نظیر پیش‌خدمت بار یا آبخوگردان از زمره‌ی صحنه‌های کاری دارد و در عوض، آنها را در حیطه‌ی تصاویر بازنمودگر فراغت جای می‌دهد. حتی می‌توان از منظر «تاریخ نوین زنان»، با نگاه‌کردن به نقاشی‌هایی همچون بار در فولی — برژر و آبخوگردان مانه مدعی شد که اوقات فراغت مردان طبقه‌ی بالا و متوسط جامعه با کار زنان پر می‌شد و جان می‌گرفت: کارگران صنایع سرگرمی و خدماتی نظیر آنانی که در نقاشی مانه به تصویر کشیده شده‌اند. همچنین واضح است که این بازنمایی‌ها کارگران زن را — پیش‌خدمت بار یا آبخوگردان — در چنان جایگاهی قرار می‌دهند که گویی آن‌جا هستند تا بیننده‌ی مذکری تماشایشان کند — یا به عبارت دیگر حظ بصری ببرند.

برای مثال در آبخوگردان (۱۸۷۸)، پیش‌خدمت زن پرمشغله

گوش‌به‌زنگِ خواسته‌های مشتریان است، در حالیکه مرد در حال استراحت پیش‌زمینه — که روپوش آبی رنگش مشخص می‌کند خودش به شکل طنزآلودی یک کارگر است — با آرامش خاطر به زن نیمه‌مرئی رقاصه خیره شده که به اجرای نقش بر روی صحنه مشغول است. کار پیش‌خدمت‌ها یا رقاصه‌ها و آوازه‌خوان‌های کافه — نظیر آنچه که در آثار پاستلی دگا بازنمایی شده — اغلب با جنسیت کارگران، یا به‌طور خاص با صنعت جنسی آن دوران پیوند دارد؛ خواه این کار حاشیه‌ای باشد و خواه محوری، چه پاره وقت باشد و چه تمام وقت. آنچه زنان و به‌طور خاص، زنان طبقه‌ی فرودست ناچار به فروش آن در شهر بودند، عموماً بدن‌هایشان بود. یک مقایسه‌ی تطبیقی بین *بالماسکه در اپرای مانه* — که منتقد آلمانی - جولیس میر گرافه آنرا *بازار گوشت نام نهاد* — و *بازار کتان در نیو اورلئان* اثر دگا روشن می‌کند که کار، نه یک مقوله‌ی عینی یا منطقی که یک مقوله‌ی ارزش‌گذارانه یا اخلاقی است. فراغت مردان با حمایت و کار زنان پُر، و در جامه‌ای مبدل تصویر می‌شد تا خوشایند به نظر برسد. مفهوم کار در جمهوری سوم فرانسه بر مبنای چیزی ساخته شد که آن جامعه یا رهبرانش، فعالیت مطلوب و مولد و به‌طور کلی فعالیتی در راستای درآمدزایی و تولید سرمایه می‌پنداشتند.

مبادرت زنان به خودفروشی جهت کسب درآمد خارج از خط قرمزهای اخلاقی کار بود و به‌منزله‌ی چیزی دیگر بر ساخته شد: فسق و فجور یا تفریح. روسپیان (که امروزه در ادبیات شفاهی به کنایه «دختران کار» نامیده می‌شوند) قطعاً به نوعی فعالیت تجاری و اقتصادی مشغولند؛ یعنی همان کسانی که اغلب توسط دگا، نظیر تاجران تصویر شده در اثر او با عنوان *اعضای بازار سهام* بازنمایی می‌شدند. علی‌رغم این واقعیت که روسپی‌ها هم‌چون دایه‌ها، پیش‌خدمت‌ها و رختشوی‌ها، بخش مهمی از نیروی کار شهرهای بزرگ مدرن قرن نوزدهم را تشکیل می‌دادند و در پاریس این دوره نیز، شکلی از کار را تجسم می‌بخشیدند که به‌شدت تنظیم و مدیریت می‌شد و از سوی حکومت تحت نظارت قرار داشت، اما هیچ‌کس هرگز به ذهنش هم‌خطور نکرده که آثار مجموعه‌های چاپی دگا از روسپی‌خانه‌ها را «صحنه‌های کاری» بنامد.

اگر خودفروشی بدین دلیل از حوزه‌ی کار شرافتمندانه کنار گذاشته شده بود که زنان مشغول به آن بدن‌هایشان را می‌فروختند، مادربودن و کار خانگی نگهداری از کودک را بدین سبب از قلمروی کار بیرون نهاده بودند که دستمزدی نداشت؛ نقش تغذیه‌گر زن بخشی از کارکرد طبیعی وی، و نه نوعی کار تلقی می‌شد. بنابراین دایگی (تصویر ۴) در نقشه‌ی قرن

نوزدهمی از کار زنانه، غیرمتعارف و خلاف قاعده دانسته می‌شد. دایه شبیه روسپی است، زیرا او نیز جهت رضایت مشتری و کسب درآمد بدنش یا محصول بدست‌آمده از آن را می‌فروشد، اما برخلاف روسپی، تن فروشی‌اش واجد هدفی فضیلت‌مند نیز هست. او هم یک مادر — مادر دوم یا جایگزین — است و هم یک مستخدم. وی یکی از کارکردهای طبیعی زن را به‌منزله‌ی کاری برای کسب درآمد اجرا می‌کند، آن هم به‌طریقی که بی‌شک در ترکیب و ساختش، دیگر نه طبیعی که به‌وضوح اجتماعی است.

برای درک دایه و جولی برت موریسو، باید حرفه‌ی دایگی را درون زمینه‌ی تاریخ اجتماعی و فرهنگی قرن نوزدهم بررسی کرد. دایگی در فرانسه‌ی قرن هیجده و نوزده، صنعتی کلان را شکل داده بود. در قرن نوزدهم، اعضای طبقات صنعتگر و مغازه‌دار شهری، معمولاً فرزندان‌شان را برای پرستاری و مراقبت به دهکده‌های اطراف شهر می‌فرستادند تا همسرانشان وقت کار کردن داشته باشند. صنعت دایگی و مراقبت از کودکان آنقدر گسترده بود و زیرباگذاشتن اصول بهداشتی آن‌چنان زیاد، و نیز آمار مرگ و میر آنقدر بالا بود و قراردادهای مالی آن‌چنان متغیر، که دولت در سال ۱۸۷۴ برای تنظیم و مدیریت این صنعت با به‌اصطلاح

قانونِ روسل^۱ پا به صحنه گذاشت تا دایه‌ها و مشتریان‌شان را در سرتاسر کشور تحت نظارت خود قرار دهد. با این همه، اعضای طبقه اشراف و بورژوازی مرفه مثل برت موریسو مجبور به تبعیت از این صنعت «تحت نظارت» نبودند. آنها معمولاً پرستار در محل^۲ یا دایه‌ی خانگی استخدام می‌کردند، کسی که همراه نوزاد باشد، او را به پارک ببرد و آرام‌اش کند — با این وجود، وظیفه‌ی اصلی او شیردادن به کودک بود. حضور فراگیر دایه در گردشگاه‌های باب‌روزتر جامعه‌ی پاریسی در اثر دگا با عنوان گردش با درشکه^۳ (تصویر ۵) مشخص است؛ جایی که خانواده والپینکون^۴، یعنی زن و شوهر همراه با سگ، پسر و وارث‌شان — هنری — و نیز سوژه‌ی مورد نظر ما، دایه‌ی در حال شیردادن به کودک، به‌تصویر در آمده‌اند. نقاشی غیرفرانسوی همچون آلبرت ادلفلت لهستانی، در اثر خود با عنوان باغ‌های لوکزامبورگ^۵ — متعلق به سال ۱۸۸۷ که اکنون در مجموعه آنتل در هلسینکی نگهداری می‌شود — دایه را نیز از جمله جذابیت‌های طبیعی زندگی پاریسی‌های مرفه به حساب آورده است. و جورج سورا نیز فیگور دایه را با فرمی هندسی، در قسمت میانی یک‌سنبه در جزیره



1. Loi Roussel
2. Nourrice sur lieu
3. Carriage at the Races
4. Valpincons
5. Luxemburg gardens

گزارنده‌ات قرار داده؛ تابلویی که به بازنمایی جامعه فرانسوی پرداخته است.

از یک سو، دایه خدمتکار «عزیزکرده»ی خانه محسوب می‌شد و از سوی دیگر، بیشتر از تمام خدمتکاران تحت نظارت و کنترل بود. به او بیشتر به چشم یک گاو شیرده بسیار ارزشمند نگاه می‌کردند تا یک انسان. اگرچه او دستمزد نسبتاً بالایی در قبال خدمتش دریافت می‌کرد و هربار با خود ۱۲۰۰ تا ۱۵۰۰ فرانک با خود به خانه می‌برد — پس از سرآشپز دومین حقوق بالا از آن او بود — و نیز لباس و هدایای باارزش دیگری نیز دریافت می‌کرد، اما رژیم غذایی او — با اینکه فراوان و گزینش‌شده بود — کاملاً تحت نظارت قرار داشت، زندگی جنسی‌اش متوقف می‌شد و طبعاً مجبور به ترک فرزند خود و سپردن او به مادر بزرگش یا دیگر اعضای خانواده بود.

در بیشتر موارد دایه زنی روستایی از یک منطقه‌ی خاص بود: برای مثال منطقه‌ی موروان^۱، سرزمین اصلی دایه‌ها تلقی می‌شد. دایگی روشی بود که زنان روستایی فقیر — که فقط تعدادی مهارت کم‌ارزش می‌دانستند — با آن می‌توانستند پول نسبتاً زیادی درآوردند: فروختن خدمات‌شان به

1. Morvan

خانواده‌های ثروتمند شهری. می‌توان آنان را فوراً با مادران بدلی [که امروزه برای حمل جنین در رحمشان به خدمت گرفته می‌شوند] مشابه دانست. با این استثنا که دایه‌ها در واقع موضوع هیچ گفتمان اخلاقی درباب استثمار نبودند؛ حتی برعکس: اگر چه شماری از پزشکان و متخصصان کودک به این معترض بودند که چرا خودِ مادران روش طبیعی شیردهی به کودکان را نمی‌پذیرند، ولی در کل آنها یک دایه‌ی سالم را به تازه‌مادری عصبی ترجیح می‌دادند. در اواخر قرن نوزدهم تعداد کمی از زنان طبقه بالای جامعه رویای شیردادن طبیعی به فرزندشان را در سر می‌پروراندند و تنها شمار محدودی از زنان طبقه‌ی صنعتگر، یعنی آنهایی که مجبور بودند خودشان کار کنند و یا در میداین شلوغ شهر زندگی می‌کردند، شانس چنین کاری را داشتند. اگر رنوار باغور همسرش را در حال شیردهی به پسرشان زن بازنمایی می‌کند، به این دلیل نیست که همسرش مشغول کاری بسیار «طبیعی» است؛ بلکه چه بسا برعکس، به دلیل غیر طبیعی بودن عمل اوست. همسر رنوار به هیچ‌وجه با موریسو از یک طبقه‌ی اجتماعی نبود؛ او اصالتاً از طبقه‌ی کارگر بود. بنابراین، موریسو در استخدام دایه برای نوزادش، کاری بسیار طبیعی بر حسب پارامترهای طبقه‌ی خویش انجام داده بود. این کار او نه نشانه‌ی

کوتاهی‌اش است و نه بهانه‌اش این است که یک نقاش حرفه‌ای جدی بوده: او صرفاً همان کاری را کرد که مردم متعلق به طبقه‌ی اجتماعی او انجام می‌دادند.

سویه‌های مختلف حرفه‌ی دایگی در فرهنگ بصری عامه بازنمایی شده‌است و تصویر او اغلب در مطبوعات و نقاشی صحنه‌های روزمره‌ای که به شغل‌ها یا کار و کاسبی‌های معمول می‌پرداختند، حضور داشت. خوزه دو فرایا^۱، نقاشی فراموش شده از اواخر قرن نوزدهم، در اثر خود با عنوان *اداره پرستاری*^۲، آزمایش پزشکی دایه‌های آماده‌به‌کار را در اداره‌ی کار به تصویر کشیده است. شوهر، مادرشوهر و پزشک، با توجه به این نقاشی، آشکارا در انتخاب دایه دست داشتند. درست از آغاز قرن بیستم، دایه به‌کرات موضوع کاریکاتورهای طنزآمیز هم قرار می‌گرفت؛ یعنی همان زمانی که استریلیزه و پاستوریزه کردن شیر مادران را قادر ساخت که شیشه شیر بهداشتی را جایگزین شیر مادر کنند — و متعاقباً، شمار کاریکاتورهایی افزایش یافت که دایه را در تلاش برای رقابت با جانشین جدید خود تصویر می‌کردند. همچنین دایه را اغلب با شنل یا کت و کلاه طوقدار مزین به روبان، در پارک‌های شیک و مدرن — جایی

1. José de Frappa
2. Bureau de Nourrice

که وظایف بیرون از خانه را انجام می‌دهد — یا در میان خانوارهای طبقات فرادست به تصویر کشیده‌اند. فرم سرشت‌نما و آشنای او، حتی در کتاب‌های آموزش الفبای کودکان به کار آموزش N — مثل دایه^۱ — می‌آمد. (تصویر ۶). دگا هم مانند سورا، ظاهراً تحت تأثیر نمای پشتی و سنخ‌نمای این فیگور آشنا قرار گرفته و آن را در یکی از دفترچه‌های خود طراحی کرده‌است (تصویر ۷).

البته موریسو در نقاشی‌هایی که از دختر و دایه‌اش کشید، قصد خلق گونه‌ای سند اجتماعی از نوع مشخصی کار و یا تصویری روزمره از رویدادی با محوریت دایگی را ندارد. جولی و دایه‌اش هر دو از موتیف‌های نقاشی‌های امپرسیونیستی اصیل هستند و خاص بودن آنها در مقام سندی از فعالیت اجتماعی، ابدأ علاقه‌ی آگاهانه‌ی نقاشی نبوده‌است که نیت‌اش، خلق معادلی برای ادراکات حسی خود از طریق کیفیتهای بصری رنگ، اثر قلم مو، نور، شکل — یا واسازی شکل — است. ما نیز موریسو را در وهله‌ی اول نقاش صحنه‌های کار نمی‌دانیم؛ او در واقع از جمله هنرمندان اواخر قرن نوزدهم — همچون ویستلر و مانه و دیگران — است که در شکل‌گیری نوعی شمایل‌نگاری خاص فراغت همراه با

^۱ نخستین حرف کلمه‌ی فرانسوی دایه N است و همان‌طور که ما می‌گوییم «ب» مثل «بابا»، آنجا هم به‌علت آشنا بودن لفظ دایه برای کودکان می‌گفته‌اند N مثل nourrice

فیگورهایی از جوانان و زنان جذاب نقش داشت؛ جوانان و زنانی که نقش‌شان فقط این بود که به منزله‌ی ابژه‌ی مجذوب تامل استتیک‌ی صرفاً آنجا حضور داشته باشند — یک‌جور طبیعت بی‌جان انسانی. آثار موریسو با عنوان *پرتره‌ی مادام ماری هابرد*^۱ (۱۸۷۴) و *دختران جوان لمیده*^۲ (۱۸۹۳) از نمونه‌های برجسته این ژانر هستند. موریسو بالطبع نه با صحنه‌های کار (هرچقدر هم مبهم)، بلکه با بازنمایی زندگی خانوادگی، مادران، یا به ندرت پدران — به‌ویژه همسرش، اوژن مانه — و دختران در حال تفریح پیوند دارد. این موتیف «پدر و دختر»، نظیر موضوع دایه، موردی نامتعارف در بین آثار امپرسیونیستی است. هنرمندان مرد امپرسیونیستی نیز که همچون موریسو جهان زندگی خانوادگی اطراف خود را دستمایه‌ی کار خویش قرار دادند، همسران و فرزندان‌شان را نقاشی کردند. اما در اینجا نکته‌ای هست که کار این هنرمند زن را آشکارا متفاوت جلوه می‌دهد: موریسو در مواجهه با نزدیکترین خویشاوندانش، پدر و فرزند را نقاشی می‌کند؛ یعنی موضوعی که در میان آثار امپرسیونیست‌ها نامتعارف است و ضروریات خاص خود را به‌همراه می‌آورد. او شوهر و دخترش را در فضایی که به شکل ابهام آمیزی مردانه

1. Portrait of Mme Marie Hubbard
2. Young Girls Reclining

است و در حال انجام دادن چیزی انضمامی به‌تصویر می‌کشد — در حال بازی با قایق، و در حال ساختن یا بازی‌کردن با خانه‌های عروسکی. علی‌رغم این واقعیت که صحنه‌های فراغت، رخوت و تفریح در آثار موریسو برجسته است، اما می‌توان از منظری دیگر، به کار در نسبت با تولید خود او اندیشید. خود مفهوم کار نقاشی هرگز از هنر او جدا نیست و چه‌بسا در همان صحنه‌های متعدد آرایش‌چهره به تمثیل بیان می‌شود که در آنها خودآرایی و تزئین زنان مظهری از نقاشی کردن است یا زیرکانه بدان ارجاع دارد. فرآیند همزمان دیدن و آفریدن، عناصر اولیه‌ی آرایش یک زن و همچنین تصویرسازی است و هر دو لذت حسی را در کنار تلاشی قابل ملاحظه شامل می‌شوند. حتی می‌توان پیشتر رفت و ادعا کرد که در هر دو — آرایش کردن چهره و نقاشی‌کردن — نوعی آفرینش خصوصی برای پسند عامه صورت می‌پذیرد.

نقاشی برای موریسو کاری بی‌اندازه جدی بود. آن‌طور که کاتالوگ نمایشگاه اخیر آثارش نشان می‌دهد، موریسو نسبت به کار خویش سختگیر و همیشه ناراضی بود و برخی از کارها یا گروه‌هایی از آثارش را که با استانداردهای بالای او نمی‌خواند، از بین می‌برد. مادرش دیده بود که او همیشه هنگام کار «نگاهی مضطرب، ناشاد و تقریباً خشمگین» دارد

و می‌افزود «زندگی او شبیه دوران کار شاق محکومی در زنجیر است.»
 به معنایی دیگر نیز آثار موریسو با کار نقاشی در پیوند است: شیوه‌ای که نقاشی‌ها مطابق با آن کنش کار خلاقه‌ی نقاشی‌کردن را فاش می‌سازند؛ لحظه‌هایی از ثبت درخشان و نیروبخش خود فرآیند نقاشی که تماماً بدون هیچ زور و فشاری در اثر می‌گنجند. در بهترین نمونه‌ها، رنگ و نقش قلم‌مو بدل به نقطه‌ای می‌شوند که عمداً فاش‌کننده‌ی تصویر [در مقام تصویر] است: می‌توان گفت اثرهایی درباب اثر (کارهایی درباب کار) هستند که در آنها کار ثبت کردن و نگریستن به فرآیند نگریستن به رنگ روی بوم یا پاستل روی کاغذ، اهمیتی بی‌نظیر را در میان رویدادهای نقاشی به‌خود اختصاص می‌دهند. کار نقاشی‌کردن تا زمان مانعی متاخر یا حتی تا دوره‌ی اکسپرسیونیسم انتزاعی آن‌چنان نیرومند آشکار نشده بود؛ اگرچه در اکسپرسیونیسم انتزاعی دیدن و ثبت کردن، دغدغه و موضوع نقاشی نبود.

حتی وقتی که موریسو به خود نگریست، مثلاً در اثر جسورانه‌ی *سلف پرتره با جولیا*^۱ (۱۸۸۵) روی بوم آماده‌نشده و بدون آستر، یا در *سلف پرتره‌ی پاستلی* در همان سال، خود نقاشی‌کردن یا نشانه‌گذاری در

1. Self – Portrait with Julie

درجه‌ی اول اهمیت بود: اینها به‌هیچ وجه سلف‌پرتره‌های تملق‌آمیز یا حتی بر طبق آیین و رسوم، نافذ نیستند: آنها، به‌خصوص نسخه‌ی پاستلی، ثبت کاری نوظهورند که در مطرح‌کردن عدم تقارن‌ها، آشکارکردن اثر قلم‌مو یا نشانه‌گذاری و نیز نامتعارف‌تر از همه به‌خاطر از قلم‌افتادگی‌هایشان و ضبط‌کردن گزینشی موتیفی که دست بر قضا چهره‌ی خود مولف است، بسیار سنجیده هستند. *سلف پرتره‌ی پاستلی* او به طرز دردناکی تاثیرگذار است. عجیب نیست که منتقدان گاهی آثار او را بسیار سردستی، پرداخت‌نشده و تا مرز تفسیرناپذیری جسورانه می‌دانند. برای نمونه، *چارلز/فروسی* با ارجاع به دو پاستل موریسو نوشته بود: «تنها یک قدم بیشتر و آن‌وقت دیگر غیرممکن خواهد بود که اصلاً چیزی را تشخیص بدهی یا بفهمی.»

موریسو در یکی از آخرین آثارش با عنوان *دختر با سگ تازی*^۱ (تصویر ۹) — پرتره‌ای از جولیا به همراه یک سگ و صندلی خالی که سال ۱۸۹۳ نقاشی شد — صندلی را در نور ناپایداری محو کرده‌است: اثری از حذف و اثری از نیستی. اثر معروف ون‌گوگ، *صندلی گوگن*، در مقایسه با آن سنگین، استوار و تا حدی پرکار به نظر می‌رسد. اما صندلی

1. Girl with a Greyhound

موریسو نیز برانگیزاننده است. شبح‌گونگی و تجرید آن به‌ما یادآور می‌شود که این نقاشی کمی پس از مرگ همسرش کشیده شده؛ شاید در مقام نمادی از حضور غایب او درون فضای خالی کنار پرتوی دخترش. و شاید این نقاشی برای ما — که می‌دانیم موریسو این نقاشی را در اواخر عمرش کشیده است — بر سازنده‌ی گونه‌ای غیب‌گویی متأثرکننده و درعین حال فروتانه از مرگ قریب‌الوقوع خود اوست؛ ابزاری تقریباً ناخودآگاه برای تثبیت — بی‌قیدانه و آرام و تنها بر حسب خود اثر — حضورش درون تصویری است که برای آخرین بار تنها فرزند محبوبش را بازنمایی می‌کند.

قصد من از پافشاری بر اهمیت کار، به‌خصوص ردپاهای فعالیت دستی، این نیست که کار موریسو را با کار طاقت‌فرسای بدنی در کشاورزی یا کار پر زحمت هر روزه و مکانیکی در کارخانه یکسان بدانم — یا حتی به وظایف نسبتاً بی‌روح و مکانیکی دایه تشبیهش کنم. باوجوداین، می‌توان ربط‌هایی معین را تشخیص داد: عنصر جنسیت هم در کار دایه و هم در کار هنرمند زن خود را عیان می‌سازد. بیشتر منتقدان، چه در گذشته و چه اکنون، بر جنسیت موریسو تأکید کرده‌اند؛ از منظر ذات‌باوران، ظرافت و نازک‌بینی، غریزی بودن، طبیعی بودن و بازیگوشی

زنانگی او را بر ساخته‌اند — بر ساخته‌ای که بر فقدان‌ها یا نقصان‌های جنسیتی طبیعی مشخصی دلالت می‌کند، از جمله: فقدان عمق، جوهر و استحکام، حرفه‌گری یا رهبری. به چه دلیل دیگری جز این موریسو را، علیرغم وفاداری مثال‌زدنی‌اش به جنبش امپرسیونیسم و اهداف آن، همیشه تا حدی یک نقاش درجه‌دوم امپرسیونیست تلقی کرده‌اند؟ چرا دست‌انداختن «قوانین» سنتی نقاشی را نه نقطه‌ی قوت که ضعف او، یا نه تخطی متهورانه‌اش که نقصان یا فقدان دانش و توانایی دانسته‌اند؟ چرا نباید خصیصه‌ی بهترین آثار او، یعنی تجزیه‌ی فرم‌ها را نوعی به‌پرسش‌کشیدن اساسی سبک امپرسیونیسم از درون، قسمی «آشنایی‌زدایی» از تجربه‌های مرسوم‌تر این سبک دانست؟ اگر ما تلاشی فرم‌ها در نقاشی او را به‌منزله‌ی ثبت — به‌طور پیچیده‌ای — وساطت‌شده از درگیری درونی — مادربودن در برابر نقاش‌بودن — در نظر بگیریم، آنگاه باید قطعاً آن را به‌همان اندازه‌ی درام‌های روانی هنرمندان مرد آن دوران جدی بگیریم: مبارزه‌ی ون‌گوگ با جنون‌اش؛ درگیری سزان با سکس‌آلیته‌ی سرکش خود و نزاع گوگن با ضروریات بازگوکننده‌ی پیچیدگی و بدویت.

می‌خواهم مقاله را با همان جمله‌ی به‌یادماندنی مارکس به پایان ببرم:

«هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود». اما اکنون می‌خواهم کل قطعه‌ای را در نظر بگیرم که من (و مارشال برمن، مولف کتابی که همین جمله را در مقام عنوانِ خویش برگزیده است) این جمله را از آن قطعه در مانیفست کمونیست وام گرفته‌ام. قطعه‌ی مزبور از این قرار است: «تمام روابط ثابت و منجمد، همراه با پیشداوری‌ها و عقاید کهنه و محترم و ابسته به آنها به حاشیه رانده می‌شوند و تمامی روابط تازه شکل یافته قبل از آنکه استوار شوند منسوخ می‌گردند. هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود. هر آنچه مقدس است دنیوی می‌شود و دست آخر آدمیان ناچار می‌شوند با صبر و عقل با وضعیت واقعی زندگی و روابطشان با هموعان خویش روبرو گردند.»^۱

سر آن ندارم که بگویم موریسو یک انقلابی سیاسی یا حتی اجتماعی بود — که بسیار با چنین چیزی فاصله داشت. اما معتقدم که اثر تصویری غریب، سیال و متغیر و مملو از تناقض او، دایه و ژولی، بسیاری از همان خصیصه‌های سرشت‌نمای مدرنیسم و مدرنیته را حک و ثبت می‌کند که مارکس در این قطعه‌ی معروف به آنها اشاره دارد — بالاتر از همه، پروژه‌ی عمیقاً شالوده‌شکنانه‌ی مدرنیسم. به حاشیه راندن «تمام روابط

۱. ترجمه‌ی این قطعه کار مراد فرهادپور مترجم کتاب مارشال برمن (تجربه‌ی مدرنیته) است (تجربه‌ی مدرنیته، انتشارات طرح نو، ص. ۱۱۸).

ثابت و منحط، همراه با پیش‌داوری‌ها و عقاید کهنه و محترم و ابسته به آنها» — این قطعاً همان پروژه‌ی موریسو است. او در این تصویر، به نحوی وادار شده تا با شرایط واقعی زندگی خود و مناسباتش با زنی همپالکی خویش رودررو شود، در عین حال که برایش مقدور نیست تا مواجهه‌ای کامل با این موضوع داشته باشد. با تفکر به واژگانِ مارکس و با نگرستن به نقاشی موریسو احساس می‌کنم که این مناسبات واقعی بر روی سطح بوم شناورند؛ سطحی که هنوز تمام و کمال کاویده نشده، سطحی که هنوز به آزمون درنیامده اما باز هم به‌طور بالقوه تهدیدی است برای آن «پیش‌داوری‌ها و عقاید کهنه و محترم» — پیش‌داوری‌ها و عقایدی که درباره‌ی ماهیت کار، جنسیت، و خود نقاشی هستند.

در هنر، سقوط مردانه الهام‌بخش نقش برجسته‌های کسالت بار و تابوت‌های سنگی بود. اما انحراف در زن - یعنی هر فعالیت جنسی وی خارج از دایره‌ی زندگی زناشویی، چه برای پول و چه نه - نوعی جذبه و گیرایی عجیب برای تخیل هنرمندان قرن نوزدهم - اگر نویسندگان و منتقدین اجتماعی و مصلحین را در نظر نگیریم - ایجاد می‌کرد؛ علاقه‌ای که در انگلستان سالهای میانی قرن نوزدهم به اوج خود رسید و صورت‌بندی سرشت‌نمای خود را در حلقه‌ی پیشارافائلیست‌ها و دوست‌دارانشان یافت. بدون تردید، مضمون زن منحرف یا فاسد، *دانته گابریل روزتی* را شاید تا سر حد وسواس، به خود مشغول داشته بود. او نه تنها تعدادی از اشعار و کارهای نقاشی‌اش را به این موضوع اختصاص داد، بلکه یکی از نقاشی‌های او که نیز - که با به شیوه‌ی رئالیستی غیرمتعارفی با موضوعی معاصر برخورد می‌کرد - به این موضوع اختصاص یافته است. این نقاشی آشکارا ناتمام، یعنی *بازیافته* [تصویر ۱] حداقل از سال ۱۸۵۳ تا یک سال پیش از مرگ نقاش او را گاه و بی‌گاه به خود مشغول می‌داشت؛ از قرار معلوم او هرگز نتوانست کاملاً از پس این اثر برآید یا به‌طور قاطع آن را کنار بگذارد.

گم‌گشته و بازیافته: بار دیگر زن منحرف^۱

گلنار نریمانی

«چیز غریبی است»؛ این زمزمه‌ی زن جوانی است در یکی از رمان‌های رُز ماکاولی^۲ که اندکی پس از جنگ اول جهانی نوشته شده، و این طور ادامه می‌یابد: «چقدر 'منحرف' (فاسد) در معنای مردانه آن در جنگ کشته شدند، و در معنای زنانه‌اش به نوع خاصی از فساد تن در دادند.» این ناهم‌خوانی در مورد مفهوم فساد امری غریب است، بخصوص در قرن نوزدهم، یعنی زمانی که هر دو جنبه بیش از امروز جدی تلقی می‌شدند.



۱. Fallen: این کلمه حاوی معنای سقوط کردن است، به شکل فروافتادن از یک وضعیت مقبول از نظر اجتماعی به وضعیتی فاسد و منحرف برای زن، بنابراین نباید صرف استفاده از واژه‌ی منحرف باعث شود به‌عنوان یک صفت دائمی و وضعیتی پیشین تلقی شود، بلکه معنای ضمنی آن حاوی تغییر وضعیت است و اگر زیبایی کلام در نظر گرفته‌نشود، سقوط کرده معادل بهتری برای آن محسوب می‌شود.

2. Rose Macaulay

توصیف روزتی از این نقاشی در نامه‌ای به هلمن هانت^۱ به تاریخ ۳۰ ژانویه ۱۸۵۵ به قدر کافی روشن و سراسر است:

«این تصویر یکی از خیابان‌های لندن را در هنگام سپیده دم نشان می‌دهد، هنوز چراغ‌ها در امتداد پلی که پس‌زمینه‌ی دور اثر را می‌سازد، روشن هستند. گله‌داری گاری‌اش را در میان جاده رها کرده (گاری‌ای در راه بازار که گوساله‌ای ماع‌کشان به آن بسته شده)، و مسیر کوتاهی را به دنبال دختری رفته است که از مقابلش عبور کرده و در خیابان‌ها سرگردان است. او تازه با دختر مواجه شده و دختر جوان که او را شناخته زیر بار شرم بر روی زانوهایش خم شده و در برابر دیوارهای حیاط کلیسایی نشسته است که در پیش‌زمینه قرار دارد، در حالی که مرد دستان او را گرفته و آنها را با حالتی نگه داشته که نیمی حاکی از حیرت و سرگردانی و نیمی برای بازداشتن زن جوان از آسیب‌رساندن به خودش است. اینها مضامین و عناصر اصلی تابلویی هستند که "باز یافته" نام خواهد

1. Holman Hunt

گرفت و خواهرم ماریا برای آن جمله‌ای بی‌نظیر از جرمیا^۱ یافته است: "من تو را به یاد می‌آورم، مهربانی جوانی‌ات را و عشقِ نامزدی‌ات را..."

باین حال دلالت‌گری کامل کار و اشارات ضمنی آن و روابط آنها به هیچ‌وجه سراسر است و روشن نبوده - و به واقع بسیار دشوار و چالش‌برانگیزند - و بهترین راه برای آشکارساختن آنها، بررسی اثر از جوانب مختلف است. پیش از هر چیز، قرار دادن تابلوی باز یافته در بستر همی آن گستره‌ی تلاش‌های انجام گرفته در قرن نوزدهم برای به‌دست‌دادن تصویری سکولار از زن منحرف - در مقام یک مساله‌ی پراهمیت اخلاقی و اجتماعی، و در عین حال غالباً شخصی و معاصر - می‌تواند به برملا ساختن فرضیاتی ناخودآگاه یا ایدئولوژیک - که روزتی در مورد موضوع اثرش بیان می‌کند - و نیز جنبه‌های به‌وضوح شخصی برداشتش از آن یاری رساند. در وهله‌ی دوم، باز یافته در ارتباط با دیگر تفاسیر پیش‌ارافانلیستی از موضوع زن منحرف مقایسه خواهد شد: تابلوی وجدان بیدار شونده‌ی هلمن هانت؛ که نقاشی روزتی از جهاتی می‌تواند به‌عنوان قرینه‌ی آن با تضادی پارادوکسیکال تلقی گردد، و به باور من کار

1. Jeremiah

دیگری از روزتیی دست‌کم الهام‌بخش قسمت‌هایی از آن بوده‌است. در گام سوم، منابع و صورت‌بندی ساختار تصویری بازیافته بررسی خواهند شد. در گام چهارم، این تابلو در رابطه با موضوعاتی ملاحظه خواهد شد که احتمالاً در زندگی شخصی خود هنرمند وجود داشته‌اند. و در پایان، نشان خواهیم داد این واقعیت که روزتیی علاوه بر نقاش، شاعر نیز بوده‌است، و در شعر نیز مانند نقاشی با موضوع زن منحرف سر و کار داشته، ارتباطی اندک با ویژگی‌های اصلی ساختار یا بیان - در تقابل با داستان ساده یا جزییات شمایل‌نگارانه - بازیافته دارد و یا یکسر با آنها بی‌ارتباط است.

البته، این واقعیت که روزتیی از «جنی» خودش الهام گرفته‌بود، برای دست‌مایه‌ی اثر یا جزییات سمبولیسم به سراغ اشعار ویلیام بل اسکات رفت، و در نهایت همین نقاشی‌اش الهام‌بخش سرودن غزل آخرش «بازیافته» شد، به‌نظم ابداً حاکی از این نیست که اشعار و نقاشی‌ها کاری بیش از شرح صاف و ساده‌ی یکدیگر می‌کنند، یا از نظر معناشناختی یا نشانه‌شناختی با یکدیگر گره خورده‌اند. «اوفلیا»ی میلی از نظر «معناشناختی یا نشانه‌شناختی» به اشعار و متن هملت شکسپیر - که مایه‌ی الهام تابلو بود و با وفاداری تمام توسط آن بازسازی شد - گره‌خورده نبود، و «چکامه‌ای برای یک گلدان یونانی» از کیت نیز چه از

نظر ساختاری و چه نشانه‌شناختی به اصول نقاشی روی گلدان یونانی ارتباط نداشت. بر عکس، باید بگویم که استراتژی‌های روزتیی در بازیافته، بیش از تمام دیگر نقاشی‌هایش، به استراتژی‌های نقاشان معاصر او شبیهند. او برای ترکیب‌بندی توجه‌اش را به‌طور دقیق به سوی پیشینه‌های تصویری متناسب، و البته به رسالت - رسالتی که در قرن نوزدهم امری عادی و معمول بود و اغلب هنرمندان این دوره را از دلاکروا و کوتور تا هانت یا میلی را به خود مشغول داشته بود - آفرینش انگاره‌ی بصری مناسب معطوف داشته بود؛ یعنی آفرینش یک ساختار تصویری بامعنا برای ایده‌ها یا موضوعات یا روایت‌های نسبتاً پیچیده. این مد تصویرگری اغلب از زمان فرای^۱ و بل «ادبی» نامیده شده‌است (هرچند در واقع این مد ادبی‌تر از فیلم نیست که به‌نوبه‌ی خود تلاش می‌کند تا اعمال مشابهی را با استفاده از تصاویر بصری به جای کلمات انجام دهد). به عبارت دیگر، بر این باورم که در بازیافته هیچ چیزی وجود ندارد که به‌طور خاص «شاعرانه» یا حتی ادبی باشد یا آن را به‌طور خاص از دیگر کارهای روایی یا اخلاقاً پرمحتوای قرن نوزدهم، به‌منزله‌ی اثر یک نقاش شاعر، متمایز کند.



اجازه دهید ابتدا زمینه و بستر کلی انگاره‌ی «زن منحرف» را در نظر بگیریم، که به نظر من برای خوانش این نقاشی ضروری است. در پس‌زمینه، برای هر هنرمند انگلیسی قرن نوزدهمی که به موضوع فاحشه پردازد - و به خصوص برای پیشارافائلیست‌ها، که هم در مورد انگلیسی‌بودن و همچنان اخلاقی بودن آگاهی داشته، به اینها توجه داشتند - پیشینه‌ی بصری و تصویری هوگارت قرار دارد؛ و برای روزتی به طور خاص پیشینه‌ی بلیک - که مانند خود او نقاش و شاعر بود - و در مورد به‌خصوص *باز یافته*، اثر *لندن* بلیک وجود دارد. باین‌حال بیان تند هوگارت از ساز و کار محتوم و اجتناب‌ناپذیر قانون طبیعت در مجازات حماقت و شهوت‌رانی و نیز منظر آخرالزمانی بلیک از تخریب اجتناب‌ناپذیر معصومیت توسط حرص و شهرهای بزرگ، به طور قابل ملاحظه‌ای در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم توسط سانتیمانتالیسم و انسان‌دوستی تلطیف شده بود. در قرن نوزدهم دیگر پذیرفته بودند که یک زن ممکن است همان قدر از سر حرص و آز به فساد و انحراف کشیده شود که از سر نیاز، و به‌علاوه می‌تواند با توبه و سپس پیوستن مجدد به کانون خانواده نجات پیدا کند. درواقع، نقشی که نهاد خانواده - خواه به‌منزله‌ی سدی در برابر بازگشت به زندگی عادی و

خواه در مقام ابزار تحقق آن - ایفا می‌کند در انگاره‌ی قرن نوزدهمی از زن منحرف اهمیتی فزاینده دارد. جورج مورلند در سال ۱۷۸۹ در سری *لا تیتای خود (جان رافائل اسمیت گراورهایش را درست کرد)*، که داستان سقوط یک دختر روستایی بی‌گناه را روایت می‌کند، پایانی خوش را جایگزین پایان مهیب و ناگوار هوگارت کرد. بازگشت قهرمان زن *تواب زیبا* رو به آغوش گرم خانواده، زنی کماکان فاسد - و یک سقوط به معنای واقعی کلمه انگار شرط لازم چنین انگاره‌ای باشد - و باوجود این بیشتر سردرگم و نه غرقه در تباهی، با استقبال اعضای خانواده همراه است. نمایش بی‌گناهی و معصومیت در اینجا به‌صورت معنی‌داری روستایی و در تقابل با شهری‌بودن عمدی نمایش گناه در همین سری است. ایده‌ی رستگاری و نجات از راه رجعت به میان خانواده و روستای محل تولد، بازگشتن به زندگی عادی از طریق شادی و سرور روستایی و پذیرش موقعیت حقیر و «طبیعی» دختر روستایی در جامعه، رواج قابل ملاحظه‌ای در تصویرپردازی عامه‌پسند فرانسوی اوایل قرن نوزدهم داشت؛ جایی که با ادغام شدن در *تصاویر عامه‌پسند* مرسوم‌تر و ادامه‌دار از فرزند عیاش، در مقام *توپوس دختر خطاکار* و در نسخه‌هایی متعدد



سربرآورد. در زندگیِ یک زن^۱ (۱۸۳۶)، یک کنده‌کاری روی چوب از هنرمندی ناشناس در کارگاه پیلو^۲ در پاریس، وضعیت زانوزده که معمولاً با سقوط و فساد در زن مرتبط و همراه بود، برای دعا و توبه‌کردن استفاده شده‌است. مجموعه‌ی لیتوگرافی پیچیده‌تری به نام زندگی یک دختر زیبارو^۳ (۱۸۴۷) — که قرینه‌ی زندگی یک «پسر زیباصورت»^۴ اثر ژول داوید است — آشکارا نوعی تقلید از هوگارت، و به‌وضوح برای گستره‌ی وسیع‌تری از مخاطبین، هم فرانسوی و هم انگلیسی، در نظر گرفته شده‌است؛ نمونه‌های متعدد دیگری نیز وجود دارند که تأکید همگی بر بازگشت به کانون خانواده به عنوان «راه حل» نجات‌یافتن از فساد و تباهی است. در اغلب تصویرهای ارائه‌شده از زن منحرف در قرن نوزدهم این فرض — که گاهی آشکار است اما اغلب سخنی از آن نمی‌رود — نهفته است که تنها جایگاه مناسب و قابل احترام برای یک زن جوان نقش او درون خانواده است: نقش دختر، همسر، و مادر. اگر به گونه‌ای فیگوراتیو سخن بگوییم، می‌توان گفت که در پس هر فیگور خموده از یک زن منحرف، فیگوری سرفراز از فرشته‌ی بدیل آن زن در خانه

1. La Vie d'une femme
2. Chez Pillot
3. La Vie d'une jolie fille
4. La Vie d'un jolie garçon

خودنمایی می‌کند.

ویلیام بل اسکات این تضاد مرسوم را بارها در «رُزابل»، شعر بلندش که بر اساس موضوع زن منحرف سروده، به کار برد تا تأثیراتی خوش آیند بیافریند؛ شعری که یکی از منابع احتمالی روزتی برای موضوع بازیافته بوده‌است. در بخش دوم «رُزابل» سرنوشت سخت و تلخ فاحشه در تقابل با سعادت خانوادگی زن نیکو و متواضعی قرار می‌گیرد که عشق جوانی‌اش با او ازدواج کرده‌است: محیط داخل خانه‌ی راحت و آرام آنها — مرد کفش‌هایش را جلوی آتش از پا درآورده، کودک به خواب رفته، زن «تورها و والان‌های ظریفی را می‌بافد که کودکش خواهد پوشید»، «پنجره و پرده‌ها و نور» — به گونه‌ای معنادار با صحنه‌ی سرد و بارانی بیرون در تضاد است که برای توصیف رزابل فاسد در ابیات ادامه‌ی متن به‌کار رفته: «بر پیاده‌روی مرطوب چراغ‌ها سوسوزنان/ و باد سرد وزان و گذران؛/ پاشنه‌هایی زنگ‌دار به سوی خانه می‌دود/ و اکنون همه‌چیز در سکوت فرو می‌رود/ و او دیگر بار تنها مانده است...» روزتی با روش‌های تصویری کاملاً نامحسوس و ظریف، از دست‌دادن ضمنی و تلویحی شادمانی خانوادگی و محرومیت دائمی و بازگشت‌ناپذیر از لذت‌های خانواده را بیان می‌کند: آن هم با کانتراستی که میان گروه

فیگورهای سمت چپ پیش‌زمینه — که توسط دیوار و قبرستان و خانه‌ای با پنجره‌های بسته در برگرفته شده‌اند؛ خانه‌ای که از نظرگاه فرد مطرود دیده می‌شود — و نیز گنجشکانی به وجود آورده است که در سمت راست به کار لانه سازی مشغول هستند.

ارتباط میان مفاهیم متضاد خانواده و زن منحرف و تهدید شومی که فعالیت‌های جنسی کنترل‌نشده‌ی زن برای خاکریزِ اقتدارگرایی پدرسالار ویکتوریایی، یعنی خانه ایجاد می‌کردند، در هیچ‌کجا به اندازه‌ی سه‌لته‌ی آگوستوس اِگ — که عنوان آن (احتمالاً به غلط) گذشته و آینده گذاشته شده‌است و سال ۱۸۵۸ در رویال آکادمی به نمایش درآمد — به روشنی مطرح نشده‌اند. در قسمت اول (ر.ک تصویر ۱۰ از فصل ۱)، سقوط یا فساد در یک محیط خانگی طبقه‌ی متوسط به نمایش در آمده است — نوعی صحنه‌پردازی همراه با تجدید طنزآلود خاطرات پرتزهی ازدواج آرنولفینی؛ اثرگذاری مفهوم فساد که سیب نیم‌خورده بر روی میز تأکیدی بر آن است، در تزلزل خانه‌ی کارتی بچه‌ها پژواکی نو می‌یابد. فضای اختصاص‌داده‌شده به نمایش تراژدی بر وحشت ناشی از فروافتادن زن تأکیدی مضاعف می‌افزاید؛ یعنی همان اتاق نشیمن، همان مرکز این معبد خانگی که وظیفه‌ی طبیعی زن محافظت و پاسداری از آن است. بی‌عفتی

زن و مادر نظم طبیعت را برهم می‌زند و به آن مکان مقدس بی‌حرمتی می‌کند: این گناه شاید جدی‌ترین و وخیم‌ترین تخطی از معیارهای اخلاق بورژوازی باشد. در واقع، همسر منحرف و خطاکار جایی به‌جز بیرون از خانه ندارد؛ او باید از اتاق نشیمن — بهشت خانه بیرون رانده شود؛ همان سرانجامی که در گذشته در پس زمینه پیش می‌کشد و تصویر ماجرای تاریخی تبعید^۱ بر روی دیوار پشت فیگور منحرف، آن را از نو مورد تأکید قرار می‌دهد. در سومین نقاشی از سه‌گانه‌ی اِگ، بیرون، یعنی محیط خارجی شهر، مکان استعاری و درعین حال اصلی زن منحرف می‌شود: در اینجا همسر فاسد — که طبعاً پول و جایگاهش در دنیای اطراف را همراه با عفت و پاکدامنی خویش از دست داده — در حالی که میوه‌ی گناهش را در میان بازوانش گرفته، هنوز خموده است، و با حسرت اما نومیدانه از زیر طاقی خانه‌ی پیشینش را می‌نگرد؛ یک دوگانه‌ی بیرون — درون که در اولین نقاشی این مجموعه مطرح شده و در شکلی پنهانی‌تر در نقاشی روزتتی نیز به چشم می‌خورد: جایی که بیرون‌بودن، همراه با مخاطرات ملازمت، و تناقض شدید نهفته در عبارت «در خانه‌بودن در جهان»، و منظره‌ی شهر — جایی که اینها فضای طبیعی زن منحرف هستند.



درواقع، زن فاسد بیرون رانده شده از خانه، موضوع روشن و آشکار دست‌کم دو نقاشی از این دوره است: نقاشی ملودراماتیک نقاش انگلیسی ریچارد ردگریو با عنوان «مطرود» (۱۸۵۱) و کار معقول‌تر، رئالیستی‌تر و متعادل‌تر نقاش روس، نیکولای الکساندروویچ یاروشنکو با عنوان «رانده شده (در ایستگاه)» به سال ۱۸۸۳ که دختر جوان باردار تصویر شده در آن از اتاق اجاره‌ای‌اش بیرون رانده شده است.

در همان زمان که در تصویرسازی‌های قرن نوزدهم از زنانگی خطاکار، سرنوشت زن منحرف آشکارا در مقابل امنیت مقدس خانه و خانواده قرار داده می‌شد، در عین حال توجهی واقع‌گرایانه به عوامل اقتصادی دخیل در سقوط زن از عفت و پاکدامنی هم مطرح بود؛ تصویری که دلسوزانه و معمولاً به‌شکلی ساتنیمانتال عواقب تراژیک نیاز صرف را به نمایش می‌گذاشت. یکی از نمونه‌های برجسته‌ی این بازنمایی‌ها اثر جورج فردریک واتر با نام «غریق پیدا شده»^۱ است که در حدود ۵۰-۱۸۴۸ - یعنی سال‌های کوتاه رادیکالیسم اجتماعی هنرمندان، همراه با همه‌ی اروپا - کار شده است و یکی از چهار نقاشی واتر در آن زمان است که به ترسیم رنج‌های بی‌درمان فقرا و به خصوص زنان فقیر

1. Found Drowned

اختصاص داده شد. اثر غریقی پیدا شده فردی را نشان می‌دهد که خودکشی کرده و در زیر طاق پل واترلو آب او را به ساحل آورده است. دلایل خودکشی زن جوان برای مخاطب قرن نوزدهم بدیهی به نظر می‌رسید و صراحتاً با «معبر آه‌ها»^۱ (۱۸۴۴) شعر بسیار مشهور توماس هود درباره‌ی این موضوع ارتباط داشت: از قرار معلوم قربانی جان خود را گرفته است، چرا که برای بعضی زنان فقر و فحشای متعاقب‌اش، سرنوشتی حتی بدتر از مرگ محسوب می‌شود.

واتر همچون هود قصد داشت که احساس دلسوزی و همدردی مخاطب و نه سرزنش و نکوهش او را برانگیزاند و شاید نقاشی او معادلی بصری باشد برای نکوهش بیان‌شده از سوی هود: «او را بی‌درنگ بلند کنید، / عاشقانه و نه از سر بیزاری. / او را لمس کنید نه تحقیر آمیز؛ / به او غمگینانه بیاندیشید، / آرام و انسانی؛ / و نه به ننگ‌های افتاده بر دامنش، / اکنون همه‌ی آنچه از او باقیست / خالصانه، زنانه است...» «زن مغروق» (۱۸۶۷) اثر واسیلی گریگوریویچ پروف [تصویر ۲] انگار ارتباطی آشکار با کار واتر (یا شعر هود) دارد، اما این اثر صراحت بیشتری در بیان تضاد کنایه‌آمیزش میان حالت رقت انگیز و کیفیت اندوه بار خودکشی دختر

1. The Bridge of Sighs

جوان با بی تفاوتی جامعه دارد؛ تضادی که حضور یک پاسبان آن را القا می‌کند؛ پاسبانی که با خونسردی تمام در سمت راست قربانی پیش را می‌کشد. به علاوه، پروف دغدغه‌ی بیشتری دارد تا ریشه‌های طبقه‌کارگری دختر مغروق را با استفاده از جزییات لباس و صحنه‌پردازی مشخص سازد. آشکارا در این مورد خاص، نه زن منحرف، که یک نظم اجتماعی ناعادلانه و بی تفاوت به نقد کشیده می‌شود.

در انگلستان دهه‌ی ۵۰، بی‌تردید عوامل اقتصادی موثر بر روی فاحشگی رک و راست و با جدیت مورد بحث قرار می‌گرفتند و محکوم می‌شدند. مقاله‌ی بلند، مستند و کاملاً صریح دلبلیو. آر. گرگ^۱ درباره‌ی این موضوع، در سال ۱۸۵۰ منتشر شد و به دو مرجع استناد کرده بود: کتاب اصلی پژوهش درباره‌ی فاحشگی، با عنوان درباره‌ی فاحشگی در شهر پاریس^۲ (چاپ اول در سال ۱۸۳۶ و سال‌های بعد در ویرایش‌های جدید بارها تجدید چاپ شد) نوشته‌ی آ. جی. بی. پران - دوشاتله^۳ و نیز نتایج حاصل از بررسی‌ها و تحقیقات در حال انجام آن زمان در باب زندگی فقراى لندن توسط هنری می‌هیو^۴، که بعدها در نامه‌هایی به

1. W. R. Greg
2. De la prostitution dans la ville de Paris
3. A. J. B. Parent - Duchâtelet
4. Henry Mayhew

مورنینگ کرونیکل^۱ آمد. گرگ بر حسب این دو مرجع صراحتاً می‌گوید که «فقر اصلی ترین عامل تعیین‌کننده‌ای است که در انگلستان مانند فرانسه زن‌ها را به سوی فحشا می‌کشاند.» اثر جان میلی با عنوان عفت و فساد (تباهی)، که یک طراحی سیبیایی کوچک از حلقه‌ی خود روزتتی است (که تاریخ امضای آن سال ۱۸۵۳، یعنی همان سالی است که اولین سیاه‌مشق تاریخ‌دار باز یافته کار شده) می‌تواند گواهی باشد بر ادعای می‌هیو یا گرگ درباره‌ی وضعیت زنان «شلخته‌کار»^۲ (کارگر مقاطعه‌کار)؛ کسانی که دستمزدشان به طرزی رقت‌بار آن‌چنان پایین است که مجبور شده‌اند برای تلف‌نشدن خود یا فرزندانشان از گرسنگی دست به تن‌فروشی بزنند. میلی، علی‌رغم دراماتیزه‌کردن نمادین انتخاب سرنوشت‌ساز - که زن طناز و لوند سمت چپ را تبدیل به نوعی شیطان مونث می‌کند - به‌گونه‌ای واقع‌گرایانه وضعیت یأس‌آور و حزن‌انگیز اتاق زیر شیروانی و لاغری و خستگی و فرسودگی زن شلخته‌کار را نشان می‌دهد، و عامل اقتصادی دخیل در فساد را به‌وسیله‌ی بسته‌ای لباس - که بر روی زمین در سمت راست افتاده است - و یادداشتی در نزدیکی



1. The Morning Chronicle

۲. Sepia: رنگ قهوه‌ای تیره، قهوه‌ای مایل به قرمز

3. Slope - worker

پنجره با عنوان «دوزنده‌ی فقیر» برجسته می‌سازد. می‌توان تاکید کرد که در اولین نسخه‌ی بازیافته، زن جوان افتاده بر پیاده‌رو، به جای لباس پر زرق و برق و اندام شهوت انگیز، لاغر و ژنده پوش است؛ او مانند خیاط میلی، لباس فقیرانه و ساده‌ای به تن دارد که نشان می‌دهد او نه از روی اختیار، که تحت اجبار به چنین سرنوشتی دچار شده‌است. میلی نیز یک کمپوزسیون معادل با مفهوم اصلی روزتی از بازیافته در پذیرفته شده^۱ — طرح قلم‌فلزی خود در همان سال — خلق کرده، که یک‌جور نظیر اخلاقی طرح روزتی است. پذیرفته شده نیز مانند بازیافته، ریشه در یک رابطه‌ی شخصی آزاردهنده با جنس مخالف داشت: این طرح یکی از آثار مجموعه طراحی‌هایی است که با موضوع کنش متقابل مشکل‌دار میان یک زن و یک مرد سر و کار دارد و هم‌زمان با دوره‌ای از رابطه‌ی میلی با اِفی راسکین است.

با این حال شاید هیچ اثری به اندازه‌ی وجدان بیدار شونده [تصویر ۳]، اثر هلمن هانت — که سال ۱۸۵۳ تاریخ‌گذاری شده و سال ۱۸۵۴ در رویال آکادمی به نمایش درآمد — با بازیافته‌ی روزتی و فهم خاص او از زن منحرف نزدیک نباشد. علی‌رغم تفاوت‌های چشمگیر این دو اثر در



1. Accepted

تفسیر و ساختارشان، یا شاید به دلیل همین تفاوت‌ها، بیننده می‌تواند آنها را به شکل دو قرینه، دو نگاه متضاد از یک مسأله‌ی اخلاقی واحد ببیند: برخاستن در برابر سقوط، رستگاری در برابر فلاکت، خوش‌بینی مسیحی در برابر یأس مسیحیت زیرزمینی^۱، تضادهای بزرگتر که در هر دو مورد از تجربه‌های شخصی نزدیک برمی‌خیزند (و قطعاً به آنی میلر ختم می‌شوند) و در زبان تصویری رئالیسم به بیان در می‌آیند. هانت همچون روزتی، اعتبار رئالیسم بصری دقیق و پرزحمتش را با داربستی به همان میزان دقیق از رخداد نمادین تقویت می‌کند: در لحظه‌ی حیاتی و حساس بیدار شدن وجدان، گربه‌ای در زیر میز پرنده‌ای را آزاد می‌کند، و آفتاب — که در آینه‌ای در پس‌زمینه منعکس شده — به شکلی تحت‌اللفظی در باغ دست‌نخورده و بکر بیرون اتاق نشیمن سنت جانز وود^۲ برمی‌آید. زشتی و زندگی اتاق نشیمن توسط برخی عناصر تصویری تایید می‌شود، عناصری همچون: تصویر چاپی مسیح و زن زناکار بر روی دیوار، کویدهایی که بر روی ساعت چرت می‌زنند، پرنده‌هایی که در طرح روی دیوار انگور می‌دزدند، و همچنین توسط آنچه راسکین با لحنی



۱. Crypto - Christianity: دوره‌هایی که مسیحیان به دلیل آزار و اذیت یا رسمی‌شدن دینی دیگر در کشور خود به جنبش‌ها و محافل زیرزمینی روی آوردند و تحت‌تعقیب قرار گرفتند.

2. Saint John's Wood sitting room

ستایش‌گرانه «تازگی مهلک» اناثه می‌خواند. شاید کتابِ نوئل همفری^۱ با عنوان *منشاء و پیشرفت هنر نویسندگی*^۲ بر روی میز، ارجاعی ضمنی و غیرمستقیم به برنامه‌ی آموزشی هانت برای «نامزدش» آنی میلر باشد؛ همان کسی که مدل اصلی این نقاشی بوده‌است. بی‌تردید تصادفی نیست که بر تمام انگشت‌های زن جوان به جز انگشت سوم دست چپش، آن هم در حال تجربه‌ی اشراق و شهود اخلاقی، انگشت به چشم می‌خورد.

بی‌شک کار هانت نیز مانند اثر روزتتی، در اصل بر یک کج‌فهمی خلاقانه از هوگارت مبتنی بوده‌است: شاید مثلاً آخرین شرط بندی خانم^۳، چنانچه جان دانکن مک‌میلان^۴ به تازگی مطرح کرده‌است؛ یا احتمالاً دو گراور هوگارت به نام قبل و بعد، با هم در دامن نشستن، برخاستن و فروافتادن‌های بارز و قاطع شان در یک فضای درونی اخلاقی شده؛^۵ و دست آخر قطعاً پیشرفت فاحشه^۶ با پایان امیدوارانه و سانتی‌مانتال قرن نوزدهمی که جایگزین مورد اصلی شده‌است. هانت همچون روزتتی - چنانچه خواهیم دید - برای الهام‌گرفتن صحنه‌پردازی و شاید جهت کسب اعتبار از اصالت پیش‌ارافائلیستی، و نیز در راستای دست‌یابی به قسمی



1. Noel Humphrey
2. Origin and Progress of the Art of Writing
3. The Lady's Last Stake
4. John Duncen MacMillan
5. Intérieur moralisé
6. The Harlot's Progress

تازگی ابتدایی اطمینان‌بخش در احساس درکنار خلوص در اجرا، به یان وان آیک، به خصوص «پرتره‌ی آرنولفینی»^۱ او در نشنال گالری رجوع کرد؛ باوجوداین او نیز مانند روزتتی، از منابع سنتاً پیچیده‌تر نیز برداشت می‌کرد. از قرار معلوم هانت از یک گروار اثر چارلز لو برون نیز با عنوان «ماگدالن تواب که از تمام کارهای بی‌حاصل و پوچ دنیا تیرا می‌جوید»^۲، برای یک موتیف نادر از جابه‌جایی رو به بالا در قسمت زن منحرف بهره برده باشد.

روزتتی نیز نمی‌توانست از نسبت‌دادن انحراف در معنای آن روزگار به سابقه‌ی انجیلی این لفظ بپرهیزد: هم طراحی پیچیده‌ی او و هم غزلش، «ماری ماگدالن بر در سایمون زهد فروش» به سال ۱۸۵۸، صریحاً با موضوع باز یافته مرتبط هستند. هانت نیز مثل روزتتی، به واسطه‌ی یک رخداد ادبی به سوی فعالیت تصویری سوق داده شد. هانت می‌گفت، هنگام اندیشیدن به موضوع اثرش تحت تأثیر توصیف جستجوی پگوتی^۳ از پی امیلی مطرود در *دیوید کاپرفیلد* - که برای اولین بار در ۱۸۵۰ - ۱۸۴۹ چاپ شد - قرار داشته‌است. اما همان‌طور که در مورد روزتتی هم شاهدیم، محتمل‌تر است که منبع الهام مستقیم وجدان بیدار شونده نه ادبی



1. Arnolfini Portrait
2. Repentant Magdalene Renouncing All the Vanities of the World
3. Peggotty

که بصری بوده باشد، و در این مورد خاص، تصویر سازی فیزا^۱ به سال ۱۸۴۹ که نه از روی جستجوی امیلی بلکه با توجه به جستجوی مارتای فاحشه در همان کتاب کار شده است. به نظر می‌رسد موضوعات اصلی برآمده از هر دو نقاشی روزتئی و هانت از زن منحرف، در کارهای هنرمند متأخر ادوارد مونک — کسی که با سکس‌آلیته‌ی مساله‌دار درگیر بود — طنین‌انداز است: «جیغ»^۲ (۱۸۹۳)، که هم اکنون در مجموعه‌ی شهرداری اُسلو نگهداری می‌شود، گویی همان تشدیدِ اشاراتِ ضمنیِ فیگور تنهای ایستاده بر پل در پشت اتفاق اصلی به تصویر کشیده شده در بازیافته است؛ و دختر جوان در «بلوغ»^۳ (۱۸۹۴)، که هم اکنون در گالری ملی اُسلو قرار دارد، با تأکیدی شوم و دگرگون شده همان تکرارِ ژستِ سنتی و محافظت‌گرانه‌ی عقیف و محبوب^۴ است که توسط قهرمان اصلی در وجدان بیدار شونده ارائه می‌شود؛ ژستی که شاید به‌وسیله‌ی یکی از گراورهای فلیسین روپس^۵ به سال ۱۸۸۶ منتقل شده باشد.

شاید تصویرسازی هانت و روزتئی از زن منحرف ارتباط مشخص‌تری نیز داشته باشند: درواقع، شاید مشخصه‌های سرشت‌نمای نقاشی هانت

▼
1. Phiz
2. The Cry
3. Puberty
4. Pudeur
5. Félicien Rops

مستقیماً وابسته به نمونه‌ی روزتئی باشد. روزتئی در مقدمه‌ی توصیفش از بازیافته در نامه‌ی ای به هانت به تاریخ ۳۰ ژانویه ۱۸۵۵ چنین توضیح می‌دهد: «این موضوع اندکی پیش از آنکه شما انگلستان را ترک کنید به طرح درآمده بود [این یعنی پیش از ۱۶ ژانویه ۱۸۵۴، زمانی که هانت شروع به کار بر روی سرزمین مقدس از راه پاریس و آلساندریا کرد] و هرکس آن را زمانی که تمام شد (اگر بشود) ببیند، چنین خواهد اندیشید که دنباله‌روی وجدان بیدار شونده‌ی شما است، اما در مورد خودتان این چنین نیست، چنانچه می‌دانید من از مدت‌ها قبل موضوعاتی در همین راستای سوژه‌ی اخیرم را مد نظر داشته‌ام.» علی‌رغم تعدد بحث‌های پیش‌ارافائلیستی بر سر پیشینگی، و این واقعیت مسلم که آخرین پایان ممکن برای وجدان بیدار شونده سال ۱۸۵۳ است — یعنی سال تکمیل اولین پروژه‌ی تاریخ‌دار برای بازیافته — اما کاملاً مشخص است هانت که ابتدا در نسخه‌ی ۱۹۰۵ کتابش پیش‌ارافائلیسم اولین تفکراتش در مورد وجدان بیدار شونده را به ۱۸۵۱ مربوط دانسته بود، این تاریخ را در نسخه‌ی ۱۹۱۳ بازبینی کرده و به ۱۸۵۳ تغییر داده است. اما سند قابل ملاحظه‌تری وجود دارد مبنی بر اینکه روزتئی منبع الهام تصویری را برای مفاهیم بنیادین و هم چنین جزئیات خاص وجدان بیدار شونده، فراهم

آورده است: این سند، یک طرح کوچک قلم‌فلزی از روزتئی است که موضوع اخلاقی — اگر نه مدرن — آن مشابه اثر هانت است: *هسترنای روزا*^۱ [تصویر ۴].

با وجود اینکه گوشه‌ی سمت چپ پایین این طرح کوچک (که روزتئی در سال ۱۸۶۵ بار دیگر با آبرنگ آن را کار کرد)، امضای سال «۱۸۵۳» را بر خود دارد، اما به شکلی گیج‌کننده در پایین آن چنین نوشته شده است، «طراحی شده به سال ۱۸۵۰، و تقدیم شده به پی. آر. برادر فردریک جی. استفانز^۲ به سال ۱۸۵۳»؛ متنی که منشأی پیشین‌تر را پیش می‌کشد. موضوع این اثر ابداعاً معاصر نیست. (این طراحی با هدف تصویرسازی برای شعر *لنا* از نمایشنامه‌ی سر هنری تیلور^۳ به نام *فیلیپ فن آرتولد*^۴ در نظر گرفته شده بود، شعری که ابیات آن در پایین طراحی تیت نوشته شده‌اند.) با این حال، *هسترنای روزا* موضوعات اصلی نقاشی هانت از زن منحرف را مطرح می‌سازد. این اثر نیز هم چون *وجدان بیدار* شونده، نشانگر قدرت موسیقی — هنری که به طور سنتی با وسوسه و اغوای شهوت انگیز همراه بوده — در بیدار کردن وجدان از طریق

1. Hesterna Rosa
2. P. R. Brother Fredric G. Stephens
3. Sir Henry Taylor
4. Philip Van Artevelde

یادآوری معصومیت کودکانه است؛ معصومیتی که دختر کوچک در حال نواختن و گوش فرادادن به عود در سمت چپ تصویر به آن شخصیت بخشیده است. او تجسم خاطرات معصومیت کودکی و متعاقباً «اراده‌ی مقدس» ای است که از دل اجرای «داستانی مکرر در شبی آرام» در نقاشی هانت سر بر می‌آورد. در *هسترنای روزا* نیز، زنی که وجدانش بر او نهیب زده است، مانند کار هانت، اسیر شریک مذکر بی توجه و کوته فکری شده است که به کار نواختن خویش ادامه می‌دهد و بدین ترتیب مانعی بر سر راه تغییر ذهنیت و دگرگونی قلبی ناگهانی زن ایجاد می‌کند. تضاد درون و بیرون، قلمروی شلوغ و مملو از بدن «گناه» در برابر ساحت خالص طبیعت در بیرون پنجره‌ها، و نیز اهمیت نمادین حیوانات — میمون در نقاشی روزتئی و گربه در کار هانت — در هر دو کار حضور دارند، اگرچه در اثر هانت پرداخت و پرورش بیشتری داده شده‌اند. در هر دو اثر حتی دستکش‌های افتاده روی زمین به منزله‌ی نشانه‌ای حضور دارند که نوعی بی‌توجهی اخلاقی و فیزیکی را آشکار می‌سازد. پس امکان دارد *هسترنای روزا*، همان چیزی باشد که روزتئی آغاز سال ۱۸۵۵ در ذهن داشت؛ آن زمان که هانت را درباره‌ی موضوعاتی باخبر کرد که از مدت‌ها قبل مدّ نظر داشت و در راستای موضوعات باز یافته بودند.

اما در مورد خودِ *بازیافته*، یا به طور خاص طرح‌های مربوط به آن از سال ۱۸۵۳ و تا ۱۸۵۵ چه می‌توان گفت؟ این طرح‌ها اطلاعاتی درباره‌ی مقاصد و اهداف روزتّی به دست می‌دهند که کامل‌نبودن نقاشی ما را از آنها محروم می‌کند. البته، آجرکاری‌ای که در نسخه‌ی رنگ و روغن به دقت نمایانده و توصیف شده‌اند، جایگزینی بعدی فنی کورنفورث^۱ به جای مدل اولیه (احتمالاً آنی میلر)، و ایجاد تغییرات عمدی در دامن و پیراهن و تغییر آن از وبالی «ابتدایی» و عقیقانه به یک موج، جریان و تپشی باروک با باری سانتیمانثال، در تفسیر تکامل خیال‌پردازانه‌ی موضوع اهمیتی مخصوص به خود دارند. با این حال تصور نمی‌کنم که در نسخه‌ی قبلی یا در نسخه‌ی بعد از آن، ساختار *بازیافته* به طور مشخص با راهبردهای روزتّی در مقام شاعر در هنگام کار کردن با مفهوم زن منحرف مرتبط باشد.

بله، برخی جزئیات *بازیافته* با پیشینه‌ی شعری ارتباط دارد؛ در وهله‌ی نخست، «روزابل» از ویلیام بل اسکات؛ شعری که اسکات در طی بازدیدی روزتّی از نیوکاسل در تابستان ۱۸۵۳ آشکارا عنوان آن را به «ماری آن» تغییر داد؛ یعنی به نامی که روزتّی تصور می‌کرد به یک قهرمان زن از

1. Fanny Cornforth

طبقه‌ی فرودست بیشتر می‌آید. شاید «روزابل» — که روزتّی معتقد بود به نحو چشمگیری همراه با نویسنده‌اش متحول شده‌است — در واقع ایده‌ی معصومیت روستایی تخریب‌شده توسط فریبندگی‌های شهر، محبوب روستایی ترک‌شده، و صحنه‌پردازی سرد و منزوی‌شده‌ی بیرونی در *بازیافته* را مطرح ساخته باشد؛ اما شعر اسکات به رویارویی زن فاسد و خطاکار با محبوب پیشینش نمی‌پردازد، با وجود اینکه روزتّی صریحاً به اسکات پیشنهاد داده بود که برای گنجاندن این اتفاق در شعرش، آن را تغییر دهد. در حقیقت، بخش‌هایی از شعر روایی بلند اسکات می‌توانند با سهولت بیشتری به نقاشی‌های هانت و میلی از زن منحرف ارتباط داده شوند تا به *بازیافته*. *دروازه‌ی خاطره*، اثر آبرنگ روزتّی (۱۸۵۷) که فاحشه‌ای را ایستاده زیر یک طاق و در حال تماشای رقص کودکان — که او را به یاد معصومیت از دست رفته‌اش می‌اندازند — به تصویر می‌کشد، باید عوض *بازیافته* آن کاری دانسته شود که بیشترین قرابت را با شعر اسکات دارد؛ در واقع، این آبرنگ، تصویرسازی صحنه‌ای خاص است که در شعر توصیف شده‌است. به علاوه فکر نمی‌کنم که هیچ ارتباط ساختاری واقعی و ذاتی‌ای میان *بازیافته* و شعر روزتّی با درون‌مایه‌ی زن منحرف با عنوان «جنی» وجود داشته باشد؛ شعری که کار بر روی آن

سال‌های ۴۸ - ۱۸۴۷ آغاز شد (زمانی که به طرز خوشایندی آزار دهنده، آشکارا وام‌دارِ بلیک، و بی‌هیچ خجالتی دارای جذابیت جنسی بود)، و بعدها با اصلاحات بسیار در نسخه‌ی سال ۱۸۷۰ از شعرها چاپ شد، و دوباره تا نسخه‌ی ۱۸۸۱ بازبینی‌هایی روی آن صورت گرفت. برخی از ویژگی‌های توصیفی شعر در کارهای تصویری ظاهر می‌شوند - «گردن بلند و فروافتاده» ای که به جنی نسبت داده می‌شود (اما باز، به کدام زنِ روزتّی این ویژگی نسبت داده نمی‌شود؟) و در قهرمان زنِ نقاشی نیز دیده می‌شود؛ طرح نمادین لباس زن منحرف با گل‌های رُز (برای اطمینان، در نقاشی و نه در طرح‌های پیشین)؛ ارابه‌ای قدیمی و گنجشک‌های لندن (که در طراحی به جای آنکه مانند شعر تنها «هیاهو و قیل و قال» کنند در حال لانه‌سازی هستند). با این حال، علی‌رغم این معادل‌ها، «جنی» به نحو بارزی با معادلِ بصری احتمالی‌اش یعنی باز یافته - هم به لحاظ ادبی و هم فیگوراتیو - متفاوت است. آنچه فقدانش در نقاشی احساس می‌شود، پیچیدگی شیوه‌ی نگرش و اندیشیدن و همچنین تعدد دیدگاه‌های شعر است: راسکین همین مورد اخیر را در سال ۱۸۵۹، زمانی که روزتّی «جنی» را به راسکین نشان داد، شدیداً نقد کرده بود. وساطت مفهوم زن منحرف از خلال آگاهیِ راوی مذکر جوان

به پیچیدگی شعر منجر شده‌بود. اگر کسی بگوید که شعر «جنی» «درباره»ی یک موضوع واحد است، این موضوع واحد نه سرنوشتِ فاحشه‌ای جوان - کسی که در شعر هرگز با محبوب کودکی خود روبرو نمی‌شود - که زندگی درونیِ راوی جوانِ سردرگمی است؛ کسی که مسلماً با خود شاعر، و تفکراتش در مورد سکس، گناه، مردان و زنان، تضاد پارادوکسیکال میان زن «خوب» و «زن بد»، سرشتِ زمان و سرشتِ تاوان، این همان است. البته شعر، آنچنان سوپزکتیو و حتی خودمدارانه است که جنی واقعی در نقطه‌ای حساس و حیاتی از نظر محو می‌شود، و در یک توالی سریع تبدیل می‌شود به «صفری [رمزی] در مجموع بدون تغییرِ شهوات مرد»، به یک معما؛ و البته در نهایت و متهورانه‌تر از همه، به محرکی برای تشبیهی بدل می‌گردد که در آن شهوت به «وزگی در درون یک سنگ» همانند شده‌است. آزادی مسحورکننده و چشمگیر همشینی، - که به طور مساوی مرکب است از جریان روانشناسانه و ناهم‌خوانی‌های ناگهانی و تیز لحن و حالت - جابه‌جایی‌های فاصله و موضع روایی مسلط و دمدمی‌مزاجی در رویکرد - که مرکب است از شفقت و منت - (روش‌هایی که حداقل تا قسمتی تحت تأثیر براونینگ^۱



1. Browning

بودند، کسی که روزتیی در آن زمان همچنان او را بسیار می‌ستود) - تمامی اینها کاملاً با نقاشی بیگانه هستند. همچنین است حسِ بسیار مهمِ «بودن درون فضایی انعطاف پذیر از یک ذهنیت^۱ فردی و مستقل» - امکانی که به هر حال کاملاً برای نقاشی دست‌نیافتنی نیست - به جای قرار گرفتن در فاصله‌ای ثابت از یک رخداد خارجی، که پیش‌فرض فضایی بازیافته است. و بی‌تردید اگر بازیافته را با غزل جدیدتری مقایسه کنیم - که شاید بپنداریم روزتیی در آن سعی داشته‌است به شکل کامل‌تری اشارات ضمنی نقاشی‌ای را روشن کند که هرگز موفق نشد آن را به اتمام برساند -، درخواهیم یافت که بالعکس روزتیی تصمیم گرفته است بخش زیادی از آنچه را که نقاشی مطرح می‌سازد، ساده و مجزا کند. او با تأکید بر روی تضاد میان نور و تاریکی به عنوان استعاره‌ای اخلاقی از یأس باعث می‌شود که بدبینی غزل بسیار صریح‌تر و قدرتمندتر از نقاشی به نظر برسد؛ نقاشی‌ای که این غزل برایش همچون پانویس یا حاشیه‌ای دیرهنگام است. در جدا کردن و گسستن زن منحرف از نجات احتمالی، خط آخر، «ترکم کن - من تو را نمی‌شناسم - برو» آن‌چنان قاطع است که به قول اف. جی. استفانز، نقاشی با آن سپیده دمِ درخشانش که «آرامش

1. subjectivity

همراه با بخشش...» را تداعی می‌کند، ابدأ چنین نیست. خلاصه تصور نمی‌کنم که اشعار روزتیی درباره‌ی زن منحرف و تصویرسازی بصری بازیافته هرگونه شباهت ساختاری ذاتی داشته باشند، از آن دست که به طور مثال، به باور رومن یاکوبسون^۱ در مورد اشعار و تصاویر در کارهای سه نقاشِ شاعر دیگر یعنی بلیک، هانری روسوی گمرکچی و پل کله وجود دارد. بالعکس، در بازیافته، روزتیی مانند اغلب نقاشان قرن نوزدهم و پیش از آن، تلاش کرده‌است تا معنای اخلاقی و احساس شخصی را مطرح سازد و بازنمایاند، و ساختاری از فضا ایجاد کند که از لحاظ خاص بودن و زمان‌مند بودنِ ضمنی غنی است، و اینها را به مدد موثرترین دال‌های بصری ممکن انجام داده است - به طور خلاصه در زبان تصویری و نه در زبان شعری. وی برای دست‌یابی به چنین هدفی به پیشینه‌های تصویری مناسب و مطالعه‌ی مستقیم طبیعت رجوع کرد؛ تمرینی که به طور جدی از سوی راسکین به او پیشنهاد شده بود. در آن هنگام نظرات راسکین برای روزتیی مهم بودند، و کسی محسوب می‌شد که دوستانِ پیشارافائلی‌اش به خصوص در اوایل دهه‌ی ۵۰ با پشتکار تمام پیروی‌اش می‌کردند. با اینکه چنین واقع‌گرایی دقیقی در

1. Roman Jakobson

کارهای روزتتی امری معمول نیست، اما او در مورد بازیافته منظره‌ی پل بلک فرایرز^۱ را اتخاذ کرد که از پنجره‌ی محل اقامتش در چتم^۲ دیده می‌شد؛ با آجر به آجر دیوار چیسویک دست و پنجه نرم کرد، و گوساله و ارابه را کشید، چنانکه فورد مداکس براون^۳ با بی‌صبری تأکید می‌کرد، «مانند آلبرشت دورر، مو به مو». او در این زمان، یعنی سال ۱۸۵۴، با براون‌ها در فینچلی بود، یک دوره‌ی طولانی نقاشی و کار که آن‌چنان به دوستی آنها صدمه زد که تقریباً داشت از هم می‌پاشید.

اگر بازیافته انباشته از پیام و مملو از اشارات ضمنی روایت‌گرانه باشد، از دیگر نقاشی‌های بی‌شمار هم‌زمان و هم‌مکانش استثنا نیست. حتی نگارش و ثبت یک متن هدفمند انجیلی در نقاشی کامل شده — که ممکن است فرض نوعی رابطه‌ی ذاتی و بنیادین میان متن و تصویر را پیش‌بنهد — یعنی «من تو را به یاد می‌آورم، مهربانی جوانی‌ات را و عشق نامزدی‌ات را...»، به هیچ وجه خاص روزتتی شاعر نیست؛ برای نمونه هانت نیز که دستاورد بزرگ ادبی‌اش کار حجیم و البته منشور پیشارافائلیسم و برادری پیشارافائلی^۴ است، بر حاشیه‌ی وجدان بیدار

1. Blackfriars' Bridge
2. Chatham
3. Ford Madox Brown
4. Pre - Raphaelitism and Pre - Raphaelite Brotherhood

شونده متنی به همین میزان درخور و مناسب نوشته است. درواقع، با توجه به ساختار بازیافته، می‌توان گفت که روزتتی در این اثر کمتر از کارهای تصویری‌اش به واسطه‌ی شعر، یا ایده‌ی خود از شعریت یا «آهنگین» بودن — چیزی که تزئینی است — محدود و ملزم شده‌است.

پرسپکتیو، یا به گفته‌ی دقیق‌تر، پیش‌نهادن تصویری فضای عمیق — چنانچه در مورد بسیاری دیگر از نقاشی‌های قرن نوزدهم هم صدق می‌کند — برای نمایاندن عوامل اخلاقی، دنیوی و گذرایی به کار می‌رود که انتقال دقیق آنها بر روی سطح دو بعدی و ثابت بوم غیرممکن است. به شیوه‌ای متناظر، اما نه به‌هیچ‌وجه مشابه، با روشی که کوتور در اثر خود با عنوان رومی‌های زمان انحطاط به سال ۱۸۴۷ (یا گویا^۱ در راه صلیب^۲ گذشته‌ی به لحاظ اخلاقی ناب‌تر را از طریق دورنمایی پرسپکتیوی نمایش می‌دهد — مانند پیش‌روی از امر هر روزه به سوی امر هولناک با استفاده از پرسپکتیوی که عمیقاً سایه‌دار است دز قتل عام مادریدی‌ها^۳ — روزتتی از چشم‌انداز پل بلک فرایرز در حالی که می‌پیچد استفاده کرده‌است تا مفاهیم گذشته و آینده، معنای اخلاقی و عواقب دردناک انحراف و فساد در زن را نشان بدهد. جداسازی‌های فضایی،

1. Goya
2. Via crucis
3. Execution of the Madrileños

نشانه‌های بامعنایی از حال و هوای اخلاقی و روحی در اثر هستند: دیوار حیاط کلیسا که فیگور ایستاده را از فیگور افتاده جدا می‌کند؛ تیرِ مهار، که خلوص را - گوساله‌ی سفیدِ نمادین و قربانی شونده - از فساد و تباهی جدا می‌کند؛ بلوک‌های هندسی پیاده‌رو، که گروه حاضر در پیش‌زمینه را - که درگیری و مشکلات روحی دارند - از بی‌نظمی‌های ساده و قدیمی سنگفرش‌ها در فاصله‌ی میانی جدا می‌کند، جداسازی‌ای که به وسیله‌ی تسلط و اهمیت تیرِ مهار موکد می‌شود - یک مرز هراس‌آور، که ترکیب آن پیش‌نهنده‌ی هم فالوس و هم سنگ قبر است؛ مرز تند متعامد پیاده‌رو را از آبراهه یا جوی که فساد به طور مادی به آن ارتباط دارد، جدا می‌کند؛ زرده‌های قبرستان، زندگی را از مرگ جدا می‌کنند، و درعین‌حال میراییِ قریب‌الوقوع را به ذهن می‌آورند، درست همانگونه که تورِ پیچیده شده به دور گوساله‌ی سفید نشان می‌دهد که زندگی همواره در دام مرگ گرفتار است و اینکه بی‌گناهی و معصومیت محکوم به فناست. شاید از همه مهم‌تر پل باشد که شهر را از روستا، گذشته‌ی پاک و باکرگی را از حالِ فاسد و منحرف، جدا می‌کند - پلی که شاخص‌بودن آن، نه در نقاشی نیمه‌کاره، بلکه در طرح‌های کامل‌شده، به واسطه‌ی حضورِ تکان‌دهنده‌ی یک فیگور زنِ ناشناس و تنها بیشتر بارز شده‌است.

فیگورِ حاضر بر روی پل، نمادی ست از بیگانگی زنِ منحرف در آینده که اشاره‌ای ضمنی از خودکشی احتمالی را نیز حمل می‌کند: به نظر می‌رسد که این فیگور کوچک بسیار نزدیک به پله‌هایی که به رودخانه منتهی می‌شوند راه می‌رود، و در ذهن مخاطبین و بینندگان که با واتر و هود آشنا هستند، بازتاب‌ها و پیامدهایی شوم را موجب می‌شود. به گونه‌ای تصادفی، نقاش روس واسیلی گریگوریویچ پروف، خالق دختر غریق^۱ به سال ۱۸۶۷، مطالعه‌ای در همین زمان انجام داد، و اثرش زن جوان خود را در رودخانه‌ی مسکو می‌اندازد^۲ گویی تحقق پیشنهادی ست که در نقاشی روزتتی داده شده؛ و خود روزتتی نیز ایده‌ی زنی فریب‌خورده را در شعری به سال ۱۸۷۱ پروراند که با انداختن خود و فرزندش به رودخانه خودکشی می‌کند: شعر «گزارشِ رودخانه».

روزتتی، به شیوه‌ای کاملاً فردی و نامتعارف، برای مجسم‌کردن سوژه‌ی مدرن‌اش به سراغ پیشینه‌های تصویری گذشته رفت؛ پیشینه‌هایی که او به‌گونه‌ای رادیکال در جهت اهداف خود تغییرشان می‌دهد؛ مثلاً روزتتی تحت فشارهای قرن نوزدهمی عواملی چون شفقت و دلسوزی، سانتیمانتالیسم و تردید درباره‌ی اثرات اجتناب‌ناپذیر قانون طبیعت،



1. The Drowned Girl
2. Young Woman Throwing Herself into the Moscow River

روشنایی مرکزی به کار رفته در پیشرفت فاحشه‌ی هوگارث [تصویر ۵] را بالاجبار تغییر می‌دهد - به‌طور خلاصه، پیش‌فرض‌های بنیادین ایدئولوژی قرن نوزدهمی باعث این تغییرات می‌شوند. روزتئی در باز یافته، توالی روایی اخلاقی پست سر هم هوگارث را - «پیشرفت» - در قالب یک تصویر آستن، متراکم می‌کند؛ او گستردگی فضایی تحریک‌کننده را به‌جای توالی سریع روایی یا به‌عبارت دیگر، عمق القاگر را به جای پیش‌روی روشن و واضح در زمان می‌نشانند.

همچنین او گستره‌ای محدودتر از ارجاعات نمادین را به جای غنای شکوفای جزئیات تفصیلی هوگارث به کار می‌گیرد. برای مثال اصالت روستایی فاحشه - که در اثر هوگارث از طریق رسیدنش با دلجان [به شهر] در اولین قسمت از این سری نقاشی نشان داده می‌شود - در اثر روزتئی به سادگی به کمک گوساله و پل، و همچنین لباس روستایی منجی آتش‌نمایش داده می‌شود. سقوط و مرگ محتوم و اجتناب‌ناپذیر فاحشه، که در کار هوگارث، در هر مرحله با جزئیات مفصل و قابل توجه و جزئیات اجتماعی شرح داده شده‌است، در اثر روزتئی، به سادگی به واسطه‌ی حالت، بیان شرم یا حتی اضطراب‌های درونی در نسخه‌ی رنگ و روغن اثر (که توسط فنی کورنفورث با کمی «تیپ‌سازی

کنایه‌آمیز «مدل شده‌است»، زنی که بر روی پل است و روشن‌تر از همه، با قبرستانی انتقال می‌یابد که در طراحی‌های قبلی سنگ قبری با حکاکی‌ای به شرح زیر در گوشه‌ی آن دیده می‌شد: «لذتی وجود دارد.... فرشتگان در او ... گناهکاری که»؛ پیامی حاکی از کورسوی امید، که در تقابل با اخلاقیات هوگارث است، و شاید حس مرگ روحی و جسمی را که توسط وجود قبرستان القا می‌شود، کمی تعدیل می‌کند. حتی پیشینه‌ی حیوانات نمادین در کار هوگارث نیز دیده می‌شود، با این تفاوت که در کار هوگارث، غاز ابله، میمون هوسران و گربه‌ی شهوت‌ران ترسیم شده‌اند، و به جای آنها در کار روزتئی گوساله‌ی اسیر معصوم و رقت‌انگیز. روزتئی برای چیدمان خاص دو فیگور بزرگ در پیش‌زمینه در برابر چشم‌انداز شهر با پلی در پس‌زمینه، بدون تردید به سراغ پیشینه‌ای پیش‌ارافائلیستی و بسیار مناسب رفته است: یان وان آپیک، نقاشی که روزتئی طی دیداری که در سال ۱۸۴۹ همراه با هانت از پاریس داشت، اثرش با عنوان *مدونا و صدراعظم رولین*^۱ را بسیار ستوده بود. و هنرمندی که بدون تردید منبع الهام روزتئی در تصویرسازی‌اش از سنت سیسیلیا و فرشته^۲ برای «قصر هنر» در موکسون تیسون به سال ۱۸۵۷ بود.



1. Madonna and the Chancellor Rolin
2. Saint Cecilia and the Angel

ممکن است او برای ترسیم دو فیگور پیش‌زمینه‌ی *باز یافته*، به گونه‌ای ناخودآگاه، به یک منبع تصویری بسیار متفاوت از همان سفر اروپایی ۱۸۴۹ نیز رجوع کرده باشد: «راجر در حال نجات آنجلیکا»^۱ (۱۸۱۹) اثر *انگر* [تصویر ۶]، که در آن زمان در موزه‌ی لوگزامبورگ نگهداری می‌شد.

این نقاشی چنان وی را تحت‌تأثیر قرار داده بود که او دو غزل درباره‌ی آن در نامه‌ای به برادرش - «آخرین دیدار از لوگزامبورگ»^۲ - خانه فرستاد؛ این دو شعر درباره‌ی *راجر در حال نجات آنجلیکا* بعداً در *جوانه* چاپ شدند و بار دیگر در سال ۱۸۷۰ در مجموعه‌ی *اشعار* به چاپ رسیدند. به نظر می‌رسد که نقاشی *انگر* به گونه‌ای طراحی شده‌است که بتواند انگیزه‌های متضاد خلوص سلحشوری و شوالیه‌گری و شور جنسی سوزان در سینه‌ی هنرمند جوان را ارضا کند: این اثر غذایی غنی و سرشار برای تخیل شهوانی به ارمغان می‌آورد. اشعاری که روزت‌ی به این اثر تقدیم کرده‌است، برای ادراک مدرن، در جذابیت جنسی‌شان از دیدگاه تحریک‌آمیز *انگر* به نظر روشن و واضح می‌رسند. انگیزش نهفته در پشت این تصویرسازی روشن است: میل فحوا و مفهوم کلی تمامی تعابیر

1. Roger Rescuing Angelica
2. Last visit to the Luxembourg

استعاری و نمادین در این غزل‌ها ست، از «ساقه‌ی نرم و چابک نیزه» گرفته تا دیوی که «درازای شیطنانی بدنش به کندی ساییده می‌شود» و در تقابل با نمایش غیرفعال اما فربه‌ی عریانی به زنجیر کشیده‌شده قرار می‌گیرد، «گوشتی که به رنگ بهترین مرواریدها ست»، «با موهایی آویخته و گردنی که به عقب خم شده‌است و ردی افسرده از اندام» این توصیفی ست که نزدیکی زیادی با حالت قهرمان زنِ *تابلوی باز یافته* دارد. می‌توان گفت که از یک منظر، *باز یافته*، همان *راجر در حال نجات آنجلیکا*ی مسخ شده و تغییر صورت داده‌شده در لباسی مدرن است، هرچند نتیجه‌ی به‌دست‌آمده بدون تردید مبهم‌تر است. با این حال در نسخه‌های قبلی، جایی که زن منحرف جذابیت و شهوت‌باری کمتری دارد و تزئینات کمتری بر لباس‌هایش خودنمایی می‌کند، پیامد بی‌ثمر حرکتِ دلسوزانه و جوانمردانه‌ی گله‌دار به اندازه‌ی نسخه‌ی نهایی واضح و دقیق بیان نشده‌است. در نسخه‌ی نهایی تناقض بین این دو بیشتر شده و فعال است؛ و البته غیرممکن بودن نجات فاحشه در غزل بعدی با عنوان «*باز یافته*» روشن شده‌است. علی‌رغم تفاوت‌های متعدد *باز یافته* و *راجر در حال نجات آنجلیکا*، در هر دو اثر، زنان جوان جذاب و خواستنی، زندانی روابط جنسی هستند - یکی، زندانی واقعی یک هیولای نمادین و

استعاری به نام سکس است، و دیگری زندانی نمادین یک بردگی و اسارت جنسی واقعی. در نهایت، این قلب زن منحرف و نه بدن او است که در تعبیر نهایی روزتی از این مفهوم در غزل «بازیافته»، «اسیر» شده است. و برای چنین اسارتی به نظر می‌رسد هیچ گونه راه نجاتی، به شکل انگیزه‌ی جوانمردانه‌ی مرد یا نیکخواهی‌اش، وجود ندارد. در یک معنا، بازیافته در نهایت به شکل نوعی بشارت تاریک دیده می‌شود، نوعی نسخه‌ی بازبینی‌شده‌ی افراطی و ارتجاعی از بشارت یا بنگر، خدمتگذار پروردگار! [تصویر ۷] - در آنجا نیز یک زن خموده در تقابل با یک فیگور مرد ایستاده و کشیده قرار داده شده است - اما در آنجا، زن منحرف از «بازشناختن» پیام آور سر باز می‌زند و به جای دریافت مژده و بشارت، او را می‌راند. بدین ترتیب، بازیافته، داستانی چندلایه از موتیف‌ها و انگیزه‌ها است: داستانی نهفته در دل تصویری که در گذر زمان تکامل یافته است، و امکان دارد دریافت‌ها و تفاسیر شخصی خود روزتی از آن متعدد بوده باشند. مسلماً در یک سطح، روزتی قصد القای این امر را داشته که رستگاری برای زن منحرف تنها در دوران‌های انجیلی (مسیحی) گذشته و آن هم از طریق وساطت مسیح ممکن بوده است، و برای

1. Ecce Ancilla Domini!

فاحشه‌ی مدرن هیچ گونه نجات و رستگاری‌ای ممکن نیست.

قطعاً چنین تعبیری با مقایسه‌ی بازیافته و غزل همراهی‌کننده‌ی آن، با غزل و نقاشی ماری ماگدالن بر در سایمون زهد فروش به سال ۱۸۴۸ پیش کشیده خواهد شد. چنین نگرش و برخوردی از نظر اخلاقی برای روزتی مناسب بود، چنانچه در مورد اغلب مردان زمان او چنین بود، بدان جهت که چنین چیزی انسان‌های واقعی، مردان شهوت‌گرای ساده را از هرگونه مسئولیتی در این موقعیت رها می‌سازد؛ سقوط و انحراف در زن به جای آنکه مسأله‌ای اجتماعی و اخلاقی تلقی شود که از طریق تلاش‌های انسانی و عمل‌کردن قابل حل شدن و تغییر است، یک امر مطلقاً متافیزیکی محسوب می‌گردد. اصطلاح «منحرف» بازگشت‌پذیر نیست؛ نگرشی که آن را ایجاد می‌کند به ترحم بی‌فایده یا تحقیر ختم می‌شود؛ یا در بهترین حالت به شکل حمایت یک وجود عالی‌تر و برتر از یک وجود پست‌تر و پایین‌تر ترسیم می‌گردد. با این حال، در سطحی دیگر، اشتباه خواهد بود اگر زن منحرف در این نقاشی را تنها به شکل مظهری از نگرش روزتی به زنان ببینیم و قرائت کنیم: چه بسا در سطحی عمیق‌تر این اثر نگرش او نسبت به خودش را نشان می‌دهد. اگر به زندگی روزتی در سال‌های پایانی‌اش نگاه کنیم، شاید بتوانیم بازیافته را به شکل پارادایم

هستی سرشار از تضادِ خود روزتّی دریافت، کسی که در ابتدا خویشتن را «شوالیه‌ای دلیر» می‌دانست که خود را وقف نجات و کسب بالاترین نوع دستاوردهای هنری می‌کند — یعنی ایدئال‌ترین شیوه‌ی زندگی — و در نهایت به یأس و ناامیدی و دلسردی رسید. در این پرتو، «زنِ نیکوی» فاسدشده ممکن است تنها جنی یا روزابل یا آنی میلر یا فنی کورنفورث در نظر گرفته نشود، بلکه جنبه‌ای از خودِ هنرمند باشد — آنیمای او، سوژه‌ای که او در طراحی سال ۱۸۸۰ ترسیم کرد؛ او که زمانی ظفرمندانۀ با چنگِ چهارده سیمی خود در حال پرواز بود، اینجا خمیده، پژمرده و سقوط کرده‌است.

اگر زنی درواقع به منزله‌ی «شمایلِ روزتّی برای روح هنرمندانۀ در عملِ آفرینش» نمایش داده شده باشد، پس فیگور یک زن همچنین می‌تواند تصویری از یأس او، حس او از خود، — به گونه‌ای دقیق‌تر، از خویشتنِ خلاق او — باشد که از امکانِ کمک یا رستگاری محروم و دور نگه داشته شده‌است. درواقع، رویکرد او به سوی کار خودش به گونه‌ای غریبِ مبهم و گنگ بود، به‌خصوص نسبت به نقاشی‌هایش که آنها را در مقایسه با شعرهایش حقیر می‌شمرد. او در سال ۱۸۷۱ خطاب به فورد مداکس براون چنین نوشت: «آرزو می‌کردم که می‌شد با شعر سرودن

زندگی کرد. فکر می‌کنم در این صورت، اگر می‌توانستم، نقاشی را مرده فرض می‌کردم.» روزتّی، بارها در طول زندگی‌اش از «نسخه‌های بدل یا کپی» برای کسب سریع درآمد کمک گرفت؛ و به گونه‌ای فزاینده، احترامش را نسبت به هنرش از دست داد، به‌گونه‌ای که از اثرش زن جوان رستگار^۱، که زمانی نماد ایدئالیسم اخلاقی و شهوانی‌اش بود، با عنوان «زن جوان تباه شده»، «دختر از دست رفته»، یا حتی بیرحمانه‌تر، با عنوان «روسی» یاد می‌کرد. روزتّی در نامه‌ای به فردریک جیمز شیلدز^۲ در سال ۱۸۶۹ می‌نویسد که حالا شعرش را در سطحی بالاتر از نقاشی‌هایش قرار می‌دهد، و آن را به عنوان هنری توصیف می‌کند که «در آن، در هیچ سطحی، هیچ‌گونه کار بازاری‌ای انجام نداده‌ام.» سپس ادامه می‌دهد: «من این هنر را می‌ستایم که در برابر آن هنر دیگر شکوفا می‌شود، هنر دیگری که در موردش چنان احساسی از کینه و نفرت دارم که ما از سوی کسانی تحمل می‌کنیم که با آنها ناجوانمردانه برخورد کرده‌ایم.» درواقع روزتّی با باز یافته هم به گونه‌ای غیرمنصفانه برخورد کرده‌است: در موردش ابراز نارضایتی کرده، خریداران یا دلالان جدید را فریب داده تا برای آن پیش‌پرداختی بپردازند، و هرگز کاملش نکرده‌است:



1. The Blesses Damozel
2. Fredric James Shields

درواقع، رویکرد او به این نقاشی یادآور رویکردی است که او احتمالاً نسبت به زنی دارد که با او بدرفتاری شده‌است. نقاشی زن منحرف را می‌توان به عنوان مجازی از ناامیدی و دلسردی روزتتی نسبت به نقاشی و خودش به عنوان نقاش نگریست. روزتتی همگونی میان یک هنرمند و یک فاحشه را در نامه‌ای به فورد مداکس براون در سال ۱۸۷۳، متذکر شد: «من اغلب گفته‌ام که تا آنجایی که به وابستگی به هوس‌ها و تخیلات افراد مربوط می‌شود، هنرمند بودن درست مانند فاحشه‌بودن است.»

ممکن است روزتتی در سال‌های بعد احساس نوعی تقصیر و کشمکش درونی جنسی عمیق کرده باشد، و خودش را به شکلی «سقوط‌کرده یا منحرف» حس کرده باشد؛ او یک نمونه از «انسانی با ایمان نادرست (انسان بی‌وفا)» در اصطلاحات سارتری است، به عنوان یک مرد قرن نوزدهمی با شهوت‌گرایی زیاد و قدرتمند که درعین‌حال با شدت هرچه تمام‌تر به نوعی نیکی ایدئال نیز باور دارد، اما به‌ندرت می‌تواند خودش را به عمل‌کردن برطبق این باور وادار سازد. شاید او حس می‌کرده که با تصویر زن منحرف در بازیافته به گونه‌ای دیگر نیز این‌همان می‌شود. برای بازگشتن به آن تحلیل زبانی‌ای که این بحث با آن گشوده شد،

1. homme de mauvaise foi

«فاحشه‌کردنِ خویشتنِ خود»، همانند «سقوط‌کردن» یک فرم زبانی بازگشت‌ناپذیر است: مردی که خود را به فاحشگی می‌کشانند، در ازای پول سکس نمی‌فروشد (چنانچه در مورد زن این چنین است)، بلکه - سرنوشتی که در وجه مردانه، و بیش از آن هنرمندانه، از مرگ نیز بدتر است - پایین‌آوردن و تحقیر هنرِ خود به خاطر پول، فروختنِ استعداد خود، و خلاصه «خود را زیر پا گذاشتن و فروختن» به‌معنای فاحشگی مرد است. بدون تردید، این معنای سقوطِ اخلاقی، از «فروختن»، یا شاید «اغراق‌کردن»، از تاریخچه‌ی سرشار از مشکلاتِ بازیافته آویخته است و حداقل تا حدی وضعیت ناتمام آن را توضیح می‌دهد. با وجود اینکه روزتتی در نامه‌ای به سال ۱۸۸۱ اینگونه ادعا کرد که «تصویر ازلی بازیافته به‌راستی رو به اتمام است: - فیگورهای آن تقریباً در حال تمام شدن هستند...» این تابلو پس از مرگ هنرمند به صورت ناتمام به دست ویلیام گراهام رسید، و پس از آن بود که برن جونز^۱ و شاید دان آبر روی آن کار کردند. بیمار، در رنج، و بینوا؛ روزتتی در چنین وضعی بود که ازقرار معلوم در سال ۱۸۸۱ پوچی نهفته و منتظر در ورای قصر هنر، در پس رویاهای عشق و خلاقیت و آفرینش را دریافت، و در حالتی هنوز

1. Burne - Jones
2. Dunn

مردد به عقب به سوی خاطره‌ها بازگشت. می‌پرسید: «آیا خاطره، آن بزرگترین بدبختی در میان بینوایی‌ها ست، یا تنها گلِ آسودگی در تلخ‌ترین دوزخ است؟». پاسخ او، نقاشیِ نماسین^۱ (مجموعه‌ی بنکرافت، موزه‌ی هنرهای دلاور)، نمی‌تواند جواب‌گوی این پرسش باشد، و صرفاً با رازی از جنسی دیگر پاسخ می‌دهد. در یک معنا، باز یافته، بیشتر از آنکه به چشم کلیدی برای احساسات نهایی روزتّی در مورد سکس، زنان، رستگاری یا خویشتن نگریسته شود، باید شاهده‌ی بر کشمکش‌های و تضادهای ریشه‌دار و عمیقی تلقی گردد که او درباره‌ی تمام اینها تجربه کرده‌است: شاید این تابلو باید کمتر به‌عنوان یک اثر هنری، و بیشتر در مقامِ سندی از آرزوها و اشتیاق‌های تحقق نیافتهٔ مورد قضاوت قرار گیرد.



1. Mnemosyne

رئالیستی، همچون رمان رئالیستی - یعنی حوزه‌ی دیگری که در آن زنان از قرن نوزدهم اجازه یافته‌اند تا استعدادهایشان را بیازمایند - در مقایسه با هنر آبستره یا آرمانی، انعکاس مستقیم‌تری از دغدغه‌های مشخصاً زنانه‌ی هنرمند زن فراهم می‌آورد و این به سبب دسترس‌پذیری زبان آن است. با این حال می‌بایست مراقب خوانش نگرش «زنانه» در، یا نسبت به، کارهای رئالیستی به مانند نقاشی‌های آبستره بود. در عین حال که زن بودن - همچون آمریکایی بودن یا کوتوله بودن یا متولد شدن در سال ۱۹۰۰ به جای ۱۹۴۰ - می‌تواند متغیری مهم باشد، اما بر اساس آن نمی‌توان در آفرینش اثر هنری پیش‌بینی خاصی کرد. زن بودن یک هنرمند صرفاً بر سازنده‌ی شروط لازم - اما نه به هیچ عنوان کافی - در انتخاب یک سبک^۱ یا یک سوژه است: زن بودن عنصری است در کنار دیگر عناصر، مانند ملیت وی، سن، آموزش، خلق و خوی اش، واکنش اش به روش‌های موجود بیان‌گری، یا اولویت‌های او از خودشناسی یا هویت‌بخشی به خویشتن.

برای رئالیست زن، همچون هنرمند زن به طور کلی، معنای خویشتن خلاق به مثابه یک زن ممکن است نقشی مهم‌تر یا کم اهمیت‌تر در

چند رئالیست زن

محدثه زارع، گلنار نریمانی

هنرمندان زن از قرن نوزدهم، تحت فشار شرایط - اگر نه از سر تمایل - به رئالیسم روی آوردند. زنان که از دسترسی به حوزه‌ی والای نقاشی تاریخی^۱ - با نیاز شدیدش به آناتومی و پرسپکتیو، سوژه‌های آرمانی شده‌ی کلاسیک یا مذهبی اش، ابعاد عظیم و امتیازات کلان‌اش که اعتبار و پول زیاد بود - محروم شده بودند، به زمینه‌های دست‌یافتنی‌تری روی آوردند: پرتره، طبیعت بی‌جان و نقاشی زندگی روزمره^۲، ترسیم زندگی عادی، عرصه‌ی انتخابی رئالیسم.

چنین تصور شده است که نقاشی زندگی روزمره، و به طور کلی هنر

1. Style

1. History Painting
2. Genre Painting

صورت‌بندی انگاره‌های تصویری ایفا کند. این معنا از هویت‌بخشی آگاهانه‌ی زنانه، در چند سال گذشته و با خیزش جنبش قدرتمند و صریح زنان، به عاملی مهم‌تر در آثار هنرمندان زن زیادی بدل شده‌است؛ آنهایی که شروع کرده بودند تا خود را به‌گونه‌ای عینی‌تر به عنوان زن تعریف و توصیف کنند، و احساسات و علاقه‌مندی‌هایشان را با احساسات دیگر زنان در حوزه‌های هنر و سیاست، و همین‌طور در حوزه‌های شخصی خیال‌پردازی‌شان یکی بیندارند.

در گزینش یک مضمون رئالیستی خاص یا یک دیدگاه، جداسازی مضامین ناخودآگاهانه یا نیمه‌آگاهانه از نیت‌های آگاهانه امری دشوار است. آیا از روی عدم آگاهی از اصول فمینیستی است که یک زن انتخاب می‌کند که اتاق نشیمن‌اش را با تصویر باکره‌ی ماکارنا^۱، یا با عکس‌های مادران و کودکان و نه با تصاویر کامیون‌ها، موتورسیکلت‌ها و عکس‌های پوستری تصویر کند؛ یا اینکه ترغیب‌های ناخودآگاهی [در کارند]، یا به این دلیل که چنین موادی برای وی آشنا و به راحتی در دسترس هستند و یا اینکه ترکیبی از چنین دلایلی وجود دارد؟ تا کجا ترسیم میوه یا گل‌ها در نمای نزدیک و با ابعادی بزرگ — مضمونی که

1. The Virgin of Macarena

در میان رئالیست‌های زنِ امروزی بسیار مرسوم است — به نوعی نقش اندازی مثالی و ازلی روان زنانه وابسته است، و این وابستگی، با توجه به این واقعیت که یک هنرمند زن بزرگ، جورجیا او — کیف^۱، چنین تصویرسازی‌ای را ویژگی ممیزه‌ی خود ساخته است، تا چه حد پیش می‌رود؟ تا چه اندازه‌ای می‌بایست کارهای رئالیستی را به‌مثابه‌ی نمادهای شمایل‌شناسانه خواند — بدین معنی که آنها حاملینِ نگرش‌ها و ایده‌های ناخودآگاهانه یا نیمه‌آگاهانه یا به گونه‌ای دقیق‌تر حاملین دیدگاه‌های صریح و روشن دنیای زنانه هستند؟ چنین مسایلی، همگی به هنگام در نظر گرفتن کارهای برخی رئالیست‌های زن وارد بازی می‌شوند.

۱. رئالیست‌های اجتماعی

رئالیسم (با حرف r کوچک در لاتین)، برای یک نقاش انگلیسی قرن نوزدهمی زندگی روزمره مانند امیلی مری آزبورن^۲ — البته، اگر آزبورن هرگز به آن فکر کرده باشد — همان معنایی را داشت که برای اغلب همعصرانش، و از آن زمان تا کنون برای بخش بزرگی از عامه‌ی مردم نیز چنین بوده‌است: ماده‌ی خام‌اش از دنیای معاصر باشد؛ لحن‌اش آموزنده

1. Georgia O'Keeffe
2. Emily Mary Osborn

باشد و درس اخلاق ندهد؛ و شیوه‌ای که واضح، باز نمودگر و اغلب در توصیفش از محل و نوع و موقعیت سرشار از جزئیات باشد.

مطمئناً آزیورن را باید یک هنرمند فمینیست پیشکسوت تلقی کرد؛ کارهای اصلی وی به مشکلات پیش روی زنان معاصرش می‌پردازند. معلم سرخانه^۱ (که در سال ۱۸۶۰ در آکادمی سلطنتی به نمایش درآمد و توسط شخص ملکه ویکتوریا خریداری شد) به نقل از یک منتقد معاصر، یک کیف‌خواست تلخ تصویری ارائه می‌دهد؛ سندی از «آن نوع رفتار با زنان تحصیلکرده، که گویی خدمتکارانی پست و حقیر هستند»؛ کارهای دیگر او، مانند برای آخرین بار^۲، نیمی از دنیا نمی‌داند که نیمه‌ی دیگر چگونه زندگی می‌کند^۳، یا گورستان^۴، به مسائل جاری چون فقر، فشار و سرکوب اجتماعی — به خصوص آن‌طور که زندگی زنان را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند — می‌پردازند. شناخته‌شده‌ترین اثر او با عنوان بی‌نام و بی‌یار^۵ (به تصویر ۹ در فصل اول نگاه کنید)، یکی از معدود نقاشی‌های قرن نوزدهمی است که به طور مستقیم با همگی هنرمندان زن سر و کار دارد.

- ▼
1. The Governess
 2. For the Last Time
 3. Half the World Knows Not How the Other Half Lives
 4. God's Acre
 5. Nameless and Friendless

این اثر نقاشی‌ای است که با هدف خواندن و تفسیر شدن کشیده شده‌است، نه برای آنکه تنها به سبب کیفیت‌های بصری — البته قابل توجه‌اش — ستوده شود. چنین اثری لاجرم برخی از استراتژی‌های رمان، تئاتر یا رساله‌های جامعه‌شناختی را به کار می‌گیرد تا به مقاصدش برسد. و اغلب به نظر می‌رسد که در تأکیدش بر روی جزئیات دقیق و مشخص و حالت‌های بدنی معنادار، به نحوی از انحاء فیلم صامت را پیشگویی می‌کند. با این حال نادرست است اگر چنین نمونه‌هایی از رئالیسم ویکتوریایی، مانند بی‌نام و بی‌یار را، با صرف برچسب «عکاسانه» یا «ادبی» کنار بگذاریم و به فراموشی بسپاریم، به این دلیل ساده که آنها با معیارهای تثبیت‌شده‌ی امروزی برزندگی تصویری تطابق ندارند. بالعکس آنها را باید در مقام شیوه‌ای متفاوت اما به همان اندازه معقول، برحق و قابل قبول از ساختار بصری و بیان‌گری در نظر گرفت. اثری مانند بی‌نام و بی‌یار، در حالی که سرشار از جزئیات و اطلاعات اجتماعی و روان‌شناسانه است، به گونه‌ای متناقض‌نما به هیچ وجه عکاسانه نیست؛ عکاسانه یعنی آن‌طور که آثار بسیاری از رئالیست‌های امروزی اصطلاحاً می‌توانند باشند. نقاشی روایی ویکتوریایی، در پیچیدگی ساختارش، صراحت اشارات اجتماعی و اخلاقی‌اش و

فشرده‌سازی‌ها و تلخیص‌های معنی‌دار دراماتیکش، و نیز در رویکردش نسبت به ماده‌ی خام تجربه، از فقدان اعتماد به نفس و عینیتی که سرشت‌نمای حساسیت عکاسانه است، در غایبی‌ترین نقطه‌ی بیان‌گری قرار دارد. اثر آذربورن، به جای آنکه مانند یک تصویر عکاسی، یک برش ظاهراً تصادفی در زمان بسازد، یک داستان چند لایه با ساختی دقیق از وقایع ویژه و مشخص جاری است که از آنها می‌توان پیامی پیچیده دریافت کرد.

این نوع بیان‌گری رئالیستی آموزنده — که به لحاظ اجتماعی نیز معنادار است — در میان هنرمندان زن قرن بیستم هواداران خاص خود را داشت. در کشور خود ما (ایالات متحده)، در طی دهه ۱۹۳۰، برنامه‌های هنری نیو دیل^۱ فرصتی در اختیار هنرمندان از هر دو جنس قرار داد تا آثاری خلق کنند که درباره‌ی موضوعات اجتماعی روز اظهار نظر می‌کرد، و بر دیوارهای اماکن عمومی قرار می‌گرفت و در آنجا پیام‌هایشان می‌توانست به دست عامه‌ی مورد نظر برسد. در موارد متعدد، هنرمندان زن شاغل در انجمن‌های تحت حمایت دولت این فرصت را پیدا کردند تا در نقاشی‌های دیواری با ابعاد بزرگ، درباره‌ی مسایل اجتماعی‌ای که به

1. New Deal

طور خاص به زنان مرتبط بودند یا زنان در آنها نقشی حیاتی داشتند، ابراز عقیده کنند.

چنین امری در مورد نقاشی دیواری جاه‌طلبانه‌ی لوسین بلاش نیز صادق است؛ اثری برای ندامتگاه زنان در نیویورک به سال ۱۹۳۶، که اکنون تخریب شده‌است (تصویر ۱). بلاش موضوعی مرتبط با مخاطبین زن انتخاب کرد — چرخه‌ی زندگی یک زن — و آن را در بستری قرار داد که برای زندانیان زن آشنا بود؛ یک زمین بازی در شهر در یکی از محلات طبقه‌ی کارگر. یک اشاره‌ی تلویحی و آموزشی خاص در شمایل‌نگاری اثر قابل رویت است؛ در اسباب بازی‌ها و غذای اشتراکی و درهم‌آمیخته‌ی بچه‌های سیاه و سفید، در حالی که مادرانشان سرگرم گفتگویی دوستانه‌اند؛ منظره‌ای شهری از کارخانه‌ها، آسمان‌خراش‌ها و تانک‌های گاز که کاملاً افق را می‌بندند، مفهومی تاریک‌تر و درعین‌حال ناخواسته را می‌رساند. بلاش در تلاشش برای به کارگیری کارکرد و دلالت اجتماعی در هنرش، صادق بود؛ پیش از هر چیز او احساس می‌کرد که بستر زندان به خودی خود موجب بروز «نیازی شدید به رنگ‌های براق و روشن و منحنی‌های برجسته برای تعدیل یکنواختی و کسالت و سختی» می‌شد. دوم اینکه، او می‌خواست از طریق مرتبط

ساختن کار خود با زندگی آنها به نزدیک‌ترین شکل ممکن، با سوءظن زندانی‌ها نسبت به هنر مبارزه کند؛ سوءظن نسبت به هنر «در مقام امری روشنفکرانه و سطح بالا... جدا از مردم و در موقعیتی نمایشی در انحصار هنرجویان موزه‌ها، بزرگان هنر و دلالان هنری». «از آنجایی که آنها زن و اغلب‌شان محصول فقر و زاغه‌ها بودند، من تنها سوژه‌ای را که برای آنها بیگانه نبود، برگزیدم - کودکان - که در چشم‌اندازی از نیویورک در عادی‌ترین حالتش، قاب گرفته شده‌است.» در نهایت، هنرمند دریافت که حضور واقعی خود وی در حین اجرای نقاشی دیواری اثری ملموس و بارز، اگر نه زیباشناسانه، بر روی زندانیان زن خواهد داشت: «آنها از صمیم قلب از دیدن من در حال نقاشی کردن لذت می‌بردند. نقاشی دیواری برای آنها بیگانه نبود. درواقع، در لحظات خیال‌پردازی زندانیان، کودکان نقاشی دیواری به فرزندی پذیرفته شده و نام‌گذاری می‌شدند.»

ایدئالیسم اجتماعی و دغدغه‌های عمومی نیو دیل حتی بر روی سبک رئالیستی بسیار شخصی، خاص و غیرمتعارف فلورین اشتاتهایمر نیز اثر گذاشت. اثر او با عنوان *کلیساهای جامع وال استریت* به سال ۱۹۳۹ (به تصویر ۵ در فصل ۵ نگاه کنید)، یکی از سری کلیساهای جامع نیویورک، بزرگداشتی صمیمانه اما مخرب از الئونور روزولت است؛ او با

شکوهمندی در مرکز تصویر قرار گرفته، با لباسی به رنگ آبی الئونور، و با همراهی شهردار لاگواردیا و فرانکلین که در حد [موجودی] با شکوهی سرد و بی‌روح پایین آورده شده، مانند یک پانتوکراتور^۱ در یک نمای صاف سفید و طلایی از بازار بورس، و با همراهی جورج واشنگتن شکوهمند طلایی. این گزارش از نمایشی باشکوه و دموکراتیک با چنان پرگویی تزئینی شادی به بیان درآمده است که به گونه‌ای ماهرانه یادواره‌های عظیم الجثه‌ی متفرعن و خودنمای ارزش و اعتبار اجتماعی زمان خویش را تضعیف می‌کند، درعین‌حال که منعکس‌کننده‌ی آنها است.

جالب آنکه تعداد زیادی از هنرمندان زنی که تصمیم گرفتند در هنرشان نسبت به مسایل اجتماعی جاری زمان خود واکنش نشان دهند - مانند می‌استیوانز، یا فیث رینگولد - به سراغ زبان‌های تصویری انتزاعی‌تر و تزئینی‌تر رفتند، شاید با این حس که مسایل اجتماعی یا اعتراضات سیاسی، امروزه با روش‌های نمادین موثرتر از شیوه‌های توصیفی منتقل می‌شوند.

۱. Pantocrator: لقب مسیح با ریشه‌ی یونانی، به‌معنای پادشاه عالم. در نمایش مسیح به شکل پادشاه عالم، او انجیلی در دست چپ دارد و دست راستش را به‌نشانه‌ی آموزش گناهان بالا برده‌است.

۲. رئالیسم محرک

آنچه سیندی نمسرا^۱ «دید کلوز - آپ یا نمای نزدیک» نامیده است - «لزوم نزدیک شدن، متمرکز شدن، بررسی جزییات و بخش‌ها» - در تصویرسازی بسیاری از رئالیست‌های زن معاصر نقش مهمی بازی کرده‌است. این نوع رئالیسم فاصله‌ی زیادی با تنوع اجتماعی، با تاکیدش بر روی درستی حقیقی صحنه و موقعیت، دارد.

هنرمندی زن، جورجیا او - کیف، برای نخستین بار ابره‌های ترسیم شده به صورت ظریف و ریز را - صدف، گل، جمجه، لگن - از تکیه‌گاه‌های موجه‌شان در فضا یا صحنه جدا کرد، و آنها را آزاد ساخت تا به شکلی بسیار بزرگ شده، همچون تجلی‌گاه چیزی جز واقعیت فیزیکی‌شان بر روی بوم، وجود داشته باشند (به شکلی فیگوراتیو و نیز تحت‌اللفظی، عمیق‌تر). می‌توان به آثار او - کیف و نقاشان معاصر دیگری از همین دست لقب «سمبولیک در رئالیسم» را نسبت داد؛ نقاشانی از جمله بوفی جانسون، نانسی الیسون یا روث گری، با تصاویری در مقیاس بزرگ، متمرکز، و از روبرو، از میوه‌ها، گل‌ها یا تخمدان‌ها؛ البته تا زمانی که در مورد طبیعت نمادگرایی‌ای که در اینجا دخیل است، دقیق باشیم.

1. Cindy Nemser

کار او - کیف با عنوان *زن بقی سیاه*^۱ (تصویر ۲) به سال ۱۹۲۷ همچون زنیق روث گری در *گل نیمه‌شب*^۲ به سال ۱۹۷۲، تصویری دقیق و توهم‌زا از یک فرم گیاهی است، درعین‌حال که یک نماد طبیعی خیره‌کننده از اندام‌های تولیدمثلی زن برمی‌سازد. آن نوع نمادگرایی‌ای که به طور ضمنی و درونی در تصویرسازی‌های این زنان از جمله زنیق او - کیف دیده می‌شود، تفاوتی بنیادین با نمادگرایی سنتی‌تر، مانند نمادگرایی پنهانی رئالیست‌های فلاندری قرن پانزدهمی دارد. در این مورد اخیر، ابره‌ی ترسیم شده - همان «محمل» استعاره‌ی تصویری در گفتار نقد ادبی - به نوعی کیفیت انتزاعی ارجاع می‌دهد. این کیفیت توسط خود او و موضوع اثر، یا «جریان عادی» استعاره، به اشتراک گذاشته شده‌اند. زنیق‌هایی که در گلدان قرار دارند، در پیش‌زمینه‌ی اثر هوگو فان درگوئز با عنوان *تابلوی سه لتی پورتیناری*، که از نمادهای جنسی بسیار دور است، به اندوه آینده‌ی باکره در شور مسیح ارجاع می‌شود. معنی و ارزش از طریق مضمون برگ‌های شمشیر مانند گل که «در قلب باکره فرو می‌روند» پیش نهاده می‌شود، اشاره‌ای ضمنی که حتی با نام نزدیک‌تر گلابیل نیز واضح‌تر می‌شود؛ نامی که از واژه‌ی لاتین *شمشیر استخراج*

1. Black Iris
2. Midnight Flower

شده‌است. اما معنی گل به سختی از نظر بصری بدیهی است. در آثار قدیمی‌تر، ارتباط نمادین میان زنبق‌هایی که با ظرافت و دقت ترسیم شده‌اند و رنج انتزاعی باکره به گونه‌ای روشن وابسته به یک بستر مشترک معنایی است - شمایل‌نگاری میلاد مسیح: این چیز است که بیننده باید بداند، نه چیزی که وی در لحظه‌ای که گل را در گلدانش می‌بیند با آن ناگهان مواجه شود.

بالعکس، در اثر زنبق سیاه او - کیف یا گل نیمه شب گری ارتباط «اندام تناسلی زن - زنبق» بی‌واسطه و بلافاصله است: این چنین نیست که یکی به جای دیگری قرار بگیرد، بلکه این دو تقریباً قابل جابه‌جایی هستند.

این قیاس نه بر مبنای یک کیفیت انتزاعی مشترک، بلکه بیشتر بر پایه‌ی یک شباهت ریخت‌شناختی میان ساختار فیزیکی گل و ساختار اندام‌های جنسی زن است - و بنابراین بر مبنای شباهتی بصری و واقعی است نه رابطه‌ای انتزاعی و به‌گونه‌ای زمینه‌ای مقید و مشروط. بر همین سیاق، انار جانسون زن را به عنوان وجودی غنی و پر بار پیش می‌نهد - وجودی که به لحاظ ریخت‌شناختی شبیه به رحم است؛ غنای باروری زن - دانه‌هایی که از درون انار رشد می‌کنند و برمی‌خیزند و قابلیت گسترش

بازتولیدی آن - میوه در زیر بار رسیدگی خودش می‌شکند - بدون اینکه هرگز چیزی بجز اناری بوده باشد که به دقت نگریسته و در ابعاد بزرگ توصیف شده باشد. (ارزش اسطوره‌شناختی این میوه در داستان پروسرپین^۱ ممکن است در ارزش استعاری کار نقش داشته باشد یا نداشته باشد، اما داشتن آگاهی از این اسطوره بی‌تردید برای پاسخ ما به دیگر اشارات ضمنی آن ضروری نیست.)

چنین استعارات ریخت‌شناختی‌ای برای سوررئالیست‌ها به طور خاص جذاب بودند، چرا که آنان بیشتر به گونه‌ای شهودی و نه با تکیه بر اطلاعات پیشین درک و دریافت می‌شوند تا بتوانند به جای حوزه‌ی تفکر و عقل، به جذابیت‌هایشان در سطح خیال و فانتزی یا ارتباط و نسبت ناخودآگاه برسند. به همین سیاق، این استعاره‌ها به طرز مسحورکننده در خدمت آن قسم تصویرسازی از دگرذیسی قرار گرفتند که سوررئالیست‌ها بر آن تکیه داشتند تا مرزهای مغشوش میان شیء و شیء، ماده و ماده، دریافت و توهم یا رویا را واژگون سازند. باین حال نه کار او - کیف، نه جانسون و نه الیسون را نمی‌تواند «سوررئال» به حساب آورد. تصاویر آنها به سادگی مشابه‌های رئالیستی هستند که درون مایه‌ای زنانه را مطرح



می‌سازند و برمی‌انگیزانند - تصاویری رئالیستی که در خلای تحریک‌کننده معلق هستند. اگر یک هنرمند معاصر زنیق را دوباره به زمینه‌ای مشخص بازگرداند، باز هم هاله‌ی تحریک‌کننده و اشاره‌گر او - کیف نقش خویش را ایفا خواهد کرد: مجموعه‌ی جدید، جالب و زیرکانه‌ای از اشارات ضمنی که در اثر زنیق کارولین شوک (۱۹۷۲) به این گل نسبت داده می‌شوند. اکنون زنیق‌های جنسیت‌زدایی‌شده و تصادفی، دوباره به چینی‌طبیعت بی‌جانی با مهارتی ظریف همچون صحنه‌پردازی استودیویی بازگردانده شده‌اند، اما اشارات ضمنی فمینیستی زنیق او - کیف به عنوان یک نماد، به زیبایی از طریق قرار دادن گلدان میان یک چکش (مردانه؟) و یک پنکه (زنانه؟)، به وضعیتی غامض درافتاده‌اند. هنرمند هم اشارات ضمنی فمینیستی یا زنانه‌ی گل را از نو فعال کرده و هم درعین حال قداست آن را زدوده است.

۳. رئالیسم تحت‌اللفظی یا رئالیسم شیء فی نفسه

امروزه برخی از رئالیست‌های زن را بابت انتخاب موتیف‌ها یا مضامین غیرتحریک‌کننده می‌شناسند. هنرمندانی مانند سیلویا منگولد، ایوون ژاکت، سوزان کرایل، یا جنت فیش به راستی پدیدارشناسان تصویری

هستند. آنها در آگاهی‌شان از سطح تصویری، توجه‌شان به مقیاس، اندازه، فضا یا فاصله، رنگ‌مایه‌های روستایی و آرام (سرد)شان، بافت‌های جسورانه و گاهی تزئینی‌شان، گرایش داشتند که اثر هنری را به عنوان یک فاکت دقیق و تحت‌اللفظی تایید کنند؛ فاکتی که در عین داشتن مرجعی در دنیای واقعی، همچنان اثرگذاری راستین‌اش را در تجربه‌ی بصری مستقیم و نه در تحریک‌کنندگی می‌یابد. بدون تردید، سوژه‌های آنها - کف اتاق‌ها، پنجره‌ها، سقف‌ها، قالیچه‌ها، پارچه‌ها، شیشه‌ها - ویژگی و معنای خاصی دارند، اما دقیقاً چه معنایی؟ شاید این چیزها موتیف به حساب آیند و نه سوژه، البته بدون هیچ‌کدام از آن اشارات متکلف و پر زرق و برقی که از قرن نوزدهم به بعد به این اصطلاح افزوده شده‌اند. تصاویر این نقاشان، که نه نمادین، نه استعاری، و نه برانگیزاننده‌اند، یا به شکل کنایی - چیزی در کنار چیزی دیگر و آن هم کنار چیزی دیگر - و یا ه شکل مجاز - بخشی از چیزی که به جای کل بزرگ‌تر قرار می‌گیرد - و در حوزه‌ی رئالیسم ناب قرار دارند.

جنت فیش، با لشگر پارچه‌ها، کوزه‌های عسل، لیوان‌ها و شیشه‌هایش، در شیء‌بودگی (دنیای عینی) ظروف شفاف روزمره رفت و آمد می‌کند. انحناهای تولید انبوه‌شده‌ی آنها، شکست‌های صبورانه و سخت‌دانه‌ی

نورشان، و برچسب‌های زمخت و بی‌ظرافت یا ظریف و خوش‌ساختشان صرفاً آنجا روی قفسه یا روی میز هستند. به‌هرحال، یک شیشه‌ی کوکا شما به یاد چه چیز دیگری جز یک شیشه‌ی کوکای دیگر می‌اندازد؟ اگر هنرمند رئالیست در مواجهه با فیگور انسانی، مانند برخی عکاسان — آن‌طور که سوزان سوتناگ به تازگی مطرح کرده — با تبدیل سوژه‌های انسانی به اژه‌های بصری از منع اخلاقی ضمنی تخطی کند، بدین ترتیب جانت فیش، نقاش اشیای شیشه‌ای یا میوه‌های بسته‌بندی شده‌ی فروشگاه با چنین اتهامی مواجه نمی‌شود. کاری که او می‌کند اعطای ارزش و وقار بی‌همتا به شیشه‌های دسته‌بندی شده مربا یا بطری‌های شراب از طریق ابعاد فراطبیعی و پرداخت محتاطانه‌ی آنها است. میوه‌های شیشه‌ای و درخشان یا حجم‌های پرشده با مایعات با وقار افسونگر موزائیک‌های ردیفی راونا، در برابر ما قرار می‌گیرند و دارای همان درخشش سطحی تراش‌دار هستند.

سیلویا منگولد، در اثری که هم‌زمان خشک و زاهدمنشانه و نیز وقیح و بی‌بند و بار است، خود را وقف بررسی طاق‌فرسای پدیدارشناسی کفِ اتاق کرده (تصویر ۳): ممکن است کسی حدس بزند که این کف آپارتمانِ خودِ اوست. هیچ عکاسی هر قدر هم دقیق، نمی‌توانست مانند این هنرمند

از خود گذشته چنین از روی دقت و توجه و چنین به افراط مشغول ثبت کف زمین گردد؛ نه واکر ایوانز، نه جیمز اگی در ستایش جانکاه و اندوه‌بارش از دیوارها و کف‌ها و توفال‌ها در بیابید حالا مردان شهیر را بستاییم^۱، و نه حتی ناتالی ساروت در تفکرات و سیر و سلوک سی صفحه‌ای‌اش از محیط‌های اطراف دستگیره‌های در ابتدای افلاک‌نما^۲ — هیچ‌کدامشان به اندازه‌ی سیلویا منگولد در سطح شماره ۲ پیش نمی‌روند. «عریانی و سادگی و فضا (و فضادهی) بسیار دشوارند و به نظر من واجد چنان عظمتی هستند که حتی نباید تلاش کنم تا درباره‌ی آنها به طور کامل یا به طور جدی بنویسم.» این را اگی در بیابید حالا مردان شهیر را بستاییم می‌گوید — با اینکه او در تمام مدت درست مشغول به همین کار بوده‌است. منگولد نیز ممکن است تا حد زیادی همین را به‌استثنای آن تردیدِ آخر گفته باشد. کف برای منگولد یک امر مطلق است و مرزهای آن نه افق بلکه مرزهای حقیقی خودِ بوم است. در کف پوشیده از لباس^۳ کف به‌تصویر کشیده‌شده به وسیله‌ی علائم مکانی بی‌خودی متعلق به لباس‌های افتاده، منقطع شده‌است: امر پیش پا افتاده، که تا بی‌نهایتی فرضی گسترش یافته است، به وسیله‌ی لباس‌های کهنه‌ای



1. Let Us Now Praise Famous Men
2. La Planetarium
3. Floor with Clothes

اندازه‌گیری می‌شود که با دقت ترسیم شده‌اند، به شکلی وحشیانه از ریخت افتاده‌اند و به صورتی بدیع منفرد گشته‌اند.

در سال ۱۹۶۸، زمانی که منگولد کف شماره ۲ را در زمینه‌ای از انتزاع مسلط و سخت‌گیرانه، رنگارنگ و انفجاری آفرید، کشیدن کف با چنین سراسستی و جدیت اسلوب‌داری به چه معنا است؟ اهمیت چنین انتخابی (نه چنین سوژه‌ای)، از چنین رویه‌ای چیست و چه بود؟ در حالی که ممکن است این نقاشی ساده به نظر برسد، دلایل اینکه این نقاشی چنین است و حتی دلایل وجودی‌اش به این سادگی نیستند. این کار به طور هم‌زمان با نوعی واژگون‌سازی و انهدام هنر انتزاعی زمان خود مرتبط و درعین‌حال بر سازنده‌ی آن است. البته، صرف وجود انتزاع غیررابطه‌ای به هنرمند اجازه داد تا موتیفی با این درجه از خنثی‌بودن، یعنی گستره‌ی کف را برگزیند. اما اگر کف شماره‌ی ۲، همچون موتیفی انتزاعی، کاملاً خالی از معنای متعارف یا «محتوا» است، اما درعین‌حال بازنمایی یک مکان قطعاً انضمامی در آن بیرون است: این نقاشی نوعی از آن خود ساختن است، و نه ابداع. چالش کف با انتزاع، آشکارا توسط این همان ساختنِ پس‌روی کف با سطح بوم نمایانده شده‌است. آیا به صفحه می‌نگریم یا از خلال آن؟ و از کدام نقطه؟

نوع رویکرد منگولد گسستی چنان شورمندانه است که، اگر به عنوان یک حالت ذهنی در نظر گرفته شود، می‌توان وسواس تلقی‌اش کرد. حال و هوای او شاید پیشینه‌ای در وسواسِ روشی برخی سوررئالیست‌ها مانند *ارنست* در *فروتاژها*^۱ (کارهای سایشی) بافت چوب‌اش، یا مگریت با آن دقت سخت‌گیرانه در مورد بافت — به طور خاص، ویژگی سطوح چوبی‌اش — داشته باشد. اما مشغولیت ذهنی و وسواس سوررئالیست‌ها در مورد بافت همواره در نوعی صحنه‌پردازی قرار داشت که پشتیبان ابهام یا هیستری بود: این صحنه‌پردازی‌های ابداً شرح‌های مستقیمی از این پرسش نبودند که اگر مدت زیادی، با یا بدون کمک عکس، از بالا به کف اتاق نشیمن نگاه کنید، چگونه به نظر می‌رسد. شاید این حس که نوعی زاویه دید به شدت شخصی و درعین‌حال بسیار خونسرد و غیردرگیرانه وجود دارد، بیش از حد دهه‌شصتی باشد. اگر سطح شماره ۲، ضدشاعرانه و ضدتحریک‌کننده است، درعین‌حال یادآور آن است که چیزی به عنوان شاعرانگی ضدشاعرانه‌ی هدفمند وجود دارد. همچنین این اثر یادآور آن است که نیروی خلاق و نوآورانه‌ی رمان نوی فرانسه، که سعی می‌کرد از

۱. Frottage: این واژه که از مصدر فرانسه به معنای ساییدن یا مالیدن استخراج شده‌است، در هنر به تکنیکی اطلاق می‌شود که توسط ماکس ارنست، نقاش سوررئالیست ابداع شد. در این شیوه کاغذ بر روی سطح موردنظر قرار می‌گیرد و با ساییدن پهنای مداد نقش سطح زیری روی کاغذ حک می‌شود.

نثر برای زدودن اعتبار خود آن بهره گیرد، در دهه‌ی ۶۰ به اوج خود رسید. شاید تصویرسازی رئالیستی فوق‌العاده پنهان و نامفهوم و درعین‌حال گزنده‌ی هنرمندی مانند ویا کلمینز، بهترین معادل برای کوشش‌های روب‌گریه در جهت از بین بردن اعتبار و ارزش در ادبیات باشد: آیا اثر او با عنوان پاک‌کن^۱ به سال ۱۹۷۰ نوعی ارجاع زیرکانه به پاک‌کن‌هایی نویسنده‌ی فرانسوی [آلن رب‌گریه] است، همان‌طور که به‌وضوح یک مروارید صورتی^۳ ساخته‌ی ابرهارد فایر است و نه بیشتر؟

هیچ‌چیز به جز، شیء فی نفسه: به نظر می‌رسد این چیزبست که منگولد در پی آن است. کف اتاق‌ها همواره در نقاشی‌ها بوده‌اند. به نظر می‌رسد که بان وان آیک و انگر به کف اتاق‌ها علاقمند بودند، و هنرمند رئالیست قرن نوزدهم گوستاو کیلیبات^۴، در اثر دورنگرانه و پیش‌گویانه‌اش با عنوان زمین‌سایان (۱۸۷۵) شیفته‌ی یکی از این کف‌ها بوده‌است. اما این کف‌ها در کار این هنرمندان همواره در حکم واقعه‌ای در پس‌زمینه بوده‌اند و مانند نقاشی‌های منگولد، کل سوژه‌ی اثر نبوده‌اند.

اما کف منگولد نیز می‌بایست بخشی از یک کل بزرگ‌تر باشد:

1. Eraser
2. Les Gomme
3. Pink Pearl
4. Gustave Caillebotte

خطوط متعامد بایست در جایی به هم برسند. می‌ارزد که متغیر زنانه — رشته‌ای واحد از بافت درهم‌تنیده‌ی انگیزه‌ها و اهداف ممکن — را در این زمینه‌ی وسیع‌تر یعنی دنیای ورای کف، مورد توجه قرار دهیم. اگر زنی توسط صحنه‌ای خانگی احاطه شود، اگر کف‌ها، اسباب‌بازی‌ها و رخت‌های شستنی، سهم روزانه‌ی او هستند، اما هنوز هم می‌تواند نگون‌بختی را به فرصت تبدیل کند و از فلاکت‌بارترین و مردودترین وجوه این تجربه، تصویری بی‌افق و تنگ و خفقان‌آور، بله، اما انضمامی، حاضر و زنده و ماندگار در شباهت‌اش به واقعیت بسازد. خود نوع رویکرد — بخش به بخش، روش‌مندانه، هر بار اندکی، مانند تا کردن لباس‌های شستنی، مانند بافتن، مانند تمیز کردن بسیار دقیق یک کف، در تقابل با خودانگیختگی انفجارآمیز، و فتح تمام و کمال پالکی^۱ — ریشه در یک واقعیت اجتماعی دارد. فردی در مورد کاردین^۲ در قرن هجدهم گفته است: «هیچ چیز قلم او را تحقیر نمی‌کند»؛ در قرن بیستم ما باید فراتر رویم تا آن هیچ چیز را بیابیم، و این قلم او (she) ست که تحقیر نمی‌شود؛ یا شاید خالق پیروزی یک تحقیر خودخواسته است.

ایوون ژاکت سال ۱۹۶۷ یک کار کف انجام داد؛ همان نقاشی ماشین

1. Pollock
2. Chardin

جیمز باند^۱. در اینجا زاویه‌ی دید خانگی به شکلی بارزتر و آشکارتر نمایانده شده، و ابعاد واقعیت روزمره را یک سطل زباله‌ی در حال سرریز، پایین یک میز، پایه‌ی یک پایه‌نت، یک قطار اسباب‌بازی و خود ماشین جیمز باند، تعیین می‌کنند. این نقاشی بخشی از یک مجموعه بود که به گفته‌ی خود نقاش به فضای میان ابره‌ها می‌پرداخت. و این موضوع (یعنی فضاهای میان اشیاء) در ادامه الهام‌بخش هنر ژاکت شد؛ هنری با گستره‌ی بزرگتر اما شدتی کمتر نسبت به هنر منگولد. برای ژاکت، فضا یا فاصله تابعی از نگاه‌های آنی - بالا، بیرون، پایین، به اطراف - به ابرها در میان پنجره‌ها، به بست‌های چراغ بر سقف، به ترکی در انباری از تخته در برابر پس‌زمینه آسمان است. این نگاه به نگاه آنی امپرسیونیستی - که حرکت از یک لحظه‌ی گذرا را ثبت می‌کرد - ربطی ندارد، بلکه گزینش و نگاه چشمی سردتر و تثبیت‌کننده‌تر است. بار دیگر، آدم تحریک می‌شود تا این منظره‌ها و زوایای دید کهنه و دشوار را به عنوان مجازهایی در نظر بگیرد که به یک کل اشاره دارند: زنان ممکن است مسحور نگاه‌های آنی‌ای برای غنای بصری‌شان شوند، با این حال کشش‌ها و نوسانات تصویری‌ای که حاصل کنش‌های متقابل میان فضا و اشیای مخل آزادی

1. The James Bond Car Painting

آن هستند. در نهایت همان چیزهایی هستند که هنر را جذاب می‌کند یا به عبارتی، هنر را هنر می‌کند؛ نکته‌ی مهم همین است، حال فضای مورد سوال می‌خواهد کف اتاق نشین باشد و مخلاش اسباب‌بازی بچه‌ها، یا سقف سیستین باشد و مخلاش دست خدا.

۴. نقاشان فیگور

ترس از محتوا، ترس از تخطی واقعیت تجربی به سمت و سوی باغ و بوستان دست‌نخورده‌ی تصویر، ترسی که نهایی‌ترین فازهای جنبش مدرن را در سال‌های اخیر نشان کرده‌است، دست‌کم به قسمی مسئول مرگ پرتره به منزله‌ی شاخه‌ی قابل احترامی از تخصص‌گرایی است. نه بدان معنا که هنرمندان پیشرفته‌ی قرن بیستم دستی در این ژانر باسابقه و دیرپا نداشته باشند؛ هستند نقاشی‌هایی نظیر پرتره‌ی «گرتروود اشتاین» پیکاسو، «دکتر تیتسه و زنش» اثر کوکوشکا، و «مل لندزبرگ» ماتیس. در چند سال اخیر، رئالیست‌هایی نظیر الکس کتس، فیلیپ پیرل/شتاین، و چاک کلوز نیز به احیای این ژانر کمک کرده‌اند؛ مسلماً پرتره‌های عکاسی نیز همواره مورد قبول بوده‌اند، در واقع حتی گاهی تشویق شده‌اند، چرا که این پرتره‌ها برای یک مدیوم مکانیکی کمابیش مناسب دانسته می‌شوند، اما نه

برای مدیومی حقیقتاً خلاق نظیر نقاشی. با این همه اکنون یقیناً هیچ چیز در قرن بیستم وجود ندارد که با دستاوردهای عظیم و خلاق پرتره‌نگاران بزرگ گذشته مقایسه شود، پرتره‌نگارانی نظیر رامبراند، هالس، ولاسکوز که بیشترین تلاش خود را وقف این شاخه کرده بودند. حتی در قرن نوزدهم، کسی مثل اینگرس، نگهبان خودانگیخته‌ی سنت‌گراند، به اتلاف وقت خود — وقت ارزشمندی که می‌توانست صرف نقاشی تاریخی کند — بر پرتره‌ی صرف بی‌میلی متکبران‌های نشان می‌داد، علی‌رغم این واقعیت که طبقات بالای جامعه حاضر و مشتاق بودند که برای این امتیاز ویژه و انحصاری پول خوبی پرداخت کنند. کاملاً صحیح است که امپرسیونیست و پست‌امپرسیونیست‌ها از یک طرف بسیار متأثر از نمود بصری دنیای معاصر — در قالب حلقه‌ی خانواده و دوستان خودشان — بودند و از طرف دیگر تحت تأثیر ادعاهای مبنی بر «پاسخگویی شدید در برابر سوژه‌های انسانی» قرار داشتند، باوجود این، درعین حال صحیح است که گرایش مدرنیست‌ها به چنین آثاری همواره در جهت کمرنگ‌تر کردن جایگاه این نقاشی‌ها در مقام پرتره و در مقابل، تأکید بر نوآوری‌های فرمال نقاشی‌هایی نظیر زولای مانه، *زنان آرل* (مه‌گینوس) و *ون‌گوک* و *ولارد سزان* بوده‌است، گویی که تناقضاتی ضروری و جمع‌ناشدنی میان

«توجه و حساسیت نسبت به صفحه‌ی نقاشی» و «توجه به کاراکتر انسانی آن» وجود دارد. به بیان کوتاه‌تر، می‌توان گفت که نقاشی پرتره در مقایسه با دغدغه‌های اصلی بخش اعظم هنرهای پیشرفته‌ی عصر ما، پیرامونی و فرعی بوده‌است.

در حوزه‌ی پرتره‌نگاری، زنان در میان براندازان قوانین طبیعی مدرنیسم فعال بوده‌اند. این امر تصادفی به نظر نمی‌آید: زنان بیش از هر چیز تشویق شده‌اند، اگر نگوییم وادار شده‌اند، که حساسیت نسبت به حالت‌ها و توجه به ویژگی‌های شخصیتی دیگران (نه فقط جذاب‌ترین ویژگی‌ها) را مشغولیت مادام‌العمر خود کنند. چه چیز طبیعی‌تر از آنست که آنها استعدادهای ظریفشان را — به‌مثابه‌ی لرزه‌نگارهای موقعیت اجتماعی، و به منزله‌ی واکنش‌گران مرتعشی در برابر کوچک‌ترین لرزش‌های روانی عمیق و زیرپوستی — در هنرشان بکار ببرند؟ چرا که پرتره کمابیش در وجود «آن نیاز وحشتناک به تماس» معنا دارد؛ موضوعی که کاترین منزفیلد در صفحات *ژورنال* خود به آن اشاره‌ی طعنه‌آمیزی دارد. برخلاف هر ژانر دیگری، پرتره نیازمند تلاقی دو سوپژکتیویته است: اگر هنرمند مدل را تماشا و قضاوت می‌کند، در عوض مدل نیز از طریق نسبت پرتره این امتیاز ویژه را می‌یابد که تماشا و

قضاوت کند. در هیچ مورد دیگری جز پرتره ممکن نیست که آنچه نقاش می‌کشد بر همان سطحی از آزادی و تساوی هستی‌شناسانه قرار گیرد که خود نقاش در آن حضور دارد، و فقط در اینجاست که نقش نقاش *واسط/میانجی* است، نه دیکتاتور یا مخترع — که به گونه‌ای بسیار تحت‌اللفظی توسط شرایط واقعی‌ای برجسته می‌شود که طی آن اثر هنری هستی می‌یابد. این امر مخصوصاً در مورد بازنمایی خویشان، دوستان، یا شاخه‌ی خویشاوندی — درعوض *commission* — و نیز مسلماً در مورد سلف — پرتره — وجه مشخصه‌ی بهترین پرتره‌نگاری‌های قرن بیستم — صحیح است.

در صد سال اخیر تعداد نقاشان زنی که برایشان پرتره و سلف — پرتره مهم، یا حتی اصلی و محوری بوده زیاد است؛ حتی اگر متخصصان حرفه‌ای بسیار چیره‌دست انجمن پرتره، کسانی نظیر *سیسیلیا بوکس* را کنار بگذاریم، باز هم در این میان نقاشانی مهم حضور دارند، نقاشانی نظیر *مری کاسات*، *پولا مُدرسون* — *بکر*، *رومین بروکز*، *فلورین اشتهايمر*، و در سال‌های اخیرتر، زنی که بخش اعظمی از آثارش را با تنوع و نوآوری بسیار، انحصاراً وقف پرتره کرده‌است: *آلیس نیل*. نیل به تازگی و بعد از چهل سال نقاشی کردن — که مروری بر آن در موزه‌ی ویتنی و در

چندین مقاله‌ی نشریاتی ظاهر شد، و مهمترین این مقالات توسط *سیندی نمسِر* نه در یک ژورنال هنری بلکه در انتشارات *فمینیستی میس چاپ* شد — به تدریج دارد مستقلاً مورد توجه قرار می‌گیرد.

ممکن است سوال شود که چرا کار نیل به مدتی طولانی تحت ملاحظات جدی قرار نگرفت، یا حتی در لایه‌های پنهانی‌تر، به کارش تنها به منزله‌ی معادل *تصویری اثری/اجتماعی* توجه می‌شد، و دستاوردش معادل *هجوپه‌ی ماهرانه‌ی اجتماعی* به حساب می‌آمد، که درواقع یعنی هنر «واقعی» کارهای بهتری برای انجام دادن دارد. (البته، اگر به حافظه رجوع کنیم درمی‌یابیم که کورتور، معلم آکادمیک مانه نیز به گونه‌ای تاسف‌بار او را «حداکثر، دومیر زمانه‌اش» خوانده بود) پرتره‌های نیل، فراتر از چیزی صرفاً *بامزه* یا *زیرکانه* — هرچند اینگونه بودن خود به ذاته هیچ نیست —، *بدنه‌ای متجانس*، *جدی*، و *خلاقانه* شکل می‌دهد؛ او به طور فزاینده در طی سال‌ها ساختاری متمایز از خط و رنگ و ترکیب را خلق کرد تا تصور خود را از کاراکتر معاصر بی‌کم‌وکاست تجسم ببخشد. از حالا تا ۲۰ یا سی سال دیگر، با نگاه کردن به عقب، به ران‌های نمایشی داده شده، تنوع چرم‌های مارکدار کفش‌ها، فردگرایی تارک دنیایی *خانواده‌ی گروئن (۱۹۷۰)*، *آشتی تصادفی* و کمابیش *تکان‌دهنده‌ی*

«افشای خود» و «خودداری» — در ژست، طرح رنگ، و شخصیت — که در گرگوری باتکوک و دیوید بوردون (۱۹۷۱) محقق شد، مجبور خواهیم شد که آهکشان، خجالت‌زده یا با چهره‌ای در هم کشیده بپذیریم که «پس این همان است که ما بودیم!»

در مواجهه با بازنمایی‌های تیره، تامل‌برانگیز، و غیرمنعطفی که نیل از مردم هارلم اسپانیا — جایی که دهه‌ی چهل زندگی‌اش را آنجا زیست — در اوایل دوره‌ی حرفه‌ایش ارائه می‌دهد، پرتره‌های دوره‌ی نهمین ون گوگ^۱ — پرتره‌های دهقانان، بافندگان، کارگران راه‌آهن و قصدش برای آنکه «تصویرگر مردم» باشد — از خاطر می‌گذرد. میان آن‌ها روشی مشابه وجود دارد در انسانی‌زدایی کردنِ عمدی وسایلِ دستیابی به اهداف عمیق‌ترِ تصویری، امتناعی مشابه وجود دارد نسبت به تکیه زدن بر قالب‌های مرسوم یا بر احساس‌گرایی، ناتوانی مشابهی وجود دارد در مراقبت از سوژه‌ی خود یا دیدن آن‌ها در قالب عمومی‌سازی صرفاً خوش‌منظره‌ی شرایط انسانی. آثار اخیرتر نیل نیز، نظیر دوروتی پیرل‌اشتاین^۲، ۱۹۶۹، ورا بکراف^۳، ۱۹۷۲، ناسی و کودکش در ۱۹۶۷، ممکن است مدل‌های ون گوگ را به ذهن متبادر کند: تک پرتره‌ها،

1. Van Gogh's Neunen

زمختی شق و رق، موقر، و Epinal پست‌چی رولین ون گوگ را به یادمان می‌آورد؛ مادر و فرزند نیز مادر رولین و کودکش (از ون گوگ) — با آن فرم‌های در هم پیچیده و ناآرام مادرانه و کودکانه — را یادآور می‌شود. پرتره‌ی هولناک اندی وارهول (تصویر ۴)، کبود، بانداژشده، شکم‌بسته، وصله‌پینه شده، و زخم‌برداشته، به وضوح در حال سقوط، اما هنوز چنگ‌انداخته به اندک آداب‌دانی شومی پس از شبه ترورش، انسان را کمابیش به یاد عزم ون گوگ می‌اندازد که در نقاشی مالیخولیایی دکتر گچت^۴ به دنبال ضبط و ثبت «سیمای غمگین و آزاردیده‌ی عصرمان» بود. هیچ سوالی مبنی بر اشتقاق در هیچ‌یک از آثار نیل وجود ندارد: به وضوح واقعیت دارد که معدودی از سوژه‌های وی از تاخت و تاز اضطراب معاصر — یک برند نیویورکی عجیب و غریب از آن — گریخته‌اند، البته هر کدام به شیوه‌ی خاص خود. هیچ‌کس به طور کامل در پرتره‌های نیل راحت نیست، فرقی نمی‌کند که این ژست چقدر بر آسایش خاطر دلالت دارد: مقداری لرزش و تردی انگشتان، تکه‌های فروخورده‌ی سایه زیر چشم‌ها، چین‌وچروک مخفی زیر چانه، تغییرات تند خطی، و عمق‌بخشی غیرمنتظره و درعین‌حال استراتژیک که هر مدل — قربانی را به هوشیاری برحذردهنده‌ای محکوم می‌کند، گویی که مواجه

با خطری قریب‌الوقوع باشند.

این ناراحتی مستمر چیزی نیست که نیل در مدل‌هایش خوانده باشد؛ بلکه به پدیدارشناسی عجیب و غریب شرایط انسانی از سوی او مرتبط است. آنطور است که نیل ما را می‌بیند، آنطور است که ما در نظر او حضور داریم، و بنابراین آنجا قرار می‌گیرد. یا بلکه، گاهی، او آنطور که می‌بیند، ثبت و ضبط نمی‌کند؛ به همان شیوه که کوربه باری بی‌آنکه بفهمد چه می‌کشد، گفته‌اند که صرفاً با نگاشتن هر آنچه می‌دید — و ادامه‌ی این کار تا آنجا که ضربات رنگ خود را به همان شکل که بودند آشکار کردند — تله‌ای هیزم در دوردست را ثبت کرد. اخیراً، مدلش شده‌بودم، و او در حالی که پاک گیج شده‌بود به من گفت «میدانی، زیاد مضطرب به نظر نمی‌رسی، اما اینگونه نشان می‌دهی». مسلماً، شاید بتوان گفت که پوسته‌ی هرکسی، اگر به دقت بررسی و با خلوصی کافی ثبت شود، در نهایت از آن استراتژی‌های دفاعی دست برمی‌دارد که توسط مدل در مواجهه با جهان اتخاذ شده‌بود. شاید نیل دچار آه و افسوس حقیقی بود، که موضوع از این قرار است؛ با این همه، علت این افسوس آن بود که به گونه‌ای دیگر نقاشی کردن بیش از آنکه حاکی از حقیقت باشد، کاذب است.

پرتره‌ی برهنه مقوله‌ای فرعی از پرتره‌نگاری است که به نظر می‌رسد هنرمندان زن خاصی آن را پسندیده‌اند، شاید بدان علت که بر سرشت سرنگون‌گر تناقض دلالت می‌کند: عمومی‌سازی برهنگی در کنار (و در مقابل) خاص‌بودگی پرتره. این اتصال نامطبوع، بنا به قول اونیس لپیتون تاریخ‌نگار هنر، شاید یک فاکتور مهم در درخواستن خصومت علیه *المپیا* مانه — که بیش از صد سال پیش در پاریس نمایش داده شد — بود. برهنه — حتی کویستی یا سورئالیستی — به نحوی از انحا بی‌زمان، بدون سن، و بالاتر از همه، ناشناس است، نمی‌توانی در خیابان ببینی‌اش، دستش را بفشاری، یا در یک مهمانی عصرانه با او برخورد کنی. بازهم در اینجا، نیل پایه‌های سنت را لرزاند، هم سنت نو و هم دیرینه را، بالاتر از این حداقل کار که برهنگان مذکر را به عنوان سوژه‌ی خود برگزیند. در همان ۱۹۳۳، او پرتره‌ی تمام‌رخ و سه‌رخ جو گولد را که از هر جهتی قابل تشخیص بود، ترسیم کرد، و اخیرتر، پرتره‌ی (باز هم) کاملاً منفرد شده‌ی ژان پرولت را کشید، که خمار و پرمو بر نیمکتی دراز کشیده است. مخصوصاً پرتره‌های نیل از زنان باردار قاطع و بی‌پرده است: *زن باردار* (۱۹۷۱) لمیده، با شکم برآمده‌اش در خطوط قهوه‌ای و نوک‌های برآمده‌ی بستان، و همین‌طور *بته باردار* (۱۹۶۸) نشسته، کمتر معروف، اما همانقدر

جالب (که زن باردار). در پرتوی اخیر، سوژه گرچه برهنه است، اما به واسطه‌ی هم صاحب‌سبک‌بودن خویش و هم سبک هنرمند و نیز به واسطه‌ی میزانِ حاملگی دقیقاً ثبت‌شده و معلوم‌اش، در زمانی و مکانی مشخص قدرتمندانه ریشه دوانده است. هیچ‌گونه عمومی‌سازی پرطمطراقی از شرایط مدل برداشت نمی‌شود. نیل عمداً کلیشه‌های اولیه و کهن مرتبط با مادربودن اصیل — مادر زمین یا الهه‌ی باروری — را از طریق تأکید بر طبیعی‌نبودن این وضعیت برای این مادر شهری، منفرد و سرد و گرم‌چشیده می‌زداید. او نیروی پستان‌ها و شکم موقتاً ورم‌کرده، بالآمده و برجسته (قلمروی طبیعت) را علیه شکنندگی و ظرافت بابِ روز بازوان و پاها، به‌روزبودن آرایش موی آشفته، تصنع رنگارنگ آرایش و پولیش ناخن‌ها می‌شوراند و این تناقضات را در نوعی اتحادِ پریشان در هم می‌آمیزد؛ اتحادی که نشان از در معرض قراردادنِ خویشتن، معذب‌بودن و انزوای محتاطانه دارد که به‌هیچ‌وجه با هاله‌ی پررمزوراز و آرامش‌بخش بچه‌بدن‌آوردن سر‌سازگاری ندارد.

در معرض قرار گرفتن یا در معرض قراردادن خویش، قطعاً یکی از انگیزه‌های اصلی نهفته در پسِ مقوله‌ای فرعی و خصوصی‌تر در پرتوه‌نگاری است: سلف‌پرتوه‌ی برهنه یا نیمه‌برهنه. عنصری از

مازوخیسم، پرخاش‌گری و تحقیر خویشتن به‌طور همزمان انگار در «سینه سپر کردن» هنرمند مذکر (به‌معنای تحت‌اللفظی کلمه) در برابر عامه تلویحاً حضور دارد (و در برابر عامه این حضور بیشتر هم می‌شود). با وجود اینکه ما به لحاظ فرهنگی شرطی شده‌ایم که سوژه‌ی سلف‌پرتوه را مذکر بدانیم، باز هم انتظار نداریم که برهنه باشد؛ در موردِ زنان پیش‌بینی ما دقیقاً برعکس است: در حالی که مطمئناً منتظریم که زن برهنه باشد اما اصلاً فکر تصور نمی‌کنیم که سوژه‌ی سلف‌پرتوه قرار بگیرد (چه تعداد از «پرتوه‌های هنرمند در مقام زن جوان» الساعه به ذهنمان خطور می‌کند؟). پائولا مادرسون - بکر با سلف‌پرتوه‌ی برهنه‌ی (۱۹۰۶) ظریف و با این حال قدرتمندِ خویش به همین شیوه عمل کرد؛ سلف‌پرتوه‌ای که با جدیت اندیشه‌ورزانه‌ی توتنی در سری مزین به تاج گل و افتادگی حاکی از خستگی شانه‌های سنگین او، سعادت‌های بهشتی حواها یا لیلیث‌های غریب گوگن را به پرسش می‌کشند. پس از آن جین کوگان در سلف‌پرتوه‌ی درونی‌شده در موقعیتی به‌همان‌میزان بهشتی اما بسیار برانگیزاننده‌تر برای خودش ژست گرفت. اینجا بدنِ زنانه و پرخاش‌جوی هنرمند با لباسی مردانه و همان‌قدر پرخاش‌جویانه ترکیب می‌شود و از دل



آن سر برمی‌آورد؛ نگاه روبه‌جلو و از پشتِ عینک او زیر سایه‌ی کلاهی معنادار قرار می‌گیرد و گلی را در یک دست و شلاقی چندسر را در دست دیگر می‌فشد.

پالایشی بازهم بیشتر در موضوع سلف‌پرتره‌ی برهنه‌ی زنانه‌ی پرتره‌ی دونفره است که در آن عضو مونث این جفت و نه عضو مذکر آن — می‌توان *رامبراندت* و *ساسکیا*^۱ را نمونه‌ی نخستین و سنتی این گونه پرتره دانست — هنرمند است، و فرد مذکر به نقشِ همراه مدل فروکاسته می‌شود — یا ارتقا می‌یابد؛ بسته به اینکه چگونه به آن نگاه کنیم. *سیلوپا اسلای* در *فیلیپ گلوب لمیده*^۲ (۱۹۷۲) [تصویر ۵] این واژگونی نقش جنسی را کاملاً آشکار می‌سازد؛ در این اثر او خود را در مقام هنرمند فعال و پوشیده در فرایند رسم کردن مدل برهنه‌ی مذکر و منفعل رویاروی خویش به تصویر می‌کشد. پرتره‌ی دونفره‌ی شماره‌ی ۱ (۷۳ - ۱۹۷۲) اثر مارسیا مارکوس اگر چه حال و هوایی بسیار متفاوت دارد، اما در واژگون کردن تصویری انتظارات متعارف شبیه اثر اسلای است. هنرمند خود را ایستاده در برابر دروازه‌ی شیران میسن^۳، هوشیار و خوددار و در لباس خوابی نازک به تصویر کشیده است؛ چین و شکن موهای افشانش انرژی



1. Saskia
2. Philip Golub Reclining
3. Lion Gates of Mycenae

مضاعفی را به نمایش می‌گذارد، و ریزه‌کاری‌های نواردوزی روی سینه‌هایش تنش‌های خطی این انرژی را از نو تکرار می‌کند. پشت فیگور او تصویر مردانه، برافراشته و باوجوداین به آرامی در حال سقوط یک هیپی مهربان و آرام و مو بلوند قرار دارد که شلوار پر نقش و نگارش جهان معصوم جزیره نشینان گوگن را زنده می‌کند و چشمانش همان آبی محو و بکر آسمان یونانی پشت سرش را دارد.

شاید سیلوپا اسلای همان کسی باشد که موضوعات درگیر در بازنمایی هنرمند مونث از مدل برهنه‌ی مذکر را سراسر تر و صریح‌تر از همه مطرح می‌سازد. برخی آثار او از قبیل *پرتره‌ی برهنه‌ی آلن رابینسون* (۱۹۶۸)، *یل رُزانوی نشسته و برهنه* (۱۹۷۳)، *نیک تیشلر برهنه* (۱۹۷۳)، و نیز کمپوزسیون‌های گروهی بزرگ‌اندازه او نظیر *بارگاه پان لپیروی سیگنورلی* (۱۹۷۳) یا *حمام ترکی* (۱۹۷۳)، اگر چه نیت آشکار سیاسی نداشته‌اند اما عملاً به طور قطع سیاسی هستند. در صورتی که سکسوالیته را به عنوان یکی از حیطه‌های عمده‌ی سیاسی روزگاران بدانیم. به وضوح بسیاری از نقدهای به ظاهر *فرمال* مطرح شده درباره‌ی آثار اسلای — طراحی ضعیف یا «ناشیانه»، قلمو زدن‌های زیاده سست یا زیاده محکم، پرسپکتیو «نادرست» یا «معلق»، کمپوزسیون «مکانیکی»

یا «از هم گسسته» و غیره — در واقع واکنش‌هایی هستند به دلالت‌های سیاسی نهفته در آثار او: برهنه‌های مذکر او به پرسش کشیدن آن‌چه را در قلمروی احساس یا وجود و نیز در قلمروی هنر «طبیعی»، «قابل قبول» یا «صحیح» است، موجب می‌شوند. البته ایرادات مشابهی درباره‌ی ضعف فرمال، نابسندگی تکنیکی، یا حتی اعوجاج عمدی و خودسرانه نیز به کوربه، مانه، و حتی اینگروی جوان نسبت داده می‌شد که دست کم بخشی از آن به خاطر سیاست نهفته در هنر آنها بود که به چشم‌داشت‌های «رمال» — یعنی ناآگاهانه یا ایدئولوژیک — واقعی نمی‌نهاد.

این برهنگان، به قول لئون گلوب، پدر یکی از مدل‌های جوان و محبوب اسلامی، «هم سرخوشانه و هم طعنه‌زانه» به یک هنرمند معاصر زن می‌گویند که برهنگی مردانه دیگر نباید قهرمانانه و نسبت به نوع موثش کمتر حاکی از شهوت باشد. مسالهی ملایم‌کردن جنس مذکر بدون تخریب توان — دست‌کم بالقوه‌ی آن با دشواری خلق یک تصویرپردازی به‌روز از شهوانیت مردانه مرتبط است؛ شهوانیتی با حضور غالب جنس زن در پس ذهن. کلید پاسخ اسلامی به این مشکل شاید منفردسازی باشد. او همچون مارتا ادل‌هایت، نقاش جالب دیگری که به برهنگان مرد می‌پرداخت، از در نظر گرفتن سوژه‌های برهنه‌اش به‌عنوان مدل‌هایی

ناشناخته امتناع می‌کرد. برهنگان مذکر اسلامی همگی پرتره و به‌بیانی، از همه‌جهت پرتره هستند، تا حد بیان خاص‌ترین و منحصر به فردترین جزئیات رنگ‌مایه‌ی پوست، ریخت اندام جنسی یا الگوی موهای بدن (اسلامی اظهار کرده‌است که علاقه‌اش به موی زاید مردانه و انواع بی‌حد و حصر آن، در حالی که تا حدی به‌خاطر اشتیاقش به امکانات دکوراتیو محض بوده، اما همچنین واکنشی است علیه بی‌مویی آرمانی‌شده‌ی بدن برهنه که تربیت آکادمیک جوانی او آن را تجویز کرده بود).

اسلامی همچون مانه در *المییا* یا *ناهار در چمنزار*، برهنه‌هایش را با سنت عظیم پیوند می‌داد، هم به‌عنوان تأکیدی بر پیوستگی در هدف و فحوا و جاه‌طلبی و در عین حال به‌عنوان یادبودی زیرکانه و کنایه‌آمیز از ارزش‌هایی که طرد شده‌اند یا در مورد خودش ارزش‌هایی که واژگون شده‌اند. در همان زمان، تفسیر دوباره‌ی صحنه‌های گروهی برهنگان مونث در قالب سنتی نظیر حمام ترکی به او اجازه می‌دهد تا حساسیتش را نه تنها نسبت به جذابیت کلی شهوانیت مردانه، بلکه در عین حال نسبت به جذابیت روانی و فیزیکی هر نوع متمایز مرد، جهت‌نهایی‌ترین و بهترین



اجرای تصویری از آن حفظ کند. در این نقاشی بزرگ — که اقتباس از آذانه‌ای است مبتنی بر نمونه‌های اولیه‌ی دلاکروا و انگر — ظرافت و التهاب فوق‌العاده‌ی صورتی و آبی فرم خمیده‌ی لاورنس آلووی با فراست آبی نگاه او کاتراست دارد و تصویر افقی او در برابر عمودبودن تیره‌رنگ، باریک و بلند فیگور مجاورش، پاول روسانو قرار می‌گیرد؛ فیگوری عمودی که انحنا‌ی رومان‌تیک دارد. به همین سیاق، نیم‌تنه‌ی پرموی جان پریول — که به‌شکلی رویاگون لم داده است — به زیبایی با فیگور بی‌موتر و شق و رق اسکات برتون — که کنار جان زانو زده — جفت می‌شود. این کاتراست‌ها دلچسب و روح‌انگیزاند، زیرا درخشندگی غنی و رنگارنگ الگوهای دکوراتیویشان — که یا در هماهنگی با آنها شکل گرفته‌اند یا ضدشان هستند — به این کاتراست‌ها می‌انجامد.

البته کنایه‌های اثر او واقعیت موقعیت جنسی را فاش می‌سازد. اگر ما حرم‌سرای مردانه‌ی اسلای را با حمام ترکی انگر مقایسه کنیم، خواهیم دید که او درواقع مدل‌های مذکرش را تکریم کرده‌است، آن‌هم با کشیدن سرهایی پرتراه‌ی و فیزیکی جسمانی متمایز برای هر یک تا تصریح کرده باشد آنها انسان‌هایی قابل تشخیص هستند. صورت زنان انگر آنقدر کیفیت تنانی دارند که می‌توان به آسانی گفت — همچون سر — بدن

مگریت در تجاوز — دگرذیسی کاملی را از سر گذرانده اند: این صورت‌ها درست مثل پستان‌ها و باسن‌ها خالی از هر نوع فهم و بینش یا انرژی هستند. این شخصیت‌زدایی همان استراتژی اصلی‌ای است که سوزان سونتگ تخیل پورنوگرافیک نامیده است؛ درواقع، همان نشانه‌ی موفقیت پورنوگرافی در جنسی‌کردن همه‌ی جنبه‌های تجربه و نیز طرد هرآنچه که می‌تواند انحرافی در این هدف مطلق تک‌ساختی ایجاد کند. لطافت طبع اسلای توامان سلاح و نیز نشانه‌ی انسانیت او است: او عوض محور فردیت، آن را به‌منزله‌ی عنصری اساسی در واکنش اروتیک می‌داند: به‌جای شخصیت‌زدایی از سر مدلهایش، نه تنها منحصر به فرد بودنشان را می‌پذیرد، بلکه بیشتر هم می‌رود و بر یگانگی بدن‌هایشان نیز تاکید می‌کند.

می‌توان با توجه به کارهای اسلای به توضیح جالبی در مورد جدایی‌ناپذیر بودن قضاوت‌های اخلاقی یا سیاسی از قضاوت‌های زیبایی‌شناختی دست یافت: بسیاری از بینندگان زن نقاشی‌های اسلای آنها را به‌لحاظ تصویری ماهرانه و موفق ارزیابی می‌کنند و سوژه‌هایشان را به‌لحاظ شهوانی جذاب و به‌لحاظ جسمانی دلکش می‌دانند — بیشتر با همان اصطلاحاتی که تاریخ‌نگاران هنر یا منتقدانی که اغلب مرد هستند یا

تحت آموزش مردان بوده‌اند، به جذابیت‌های آشکارِ اروتیک برهنه‌های واتو، انگر یا گویا اشاره کرده‌اند — در حالی که مردان هم‌جنس‌گرا از آنها خوششان نمی‌آید. این مردانِ دسته‌ی آخرِ فیگورهای نقاشی‌های اسلای را «زن‌نما»، رنگ‌مایه‌ی آن را «مصنوعی»، طراحی‌اش را «ضعیف»، «معوج» یا «ناصحیح» می‌دانند و چه بسا در تلاشند تا خود را از آنچه شاید نوعی واژگونی تهدیدآمیزِ ساختارِ قدرت باشد، جدا سازند، یا پریشانی و خشم خود را منطقی جلوه دهند؛ پریشانی و خشم از اینکه به مخلوقاتِ سست و خمار اتاق‌خواب‌ها بدل شده‌اند به‌جای آنکه مثل سابق، مصرف‌کنندگانِ بصری فعال و انحصاری قرن‌ها محصول هنری اروتیک — و به‌لحاظ زیبایی‌شناختی مجاز — باشند. آزادی‌هایی که فیگور زنانه‌ی حاصلِ دستِ نقاشان مرد به‌دست آمد، همواره بر مبنای ازدیادِ لذتِ زیبایی‌شناختی و حسانی توجیه شده‌است؛ لذتی که این انحراف‌ها از معیارهای آن موقعِ آکادمی‌ها فراهم می‌ساخت. برای مثال، دونالد پوسنر^۱ در مطالعه‌ی اخیرش روی بانو پای میز آرایش، یکی از برهنه‌های واتو، نقدهای قرن هجدهمی راجع به عیوبِ مرتبط با آناتومی در طراحی‌های واتو را وارد نمی‌داند و در عینِ اینکه می‌گوید چنین



1. Donald Posner

نقدهایی تماماً بیراه نبوده‌اند، اما به طور کامل به بیراهه رفته‌اند، «زیرا هدف این طراحی‌ها نه سرهم‌بندی ساختار و مکانیک استخوان و ماهیچه، که تلاش برای ثبتِ شهوانیتِ بدنِ زنانه بوده‌است، آن زمان که استراحت یا کش و قوس می‌کند و یا خم می‌شود. این طراحی‌ها در نیل به این هدف منحصر به‌فرد و بی‌مثالند.» کافی است صفتِ قبل از «بدن» را در نقل قول بالا به «مردانه» تغییر دهید تا نکته‌ی تفسیر اسلای از فرم برهنه‌ی مردانه را دریابید. در حالیکه معیارهای طراحی یا کیفیتِ هنری، کاملاً مناسب به‌نظر می‌رسند که نسبتاً انعطاف‌پذیر باشند یا با اهداف یا موقعیت‌های مخصوص به خود تعریف شوند، اما بسترهای ایدئولوژیکی که این قضاوت‌ها راجع به کیفیت در آن هم‌بندی شده‌اند — از آنجا که عموماً پنهانی یا ناآگاهانه هستند — به‌شدت در برابر تغییر یا حتی ملاحظاتِ عقلانی بی‌میل نشان می‌دهند. تصویرپردازی رئالیست‌های زن معاصر هم‌چون نیل، اسلای و بسیاری دیگر نیازمند این هستند که ما فرضیاتِ ایدئولوژیک مزبور را به سطحِ ملاحظه و توجهِ آگاهانه بکشیم و با دلالت‌های وسیعتری از آنجیزی رویاروی شویم که پیشتر انگار مسائلی صرفاً زیبایی‌شناختی درباب کیفیت بوده‌اند.

همان‌طور که ایدئولوژی‌های نهادهای اجتماعی حال حاضر را به پرسش می‌کشد. این سخن جان استوارت میل، که ما تمایل داریم هرآنچه هست را طبیعی بپنداریم، هم در مناسبات اجتماعی و هم در حیطه‌ی پژوهش‌های آکادمیک به یکسان صدق می‌کند. در این پژوهش‌ها باید فرضیات «طبیعی» به پرسش کشیده شوند و شالوده‌ی موهوم این به‌اصطلاح واقعیت‌ها فاش شوند. و اینجاست که موقعیت خاص زن به‌منزله‌ی بیگانه‌ای به رسمیت شناخته شده، آن «او»ی [she] مستقل و معاند به‌جای «شخص» [one] بی‌طرف فرض شده — درواقعیت، همان جایگاه مذکر سفیدپوست پذیرفته شده به‌منزله‌ی جایگاه بی‌طرف یا همان «او»ی [he] پنهان در مقام سوژه/فاعل همه‌ی گزاره‌های تحقیقی — مزیتی قطعی و مسلم است و صرفاً مانعی برای جلوگیری از ضربات حریف یا نوعی تحریف سوپزکتیو خشک و خالی نیست.

در حیطه‌ی تاریخ هنر، نظرگاه مذکر سفیدپوست غربی، به‌طور ناخودآگاه به‌منزله‌ی نظرگاه مسلم تاریخ‌نگار هنر پذیرفته شده است و می‌توان — و باید — نابسندگی‌اش را نه تنها با نقد مبانی اخلاقی و معنوی آن یا نخبه‌گرا بودن‌اش، که نیز با استفاده از نقد مبانی صرفاً فکری این

چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است؟

ایمان گنجی، کیوان مهندی

با اینکه افزایش اخیر فعالیت‌های فمینیستی در ایالات متحده حقیقتاً رهایی‌بخش بوده است، اما نیرویش به‌طور عمده احساساتی — شخصی، روانشناختی و سوپزکتیو — و همچون دیگر جنبش‌های رادیکال مرتبط با آن، حول نیازهای کنونی و بی‌واسطه‌ی خویش متمرکز بوده است و نه مبتنی بر تحلیل تاریخی مسائل فکری بنیادی؛ مسائلی که حمله‌ی فمینیستی علیه وضع موجود خودبه‌خود آنها را پیش می‌کشد. با این وجود، انقلاب فمینیستی نیز همچون هر انقلاب دیگری باید در نهایت با مبنای فکری و ایدئولوژیک حوزه‌های فکری یا تحقیقی گوناگون — تاریخ، فلسفه، جامعه‌شناسی، روانشناسی و غیره — درگیر شود؛ درست



دیدگاه فاش ساخت. حالا که دیگر ناتوانی و قصور قسمت اعظم تاریخ هنر آکادمیک و به طور کلی، ناتوانی بخش عمده‌ی خود تاریخ در لحاظ کردن سیستم ارزشی به رسمیت شناخته نشده، یعنی حضور واقعی سوژه‌ای مداخله‌گر و مزاحم در پژوهش تاریخی [به عبارتی همان زن] فاش شده است، نقد فمینیستی نیز همزمان خودمحوری مفهومی^۱ و ساده‌لوحی فرا - تاریخی^۲ اش را آشکارا ابراز می‌دارد. در این هنگام که همه‌ی حوزه‌های دانش بیش از پیش عذاب وجدان می‌گیرند و به ماهیت پیش‌فرض‌های مطرح‌شده‌شان در زبان‌ها و ساختارهای ساحات گوناگون پژوهش آگاه می‌شوند، پذیرش این‌چنینی «آنچه هست» به مثابه‌ی «امر طبیعی» می‌تواند به لحاظ فکری مهلک باشد. درست همان‌طور که استوارت میل سلطه‌ی مردانه را یکی از طولانی‌ترین زنجیره‌های ناعدالتی اجتماعی می‌دانست که برای ساختن یک نظم اجتماعی حقیقتاً عادلانه باید بر آن غلبه کرد، ما نیز می‌توانیم سلطه‌ی پنهانی سوژکتیویته‌ی مذکر سفیدپوست را به‌عنوان یکی از زنجیره‌های تحریفات فکری موجود بدانیم که باید برای دستیابی به دیدگاهی بسنده‌تر و صحیح‌تر راجع به موقعیت‌های تاریخی نابود شود.



1. Conceptual smugness
2. Meta
3. What is

خرد فمینیستی متعهد (همچون تفکر جان استوارت میل) است که می‌تواند محدوده‌های فرهنگی - ایدئولوژیکی زمانه و «تخصص‌گرایی» مخصوص آن را بدراند و تعصبات و نابسندگی‌ها را نه صرفاً در رابطه با مساله‌ی زنان، که در همه‌ی شیوه‌های صورت‌بندی کردن مسائل حیاتی و تعیین‌کننده‌ی این حوزه به‌طور کلی فاش سازد. پس این به‌اصطلاح مساله‌ی زنان، ابداً موضوعی مضحک و فرعی، جزئی، ثانوی و محلی نیست که به حوزه‌ای جدی و استقرار یافته پیوند خورده باشد؛ بلکه می‌تواند بدل به یک کاتالیزور یا ابزاری فکری شود که فرضیات بنیادین و «طبیعی» را واکاوی کند و پارادایمی برای دیگر انواع بررسی درونی مهیا سازد و در عوض، از طریق رویکردهای رادیکال در دیگر حوزه‌ها، پیوندهایی را با پارادایم‌های مستقرشده برقرار سازد. حتی پرسشی ساده نظیر «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟»، اگر به‌طور مناسبی پاسخ داده شود، می‌تواند نوعی واکنش زنجیره‌ای خلق کند که گستره‌ی تاثیرش نه تنها فرضیات پذیرفته‌شده‌ی حوزه‌ی مربوطه‌اش را در برمی‌گیرد، بلکه خارج از آن نیز تاریخ و علوم اجتماعی، یا حتی روانشناسی و ادبیات را شامل می‌شود و نتیجتاً از همان آغاز قادر است نشان دهد که تقسیم‌بندی‌های سنتی مباحثات روشنفکرانه هنوز برای

پرداختن به پرسش‌های معنادار زمانه‌ی ما ناپسندده‌اند و چه بسا صرفاً دم دستی و من‌درآوردی باشند.

اجازه دهید برای نمونه دلالت‌های همان پرسش همیشگی را بررسی کنیم (البته می‌توان تقریباً هر حوزه‌ای از تلاش انسانی را با تغییرات مقتضی در جمله‌بندی، جایگزین هنر کرد): «بسیار خوب، اگر زنان واقعاً با مردان برابر هستند، چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است (یا آهنگ‌ساز، یا ریاضی‌دان، یا فیلسوف، یا چیزهای دیگری از این دست)؟»

«چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است؟» این پرسش، به شکل شرم‌آوری در پیش‌زمینه‌ی بیشتر بحث‌های مرتبط با [به اصطلاح] مسایل زنان طنین‌انداز است. اما این مساله نیز همچون بسیاری پرسش‌های رایج دیگر که ذیل «مجادلات» فمینیستی می‌گنجد، اصل موضوع را هم‌زمان با مطرح‌کردن خیانت‌بار پاسخ خود تحریف می‌کند: «هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است چرا که زنان از عظمت ناتوان‌اند.»

مفروضاتی که پشت چنان پرسشی پنهان‌اند، حوزه‌ها و سفسطه‌هایی گوناگون را شامل می‌شوند؛ از برهان‌های «برخوردار از اثبات علمی»

گرفته — که درباره‌ی ناتوانی «انسان‌های رحیم‌دار» در آفرینش هرچیز با اهمیت نسبت به «انسان‌های احلیل‌دار» هستند — تا دغدغه‌های نسبتاً روشنفکرانه‌ای با این مضمون که زنان، با وجود سپری‌کردن سال‌های بسیار در برابری نسبی با مردان، هنوز به هیچ دستاورد ممتاز و مهمی در عرصه‌ی هنرهای تجسمی دست نیافته‌اند و البته گذشته از آن، مردان بسیاری نیز ناکامی‌های خاص خود را داشته‌اند.

نخستین واکنش فمینیستی، بلعیدن توامان طعمه، چنگک، ریسمان و وزنه‌ی قلاب ماهیگیری و تلاش برای پاسخ‌دادن به همان شیوه‌ای است که پرسش طرح می‌شود: یعنی بیرون‌کشیدن مثال‌هایی از دل تاریخ درباره‌ی زنان هنرمندی که ارزشمند تلقی شده‌اند یا آن طور که باید و شاید، مورد احترام و توجه قرار نگرفته‌اند؛ اعاده‌ی حیثیت‌کردن (صد البته فروتنانه) از زندگی‌های احتمالاً جالب توجه و خلاقانه؛ «کشف دوباره» نقاشان فراموش‌شده‌ی گلها یا پیروان دایوید و تنظیم‌کردن مقوله‌ای مهم درباره‌ی آنها؛ نشان دادن اینکه برت موریسو بسیار کمتر از آنچه تصور می‌شود از مانه تأثیر پذیرفته است — به زبان دیگر، اشتغال به رفتار رایج مریدی متخصص که برای نشان‌دادن اهمیت مراد مغفول واقع شده یا کم اهمیت خود، نکته‌ای قابل توجه دست و پا می‌کند. این گونه تلاش‌ها،

خواه از منظری فمینیستی صورت گرفته باشند یا نه — همچون مقاله‌ی جاه‌طلبانه‌ای که سال ۱۸۵۸ در وب‌مینیستر رویو^۱ درباره‌ی زنان هنرمند به چاپ رسید، یا پژوهش‌های آکادمیک اخیر راجع به هنرمندانی چون آنجلیکا کافمن و آرتمسیا جنتیلیسکی — از آنجا که به اطلاعات ما درباره‌ی دستاوردهای زنان و نیز بطور کلی تاریخ هنر می‌افزایند، قطعاً به تلاشی که برایشان صورت گرفته می‌ارزند؛ اما هیچ‌کاری برای به‌پرسش‌کشیدن پیش‌فرض‌های نهفته در پس این پرسش انجام نمی‌دهند که «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است؟» بلکه برعکس، آنها با تلاش برای پاسخ به این سؤال، بطور ضمنی دلالت‌های منفی و نامطلوب آنرا تایید و تقویت می‌کنند.

تلاشی دیگر برای پاسخ به پرسش بالا — همان کاری که برخی فمینیست‌های معاصر می‌کنند — تغییر دادن آرام زمینه‌ی مورد بحث و مطرح ساختن این ادعاست که نوع دیگری از «عظمت» در هنر زنان نسبت به هنر مردان وجود دارد و در نتیجه وجودی متمایز و تعین‌پذیر برای سبک زنانه فرض گرفته می‌شود که هم در کیفیت فرمال و هم در کیفیت بیانی‌اش متفاوت و مبتنی بر خصیصه‌ی ویژه‌ی وضعیت و تجربه‌ی

1. Westminster Review

زنان است.

با نگاهی سطحی، این پاسخ به اندازه‌ی کافی موجه به نظر می‌رسد: بطور کلی وضعیت و تجربه‌ی زنان در جامعه و به همین اعتبار هنرمندان زن، نسبت به مردان متفاوت است و مطمئناً هنر تولید شده توسط گروهی از زنان که آگاهانه و هدفمند با یکدیگر متحد و مرتبط شده‌اند و مصمم در شکل دادن به دسته‌ای از تجربیات زنانه‌ی خودآگاه هستند، می‌تواند به‌راستی از لحاظ سبکی بعنوان هنر فمینیستی (اگر نه زنانه) شناخته شود. متأسفانه، اگرچه چنین مدعایی ممکن است، اما تاکنون تحقق نیافته است. با اینکه گروه‌هایی همچون اعضای مکتب دنوب، پیروان کاراواجیو، نقاشانی که در پونت-آون گردگوگن جمع شدند، گروه سوارکار آبی، یا کویست‌ها، به‌وسیله‌ی کیفیات بسیار متعین سبکی یا بیانی قابل تمییز هستند، اما به نظر نمی‌رسد هیچ کیفیت مشترکی از «زنانگی» بتواند سبک‌های زنان هنرمند را به طور کلی زیر یک بیرق گرد آورد؛ یا دست‌کم چیزی بیشتر از آن کیفیاتی وجود ندارد که می‌توان گفت نویسندگان زن را علیه مخرب‌ترین کلیشه‌های انتقادی و دوه‌دو متناقض مردانه بهم مربوط می‌کنند؛ کیفیاتی که در اثر درخشان ماری المان تحت عنوان «اندیشیدن درباره‌ی زنان» شرح داده شده‌است. به نظر نمی‌رسد

هیچ جوهر لطیف و ظریفی از زنانگی، آثار هنرمندان زنی همچون ارمسیا جنتیلسکی، مادام ویجی - لیرون، آنجلیکا کافمن، روزا بنهور، برتی موریسو، سوزان والادو، کت کولویتز، باربارا هپورث، جورجیا آ - کیف، سوفی تیور - آرپ، هلن فرانکن تالر، بریجت ریلی، لی بوتکو، لوییسیا نولسون را به هم پیوند دهد و همین امر در مورد نویسندگان زنی همچون سافو، ماری دو فرانس، جین آستین، امیلی برونته، ژرژ ساند، جرج الیوت، ویرجینیا وولف، گرترودا اشتاین، آناس نین، امیلی دیکنسون، سیلوپا پلات و سوزان سوتناگ. به نظر می‌رسد در تمامی این موارد، نویسندگان و هنرمندان زن به جای آنکه به یکدیگر [یعنی هم‌جنسان‌شان] نزدیک باشد، به هنرمندان و نویسندگان هم‌دوره یا هم‌نظر خویش نزدیک‌ترند.

شاید ادعا شود که زنان هنرمند، درون‌گراتر و باریک‌بین‌تراند و طرز عملکردشان در مدیوم خاص خود، دقیق‌تر و درون‌نگران‌تر است. اما کدامیک از زنان هنرمندی که در بالا نامشان ذکر شد، درون‌گراتر از ردون یا در کار با رنگ دقیق‌تر و جزئی‌نگرتر از کورو هستند؟ کار فراگونار، زنانگی بیشتری دارد یا ویجی-لیرون؟ و یا اگر «زنانه» را برحسب دوگانه‌ی «مردانه» در تقابل با «زنانه» تعریف کنیم، آیا کل سبک روکوکو

در فرانسه‌ی قرن هجدهم، «زنانه» نیست؟ قطعاً اگر ظرافت، حساسیت و باریک‌بینی و ارزندگی را مشخصه‌های سبک زنانه بدانیم، هیچ‌چیز ظریف و شکننده‌ای در [تابلوی] «نمایشگاه اسب» اثر روزا بنهور، یا هیچ‌چیز خوش‌آیند یا درون‌گرایی در تابلوهای رنگی عظیم هلن فرانکنهالر یافت نخواهد شد. اگر زنان صحنه‌های زندگی خانوادگی یا کودکان را در آثارشان به کار برده‌اند، یان آستین، چاردین، و امپرسیونیست‌هایی همچون رنوآر و مونه (درست همان‌طور که نقاشان امپرسیونیست زنی همچون موریسو و کاسات) نیز همین‌کار را کرده‌اند. در هر حال، منحصر کردن حوزه‌ای دلخواهی و مشخص از موضوعات اصلی به کار گرفته‌شده یا محدود ساختن آثار به سوژه‌هایی معین و محدود با تعریف یک سبک معادل نیست؛ چه برسد به اینکه قادر به بیان وجه مشخصه‌ی ذاتی سبک «زنانه» باشد.

مشکل در اینجا، چندان با درک برخی فمینیست‌ها از «زنانگی» مرتبط نیست؛ بلکه در عوض، به برداشت نادرست آن‌ها در مورد چیستی هنر بازمی‌گردد؛ برداشتی که با عامه مشترک است: این تصور خام که هنر، بیان مستقیم و شخصی تجربیات احساسی فردی است؛ ترجمانی از زندگی شخصی به زبان تصویر. هنر تقریباً هرگز چنین چیزی نبوده و هنر عظیم

مطلقاً و ابدأ چنین چیزی نیست. تولید هنری متکی بر زبانی قائم به خود از فرم است که کمابیش وابسته به، یا آزاد از، قراردادهای و چارچوب‌های کلی و دستگاه‌های نشانه‌ها و نشانه‌گذاری‌هاست که همگی تعریف‌شده و موقتی هستند و باید به واسطه‌ی آموزش‌دیدن، شاگردی‌کردن یا تجربه‌های طولانی‌مدت شخصی فراگرفته شوند یا به‌دست بیایند. زبان هنر، به شکل مادی در طرح و نقش‌ها و خطوط روی پرده یا کاغذ، سنگ، خاک رس، پلاستیک و یا فلز تجسم می‌یابد، و هرگز داستانی سوزناک یا نجوایی رمزآلود نیست.

اگر چه افراد بسیار خوب و قابل توجهی وجود داشته‌اند که به طور شایسته مورد تحقیق یا ستایش قرار نگرفته‌اند، اما حقیقت ماجرا این است که هیچ هنرمند زن فوق‌العاده بزرگی — تا آنجا که ما می‌دانیم — وجود نداشته است؛ درست همان‌طور که هیچ پیانیست جاز لیتوانیایی و یا تنیس‌باز اسکیمو نیز وجود نداشته است؛ و متأسفانه مهم نیست که چقدر دلمان می‌خواهد ای کاش وجود می‌داشتند. قبول که این امر جای تأسف دارد، اما دستکاری‌کردن شواهد تاریخی یا انتقادی و همچنین اتهام تحریف تاریخ به مردان زن‌ستیز هم این وضعیت را تغییر نخواهد داد. هیچ زنی با میکل‌آنژ یا رامبراندت، دلاکروآ یا سزان، بیکاسو یا ماتیس، و یا

حتی در دوران معاصر، با دوکونینگ یا وار هول برابری نمی‌کند؛ درست همان‌طور که هیچ آمریکایی سیاه‌پوستی با چنین هنرمندانی هم‌ردیف نیست. اگر حقیقتاً تعداد زیادی هنرمند زن «پنهان» وجود داشته‌اند، یا اگر واقعاً باید استانداردهای هنری متمایزی برای «زنان» در تقابل با «مردان» تعریف شود — و مسلماً نمی‌توان به هر دوی این ادعاها هم‌زمان چسبید — در این صورت فمینیست‌ها برای چه می‌جنگند؟ اگر زنان واقعاً به جایگاهی هم‌ارز با مردان در هنر دست یافته‌اند، پس وضع کنونی، در شکل حاضر خود، مناسب و مطلوب است.

اما در حقیقت همان‌طور که همه‌ی ما می‌دانیم، وضعیت چیزها و امور — چه در هنر و چه در هزاران حوزه‌ی دیگر — آن‌طور که هستند و آن‌طور که بوده‌اند، برای بسیاری از فعالان در آن حوزه‌ها، تمسخرگرانه، غیرعادلانه و مایوس‌کننده است؛ یعنی آن دسته فعالانی که آنقدر بخت بارشان نبوده است تا سفیدپوست، ترجیحاً طبقه‌ی متوسط، یا بالاتر از همه، مذکر دنیا بیابند. تقصیر و خطا نه در تقدیر ما، در هورمون‌های ما، در دوره‌های قاعدگی ما و در فضاها‌ی خالی درون بدن‌مان، بلکه در نهادها و شیوه‌ی آموزشی ما ریشه دارد — همین «آموزش» دربرگیرنده‌ی همه‌ی آن چیزهایی بود که از لحظه‌ی ورودمان به این دنیای نمادها،

نشانه‌ها و علائم معنادار بر سرمان آمده است. در واقع این معجزه است که در عین وجود نابرابری‌های پر قدرت علیه زنان یا سیاهان، افراد بسیاری از هر دوی این گروه‌ها توانسته‌اند به برتری‌های برجسته و محرزی در قلمروهای انحصاری مردان سفیدپوست — همچون علم، سیاست و هنر — دست یابند.

تنها زمانی که واقعاً به دلالت‌های پنهان در پس پرسش «چرا هیچ زن هنرمند بزرگی وجود نداشته‌است» بیندیشیم، در خواهیم یافت که تا چه حد آگاهی ما درباره‌ی «چگونه بودن چیزها» بر حسب شیوه‌ی طرح پرسش‌های پراهمیت شکل گرفته — و اغلب تحریف شده — است. در خواهیم یافت که ضمن طرح پرسش‌های بسیار پراهمیت، آگاهی ما درباره‌ی چگونگی مناسبات — اغلب تحریف‌شده‌ی — جهان تا چه حد است. ما عموماً معضلاتی از قبیل مساله‌ی آسیای شرقی، فقر، مشکلات سیاهان و مساله‌ی زنان را از پیش داده‌شده فرض می‌گیریم. اما باید ابتدا از خود پرسیم که چه کسی در حال صورت‌بندی این «مسائل و معضلات» است و این صورت‌بندی‌ها چه اهدافی را دنبال می‌کنند؟ (و البته ممکن است معنای ضمنی «مساله‌ی یهود» نازی‌ها را هم فوراً به خاطر آوریم.) در واقع، در عصر ما یعنی دوران ارتباطات سریع،

صورت‌بندی «مسائل و معضلات»، مکرراً برای توجیه منطقی وجدان معذب صاحبان قدرت به کار می‌رود: بنابراین معضلی که به دست آمریکایی‌ها در ویتنام و کامبوج ایجاد شد، توسط آمریکایی‌ها «مساله‌ی آسیای شرقی» نامیده می‌شود؛ در حالی که ساکنان شرق آسیا، شاید آن را با دیدی واقع‌گرایانه‌تر، «مساله‌ی آمریکا» بدانند؛ معضل به اصطلاح فقر نیز چه بسا توسط زاغه‌نشینان شهری یا ساکنان هرزآبادهای روستایی، «معضل ثروت» خوانده شود؛ کنایه‌ی مشابهی، «مساله‌ی سیاهان» را هم به قطب متضادش، «مساله‌ی سفیدها» بدل می‌سازد؛ و منطق وارونه‌ی مشابهی هم، در مورد صورت‌بندی وضعیت کنونی ما به عنوان «مساله‌ی زنان» صدق می‌کند.

هم‌اکنون مساله‌ی زنان، همچون دیگر مسایل کذایی انسانی (البته ایده‌ی فعلی «مساله» یا «معضل» خواندن هر موضوع مرتبط با انسان، قطعاً متاخر است) به هیچ «راه‌حلی» نمی‌انجامد؛ چرا که آنچه مسائل انسانی درگیرش هستند، تفسیر مجددی از خود سرشت موقعیت، و یا اندیشه و برنامه‌ای ریشه‌ای برای دگرگون ساختن بخشی از همین «مسایل و معضلات» است. از همین رو زنان و وضعیت ایشان در حیطه‌ی هنرها — همچون همه‌ی دیگر حیطه‌هایی که در آنها فعال‌اند — نوعی

«مساله» نیست که از خلال چشمان متعلق به نخبگان مذکر و مسلط بر قدرت مورد ارزیابی و ملاحظه قرار گیرد. بلکه در عوض زنان باید خود را در مقام سوژه‌هایی (اگر نه بالفعل) دست‌کم به‌طور بالقوه برابر در نظر گیرند و باید اراده کنند تا با حقایق وضعیت خود به تمامی و بدون احساس ترحم نسبت به خود یا شانه‌خالی‌کردن از زیر بار مسئولیت، رویاروی شوند؛ و درعین‌حال باید موقعیت خود را با چنان درجه‌ی بالایی از تعهد احساسی و فکری مورد ملاحظه قرار دهند که برای خلق جهانی نو ضروری است؛ جهانی که در آن موفقیت‌ها و دستاوردهای برابر نه تنها ممکن است، بلکه توسط نهادهای اجتماعی نیز فعالانه پشتیبانی خواهد شد.

قطعاً نمی‌توانیم همچون فمینیست‌های خوشبین امیدوار باشیم که قسمت اعظم مردان، در حیطه‌ی هنرها یا دیگر حیطه‌ها، به زودی نور هدایت را مشاهده خواهند کرد و درخواست یافت که تضمین برابری کامل برای زنان، به نفع خودشان هم هست؛ یا مثلاً ادعا کنیم مردان خودشان به زودی خواهند فهمید با احترازشان از قدم‌گذاشتن به قلمروهای [به-اصطلاح] سنتی «زنانه» و واکنش‌های احساسی، دچار نقصان می‌شوند. از این گذشته اگر فعالیت‌های مورد نیاز، به حد کافی متعالی، نیازمند

مسئولیت‌پذیری یا رضایتبخش باشد، قلمروهای بسیار اندکی وجود دارند که مردان نتوانسته باشند به آن راه یابند: مردانی که نیازمند گرفتاری‌هایی «زنانه» با نوزادان یا کودکان هستند، به موقعیت پزشک اطفال یا روانشناس کودکان دست می‌یابند، و پرستاری (مونث) را برای انجام دادن کارهای پیش‌پاافتاده‌تر به خدمت خواهند گرفت؛ مردانی که به خلاقیت آشپزی اشتیاق وافر نشان دهند، شاید به‌عنوان سرآشپز شهرتی به‌هم بزنند؛ و البته مردانی که مشتاق برآوردن آرزوهای خود در حوزه‌ای هستند که اغلب علایق هنری «زنانه» خوانده می‌شود، عوض آنکه همچون هم‌تایان مونث‌شان در نهایت بدل به دستیاران داوطلب موزه یا سفال‌گران پاره‌وقت گردند، به کسوت نقاش یا مجسمه‌ساز در خواهند آمد. و اگر بخواهیم قلمروی «پژوهش» را ارزیابی کنیم، می‌توان پرسید چه تعدادند مدرسان یا پژوهش‌گران مردی که حاضر باشند جای این همه زن تالیپست، دستیاران پژوهشی پاره‌وقت و همچنین پرستاران کودک و کارگران منزل که حقوقی نمی‌گیرند، کار کنند؟

آنانی که واجد حقوق انحصاری و امتیازات ویژه باشند، لاجرم بر این امتیازات چنان محکم چنگ می‌اندازند — و مهم نیست که نفعشان در این کار تا چه اندازه کم و بی‌اهمیت است — که تنها هنگام مواجهه با قدرت

برتری از نوعی دیگر سر خم خواهند کرد.

بنابراین، مسالهی برابری زنان — خواه در هنر و خواه در دیگر حیطه‌ها — نه مربوط است به نوع دوستی نسبی یا سوء نیت فردی مردان، و نه ربطی به اعتماد به نفس یا احساس حقارت فردی زنان دارد؛ بلکه در عوض متوجه ماهیت واقعی ساختارهای نهادی ما و چشم‌انداز واقعی است که این ساختارها برای انسان‌ها — که جزئی از خود آن‌ها هستند — ترسیم می‌کنند. همان‌طور که جان استیوارت میل بیش از یک سده پیش نوشته است: «هر آن چیزی که رایج است، طبیعی شمرده می‌شود. انقیاد زنان به واسطه‌ی مردان عرفی جهانشمول است و هرگونه انحراف از آن، طبیعتاً غیرطبیعی قلمداد خواهد شد.» بیشتر مردان، علی‌رغم اشتیاق ظاهری به «برابری»، به ترک این نظم «طبیعی» چیزها، که برایشان منافع بسیار بزرگی دربر دارد، میلی ندارند؛ در مورد زنان این موضوع پیچیده‌تر هم می‌شود، زیرا همان‌طور که استیوارت میل هشیارانه بر ملا ساخت، مردان در مقام کاست ستمکار، از زنان — بر خلاف دیگر گروه‌ها یا کاست‌های تحت ستم — علاوه بر فرمانبرداری، مهری نابرابر را نیز طلب می‌کنند؛ و از این رو زنان هم به دلیل درونی‌کردن مطالبات جامعه‌ی مردسالار و هم به دلیل ازدیادِ لوازم و وسایل رفاهی مادی، اغلب تضعیف

می‌شوند: زن طبقه‌ی متوسط تمایل بیشتری برای رها نشدن از زنجیرهایش دارد.

پرسش «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟» به سادگی در میان ده رتبه‌ی نخست انبوهی از سوء تعبیرها و تصورات غلط قرار می‌گیرد؛ زیر چنین پرسشی، انبوهه‌ای مبهم و وسیع از ایده‌های پذیرفته‌شده^۱ پنهان است؛ ایده‌هایی سست درباره‌ی ماهیت هنر و ملازمات همراه با موقعیت آن، و نیز درباره‌ی توانایی‌های انسانی بطور کلی و برتری‌های انسانی به صورت جزئی، و نیز نقشی که نظم اجتماعی در تمام اینها ایفا می‌کند. از آنجا که خود «مسالهی زنان» هم شاید موضوعی کاذب باشد، تصورات نادرستی که ذیل پرسش «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟» نهفته‌اند، حوزه‌های عمده‌ای از مبهم‌سازی فکری مرتبط با انقیاد زنان را — ورای موضوعات ویژه‌ی سیاسی و ایدئولوژیک مرتبط با این حوزه — مشخص می‌کنند. فرضیات خام، تحریف شده و غیرانتقادی درباره‌ی خلق هنری به طور کلی و نیز خلق هنر عظیم، نقشی مهم در این پرسش ایفا می‌کنند. این فرضیات، آگاهانه یا ناآگاهانه، فوق‌ستارگان بی‌شبهاتی مثل میکل‌آنژ و ون‌گوگ یا



1. Idée reçues

رافائل و جکسون پولاک را تحت عنوان «عظیم» گرد هم می‌آورند -
 افتخاری که تک‌نگاری‌های پژوهشی بسیار درباره‌ی هر یک از هنرمندان
 مذکور، نصیبشان ساخته است - و البته هنرمند بزرگ را کسی می‌داند که
 دارای «نبوغ» است؛ به همین ترتیب، نبوغ قدرتی ازلی و ابدی و رمزآلود
 تلقی می‌شود که در شخص «هنرمند عظیم» تجسم یافته است. این دست
 ایده‌ها از پیش‌فرض‌های فراتاریخی مورد پرسش - قرار - نگرفته و
 اغلب ناخودآگاهی سرچشمه می‌گیرند که سبب شد صورت‌بندی تن
 هیپولیت، یعنی همان نسبت دادن فرمول نژاد - محیط اجتماعی - لحظه به
 ابعاد مختلف اندیشه‌ی تاریخی، نوعی سفسطه‌گرایی به نظر بیاید. اما این
 گونه فرضیات، ذاتی بسیاری از نوشته‌های تاریخ هنر هستند. تصادفی
 نیست که مساله‌ی اساسی شرایط به‌طورکلی مولد هنر عظیم، به ندرت
 مورد کنکاش قرار گرفته‌اند یا تلاش برای بررسی این دست مسایل کلی،
 تا همین اواخر، به منزله‌ی تحقیقاتی غیرآکادمیک، بیش‌ازحد گسترده یا
 مربوط به شاخه‌های دیگری همچون جامعه‌شناسی، مورد غفلت قرار
 گرفته است. پیشبرد رویکردی بی‌طرفانه، غیرشخصی، جامعه‌شناختی و
 نهادمحور، آن ساختار ستایش‌گرانه، روماتیک، نخبه‌گرا و فردی را رسوا
 خواهد ساخت که حرفه‌ی نگاشتن تاریخ هنر بر آن مبتنی است و صرفاً

در این اواخر توسط گروهی از مخالفان جوان‌اش به پرسش کشیده
 شده‌است.

نتیجتاً اسطوره‌ی هنرمند بزرگ است که پس مساله‌ی هنرمندان زن
 پنهان می‌شود؛ اسطوره‌ی سوژه‌ی بی‌همتا و خداگون صدها تک‌نگاری؛
 اسطوره‌ی کسی که از روز تولد با جوهری رازآلود در درونش به دنیا
 می‌آید؛ جوهری شبیه به قطعه‌ی زرین نهفته در سوپ مرغ خانم گراس که
 نبوغ یا استعداد خوانده می‌شود؛ چیزی که مثل قتل، بدون توجه به میزان
 نومیدکنندگی یا نامناسب‌بودن شرایط، باید حتما آشکار گردد.

البته هاله‌ی دور هنرهای بازنمودگر و آفرینندگان آنها، از زمان‌های
 دور به این اسطوره جان بخشیده است. مثلاً جالب است که همان
 توانایی‌های اسرارآمیزی که توسط پلینی به لیسیتوس، مجسمه‌ساز یونانی
 دوران باستان نسبت داده می‌شد - آن ندای درونی اسرارآمیز در خردسالی
 و نداشتن هیچ آموزگاری به جز خود طبیعت - در قرن نوزدهم در
 بیوگرافی کوربه نوشته‌ی ماکس بوکان تکرار می‌شود. قدرت‌های
 فراطبیعی هنرمند درمقام تقلیدگر [طبیعت]، و تسلط او بر نیروهای
 قدرتمند و شاید حتی خطرناک، به صورت تاریخی، دست اندرکار بیرون
 گذاشتن وی از دایره‌ی دیگران به منزله‌ی آفریننده‌ی خدای‌گون بوده‌است؛

کسی که از دل نیستی، هستی می‌آفریند. روایات افسانه‌ای از کشف استعداد های خارق‌العاده توسط هنرمندی پیرتر یا داستان حامیان فهمیده و بینای «پسریچه‌ی حیرت‌آور» — که معمولاً در هیات پسری چوپان و سربزیر ظاهر می‌شود — از ویژگی‌های همیشگی اسطوره‌شناسی هنری پس از واساری بوده است که افسانه‌ی جیوتوی جوان را جاودانه ساخت؛ جوانکی که شیمابوی بزرگ، وی را هنگام مراقبت از گله‌ی استاد و در حال کشیدن تصویری از یک گوسفند بر روی سنگ، کشف کرد. شیمابو که مسحور رئالیسم تصویر شده بود، بلافاصله از جوانک فروتن دعوت کرد تا نزد او آموزش ببیند. به واسطه‌ی چندین تصادف اسرارآمیز، هنرمندان بعدی از جمله بکافیومی، آندریا سانسو وینو، آندریا دل کاستانو، مانتنا، ثوریاران و گویا نیز در شرایط چوپانی مشابهی کشف شدند. حتی زمانی که هنرمند بزرگ جوان آنقدر خوش شانس نبود که گله‌ای در اختیار داشته باشد، باز هم استعدادش به سرعت و خودبه‌خود آشکار می‌شد و از هر گونه حمایت خارجی بی‌نیاز بود: فیلیپولیپی و یوسین، کوربه و مانه، همه ظاهراً و برطبق گفته‌ها در حاشیه‌ی کتاب‌های مدرسه‌شان، به جای مطالعه‌ی درس مربوطه کاریکاتور می‌کشیدند — البته ما هرگز داستان جوان‌هایی را نمی‌شنویم که درس خواندن‌شان را رها

کرده و در حاشیه‌ی دفترهایشان هم تصاویری سرسری کشیده بوده‌اند، ولی دست آخر، چیزی بیشتر از کارمندان فروشگاه‌های بزرگ یا فروشندگان کفش نشده‌اند. خود میکل‌آنژ بزرگ، به روایت زندگی‌نامه‌نویس و شاگردش واساری، در کودکی بیش از آن که درس بخواند، نقاشی کشیده است. واساری می‌گوید استعداد او موجب شد که وقتی استادش، گیرلاندا، برای مدتی کارش را در سانتا ماریا نوولا ترک کرد، هنرجوی جوان فرصت آن را به دست آورد تا «داربست‌ها، ستون‌ها و جعبه‌های رنگ و قلم‌مو و شاگردان را حین کار» و در غیبت کوتاه استاد نقاشی کند و این کار را چنان ماهرانه انجام داد که وقتی استاد بازگشت، حیرت‌زده بانگ بر آورد: «این پسر بیشتر از من می‌داند!»

این روایات که ممکن است واجد درصدی از حقیقت نیز باشند، اغلب تمایل به انعکاس‌دادن و درعین‌حال جاودانه‌ساختن گرایشاتی دارند که ذاتی آنها هستند. این افسانه‌ها درباره‌ی ظهور نوابغ، حتی زمانی که بر اساس فاکت باشند، گمراه‌کننده‌اند. مسلماً حقیقت دارد که پیکاسوی جوان در پانزده‌سالگی تمام امتحانات ورودی آکادمی هنرهای بارسلونا (و بعدها مادرید) را یک‌روزه با موفقیت پشت سر گذاشت؛ کار بزرگی که بیشتر داوطلبان نیاز به یک ماه آماده‌سازی برای انجامش داشتند. اما شاید آدم

بخواهد در مورد شرایط آن دسته از برگزیده‌های زود هنگام آکادمی هنرها بیشتر بداند که کارشان به چیزی جز میان‌مایگی یا شکست نینجامید - کسانی که قطعاً توجه تاریخ‌نویسان را جلب نمی‌کنند - یا برای مثال جزییات بیشتری از تأثیر پیکاسوی پدر - که استاد هنر بود - بر پیشرفت تصویری زودرس پسرش بفهمد. چه اتفاقی می‌افتاد اگر پیکاسو دختر دنیا می‌آمد؟ آیا باز هم سنور روئیز به پابلینای کوچک به همین اندازه توجه می‌کرد یا امیدی به موفقیت‌های بزرگ او داشت؟

آنچه در تمامی این داستان‌ها بر آن تأکید شده، مشخصاً سرشت معجزه‌آسا، ناشناخته و غیراجتماعی موفقیت‌های هنری است و همین تصور نیمه‌مذهبی از نقش هنرمند، به پارسا نامه‌نویسی در قرن نوزدهم می‌انجامد؛ زمانی که تاریخ‌نویسان هنر، منتقدان و حتی برخی از خود هنرمندان تولید هنری را تا مقام دینی جایگزین بالا کشیدند: «هنر، آخرین سنگر محافظ ارزش‌های والا در دنیای ماده‌گرا!». هنرمند، در افسانه‌های قدیسی قرن نوزده، علیه شدیدترین دشمنی‌های قیم‌آبانه و اجتماعی می‌ایستد، همچون شهدای مسیحی از زنجیرها و خدنگ‌های رسوایی اجتماعی رنج می‌برد، و در نهایت علی‌رغم شانس کمی که داشته است، پیروز می‌شود؛ اما افسوس، پس از مرگ خویش. زیرا از

ژرفای درونش درخشش آن امر مقدس و رازآلود پرتوافکن است: نبوغ. برای نمونه، ون‌گوگ مجنونی که با وجود حملات ناگهانی صرع و گرسنگی شدید، برای مدت زیادی گل‌های آفتابگردان را به تصویر می‌کشد؛ سزان، کسی که برای ایجاد انقلابی در نقاشی، با دلیری در برابر طرد پدرسالارانه‌ی اجتماع و استهزای عامه می‌ایستد؛ گوگن، کسی که منزلت اجتماعی و امنیت مادی را با ژست وجودگرایی تک‌افتاده رها می‌کند تا به جستجوی الهامات خویش در نواحی گرمسیر مشغول گردد؛ یا تولوز - لوتره‌ی کوتوله، چلاق و الکلی، که امتیازات اشراف‌زادگی خود را به‌خاطر علاقه به پیرامون ناپاک و زنده‌اش قربانی می‌کند؛ یعنی همان محیطی که الهام بخش آثارش بود.

حالا دیگر هیچ تاریخ‌نویس هنری جدی برای این افسانه‌ها ارزشی قایل نمی‌شود. اما هنوز این سنخ اسطوره‌شناسی درباره‌ی موفقیت‌های هنری و ملازمتش فرضیات ناخودآگاه یا به‌پرسش‌کشیده‌نشده‌ی پژوهشگران را شکل می‌دهد و مهم نیست که چه قدر تأثیرات اجتماعی، تصورات موجود درباره‌ی دوران‌ها، بحران‌های اقتصادی و غیره در این پژوهش‌ها مزمره شوند. سفسطه‌آمیزترین تحقیقات درباره‌ی هنرمندان بزرگ - و بویژه تک‌نگاری‌های تاریخ هنر، که مفهوم اولیه‌ی هنرمند

بزرگ را می‌پذیرند، و ساختارهای اجتماعی و نهادی را که هنرمند مزبور درون آنها زندگی و فعالیت کرده، تنها بعنوان «تأثیرات» و «پیش‌زمینه‌های» ثانوی در نظر می‌گیرند. در خفا تاییدگر نظریه‌ی قطعه‌ی زرین نبوغ و مفهوم رقابت در بازار آزاد موفقیت‌های فردی هستند. بر این مبنا، فقدان موفقیت‌های بزرگ برای زنان در حیطه‌ی هنر، باید به‌عنوان نوعی قیاس صوری فرمول‌بندی شود: اگر آن قطعه‌ی زرین نبوغ هنری در اختیار زنان بود، مسلماً خود را آشکار می‌کرد. ولی هیچ‌گاه خود را آشکار نکرده‌است. Q.E.D. اما زنان قطعاً واجدِ قطعه‌ی زرین نبوغ هنری نیستند. اگر جیوتو، چوپان جوان گمنام و ون‌گوگ مبتلا به صرع از پس این کار برآمده‌اند، چرا زنان نتوانند؟

اگر دنیای افسانه‌ها و پیشگویی‌های کام‌بخش^۲ را رها سازیم و بجای آن، نسبت به موقعیت‌هایی حقیقی در سرتاسر محدوده‌ی ساختارهای اجتماعی و نهادی در خلال تاریخ، که در آن تولید هنر جدی (مهم) به وقوع پیوسته است، دیدی بی‌طرفانه اتخاذ کنیم، پی خواهیم برد که مسایل جدی و دقیقی که برای تاریخ‌نگاران مفید یا مناسب مطرح ساختن

۱. Q. E. D. مخفف عبارت لاتین quod erat demonstrandum به‌معنای «آنچه باید نشان داده می‌شد» است.

۲. Self full - filling اصطلاحی در روانشناسی؛ به شرایطی اطلاق می‌شود که در آن فرد ناخودآگاه دست به اقداماتی می‌زند تا پیش‌بینی‌اش محقق شود.

هستند، به شیوه‌ای متفاوت شکل می‌گیرند. آنگاه برای مثال پرسیده خواهد شد که هنرمندان در مقاطع مختلف تاریخ هنر از کدام طبقات اجتماعی، کاست‌ها یا زیرگروه‌ها [اجتماعی] برخاسته‌اند؟ چند درصد از نقاشان و مجسمه‌سازان، یا مخصوصاً نقاشان و مجسمه‌سازان بزرگ، در خانواده‌هایی رشد یافته‌اند که پدران یا دیگر آشنایان نزدیکشان نقاش و مجسمه‌ساز بوده‌اند یا به حرفه‌های مربوطه اشتغال داشته‌اند؟ همان‌طور که نیکولاس پائوسنر، در بحث خود راجع به آکادمی فرانسه در قرن‌های هفدهم و هجدهم اشاره می‌کند، انتقال حرفه‌ی هنری از پدر به پسر امری عادی تلقی می‌شده‌است (همان‌طور که در خانواده‌ی کویپل‌ها، کوستوها، فان‌لوها و ... شاهد هستیم) در حقیقت، پسران آکادمیسین‌ها از پرداخت مخارج عادی تحصیل معاف بودند. با وجود نمونه‌های ارزشمند و رضایت‌بخش دراماتیکی که در مورد طغیان علیه پدران در قرن نوزدهم وجود دارد، اما باید پذیرفت در روزگاری که جا پای پدران گذاشتن، امری عادی برای پسران بوده‌است، بخش عمده‌ای از هنرمندان، خواه بزرگ یا خواه جز آن، پدرانی هنرمند داشتند. در دسته‌ی هنرمندان بزرگ، بلافاصله نام کسانی چون هولباین و دیورر، رافائل و برنیم به ذهن متبادر می‌شود؛ حتی در دوران ما، می‌توان از نام‌هایی چون پیکاسو،

کالدر، جیاکومتی، وایت بعنوان اعضای خانواده‌هایی هنرمند یاد کرد. تا آنجا که رابطه‌ی حرفه‌ی هنری و طبقه‌ی اجتماعی مورد نظر باشد، می‌توان به واسطه‌ی تلاش برای پاسخ به این سؤال که «چرا هیچ هنرمند بزرگی از طبقه‌ی اشراف وجود نداشته‌است؟»، پارادایم جالب توجهی برای پاسخ به پرسش «چرا هیچ زن هنرمند بزرگی وجود نداشته‌است؟» فراهم نمود. به ندرت می‌توان هنرمندی را، حداقل پیش از قرن ضد سنت‌گرای نوزدهم به یاد آورد که از طبقه‌ی اجتماعی رفیع‌تری از برزوازی بلندپایه، سر بر آورده باشد؛ حتی در قرن نوزدهم، دگا از طبقه‌ی پایین اشراف زادگان برخاست، یعنی چیزی شبیه برزوازی بلندپایه؛ در حقیقت تنها تولوس - لوتره بود که از دست‌نیافتنی‌ترین طبقات بالامرتبه ظهور کرده بود؛ کسی که با اعوجاجی غیرمترقبه، به جرگه‌ی حاشیه‌ای‌ها پیوست. تا زمانی که اشراف‌زادگان قسمت اعظم حامیان و مخاطبان هنر را تشکیل می‌دادند - همان کاری که مهان سالاران ثروت در روزگار ما می‌کنند - تنها تلاش‌های خام‌دستانه‌ای در جهت تولید هنری از سوی خود انجام داده بودند؛ علی‌رغم اینکه اشراف‌زادگان (مانند بسیاری از زنان) اوقات فراغت بسیار بیشتری نسبت به مشارکت خود در پیشرفت‌های علمی داشتند و در حقیقت، همچون زنان، اغلب دلگرم به

کارهای تفریحی در حیطه‌ی هنر بودند و حتی بدل به آماتورهایی قابل‌قبول شدند؛ کسانی مثل عموزاده‌ی ناپلئون سوم، پرنسس ماتیلده که در سالن‌های رسمی نمایشگاه برگزار می‌کرد یا ملکه ویکتوریا، که همراه با پرنس آلبرت، به فراگیری هنر تحت نظر کسی مانند لانسیر پرداخت. آیا ممکن بوده‌است که قطعه‌ی زرین - نبوغ - در میان اشراف‌زادگان گم شده باشد، درست همان طور که از روان زنانه مفقود شد؟ یا این که دلیل اصلی، بیشتر از آن که مربوط به نبوغ یا استعداد باشد، مرتبط با نوع خواسته‌ها و چشم‌داشت‌هایی ست که از زنان و اشراف‌زادگان انتظار می‌رفت - مقدار زمانی که باید ضرورتاً صرف فعالیت‌های اجتماعی شود، انواع معینی از فعالیت‌های مورد درخواست - که به سادگی وفاداری کامل به حرفه‌ی هنری را، هم برای مردان متعلق به طبقات بالای جامعه و هم زنان، غیرممکن و در حقیقت تصورناپذیر می‌ساخت.

زمانی که پرسش‌هایی صحیح درباره‌ی وضعیت‌های [منجر به] خلق هنری مطرح گردد، که در آنها آفرینش هنر بزرگ موضوع ثانوی ست، بدون شک مباحثاتی راجع به هم‌آیندهای هوش و استعداد در می‌گیرد که مرتبط با موقعیت‌اند و صرفاً نبوغ هنری نیستند. پیازه و دیگران در معرفت‌شناسی ژنتیک خود تاکید ورزیده‌اند که طی رشد عقل و آشکار

شدن تخیل در کودکان خردسال، هوش یا هر آن چیزی که ما نبوغ می‌خوانیم، بیشتر از آنکه جوهری ایستا باشد، فعالیتی پویا از سوژه در یک موقعیت است. همان‌طور که پژوهش‌های بعدی در رابطه با رشد کودک نشان می‌دهند، این توانایی‌ها یا این هوش به تدریج و قدم به قدم از دوران نوزادی به بعد شکل می‌گیرند و الگوهای سازش‌پذیری - انطباق ممکن است بسیار زود درون سوژه - در - یک - محیط برساخته شوند و همین‌ها می‌توانند برای مشاهده‌گری ساده، ذاتی به نظر بیایند. این دست تحقیقات نشان می‌دهند که پژوهش‌گران باید، حتی قطع نظر از دلایل متا - تاریخی، مفهوم نبوغ فردی را به عنوان امری ذاتی یا اولیه در خلق هنری کنار بگذارند - خواه این مفهوم را آگاهانه به کار برند یا خیر.

تا اینجا، پرسش «چرا هیچ هنرمند بزرگی وجود ندارد؟» ما را به این نتیجه می‌رساند که هنر فعالیت آزاد و خودمختار یک فرد (که بیش از حد مورد لطف قرار گرفته) نیست که «تحت تأثیر» هنرمندان پیش از خود، و به‌طور سربسته و سطحی، بر اثر «نیروهای اجتماعی» شکل می‌گیرد، بلکه بیشتر، در هر دو معنای پیشرفت آفریننده‌ی هنری و ماهیت و کیفیت خود اثر هنری در یک موقعیت اجتماعی رخ می‌دهد، و همه‌ی موقعیت‌های خلق هنری، عناصر جدایی‌ناپذیر این ساختار اجتماعی

هستند و توسط نهادهای اجتماعی مخصوص و تعریف‌پذیر، مدیریت و تعریف می‌شوند؛ نهادهایی همچون آکادمی‌های هنر، نظام‌های حمایتی، اسطوره‌شناسی‌های هنرمند به مثابه‌ی آفرینندگان الهی، مرد - آدم^۱ یا مطرودان اجتماع.

مساله‌ی تصویر برهنه

حالا می‌توانیم از موضعی قابل قبول‌تر به پرسش مورد نظرمان نزدیک شویم، زیرا به نظر می‌رسد که پاسخ به «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است» نه در سرشت نبوغ فردی یا فقدان آن، بلکه در ماهیت نهادهای اجتماعی مستقر نهفته است و آنچه این نهادها برای طبقات یا گروه‌های گوناگونی از افراد ممنوع می‌سازند یا مورد حمایت قرار می‌دهند. نخست اجازه دهید موضوعی ساده اما حیاتی را مورد بررسی قرار دهیم: دم دست بودن مدل‌های برهنه برای زنان هنرمند بلندپرواز، در دورانی که از رنسانس آغاز و تا اواخر قرن نوزدهم به طول می‌انجامد؛ دورانی که در طی آن، مطالعه و بررسی دقیق و طولانی مدت مدل برهنه

۱. ناکلین در اینجا با واژه‌ی Human به معنای انسان بازی کرده و آن را به صورت he - man نوشته که متشکل از ضمیر سوم شخص مذکر و aman به معنای مرد یا ضمیر مجهول است.

برای آموزش هر هنرمند جوان، برای تولید هر اثری که قصد القای شکوه و ابهت داشت و نیز برای دست‌یابی به جوهر «نقاشی تاریخی» — که عموماً آن را متعالی‌ترین هنر می‌دانستند — ضرورت داشت. در واقع به باور مدافعان نقاشی سنتی در قرن نوزدهم، هیچ نقاشی عظیمی با فیگورهای پوشیده ممکن نبود، زیرا طرز لباس‌پوشیدن به طور اجتناب‌ناپذیری هم عمومیت زمانی و هم ایدئال‌گرایی کلاسیک را، که از ضروریات هنر عظیم هستند، تخریب کرده بود. همه می‌دانند که یکی از اصلی‌ترین برنامه‌های آموزشی آکادمی‌ها از زمان پدید آمدن‌شان — اواخر قرن شانزدهم و اوایل قرن هفدهم — همواره طراحی مدل زنده‌ی برهنه (و عموماً مذکر) بود. به علاوه، گروه‌هایی از هنرمندان و شاگردانشان به صورت خصوصی گرد می‌آمدند تا جلسات طراحی از روی مدل‌های برهنه را در استودیوهایشان ترتیب دهند. در حالیکه هنرمندان به صورت فردی و آکادمی‌های خصوصی به‌طور گسترده مدل‌های برهنه‌ی زن را به کار می‌گرفتند، اما استفاده از مدل برهنه‌ی زن تا اواخر دهه‌ی ۱۸۵۰ و حتی بعدتر از آن در قریب به اتفاق آموزشگاه‌های عمومی هنر ممنوع بود — وضعیتی که پوزنر به‌حق آن را «باورنکردنی» توصیف کرد. اما متأسفانه، خیلی هم باورکردنی است که زنان هنرمند مطلقاً به هیچ مدل

برهنه‌ای، اعم از زن یا مرد، دسترسی نداشتند. تا سال ۱۸۹۳، «بانوان» دانشجوی در رشته‌ی طراحی مدل زنده در رویال آکادمی لندن پذیرفته نمی‌شدند و حتی اگر پذیرفته می‌شدند، بعد از آن تاریخ مدل باید «تا اندازه‌ای» پوشانده می‌شد.

با بررسی اجمالی تصاویر رسم‌شده از جلسات طراحی مدل زنده، موارد زیر را می‌توان مشاهده کرد: در استودیوی رامبراند، شاگردان تماماً مذکری که از روی مدلی برهنه طراحی می‌کنند؛ در هاگ و وین، مردانی که از روی مدل‌های برهنه‌ی مذکر در تصاویر قرن هجدهمی دستورالعمل آکادمیک کار می‌کنند؛ در نقاشی جذاب بویلی از داخل استودیوی هودن در اوایل قرن نوزدهم، مردانی که در حال طراحی از روی مدل برهنه‌ی نشسته هستند. اثر بیش از حد واقع‌گرایانه‌ی لئون ماتیوکوچریو، «فضای داخلی استودیوی داوید» (تصویر ۱)، که در سالن ۱۸۱۴ به نمایش گذاشته شد، گروهی از مردان جوان را نشان می‌دهد که با جدیت از روی مدل برهنه‌ی مذکری طراحی یا نقاشی می‌کنند؛ مدلی که کفش‌های رهاشده‌اش جلوی محل نشستن او توی چشم می‌زند.

فشرده‌گی کاری «آکادمی‌ها»ی برجای‌مانده — مطالعات دقیق و جانکاه از مدل‌های برهنه‌ی استودیو — در آثار باطراوت هنرمندان از

همان زمان سورا و نیز در قرن بیستم، گواهی است بر اهمیت محوری این شاخه از مطالعات در تربیت و رشد افراد تازه‌کار با استعداد. برنامه‌ی رسمی آکادمی به‌طور عادی از کپی کردن شروع می‌شود و مراحل بعدی طراحی، حکاکی، طراحی از مدل‌های ریخته‌ی مجسمه‌های مشهور و دست‌آخر طراحی از روی مدل زنده است. محروم ماندن از این مرحله‌ی نهایی در سیر آموزشی، عملاً به معنای محروم شدن از امکان خلق آثار هنری بزرگ بود، مگر اینکه فرد یک بانوی بسیار نابغه می‌بود یا همچون اکثریت زنان علاقه‌مند به نقاشی، در نهایت خود را به حیطه‌های «کوچک‌تر» کشیدن پرتره، زندگی روزمره، منظره یا طبیعت بی‌جان محدود می‌ساخت. محدودیت نقاشان زن به این می‌ماند که اجازه ندهند یک دانشجوی پزشکی بدن برهنه‌ی انسان را کالبدشکافی یا حتی معاینه کند.

تا آنجا که من می‌دانم، هیچ تصویری از گذشته وجود ندارد که گروهی از هنرمندان را در حال نقاشی مدل برهنه نشان دهد و در میان آنها زنی، به جز خود آن مدل به چشم بخورد؛ و این سند جذابی درباره‌ی اولویت و برتری نقش‌هاست: یعنی، اشکالی ندارد که یک زن (البته یک زن «فرو دست») خود را برهنه - به - منزله‌ی - اژه در برابر گروهی از

مردان به نمایش بگذارد، اما یک زن حق ندارد در مطالعه‌ی فعالانه و ثبت‌مرد - برهنه - به - منزله‌ی - اژه یا حتی یک زن برهنه مشارکت جوید. مثال جالب توجهی از تابوی مواجهه‌ی یک بانوی پوشیده با مردی برهنه در پرتره‌ی گروهی سال ۱۷۷۲ اعضای رویال آکادمی در لندن، به دست زوفانی (تصویر ۲) تجسم یافته است. در این اثر گروه نقاشان در اتاق طراحی مقابل دو مدل مذکر برهنه جمع شده اند: همه‌ی اعضای برجسته حاضرند اما یک استثنای قابل ذکر هم آنجا هست - تنها عضو مونث جمع، آنجلیکا کافمن معروف، که جهت رعایت ادب، به‌صورت تمثال برجسته و به شکل یک پرتره روی دیوار آویزان است! طراحی قدیمی‌تری هم وجود دارد با نام «بانوان در استودیو» اثر هنرمند لهستانی *دانیل چودوویکی*، که بانوان را در حال به تصویر کشیدن زنی با لباس‌های ساده نشان می‌دهد. در یک چاپ سنگی مربوط به دوران آزادسازی پس از انقلاب فرانسه، *مارله* گروهی از زنان طراح را در میان دانشجویانی نشان می‌دهد که از مدل مذکری طرح می‌زنند، اما خود مدل انگار با دو حوله‌ی حمام بازنمایی شده‌است، پوششی که نمی‌توان آن را به حس تعالی کلاسیک مربوط دانست و از همین رو شکی نیست که انجام چنین عملی آن روزها متهورانه بوده‌است و بانوان جوان حاضر در

آنجا مشکوک به داشتن مشکلات اخلاقی بوده‌اند؛ اما حتی این میزان آزادی در امور هم به نظر دوام چندانی نیافت. در یک نمای برجسته‌ی رنگی از فضای درونی یک استودیو در ۱۸۶۵ در انگلیس، مدل مذکر و ریش‌دار ایستاده آنچنان با جبهی ساده‌اش پوشانده شده‌است که هیچ نقطه‌ای از آناتومی بدنش تشخیص داده نمی‌شود و تنها یک شانه و بازوی برهنه از جبه بیرون مانده است: او حتی این امتیاز را هم داشت که در حضور طراحان جوان ملبس به جامه‌های پفدار چشمانش را به سوی دیگری منحرف سازد.

البته زنان در کلاس طراحی از روی مدل برای زنان در آکادمی پنسیلوانیا حتی از این امتیاز حقیرانه هم برخوردار نبودند. عکسی از توماس/یکینز در سال ۱۸۸۵ دانشجویان این کلاس را در حال طراحی از روی گاو نشان می‌دهد (گاو نر؟ گاو میش؟ نواحی زیرین حیوان در عکس مبهم هستند)، صد البته یک گاو برهنه که شاید در دورانی که حتی پاهای (پایه‌های) پستانو را نیز زیر شلوارهای بلند زنان می‌پوشانده‌اند، یک نوع آزادی متهورانه بوده‌است. (ایده‌ی مدل کردن گاوها در استودیوی هنرمندان از کوریه است که دهه‌ی ۱۸۶۰ گاو نری را به استودیوی تازه-تاسیس‌اش آورد). تنها در پایان قرن نوزدهم و در جو نسبتاً آزاد و

گشوده‌ی استودیو و حلقه‌ی ریپن در روسیه بود که ما تصاویری از دانشجویان هنرمند زن را آزادانه و همراه با مردان در حال کار بر روی مدل برهنه‌ی زن می‌بینیم. حتی در این مورد هم عکس‌های مشخصی وجود دارند که گروهی خصوصی از طراحان را در قرار ملاقاتی در خانه‌ی یکی از زنان هنرمند به تصویر می‌کشند؛ در عکسی دیگر، مدل پوشیده است؛ پرتزه‌ی گروهی بزرگی که حاصل تلاش مشترک دو مرد و دو زن دانشجو در ریپن است، نوعی گرد هم آوردن تخیلی همه‌ی رئالیست‌های گذشته و حال روسیه است و نمایی واقع‌گرایانه از یک استودیو نیست.

من تا این‌جا به مساله‌ی دسترس‌پذیری مدل برهنه — یعنی یک سویه از تبعیض نهادی خودبه‌خودی و دائمی علیه زنان — پرداخته‌ام؛ آن هم با چنان میزانی از جزییات تا عمومیت و نیز پیامدهای این تبعیض را نشان دهم و به‌علاوه سرشت نهادی (و نه فردی) بخشی از آماده‌سازی ضروری جهت به‌دست‌آوردن مهارت بیشتر و «عظمت» بالاتر در حیطه‌ی هنر را در دورانی طولانی فاش سازم. می‌توان دیگر ابعاد این وضعیت، همچون نظام کارآموزی و الگوی آموزشی آکادمیک را نیز بررسی کرد که این مورد آخری، به‌خصوص در فرانسه تنها کلید موفقیت بوده‌است و

برنامه‌ی پیشرفتی منظم و مجموعه‌ای از مسابقات را در بر می‌گرفته که به بورس پریکس دو روم^۱ ختم می‌شده است؛ بورسی که دانشجویان را قادر را می‌ساخت تا در آکادمی فرانسه‌ی شهرشان کار کنند — چیزی که البته برای زنان تصورکردنی هم نبود؛ زنان تا آخر قرن نوزدهم — یعنی همان زمانی که دیگر آکادمی اهمیت عمده‌ی خود را از کف داده بود — حق شرکت در این مسابقات را نداشتند. اگر فرانسه‌ی قرن نوزدهم را به عنوان نمونه در نظر بگیریم (کشوری که احتمالاً نسبت هنرمندان زن به مردش از هر جای دیگری بیشتر بوده است — بر حسب درصد حضورشان در تعداد کلی هنرمندانی که آثارشان در سالن به نمایش درمی‌آمد)، واضح است که «زن در مقام نقاش حرفه‌ای پذیرفته شده نبود». در اواسط قرن، تعداد هنرمندان زن یک‌سوم هنرمندان مرد بود، اما حتی این آمار نسبتاً دلگرم‌کننده هم فریب‌دهنده است، زیرا از میان این تعداد تقریباً ناچیز، هیچ یک جای خود را در حیطه‌ی موفقیت هنری، یعنی در جایی مثل اکول دو بوکسارتز^۲ پیدا نکرد و فقط ۷ درصد از آنها کمیسیون رسمی دریافت کردند یا در مراکز رسمی حضور داشتند — و شاید همین‌ها هم شامل برده‌وارانه‌ترین کارها بود — و تنها ۷ درصد از آنها توانستند مدالی از

1. Prix de Rome
2. Ecole des Beaux - Arts

نمایشگاه بگیرند و هیچ کدامشان هم نشان لژیون افتخار را دریافت نداشتند. واقعاً شگفت‌انگیز است که با وجود محرومیت از تسهیلات آموزشی، جوایز و بورس‌ها و نیز عدم تشویق از سوی جامعه، هنوز درصد معینی از زنان مشغول به یا در پی حرفه‌ای هنری بودند.

همچنین مشخص می‌شود که چرا زنان در ادبیات می‌توانستند رقابت بسیار نزدیک‌تری داشته باشند و حتی دست به نوآوری بزنند. در حالی که خلق هنری به طور سنتی نیازمند فراگیری تکنیک‌ها و مهارت‌هایی مشخص با مراحل معین و در نهادی بیرون از خانه است، و نیز به آشناسدن با دایره‌ی واژگان ویژه‌ی پیکرنگاری و نقش و نگارهاست، اما این چیزها به هیچ وجه در مورد شاعر و رمان‌نویس صدق نمی‌کند. هرکس، حتی یک زن، باید زبان را فرا بگیرد، می‌تواند خواندن و نوشتن بیاموزد و قادر است در حریم خصوصی اتاقتش بر روی کاغذ دست به تجربه‌های شخصی بزند. طبعاً این استدلال دشواری‌ها و پیچیدگی‌های ملازم خلق ادبیات خوب یا عظیم را — خواه توسط مرد و خواه توسط زن — بیش از حد ساده‌سازی می‌کند، ولی با این حال دلیلی برای امکان به‌وجود آمدن امثال امیلی برونته یا امیلی دیکسون و عدم وجود نمونه‌های معادل با آنها را در هنرهای بصری — دست‌کم تا همین اواخر

— به دست می‌دهد.

البته ما وارد بحثِ شرایطِ «حاشیه‌ای» لازم برای به‌وجود آمدن یک هنرمند برجسته نشدیم، که اغلب آنها چه به لحاظ جسمانی و چه به لحاظ اجتماعی به روی زنان بسته بودند، حتی اگر این زنان بر فرض می‌توانستند به آن شأن و عظمت ضروری در اجرای حرفه‌ی خویش برسند؛ در رنسانس و پس از آن، هنرمند بزرگ جدای از شرکت جستن در امور یک آکادمی، رابطه‌ای صمیمانه با حلقه‌های افراد اومانیست داشت که می‌توانست با ایشان به مبادله‌ی آرا بپردازد، روابط مناسبی با حامیان مالی برقرار کند، آزادانه و به‌طور گسترده به سفرهای شاید سیاسی — حتی به‌نیت دسیسه‌چینی — بپردازد؛ همچنین فراست و قابلیت سازمانی محض مورد نیاز برای مدیریت یک کارگاه بزرگ، همچون کارگاه روبنس را هم ذکر نکردیم. اعتماد به نفس بسیار و هوش مادی، و نیز داشتن احساسی طبیعی نسبت به سلطه و قدرتی که گویی شایسته‌اش بودی، ضروری بود تا اینکه نقش حضرتِ مدیرِ اکول را ایفا کنی؛ نقشی که هم مدیریت اجرایی تولید محصول نقاشی نهایی را و هم تعیین دستور العمل کلی و نظارت بر تعداد زیادی دانشجو و دستیار را شامل می‌شد.

دستاورد بانوی هنرمند

در تقابل با سخت‌کوشی، جدیت و تعهد ضروری برای یک مدیرِ اکول، باید تصویر «بانوی نقاش»ی را قرار دهیم که توسط کتاب‌های توصیف‌گر رفتار مناسب اجتماعی در قرن نوزدهم شکل گرفت و با ادبیات آن دوره تقویت شد. دستیابی به سطح فروتنانه، ماهرانه و البته همراه با شکسته‌نفسی در آماتور بودن دقیقاً همان چیزی است که به منزله‌ی «دستاوردی درخور» یک زن جوان بالغ — زن جوانی که طبیعتاً باید توجه عمده‌ی خود را صرف رفاه شوهر و فرزندانش کند — بر آن تاکید می‌شود و مانعی جدی بر سر راه هر دستاورد و موفقیت واقعی زنان بوده و هست. همین تاکید است که مشغولیت جدی را به راحت‌طلبی سبکسرانه، به وقت‌گذرانی، یا کاردرمانی تبدیل می‌کند، و امروز بیش از هر زمان دیگری، در ایجاد استحکامات حول جذبه‌ی عرفانی و معنوی زنانه به دنبال اینست که کل مفهوم چیستی هنر و نقش اجتماعی آن را تحریف کند. کتاب پرخواننده‌ی خانم الیس، «مدیریت و کنترل خانواده و راهنمای خانوادگی» که مملو از پند و نصیحت بود و پیش از اواسط قرن نوزدهم منتشر شد، به زنان هشدار می‌دهد که در دام تلاش‌کردن بی‌وقفه برای تخصص‌یافتن و استادی در یک چیز خاص نیفتند:

«نباید پنداشت که نگارنده‌ی این متن می‌خواهد زنان را به هرگونه سطح غیرعادی از دستیابی و پیشرفتِ فکری به‌خصوص محدود به یک حوزه‌ی خاص تشویق کند. عبارت «می‌خواهم در چیزی بهترین باشم» هم مکرر و هم تا حدودی قابل ستایش است؛ اما از چه نشات می‌گیرد و به چه چیزی متمایل است؟ برای زنان بسیار ارزشمندتر است که بتوانند از پس بسیاری امور در سطح قابل قبولی برآیند، تا اینکه در یک چیز خاص «بهترین» شوند. در مورد اول، آنها می‌توانند عموماً بدردبخور و مفید باشند و در مورد دوم، شاید برای تنها یک ساعت برجسته و درخشان ظاهر شوند. چه بسا زن با دستیابی به علاقه و مهارتِ قابل قبول در همه چیز به هر موقعیتی از زندگی، با نجابت و آسودگی وارد شود — اما با وقف کردن زمان خود جهت بهترین شدن در یک چیز، شاید از پرداختن به هر کار دیگری محروم بماند.

هوش، آموزش و دانش تا آنجا که راهنمای تعالی اخلاقی زن باشند، مطلوب هستند و لاغیر! هر آنچه که ذهن وی را مشغول و از پرداختن به چیزهای بهتر

محروم سازد، هر آنچه وی را در ماریج‌های تحسین و ستایش گیر بیندازد، هر آنچه بخواهد افکار او را از دیگری جدا و بر خودش متمرکز کند، باید در مقام شر از وی دور نگه داشته شود — حال هرچقدر هم که فی الذات درخشان و جذاب به نظر آید.»

شاید وسوسه شویم که بخرنیم، اما باید به یاد مثال‌های متاخرتری هم از این پیام اخلاقی بیفتیم که در «جذبه‌ی عرفانی زنانه» اثر بتی فریدان یا صفحات شماره‌های اخیر مجلات عامه‌پسند زنان نقل شده‌اند. این پند اخلاقی طنین آشنایی دارد و همان نقطه‌ی اتکای «جذبه‌ی عرفانی زنانه» است — که به کمی فرویدیسم و چندتایی نقل قول و ایده از علوم اجتماعی دلگرم است: نقل قول‌هایی درباره‌ی شخصیت سالم، آماده‌سازی برای حرفه‌ی اصلی زن یعنی تاهل، و غیرزنانگی مشغولیت سخت و شدید به کار به جای عمل جنسی. چنین دورنمایی مردان را در برابر رقابت‌های ناخواسته و نامطلوب در فعالیت‌های «جدی» شان محافظت و وجود دستیاری «سالم» را در جبهه‌ی خانگی برای آنها تضمین می‌کند تا بتوانند هم رابطه‌ی جنسی و خانواده داشته باشند و هم در کنار آن به ارضای استعدادهای تخصصی خودشان بپردازند.

خانوم الیس در مورد به‌خصوص نقاشی متوجه شده است که دست زدن به آن در قیاس با رقیب دیگرش در فعالیت‌های هنری، یعنی موسیقی، منفعتی بلاواسطه برای بانوی جوان دارد — نقاشی در سکوت انجام می‌شود و کسی را آزار نمی‌دهد (البته مثلاً مجسمه‌سازی نیز این مشکل را ندارد اما کار با چکش و سنبه هرگز نمی‌تواند کاری مناسب جنس ضعیف‌تر باشد)؛ به‌علاوه خانوم الیس معتقد است که «طراحی مشغولیتی است که اذهان را از بسیاری دغدغه‌های بی‌ثمر نجات می‌دهد... طراحی و نقاشی، در قیاس با همه‌ی حرفه‌های دیگر، بیشتر ذهن را از به فکر فرو رفتن درباره‌ی خویش باز می‌دارد و همچنین افزون‌تر از بقیه آن سنخ سرخوشی کلی و عمومی را حفظ می‌کند که بخشی از نقش اجتماعی و خانوادگی زن را تشکیل می‌دهد... و همچنین می‌توان بسته به شرایط یا میل شخصی کنارش گذاشت و دوباره به آن مشغول شد و چیز مهمی هم از دست نداد.» باز هم شاید تصور کنیم که در این حوزه به پیشرفت‌های چشمگیری در صدسال اخیر دست یافته ایم، اما می‌خواهم برای مثال تذکر یک دکتر جوان باهوش را مطرح کنم که وقتی بحث به زن و دوستان زنش رسید که «دستی هم در هنر دارند»، زیر لب غرید: «خوب، اقلاً آنها را از دردسر دور نگه می‌دارد.» حتی

حالا هم مثل قرن نوزدهم، آماتور بودن و فقدان مشغولیت واقعی همراه با اسنویسیسم و تاکید بر شیک‌بودن «سرگرمی‌های» هنری از جانب زنان، می‌تواند تحقیر مردی موفق و به لحاظ حرفه‌ای متعهدی را در پی داشته باشد که در کاری «واقعی» درگیر است و حق به جانب، جدی نبودن همسرش در فعالیت‌های هنری را گوشزد می‌کند. برای این دسته مردان، کار «واقعی» زنان همان خدمت مستقیم و غیرمستقیم به خانواده است؛ هر مشغولیت دیگری تحت عنوان انحراف، خودخواهی، خودپسندی، یا — بالاخره در افراطی‌ترین سطح — عقیم‌بودن طبقه‌بندی می‌شود. این دور باطلی است که در آن جهل هنری و هرزه‌درایی متقابلاً به یکدیگر کمک می‌کنند.

در حیطه‌ی ادبیات نیز همچون در خود زندگی، حتی اگر مشغولیت زن به هنر جدی هم بوده باشد، از او انتظار می‌رفت تا حرفه‌اش را به نفع عشق و ازدواج کنار بگذارد و مشغولیت هنری‌اش را ترک کند؛ این آموزه‌ای است که امروز نیز مانند قرن نوزدهم به‌طور مستقیم و غیرمستقیم و از لحظه‌ی تولد به گوش دختران جوان می‌خوانند. قهرمان زن قاطع و موفقِ رمان خانم کریک در اواسط قرن نوزدهم — رمانی که درباره‌ی موفقیت هنری زنانه بود — اولیو نام داشت و حتی رفتار اولیو، که تنها

زندگی می‌کرد و تلاش‌هایش در جهت شهرت و استقلال بود و در واقع خودش حامی خویشتن در عرصه‌ی هنر بود، دست‌کم به‌طور جزئی با این واقعیت توجیه شده که او فلج بود و خودبخود امکان ازدواج را از دست رفته می‌دانست — اما حتی اولیو هم در نهایت در برابر اجبارهای عشق و ازدواج سر تسلیم فرود آورد. *پاتریشیا تامپسون* در «قهرمان زن ویکتوریایی» می‌نویسد خانم کاریک، که با نوشتن رمان مذکور به‌واقع سلاحش را آتش کرده‌است، در نهایت راضی می‌شود تا قهرمان زنش — و البته هیچ خواننده‌ای به عظمت غایب‌اش شک ندارد — آرام آرام به وضعیت تاهل دچار شود. «در مورد بقیه‌ی سرنوشت اولیو، خود خانم کریک هم با خونسردی چنین می‌گوید که بر اثر دخالت شوهرش از عضویت در آکادمی اسکاتلند «که کسی حتی نمی‌دانست چه تعداد از بزرگان در آن هستند» محروم مانده است». همین حالا هم، علی‌رغم «صبر و تحمل بیشتر آقایان»، انتخاب زن، یا ازدواج است و یا حرفه؛ به‌عبارت دیگر یا انزوا به قیمت موفقیت و یا رابطه‌ی جنسی و داشتن همدم به قیمت دست‌کشیدن از کار حرفه‌ای.

موفقیت در هنر، همچون بسیاری دیگر از زمینه‌های کاری، نیازمند تلاش بسیار است و باید در راه آن از خودگذشتگی به خرج داد؛ و این

موضوع بی‌تردید پس از اواسط قرن نوزدهم صادق است، یعنی از همان وقتی که نهادهای سنتی حمایت و تامین مالی هنر دیگر عمل به تعهدات مرسوم خود را کنار گذاشتند. کافی است مثال‌هایی از هنرمندان بزرگی چون دلاکروآ، کوربه، دگا، ون گوگ و تولوز را مد نظر داشته باشیم که هرچیز فرعی و انحرافی نسبت به هنر و نیز تعهدات خانوادگی را — دست‌کم بخشی از آن — را وا نهادند تا بتوانند با تمرکز هر چه بیشتر به حرفه‌ی هنری خود بپردازند. باوجوداین هیچ کدامشان لذت رابطه‌ی جنسی یا مصاحبت را به‌خاطر این انتخابشان طرد نکردند. و نیز هرگز فکر نمی‌کردند که محض دست‌یابی به موفقیت‌های حرفه‌ای، در حال قربانی‌کردن مرد بودن یا نقش جنسی خود هستند. اما اگر دست بر قضا هنرمند مورد بحث زن می‌بود، یک‌هزارسال احساس گناه، فقدان اعتماد به نفس و مخالفت و اعتراض، به دیگر دشواری‌های انکارناپذیر هنرمند بودن در جهان مدرن افزوده می‌شد.

نقاشی صمیمانه‌ی روی بوم *امیلی ماری اوزبورن* با عنوان «بی‌نام و بی‌نشان» (رک تصویر ۹، فصل ۱) در سال ۱۸۵۷، زن جوان فقیر اما دوست‌داشتنی و آبرومندی را در یک فروشگاه دلالی هنری در لندن نشان می‌دهد که نگران در انتظار نظرِ دلال متکبر درباره‌ی قیمت

نقاشی اش است، در حالیکه دو «عشق هنر» چشم‌چران در حال تماشا کردنش هستند. هاله‌ی ناخودآگاه کیفی که از بازنمایی بصری این هنرمند زن بلندپرواز برمی‌خیزد، در حقیقت چندان تفاوتی با پیش‌فرض‌های پنهان در اثر آشکارا شهوت‌بارانه‌ی بامپارد تحت عنوان «آغاز به کار مدل» ندارد. موضوع اصلی هر دو نقاشی معصومیت دلپسند زنانه‌ای است که بی‌حفاظ در برابر چشمان دنیا به نمایش گذاشته شده است. درواقع سوژه‌ی نقاشی اوزبورن، همین شکنندگی دلفریب زن جوان هنرمند و نیز مدل مردد و دودل است، نه ارزش کار زن جوان یا سربلندی وی در انجام آن: پس طبق معمول موضوع اینجا هم جنسی است و نه جدی. می‌توان گفت اندرزی که همواره در گوش زن جوان واقعاً بلندپرواز در حیطه‌ی هنر قرن نوزدهم خوانده می‌شد، چنین بود: همیشه یک مدل، هرگز یک هنرمند.

موفقیت‌ها

اما درباره‌ی آن گروه کوچک زنان قهرمان چه می‌توان گفت؛ آنانی که در طی قرن‌ها و علی‌رغم موانع موجود، متمایز و برجسته شده‌اند، اگرچه به شکوه و عظمت میکلا آتر، رامبراند و پیکاسو نرسیده‌اند؟ آیا کیفیاتی

هست که بتوان وجه مشخصه‌ی آنها، چه در مقام یک گروه و چه در مورد هر فرد، دانست؟ از آنجا که نمی‌توانم در این مقاله به تحلیلی مفصل درباب این موضوع دست بزنم، تنها به چند مشخصه‌ی برجسته‌ی زنان هنرمند به‌طور کلی اشاره خواهم کرد: همه‌ی آنها، تقریباً بدون استثناء، دختران پدران هنرمند بوده‌اند، یا بعدها در قرن نوزدهم و بیستم، عموماً روابطی بسیار نزدیک با یک شخصیت هنرمند مذکر معروفتر یا تأثیرگذارتر داشته‌اند. البته اگرچه هیچ‌یک از این خصیصه‌ها برای مردان هنرمند هم غیرمتعارف نیستند — ما بیشتر به چند نمونه از پدر و پسرهای هنرمند اشاره کردیم —، اما در مورد همکاران مونث آنان، دست کم تا همین اواخر، بدون استثنا صدق می‌کنند. هنرمندان مشهور زن، از زینا /شتاین‌باخ، مجسمه‌ساز افسانه‌ای قرن سیزدهم گرفته — کسی که بنا بر سنت آن ناحیه مسئول گروه‌های دروازه‌ی جنوبی کلیسای استراسبورگ بوده است — تا خود رزا بنهور، پرآوازه‌ترین نقاش حیوانات قرن نوزدهم، همگی بدون استثناء دختران پدران هنرمند بوده‌اند: یعنی کسانی همچون ماریتا رویوستی، دختر تینتورتو؛ لاونیا فونتانا؛ آرتمیسیا جنتیلیسکی؛ الیزابت شرون؛ مادام ویجی — لبرون؛ و آنجلیکا کاوفمان. در قرن نوزدهم، برت موریسو رابطه‌ی نزدیکی با مانه داشت و بعدها با برادر او ازدواج

کرد، و ماری کاسات بخش قابل توجهی از آثارش را مطابق با سبک دوست صمیمی‌اش، ادگار دگا کشید. سنت‌شکنی و دست‌کشیدن از فعالیت‌های دیرینه و پرسابقه بود که هنرمندان مرد نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم را قادر ساخت تا راه‌هایی تماماً متفاوت از پدران خود را پیش بگیرند و دقیقاً همین نوع سنت‌شکنی و طرد کار سنتی بود که زنان را، البته با دشواری‌های بیشتر، قادر ساخت تا راه مستقل خویش را پی بگیرند. بسیاری از زنان هنرمند متاخر ما، همچون سوزان والادون، پائولا مادرسان - بکر، کت کولویتز، یالوئیبیز نولسون، از خانواده‌هایی غیرهنرمند برخاسته‌اند، اگرچه بسیاری از هنرمندان زن معاصر و تقریباً معاصر با رفقای هنرمند خود ازدواج کرده‌اند.

پژوهش درباره‌ی نقش پدر مهربان - اگرچه نه کاملاً مشوق - در شکل‌گیری هنرمندان حرفه‌ای زن می‌تواند جذاب باشد: مثلاً هم کت کولویتز و هم باربارا هپ‌ورث ما را به یاد تأثیر پدران معمولاً دلسوز و پشتیبان بر حرفه‌ی هنری می‌اندازند. از آنجا که پژوهش دقیق و کاملی وجود ندارد، تنها می‌توان داده‌هایی حسی راجع به وجود یا عدم وجود شورش هنرمندان زن علیه اقتدار والدین جمع‌آوری کرد و میزان آن را با طغیان‌گری‌های هنرمندان مرد مقایسه کرد و بالعکس. باوجوداین، یک

چیز جای چون و چرا ندارد: هم در گذشته و هم امروز، برای اینکه یک زن اصولاً حرفه‌ای را برگزیند، میزان مشخصی از عدم رعایت رسوم و سنن لازم است که البته برای پی‌گرفتن حرفه‌ای هنری این میزان خیلی کمتر خواهد بود. نتیجتاً جدای از اینکه زن هنرمند علیه رویکرد خانواده‌اش بشورد یا به آن دلگرم باشد، در هر صورت باید درون خویش واجد تمایل نیرومندی به طغیان باشد تا اساساً بتواند راهی برای خویش در جهان هنر بگشاید؛ به‌جای آنکه نقش اجتماعاً مطلوب همسر و مادر را اختیار کند؛ یعنی تنها نقشی که همه‌ی نهادهای اجتماعی خودبه‌خود به وی می‌سپارند. هنرمندان زن تنها با اقتباس - هر چقدر پنهانی - خصایص «مردانه»‌ی نظیر تک‌ساحتی‌بودن، تمرکز، لجاجت، و جذب‌شدن در ایده‌ها و کار هنری دستی محض خاطر خودشان [و بی‌هیچ غایت خارجی] توانسته‌اند در جهان هنر موفق شوند و این فرآیند ادامه دارد.

رزا بنهور

بررسی دقیق‌تر و جزئی‌تر آثار رزا بنهور (۱۸۲۲ - ۱۸۹۹)، یکی از موفق‌ترین و خبره‌ترین هنرمندان زن تمام تاریخ آموزنده خواهد بود؛

کسی که کارش — علی‌رغم نقدهای مغرضانه‌ای که حول دمدمی‌مزاجی‌های او در نقاشی، و نیز میزان پذیرفته‌شده و معینی از یکنواختی در آثارش شکل گرفته است — دستاوردی خیره‌کننده است، برای هر کسی که به هنر قرن نوزدهم و تاریخ ذوق به‌طور کلی علاقه داشته باشد. رزا بنهور هنرمند زنی است که در او، همه‌ی انواع گوناگون درگیری‌ها، تناقض‌ها و نزاع‌های درونی و بیرونی — که سنخ‌نمای جنسیت و حرفه‌ی او هستند — به‌طور واضحی برجسته می‌شوند؛ شاید تا حدی به این دلیل که شهرت و آوازه‌ی عظیمی دارد.

موفقیت رزا بنهور نقش‌نهادها و تغییر نهادی را به‌عنوان شرط لازم — اگر نه کافی — موفقیت هنری اثبات می‌کند. می‌توان گفت بنهور در عین اینکه عیب «زن‌بودن» را بر خود داشت، اما وقت خوبی را برای هنرمند شدن انتخاب کرد: او در اواسط قرن نوزدهم به رزا بنهور بدل شد؛ یعنی همان دوره‌ای که نزاع درگرفته میان نقاشی تاریخی سنتی با نقاشی کم‌طمطراق‌تر و آزادترِ صحنه‌های روزمره، منظره و طبیعت بی‌جان به نفع گروه آخر تمام شد. تغییری عمده در حمایت اجتماعی و نهادی از هنر نیز در راه بود: با سقوط آریستوکراسی فرهیخته و سربرآوردن برژوازی نوظهور، تقاضا برای نقاشی‌های کوچک‌تر — که عموماً از موضوعات

روزمره ترسیم می‌شوند — نسبت به نقاشی‌های پرآب و تاب مذهبی یا اسطوره‌ای بیشتر و بیشتر می‌شد. به قول وایتز: «شاید سیصد موزه‌ی محلی آنجا وجود داشت و شاید کارمزدهای حکومتی بر آثار عمومی تعلق می‌گرفت؛ اما سیل افزایش‌دهی نقاشی‌ها تنها رو به سوی خانه‌های برژوازی داشت؛ یعنی تنها مقصدی که پولی بابت آنها می‌پرداخت. نقاشی تاریخی هرگز زیبنده‌ی اتاق‌های نشیمن طبقه‌ی متوسط نبوده و نخواهد بود. اما اشکال پست‌تر هنر تصویری — روزمره، منظره، طبیعت بی‌جان — قطعاً چنین بوده‌اند.» گرایشی در میان نقاشان فرانسه‌ی اواسط قرن، همان‌طور که در هلند قرن هفدهم، در جهت دست‌یابی به گونه‌ای امنیت شغلی در بازار متزلزل آثار هنری به وجود آمد؛ آن هم از طریق متخصص‌شدن و حرفه‌ای شدن در یک موضوع مشخص: همان‌طور که وایتز اشاره می‌کند، نقاشی حیوانات حوزه‌ی بسیار محبوبی بود و رزا بنهور هم بدون شک موفق‌ترین و خبره‌ترین هنرمند مشغول در آن که البته شهرت متعاقب خویش را مدیون تروپو، نقاش مکتب باربیزون بود (همان نقاشی که می‌گویند یکبار آنقدر سفارش نقاشی گاو داشته که هنرمند دیگری را برای رنگ کردن پس‌زمینه استخدام می‌کند). مشهور شدن رزا بنهور که همراه بود با نقاشان منظره‌ی باربیزون، و تحت حمایت

یکی از همان دلال‌های زیرک و پولکی یعنی دوراند - روتلز که بعدتر امپرسیونیست‌ها را هم پشتیبانی کرد. دوراند روتلز از اولین دلال‌هایی بود که به زبان وایتز، از بازار در حال گسترش آثار تزینی منقول برای طبقه‌ی متوسط بهره‌برداری کرد. ناتورالیسم رزا بنهور و قابلیت او در تسخیر فردیت - حتی «جان» - هر یک از سوژه‌های حیوانی‌اش با ذائقه‌ی برژوازی آن دوره سازگار بود. به‌طریق مشابه، همین ترکیب از کیفیات بود که موفقیت لندسیر، دیگر نقاش معاصر متخصص در حوزه‌ی حیوانات با بنهور را در انگلستان تضمین کرد - اگر چه بدون شک با مقادیر بالاتری از سانتی‌ماتالیسم و توهامات سوزناک.

رزا بنهور، دختر طراحی فقیر بود که طبعاً خیلی زود به هنر علاقه‌مند شد؛ در همان زمان، بابت نشان‌دادن استقلال روح و آزادی رفتار، فوراً به دختری آتشپاره و پسروار معروف شد. خود او می‌گوید که «اعتراض مردانه»‌اش از همان اوایل شکل گرفت؛ نمی‌توان مطمئن بود که تا چه حد از هر نوع نمایش سماجت، کلی‌شقی، و نیرومندی را در نیمه‌ی نخست قرن نوزدهم «مردانه» می‌پنداشته‌اند. گرایش رزا بنهور به پدرش هم در پرده‌ی ابهام است: پدرش در هدایت او به‌سوی زندگی کاری آینده‌اش تأثیرگذار بوده، اما در عین حال شکی نیست که رزا از رفتار بی‌ملاحظه‌ی

پدر با مادر محبوبش نیز خشمگین و منزجر بوده‌است و در خاطراتش، ایدئالیسم اجتماعی عجیب و غریب پدرش را با شور و هیجان دست می‌اندازد. ریموند بنهور از اعضای فعال اجتماع مستعجل سن‌سیمونی‌ها بود که در دهه‌ی سوم قرن نوزدهم توسط «پدر»^۱ انفانتین در مونتان پایه‌گذاری شد. اگرچه شاید بنهور بعدها برخی از غرابت‌های بعید اعضای این اجتماع را مسخره می‌کرد، و کاملاً مخالف بار مضاعفی بود که وظایف کشیشی پدرش بر دوش مادر خسته‌اش می‌انداخت، اما بدیهی است که ایدئال سن‌سیمونی برابری برای زنان - آنها ازدواج را رد می‌کردند، شلوارهای زنانه‌شان نمادی از رهایی بود، و رهبر معنوی‌شان، پدر انفانتین، با تلاشی خارق‌العاده در پی یافتن مسیحایی زن بود تا رهبری‌اش را با وی قسمت کند - در هنگام کودکی تأثیر عمیقی بر وی گذاشت و شاید بر شیوه‌ی رفتار او در آینده نیز تأثیرگذار بود.

به مصاحبه‌کننده‌ای گفته بود: «چرا نباید به زن بودن خود افتخار کنم؟ پدرم، منادی مشتاق انسانیت، بارها به من گفت که رسالت زن تعالی‌بخشیدن به نژاد انسانی است، که زن مسیحای قرن‌های آینده است. من درک غرورآمیز خود از جنسیت‌ام را به همین دکترین عظیم و باشکوه



1. Le Père

او مدیون‌ام و تا روز مرگ به استقلالی که او داشت، پایبندم...» وقتی که هنوز یک بچه بود، بلندپروازی خویش را در فراروی مادام و بچه - لبرون قرار داد - دقیقاً همان الگوی برجسته‌ای که می‌توانست پیرواش باشد - و هر آنچه دلگرمی و امید بود، در تلاش‌های اولیه‌اش خرج کرد. در همان زمان، منظره‌ی زوال آهسته و تدریجی مادری که هرگز شکوه نمی‌کرد، آن هم به دلیل فقر و کار بیش از حد، شاید تأثیر واقعی‌تری بر تصمیم او مبنی بر به‌دست گرفتن سرنوشت خویش و امتناع تام و تمام از بدل‌شدن به برده‌ی شوهر و فرزندان داشته باشد. آنچه به‌ویژه از منظر فمینیستی مدرن جذاب‌تر است، توانایی رزا بنهور در ترکیب‌کردن نیرومندترین و تهاجمی‌ترین نوع اعتراض مردانه با ادعاهایش راجع به زنانگی «بنیادین» - که بی‌هیچ شرم و خجالتی خودمتناقض‌اند - است. در آن روزهای پیشافروردی که همه‌چیز به‌طرز مهیجی رک و بی‌پرده بیان می‌شد، رزا بنهور می‌توانست این‌طور به زندگی‌نامه‌نویسش توضیح دهد که بابت ترس از دست دادن استقلالش، هرگز نخواست از دواج کند. او این‌طور ادامه داد که دختران جوان بی‌شماری اجازه می‌دهند تا آنها را همچون گوسفندان برای قربانی‌کردن به سوی مذبح ببرند. باوجوداین، در عین اینکه از دواج را برای خود نمی‌پسندید و برای هر زنی که به آن تن

می‌داد، نوعی فقدان اجتناب‌ناپذیر خودیت^۱ را مشاهده می‌کرد، اما برخلاف سن‌سیمونی‌ها ازدواج را «یک ضرورت مقدس به‌نفع سازماندهی جامعه» می‌دانست.

در همان حال که نسبت به هر پیشنهاد ازدواجی بی‌میل بود، پیوندی از قرار معلوم بی‌غل و غش، مادام‌العمر و ظاهراً افلاطونی با ناتالی میکاس داشت، هنرمند زن همکارش که به‌وضوح با همراهی و صمیمیتی در کنار او ماند که رزا نیازمندش بود. حضور این دوست همدل و همراه، آشکارا نیازمند قربانی‌کردن تعهد خالص به حرفه‌ی خودش نبود؛ چیزی که ازدواج مستلزم آن بود: درهرحال، مزایای چنین تدبیری برای آن دسته از زنان واضح است که - در دورانی که هنوز روش‌های مطمئن جلوگیری از بارداری وجود نداشت - آرزو داشته‌اند از حواس‌پرتی‌های ناشی از حضور کودکان اجتناب کنند.

باوجوداین، رزا بنهور در همان حال که صادقانه نقش زنانه‌ی مرسوم عصرش را رد می‌کرد، هنوز به آن چیزی کشانده می‌شد که بتی فریدان «سندروم بلوز چین‌دار» نامیده است؛ یعنی همان نسخه‌ی بی‌ضرر اعتراض زنانه که حتی امروزه هم زنان روان‌پزشک یا استاد دانشگاه



1. selfhood

موفق را وا می‌دارد تا پوشاکشان را از اقلام مافوق زنانه انتخاب کنند یا بر اثبات دلاوری‌شان در مقام کیک‌پزها اصرار ورزند. علی‌رغم این واقعیت که او از همان ابتدا موهایش را کوتاه می‌کرد و پوشاک معمولش، پیروی الگوی ژرژ ساند — کسی که روماتیسیسم روستایی‌اش نفوذ چشمگیری بر تخیل او داشت —، لباس‌های مردانه بودند، اما به زندگی‌نامه‌نویسش تاکید کرد — و بی‌شک این باور صادقانه‌ی او بود — که فقط این کار را به‌خاطر مقتضیات مشخص حرفه‌اش انجام داده است. او در حالی که با اوقات تلخی شایعات متأثر از گردش‌کردنش در جوانی با لباس پسرانه در خیابان‌های پاریس را رد می‌کرد، عکسی قدیمی از شانزده‌سالگی خویش را با افتخار نشان زندگی‌نامه‌نویسش داد که در آن لباس متعارف زنانه‌ای بر تن داشت و تنها موی سرش را تراشیده بود که آن را هم نوعی راه‌حل عملی از پی مرگ مادرش دانسته بود و ادامه داده بود: «دیگر چه‌کسی به فر موهایم می‌رسید؟»

درباره‌ی قضیه‌ی لباس مردانه، فوراً ادعای هم‌صحبتش را مبنی بر اینکه شلوار نماد آزادی بوده‌است، رد کرد. او تاکید داشت: «من قویاً آن دسته زنان را شایسته‌ی سرزنش می‌دانم که پوشاک سنتی خویش را از آن رو کنار می‌گذارند که می‌خواهند برای مردان جلب توجه کنند. اگر آن

شلوارها را مناسب جنسیت خود می‌دانستم، کاملاً از شر این دامن‌ها خلاص می‌شدم، اما قضیه این نیست و به‌علاوه، به خواهرانم در پالت هم توصیه نکردم تا در رویه‌ی معمول زندگی‌شان لباس مردانه بپوشند. پس اگر می‌بینید که این‌طور لباس پوشیده‌ام، ابدأً مثل زنان دیگر بسیاری در تلاش برای دستیابی به جذابیت بیشتر نبوده‌ام، بلکه دلیل آن صرفاً آسان‌تر کردن کارم بوده‌است. به‌خاطر داشته باشید که در دوره‌ای مشخص همه‌ی روزهایم را در کشتارگاه‌ها می‌گذراندم. درواقع، باید عاشق هنرتان باشید تا بتوانید در میان استخرهای خون زندگی کنید...اسب‌ها را هم دوست داشتم و بازارها و حراجی‌ها بهترین جایی هستند که می‌توان این حیوانات را مطالعه کرد...چاره‌ای نداشتم جز اینکه بفهمم جامه‌های مخصوص جنس من، تماماً مایه‌ی مزاحمت و اذیت‌اند. به‌همین خاطر از رییس پلیس خواستم تا مجوز پوشیدن لباس‌های مردانه را صادر کند. اما لباس‌هایی که می‌پوشم تجهیزات کارم هستند و نه هیچ چیز دیگر. اظهارنظر احمق‌ها هرگز آزارم نداده است. ناتالی هم به اندازه‌ی من آنها را مسخره می‌کند. اصلاً آزار نمی‌بیند وقتی شبیه یک مرد لباس می‌پوشم، اما اگر حتی یک ذره ناراحتید و شک دارید، کاملاً آماده‌ام دامن به پا کنم، به‌ویژه از آنجا که همه‌ی کاری که باید بکنم، این است که کمدم را باز کنم

تا انبوهی از لباس‌های زنانه جلوی رویم قرار گیرد.»

درعین حال رزا بنهور مجبور بود تصدیق کند که: «شلوارهایم بزرگترین محافظان‌ام بودند... بارها بابت شجاعتی که در شکستن سنت‌ها به خرج دادم به خودم تبریک گفته ام، وگرنه با دامنی که باید همه‌جا با خود بکشی، مجبور می‌شدم از یک‌سری کارها دور بمانم.» با وجود این هنرمند مشهور دوباره احساس می‌کند که باید تصدیق صادقانه‌اش را با «زنانگی» ای عاریتی توجیه کند: «علی‌رغم دگرگونی لباس‌هایم، هیچ کدام از دخترانِ حوا به اندازه‌ی من ظرافت را ستایش نمی‌کنند. طبیعتِ خشن و تاحدی اجتماع‌گریز من هرگز باعث نشده است که قلبم تماماً زنانه باقی نماند.»

تأثرآور است که این هنرمند بسیار موفق، که سختی‌ها و مشقات بسیاری را در مطالعه‌ی آناتومی حیوان بر خود روا داشته و سوژه‌های گاو و اسب خود را در آزارنده‌ترین محیط‌ها دنبال کرده است و تابلوهای عامه‌پسندانه‌ی بسیاری را به شکل صنعتی در طی حرفه‌ای طولانی تولید کرده است و مستحکم، مطمئن و مسلماً واجد سبکی مردانه بوده است، مدال برترین اثر را در سالون پاریس گرفته است، عضو ارشد لژیون دو آنر، ارشد فرقه‌ی کاتولیک الیزابلا و فرقه‌ی لئوپولد بلژیک و دوستِ ملکه

ویکتوریا بوده است — بله، تأثرآور است این هنرمند مشهور در جهان اواخر عمر باید احساس کند که مجبور است اتخاذ بسیار منطقی روش‌های مردانه را، به هر دلیلی، توجیه و تعدیل کند و حتی به دیگر خواهران فروتن‌تر شلوارپوش هم‌دوره‌اش بتازد، تنها به این دلیل که مطالبات وجدان خویش را ارضا کند؛ چرا که علی‌رغم حمایت‌های پدر، رفتار نامرسوم و سرفرازشدن به موفقیتی جهانی، هنوز وجدانش او را به‌خاطر اینکه زنی «زنانه» نیست، محکوم می‌کند.

دشواری‌های تحمیل‌شده بر هنرمند زن به‌واسطه‌ی چنین مطالباتی (از سوی وجدان)، حتی امروز وضعیت سخت موجود برای کار را سخت‌تر هم می‌کند. برای نمونه، ترکیب هنرمند بودن و این مطالبات را در لئوئیز نولسون، هنرمند مطرح معاصر در نظر بگیرید که خود را تا بالاترین درجه و به‌شکلی «غیرزنانه» وقف کارش کرد و درعین حال، ابروهای مصنوعی «زنانه» و جلوه‌گری داشت، یا مثلاً تصدیق می‌کرد علی‌رغم اطمینان به این که بدون کار هنری زنده نخواهد ماند، هفده سالگی ازدواج کرد زیرا «جهان می‌گفت شما باید ازدواج کنید». حتی در مورد این دو هنرمند برجسته — حتی اگر بازار/اسب (تصویر ۳) را دوست نداشته باشیم، باید موفقیت حرفه‌ای رزا بنهور را تصدیق کنیم — صدای رمز و راز زنانه با

مخلوط درهم و برهم‌اش از خودشیفتگی دمدمی مزاج و احساس گناه که درونی‌شده‌است، به‌نرمی آن اعتماد کاملاً درونی، آن اطمینان و خودمختاری مطلق و اخلاقی و زیبایی‌شناختی را — که توسط والاترین و خلاقانه‌ترین آثار هنری مطالبه می‌شود — ضعیف و واژگون می‌سازد.

نتیجه‌گیری

تلاش کرده‌ام به یکی از مسایل دیرینه‌ای پردازم که بر سر راه مطالبه‌ی زنان جهت برابری حقیقی — نه صرفاً برابری اعطایی — قرار دارد و این کار را با بررسی حقیقی زیرساختار فکری نادرست و مغلوطنی انجام داده‌ام که مبنای سؤال «چرا هرگز هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته‌است؟» بوده‌است؛ آن‌هم با به‌پرسش کشیدن صحت و سقم صورت‌بندی مسائل کذایی و «معضل» زنان به طور خاص؛ و سپس با کاویدن برخی محدودیت‌های خود حوزه‌ی تاریخ هنر. به‌علاوه تلاش کرده‌ام تا با تاکید‌گذاشتن بر ملزومات نهادی — یعنی عمومی — به‌جای ملزومات فردی برای موفقیت یا عدم موفقیت در انواع هنرها، پارادایمی برای کندوکاو در ساحات دیگر این زمینه عرضه کنم. همچنین با بررسی دقیق و جزئی مرحله‌ای یکه در محرومیت و شرایط نامساعد — عدم

دسترسی دانشجویان زن هنرمند به مدل‌های برهنه — چنین تزی را مطرح کردم: درواقع به‌لحاظ نهادی از دسترسی زنان، صرف نظر از قابلیت‌های به‌اصطلاح «استعداد» یا «نبوغ» آنها، به موفقیت یا تبخر در هنر (تا آنجا که هم‌پای مردان شوند) جلوگیری شده‌است. وجود دسته‌ی کوچکی از هنرمندان موفق — اگر نگوئیم بزرگ — زن در طول تاریخ به‌هیچ عنوان نقض این واقعیت نیست، همان‌طور که تعدادی سوپرستار یا افراد موفق مشخص در هر گروه اقلیتی تقیض آن نخواهد بود. شاید دستاوردهای بزرگ، نادر یا دست‌کم دشوار باشند، اما دشوارتر یا نادرتر خواهد بود که در حین کار، هم‌زمان با اهریمنان درونی تزلزل نفس و احساس گناه و نیز هیولاهای بیرونی تمسخر و تشویق‌های متکبرانه و دلرحمانه بجنگی؛ دو دشمنی که هیچ‌یک ارتباط مشخصی با کیفیت اثر هنری به ما هو ندارند.

مهم این است که زنان با واقعیت تاریخ خویش و با وضعیت کنونی‌شان، بدون تراشیدن عذر و بهانه یا ترویج میان‌مایگی مواجه شوند. شاید شرایط دشوار حقیقتاً یک عذر باشد، اما در هر صورت، موقعیتی فکری نیست [که صرفاً واقعی‌ست]. به‌جای آن باید موقعیت زنان در مقام «توسری‌خورده‌ها در قلمروی امور باشکوه» و «نامحرمات در ایدئولوژی

زن، هنر، قدرت

۲۳۴

سفید

۲۳۳

چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟

متعلق به آن قلمرو» را نوعی نظرگاه گرفت و گفت که زنان می‌توانند ضعف‌های نهادی و فکری را به‌طور کلی فاش سازند و همزمان با ویران‌ساختن آگاهی کاذب، در خلقِ نهادهایی مشارکت کنند که در آنها تفکر روشن و بی‌عیب — و عظمت حقیقی —، فرصت‌های مبارزه‌جویی هستند که بر سر راه همگان، هم مرد و هم زن، سبز می‌شوند؛ آنانی که آن‌قدر شجاعت دارند تا خطرِ ملازمِ آن را بپذیرند و به دلِ امر ناشناخته بزنند.

۲۳۳

خاطره‌ی این صداها را فقط برای تأثیر خوشایندشان نمی‌گویم بلکه می‌خواهم اشاره کنم که نزدیک‌تر به قرن نوزدهم به دنیا آمده‌ام تا قرن بیست و یکم. گرچه من بر خلاف اورهان پاموک نویسنده‌ی ترکیه در همان خانه‌ای که به دنیا آمده‌ام زندگی نمی‌کنم، اما هیچ وقت دورتر از ۷۵ مایلی آن جا زندگی نکرده‌ام. البته من جاهای دیگری هم بوده‌ام: پاریس مثل خانه‌ی دوم من است و لندن کمی کمتر از آن. اما دورترین جایی که در آمریکا زندگی کرده‌ام، به جز اقامتی کوتاه در بچگی در توسان و چند زمستان در میامی بیچ (که البته آن زمان پست دیده‌بانی بروکلین بود)، پکیسی است. در آن جا در کالج و سر درس خواندم و چندین سال درس دادم. از دانشگاه کلمبیا کارشناسی ارشد در ادبیات انگلیسی قرن هفدهم گرفتم و دکتری‌ام را از انیستیتو هنرهای زیبای دانشگاه نیویورک^۱، که الان هم در آن درس می‌دهم. هیچ کدام از این‌ها چندان از بروکلین دور نیستند.

من در یک خانواده‌ی غیرمذهبی چپ روشنفکر یهودی بزرگ شدم، مثل بسیاری دیگر در آن منطقه. دستاوردهای روشنفکری، خلاقیت یا درک هنرها - ادبیات، موسیقی، نقاشی، رقص - در کنار عدالت اجتماعی

مؤخره: نه چندان دور از بروکلین: بزرگ شدن، پیرشدن با هنر

سیاوش واعظی

اولین خاطرات من صداها هستند: صدای سم اسب^۱ مرد شیرفروش در اول صبح، که شیر تضمینی واکر گردن^۲ را دم در آپارتمان مان می‌گذاشت. دنگ دنگ مکرر اتوبوس برقی که بلوک ما را در خیابان کراون^۳ بین خیابان‌های نسترن و راجرز^۴ احاطه کرده بود. بعد فریادهای خیابان بود: «لباس کهنه می‌خرم» مرد دوره‌گرد و صدای زنگ چاقوتیزکن. گاهی هم از خوش‌شانسی من صدای ارگ دستی چرخ‌وفلک سیار زیر پنجره‌ی اتاق - نه به جذابی اجرای اصلی در کونی آپلند^۴، اما به هر حال لذت‌بخش -

1. Walker Gordon
2. Crown Street
3. Nostrand and Rogers Avenues
4. Coney Island

1. NYU Institute of Fine Arts

والا ترین هدف‌ها بودند. من پیش از هر چیزِ دیگر، این‌ها را درک کردم. پول درآوردن به عنوان یک هدف در زندگی مورد توجه نبود، گرچه در دسترس بود. در واقع هیچ کس هرگز پیش من درباره‌ی پول حرف نمی‌زد. شاید به این دلیل که پول داشتیم، حتا در بحران اقتصادی ۱۹۲۹. یک پدربزرگام پزشک زنان و زایمان بود و اهل ادبیات. دیگری شیفته‌ی اپرا و نامه‌نویسی قهار به تایمز^۱ و میامی هرالد^۲، و موسس و مالک وینبرگ نیوز^۳ بود، که همه‌ی روزنامه‌ها را در بروکلین و برخی را در منهنن تحویل مشتری می‌داد. خانه‌ای در ساحل داشتیم با دو قایق به نام‌های لیندا یک و لیندا دو. همین‌طور خدمتکارها و رختشوها، و زوجی برای پدربزرگ و مادربزرگ، که کارهای خانه را انجام می‌دادند. یک عمویم به هاروارد رفت و دیگری به دارتموس. پدر و عمویم در مدرسه‌ی پدی^۴ درس خواندند. آن دو در آن جا اقلیت یهودی کوچکی بودند. البته بعدها پدر را از آن جا برگرداندند - احتمالا برای مشروب‌خواری.

یهودی بودن در منطقه‌ی کرون هایتز نه تنها باعث غریبگی نبود بلکه

1. Times
2. Miami Herald
3. Weinberg News
4. Peddie School

هویتی فراگیر بود. هر کسی را که می‌شناختیم یهودی بود و بیشترشان غیر مذهبی و همانند دیگران. گرچه برخی دمده بودند (متشرع و مذهبی): مردان کلاه سیاهی که پدربزرگ شیک و امروزی من آشکارا با تحقیر نگاه‌شان می‌کرد. من پیش از ۱۳ سالگی که جشن بلوغ پسرعمویم در فارست هیلز بود و بسیار متفاوت از نمونه‌های قدیمی‌اش، هیچ وقت وارد معبدی یهودی نشده‌بودم. آن جشن هم برایم خسته‌کننده و کمی آزارنده بود. هنوز هم منظره‌ی عبادت افراد از هر دینی، جلوی دیگران، به خصوص زانو زده، به شکل مبهمی اذیت‌ام می‌کند. اما سرزمین کهن، ستم، اشتتال، ییدیش - زبان، تئاتر، جوک‌ها - و سرنوشت فاجعه‌بار یهودی‌ها در اروپا، همیشه در پس‌زمینه بودند و در نهایت این مسائل، برای کسی که پیگیرشان باشد، در طول جنگ مورد توجه قرار گرفتند. من نمی‌دانستم یهودی‌ها با دیگران فرق دارند یا یهودی بودن چه معنایی دارد، تا این که به واسار^۱ رفتم. من این تفاوت را عمیقاً در اولین سفرم به خارج در ۱۷ سالگی تجربه کردم. وقتی «در کالج مرتون، در آکسفورد» را نوشتم، شعری که کشف من از هویت یهودی را می‌کاود و در نشریه‌ی کامنتری^۲ در زمستان ۱۹۵۰ چاپ شد.

1. Vassar
2. Commentary

خواندن در کودکی برایم مخدري دلخواه بود و بايد تاكيد كنم كتاب، به خصوص رمان، در شكل‌گيري احساس و فكرم نقش قطعي و مهمي داشت. قرارِ بازي‌مان دو دخترِ كوچك بود كه در دو مبلِ كنارِ هم گلوله شده‌بودند و كتاب مي‌خواندند. من اغلب همهي شب را بيدار مي‌ماندم و كتابي مي‌خواندم: «اتوبيوگرافي لينكلن استفنس»^۱ يا «كريستين لاورانسداتر»^۲ يا «بودنبروك‌ها»^۳ يا «دامبي و پسرش»^۴. با شيفتگي زياد «دكتر فاستوس»^۵ را خواندم، كه نبوغِ هنري را به عنوانِ بيماري نادري معرفي کرده بود كه بر توده‌ي مردمِ عادي اثر مي‌كند. اين تبیین به نظرم منطقي مي‌آمد. شايد چون به نوعي، آگاهانه يا ناآگاهانه، حس مي‌کردم كه عطشِ سيري‌ناپذيرِ من براي دستاوردهاي اين نبوغِ هنري برخي از همان خصلت‌هاي بسيار بيمارگون را، البته نه چندان آزاردهنده، دارا ست و من برگزيده شده‌بودم. خواندن براي من مهارناپذير بود. كاري كه هر وقت ممكن بود بايد انجام مي‌دادم و گاهي وقتي واقعا ممكن نبود. غذا را با تعبيرِ رويايي فرويد روی پايم مي‌خوردم كه با دستمالِ كتانِ سفيد و بزرگِ مادر بزرگِ نصفه - نيمه پنهان شده‌بود. از راديو، كه در خانه وسيله‌اي

- ▼
1. Autobiography of Lincoln Steffens
 2. Kristin Lavransdatter
 3. Buddenbrooks
 4. Dombey and Son
 5. Dr. Faustus

ضروري بود، جك نبي يا فرد آرن گوش مي‌دادم تا همان طور كه هنوز كتاب روی پايم بود، به چشمان‌ام استراحت دهم، و باهيجان كشف مي‌کردم كه چرا در يك روبا، قطعا، روسپي‌ها بايد جواهرِ آبي به گوش مي‌داشتند.

آيا واقعا دوست‌ام آليس ساعتِ دوِ شب به من زنگ مي‌زد چون من مي‌توانستم جمله‌هاي فرانسوي صحبت‌هاي كلوديا شوشا^۱ و هانس كاستورپ^۲ در كوهِ جادو^۳ را ترجمه كنم كه همزمان در اتاق‌خواب‌هايمن با چراغ‌قوه مي‌خوانديم؟ آن موقع من فرانسه را شروع کرده بودم و او لاتين ياد مي‌گرفت. اين طوري بود كه كوهِ جادو را در دوازده سالگي در حدودِ يك روز خواندنِ مداوم تمام كرديم. اين كتاب، كه مانند خيلي كتاب‌هاي ديگر زماني آن را خواندم كه هنوز چيزهاي زيادي نبود تا مزاحمِ جذابيتِ نابِ آن شود، در ذهن‌ام حك شده‌است و به نظرم هنوز هم بخش‌هايي از آن را كاملا به ياد دارم.

اما منطقي است اگر كسي پيرسد كه تو چگونه توانستي در دوازده سالگي كوهِ جادو را بفهمي؟ من همه‌اش را مي‌فهميدم و از هيچ چيز نفهميده نمي‌گذشتم. همه چيز در كتاب كششي برابر و پرشور و سرراست

- ▼
1. Clavdia Chauchat
 2. Hans Castorp
 3. The Magic Mountain

داشت. بله، همه چیز را می‌فهمیدم و بهتر از آن‌که، اگر امروز برای اولین بار آن را بخوانم. زیرا آن موقع هیچ از زندگی نمی‌دانستم که مزاحم ادبیت ناب و داستان‌پردازی روانِ متن شود. در غیاب تجربه‌ای نزدیک، از عشق، از بیماری، از تاریخ اروپا، از فلسفه، متن و کنش خواندنِ متن همه چیزی بود که وجود داشت. این گونه بود که کتاب را می‌فهمیدم و یا حتا در رابطه‌ی عاشقانه‌ی کلودیا و هانس، و جزئیات شگفت‌اش شریک بودم، بیش از آن‌که اگر خودم رابطه‌ی عاشقانه می‌داشتم. چرا که در آن صورت تجربه‌ی خودم را در متن دخالت می‌دادم اما اکنون صرفاً همان را درک می‌کردم، بدون تحریفی از دیدگاه «شخصی» خودم.

همین‌طور بود مباحثه‌ی درخشانِ نافتا و ستمبرینی^۱ در آخر کتاب که شیفته‌اش شده بودم. می‌دانستم درباره‌ی چه بحث می‌کنند: به نظر کاملاً واضح بود که یک تقابل تمام عیار ست. با این‌که گفتمان‌های لیبرالیسم قرن نوزدهم یا محافظه‌کاری نیچه‌ای برایم مطرح نبود، می‌توانستم بگویم که موضوعات مطرح در این مباحثه بسیار مهم و خودِ آن چالش فکری بسیار برجسته‌ای بود.

من به خواندن همه‌ی آثار مان، به جز مجموعه‌ی یوسف^۲ ادامه دادم.

1. Naphta-Settembrini debate
2. Joseph series

آن‌ها را یکی یکی از قفسه‌های کتابخانه‌ی عمومی بروکلین در گراند آرمی پلازا^۱ برمی‌داشتم: *لوتته در وایمار*^۲، *بودنبروک‌ها* (دو بار)، *تونیو کروگر*^۳ (که آن قدر آرزو داشتم در آن سهیم باشم که تونیو را کشیدم، دراز کشیده بر کاناپه‌ای در دکوری به سبک بیدرمایر^۴، دور تا دورش پر از کتاب، و گل رز خمیده‌ای که با انگشتان زاهدانه‌اش نگه داشته بود). داستان‌های کوتاه مان بسیار مورد علاقه‌ی مادرم بودند، به خصوص *آشوب و مصیبت زود هنگام*^۵ و نگاه ویژه‌اش به کودکی‌ای از هم گسیخته. مادرم هر داستانی را که از دید کودکان روایت می‌شد، دوست داشت: وقتی در هشت سالگی آنفلازرا گرفته بودم، مادرم بخش‌های آغازین سیمای هنرمند^۶ را برایم خواند که در آن قهرمان جویس به صدای حیوانات گوش می‌دهد. هم‌چنین مرا با دو کاترین^۷ آشنا کرد: *اسب رنگ بریده*، *سوار رنگ پریده* کاترین آن پورتر^۸ و در *خلیج کاترین* منسفیلد^۹ که در هر دوی آن‌ها کودک در مرکز داستان بود. *خون والسونگ‌های*^{۱۰}

1. Grand Army Plaza
2. Lotte in Weimar
3. Tomio Kroger
4. Biedermeier
5. Disorder and Early Sorrow
6. Portrait of the Artist
7. Two Katherines
8. Katherine Ann Porter's *Pale Horse, Pale Rider*
9. Katherine Mansfield's "At the Bay"
10. The Blood of Walsungs

مان داستان ویژه‌ی محبوب من بود. داستانی تیره و اغواکننده، و لطیف و روان در بافت ادبی. البته من زیگموند و زیگلیند را به عنوان دوقلوهای بسیار فرهیخته و شیک و موسیاه و یهودی در وایمار، می‌شناختم، پیش از آن که شخصیت‌هایی واگنری. به نظرم مرگ در ونیز را کمی بعد خواندم: حیف! چرا که این کتاب شاهکار است. نوعی تمثیل از طرح‌هایی درباره‌ی کودکی و نویسندگی، و اشتیاق شدید و پرشوری برای تسلط بر جهان تسلط‌ناپذیر متن که آن روزها مرا تسخیر کرده بود. مطمئن‌ام اگر زودتر آن را خوانده بودم، تصویری از تاتزیو^۱ می‌کشیدم.

پدر بزرگام مرا به سوی نویسندگان روس برد: گوگول، تالستوی، داستایفسکی، و نیز ایوان بونین، چخوف، تورگنیف - سیلاب‌های بهاری^۲ و پدران و پسران^۳. اما او سلیقه‌ای متنوع داشت که از لرد دانسنی تا جیمز فارل تا اشتفان تسواایگ تا نمایشنامه‌نویسانی چون اونیل و ایسن را در بر می‌گرفت. کنوت هامسون، نویسنده‌ی محبوب پدر بزرگ و دوست نویسنده‌ی بیدیش^۴ قلندر ماباش ناوم یثود بود. در کمال تعجب دیدم که کنوت هامسون بعدها به عنوان یکی از شخصیت‌های مدار راس‌السرطان

1. Tazio
2. Spring Floods
3. Fathers and Sons

۴. Yiddish: زبان عبری رایج میان کلیمیان روسیه و لهستان و آلمان و غیره (مخلوطی از آلمانی و عبری)

هنری میلر ظاهر شده. در ۱۳، ۱۴ سالگی درباره‌ی کتاب‌ها با آن‌ها در سطحی برابر بحث می‌کردم. کتاب‌ها را خوانده بودم و نظراتی درباره‌ی طرح و شخصیت‌های داستان‌ها داشتم. پس چرا که نه؟

ادبیات را به نوعی بیگانه می‌دانستم و نه بخشی از زندگی روزانه‌ام در بروکلین. انگلیسی یا فرانسوی بودن به نظرم امتیاز ناعادلانه‌ای بود که خیلی از آن نویسندگان داشتند. فضاهای پارسی آثار زول رومن با آن جهان بسته‌ی پراز اندیشه و سیاست و رابطه‌های پنهان حسادت مرا بر می‌انگیخت. همین‌طور مرگ/احساس الیزابت بوون^۱ که کودکی مثل مرا در چنان شرایط هیجان‌انگیزی از دوران نوجوانی‌اش تصویر می‌کند. چگونه می‌تواند این قدر خوش‌اقبال باشد - و علاوه بر آن انگلیسی هم باشد؟ (انگلیسی بودن اوج آرزوهای به‌دست‌نیامدنی بود.) سکه‌سازان^۲ ژید نمونه‌ای از همه چیزهایی بود که خود را از آن‌ها بی‌نصیب حس می‌کردم: شرارت، اصلاح، خودآگاهی و اعتماد به نفس.

دلمور شوارتز برایم کشفی تازه بود. وقتی بیدایش^۳، رمان او به نظم و نثر نوشته‌ی ۱۹۴۲ را خواندم، خود را مانند قهرمان جوان داستان هرشی گرین^۳ دیدم (و جانشین نویسنده) که مثل خودم کودکی یهودی بود و

1. Elizabeth Bowen's *Death of the Heart*
2. Genesis
3. Hershey Green

ذهن‌اش نیز مانند من با شعر و داستان پرورش یافته بود. سبک شوارتز که به عمد بین نوشتار رسمی و گفتار عامیانه عقب و جلو می‌رفت، ویژگی نوشته‌های منظوم من شده بود. حتا نام‌های نامتناسب آثارش خیلی به دل می‌نشست؛ بیش از همه ماهی شنندوا^۱ قهرمان نمایشنامه‌ی منظوم شنندوا. این درباره‌ی نام خود دلمور شوارتز هم بود، نیمه انگلیسی و نیمه یهودی اصیل، و نام من، لیندا وینبرگ. خیلی ناگهانی می‌توانستم جوری درباره‌ی خود بروکلین، درباره‌ی خانه‌ام، حرف بزنم انگار جوهره‌ی اصلی لندنِ جادویی یا پاریس یا مسکو ست و همین‌طور می‌توانست مایه‌ی تخیلی والا یا ادبیات بشود.

البته به جز خواندن کارهای دیگری هم انجام می‌دادم. اسکیت و طناب‌بازی می‌کردم، درسِ باله و رقصِ مدرن می‌گذراندم، تابستان به اردو می‌رفتم (و در آن جا یک جورهایی ورزشکار بودم)، پاتیناژ یاد می‌گرفتم، و البته کلاسِ پیانو می‌رفتم که آن زمان برای جوانان بروکلین لازم می‌نمود. معلمِ پیانو که معلمِ مادرم هم بود، می‌گفت: «همه‌ی شاگردان‌ام موفق‌اند اما نه به عنوانِ پیانیست.» باخ همه‌ی چیزی بود که می‌خواستم بنوازم. به فلوریدا که می‌رفتم، در تختِ بالایی کوپه‌ی قطار

1. Shenandoah

صفحه‌های محبوب، و شکننده‌ی باخ - استوکوسکی‌ام را محکم در بغل می‌فشردم. هنوز هم شیفته‌ی باخ هستم و دستِ کم روزی یک ساعت به موسیقی‌اش گوش می‌دهم. پیانو هم تمرین می‌کنم و می‌توانم انونسیون‌ها^۱ را بنوازم. این تقریباً همه‌ی چیزی ست که الان می‌توانم اما هنوز هم مثل همیشه نو و شگفت‌انگیز به گوش می‌آیند. موسیقی فولکلوریک را هم دوست داشتم. صفحه‌های آلن لومکس را از کتابخانه‌ی کنگره می‌گرفتم. نسخه‌های انگلیسی قدیمی ترانه‌های چایلد^۲ را کپی می‌کردم و با نسخه‌های سیسیل شارپ^۳ از آپالیشین^۴ مقایسه می‌کردم. بارها و بارها صفحه‌ها را گوش می‌دادم و ترانه‌های فولکلوریک زیادی به زبان‌های مختلف از بر بودم. هنوز هم آن‌ها را در حمام یا رانندگی‌های طولانی یا وقتی زیاده از حد مشروب خورده‌ام، می‌خوانم. در ۱۳ یا ۱۴ سالگی در میامی بیچ از روی مجموعه‌ی کامل شعر انگلیسی پدر بزرگ و مادر بزرگ یاد گرفتم چه طور سانت^۵ بنویسم. اولین چیزی که به‌اش برخوردم قالب اسپنری بود که الگویی شد برای اولین کارهایم، مثل «باخ! هستند آن‌هایی که فکر می‌کنند چشمه‌های اشتیاق...»، یک شعر پنج‌ضربی

1. Inventions
2. Child Ballads
3. Cecil Sharp
4. Appalachians
5. Sonnet

دوهجایی که سرزنشِ تندى بود نسبت به هر کسی که جرئت می‌کرد موسیقی رمانتیسیم را دوست بدارد. و یک شعرِ سانت‌مانند و شبیه به لحنِ جوونال درباره‌ی فروپاشی اجتناب‌ناپذیر میامی بیچ. شعر با این توصیف شروع می‌شد:

قابی در برابر آسمان گذاشته‌ام
تا ببینم چه چیز را در خود جای می‌دهد،
و در گوشه‌ی دستِ راست
گوی زرینِ شعله‌وری ست.
پایین در انتهای قاب
خانه‌ها با گچ‌کاری‌های رنگ‌پریده ایستاده اند
با سایه‌بان‌های قرمزِ روشن
مثل ردیفی درشکه روی شن
و با این پیش‌گویی بلاغی تمام می‌شود:
آه شهرِ زیبا و رویایی!
دورانِ تو - کی سپری خواهد شد؟
آری، رم قرن‌ها بر پا ماند
اما رم برای ماندن ساخته شده‌بود.
چه زود قلعه‌های مقوایی،
و شهرِ جادویی باید

در هوای مه‌آلودِ گرگ و میش گم شود
و در غبار سقوط کند.

برای ۱۴ سالگی زیاد بد نیست. اما چه قدر اشتباه می‌کردم! نه گم شدنی در هوای گرگ‌ومیش و نه سقوطی در غبار. بیش از نیم قرن بعد شهر حسایی رشد کرد، آبادتر از همیشه. برازندگی و جذابیتِ شهر و رفاهِ بیش از اندازه‌اش خیلی بیشتر از آنی بود که سازنده‌اش موریس لپیدوس در دهه‌ی ۴۰ تصور می‌کرد. سیمای یهودی شهر که در دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ برجسته بود، اکنون بیشتر به امریکای لاتین شبیه شده‌است و مدل‌ها و هنرمندان و مردانِ خوش‌هیكلِ همجنس‌باز و غیرِ همجنس‌باز و دیگر کله‌گنده‌های جورواجورش.

ممکن است پیرسید، درباره‌ی هنر چه؟ من یک مورخِ هنر هستم و هنوز درباره‌ی جایگاهِ هنر در پرورشِ دوره‌ی جوانی چیزی نگفته‌ام. درواقع آن روزها من هیچ تصویری از این که مورخِ هنر شوم، نداشتم و حتا نمی‌دانستم چنین چیزی وجود دارد، به جز شاید دانسته‌های کمی از عمومی که به فوگ رفته بود. کم‌وبیش اتفاقی مورخِ هنر شدم. پس از این که از دانشگاهِ کلمبیا کارشناسی ارشد ادبیاتِ انگلیسی قرنِ هفدهم را

گرفته‌بودم، مدیر گروه هنر و اسار، آگنس کلافلین^۱ تماس گرفت و پرسید که آیا می‌خواهم جایگزین جوان‌ترین عضوشان، که برای ازدواج از گروه رفته، بشوم. من هیچ کاری بهتر از این نداشتم و همین‌طور چهار درسی که در دوره‌ی کارشناسی درباره‌ی هنر گذراندم، واقعا برایم لذت‌بخش بود؛ بنابراین گفتم بله. بعد از یک سال دیدم تاریخ هنر را می‌پسندم. پس تصمیم گرفتم دکتری‌ام را از انیستیتو هنرهای زیبا بگیرم. یک تغییر طولانی که به دکتری در سال ۱۹۶۳ و استادی ختم شد و در نهایت کرسی‌اهدایی در دانشگاه محل تحصیل‌ام، که دست آخر در سال ۱۹۸۰ آن را ترک کردم و به مرکز تحصیلات تکمیلی دانشگاه نیویورک رفتم.

اما از کودکی با اشتیاق نقاشی می‌کردم، و می‌گفتند «با استعداد» ام، که آن روزها در بروکلین توصیف چندان غیر معمولی نبود. در «کلاس برای کودکان بااستعداد» در موزه‌ی بروکلین ثبت نام کردم. آن جا را در گردش‌های علمی مدرسه و یا با مادر یا پدر بزرگ دیده بودم و قطعا نقش مهمی در پرورش هنری من بازی کرد، گر چه نه ضرورتا از نظر زیباشناختی. پیش از همه مجذوب اشیاء درون موزه شدم؛ دوره‌ی تاریخی‌شان و یادآوری آن‌ها از تمدن‌های دور یا نابود شده. این جنبه‌ی



1. Agnes Claffin

تجربه‌ی موزه الهام‌بخش نخستین تلاش بلندپروازانه‌ی من در شعرای حماسی شد، در سال ۱۹۴۴ وقتی ۱۳ سال‌ام بود. شعر «ارواح موزه» نام داشت و پرهیبت و سنگین شروع می‌شد: «ما ارواح روزگاران گذشته ایم، مردگانی تجسد یافته.» و از زبان اشیاء موزه حرف می‌زد:

ما انفیه‌دان ایم، بادبزنها، شال توری،
تابوت مومیایی‌ها
جامه‌هایی که زمانی نوترین بودیم،
نگینی بر دسته‌ی دشنه‌ها
کتاب‌هایی با ورق‌های زرد...

من جامی رنگین‌ام که سیاهی چشم شاهزاده خانمی را در خود دارم...

به‌خصوص شاهزاده خانم مصری تا اوج شعر آزاد الهام‌بخش من بود. من واقعا باور داشتم با لمس مخفیانه‌ی تابوت مومیایی او یک جوری مستقیم و رازآمیز با گذشته‌ای دور ارتباط برقرار می‌کنم، اما گذشته‌ای که در آن دختری نوجوان مثل خودم زندگی می‌کرده‌است. به هر حال تجربه‌ای تأثیرگذار بود. شعر پایانی برانگیزنده و تاریک داشت:

شما کودکان که خمیازه‌کشان و تحقیرآمیز پا بر زمین می‌کشید،

بدانید

در لحظه‌ای کوتاه از ابدیت
 جعبه‌ی پودر آرایشی و قوطی سیگارتان،
 النگوها و جوراب‌های ابریشمی،
 ریش تراش و دریاکن‌ها،
 این جا پیش ما خواهند بود
 و در جعبه‌هایی شیشه‌ای، مرگ را زندگی می‌کنند...
 و مردمانی از روزگاری دیگر
 خمیازه‌کشان پا بر زمین می‌کشند
 در تالارهای نمود و بویناک موزه.

یک نتیجه‌ی ناخواسته! موزه و تجربه‌ی موزه باعث شد به این درک
 برسیم که من هم بخشی از تاریخ ام. ناخواسته سوزه‌ای خودآگاه در
 تجربه‌ی تاریخی شده‌بودم. پس شاید تصادفی نیست که نوع کار من در
 تاریخ‌نویسی هنر آشکارا محتوا محور است. البته زیبایی‌شناسی و زبان
 فرمال هنر برایم مهم است اما تاریخ و تئوری چیزها ست که مرا درگیر
 می‌کند. آن‌ها اصلی‌ترین موضوعات مورد توجه من‌اند.

اولین خاطره‌ی من از رابطه‌ام با هنرهای تصویری، به هر حال یک

جوربت‌شکنی بود یا شاید کسی بگوید نقد ناآگاهانه‌ی پیشافمینیستی:
 احتمالاً شش ساله بودم که این عمل اهانت‌بار را انجام دادم. آرام و به
 عمد، از یک چاپ مصور گران‌قیمت پیتر پن^۱، چشم‌های تینکربل^۲ را با
 پرگار در آوردم. هنوز هیجان‌ام را وقتی نوک تیز پرگار در آن چشم‌های
 آبی و مژه‌بلند فرو می‌رفت، به یاد دارم. هم ترسیده بودم و هم با نگاه به
 آن دو سوراخ سیاه در کاغذ گران‌قیمت کتاب احساس غرور
 پیروزمندانه‌ی داشتم. از تینکربل متنفر بودم، از ضعیفی‌اش، از ملاحظت
 تهوع‌آورش، از ناتوانی‌اش، از موهای روشن‌اش، از تمنایش برای رضایت
 مخاطب، و از بدن لاغر و سست‌اش که با بدن محکم و کمی چاق من
 کاملاً متفاوت بود. خوشحال بودم که چشم‌های آبی کم‌رنگ‌اش را در
 آورده‌ام. (الان می‌فهمم که در واقع حرکت مری ریچاردسن «چاک‌زن»،
 مبارز حقوق زنان، را تکرار کرده بودم، که در نشنال گالری در اعتراض به
 بازداشت امیلین پانکهورست با ساتور به تابلوی «ونوس راکبی»
 ولاسکوز حمله کرده بود.)

من اعمال ساختار شکنانه‌ام را با کتاب خواندن کلاس اول‌ام ادامه دادم.
 اسم‌اش «لیندا و لری»^۳ بود. لری همیشه در هر کار بی‌اهمیتی که از آن دو

1. Peter Pan
 2. Tinkerbell
 3. Linda and Larry

خواسته می‌شد، جلوتر بود. «ببینید لری می‌دود. ببینید لیندا می‌دود. بدو لری، بدو لیندا، بدو...» و مانند این. لری همیشه سه قدم جلوتر از لیندا بود همان طور که یک سر و گردن بلندتر بود. من با یک قیچی کند سر لری را در یک صفحه از کتاب بریدم و در صفحه‌ی دیگر پاهایش را. حالا آن دو برابر بودند و من هم راضی. (پیروان فروید می‌تواند آن چه می‌خواهند از این ماجرا برداشت کنند.) این اعمال به عمد اهانت‌بار بیشتر از احساس بی‌عدالتی زیاد بود تا از خشم. چرا زن‌ها ضعیف و ناتوان و نازک‌نارنجی و خوشگل تصویر می‌شدند و مردها جلودارانی دلیر و اهل عمل؟

فکر نکنید من یک مردستیز زودرس بودم، کاملاً برعکس. مجموعه‌ی شگفت‌انگیز «پنرود»^۱ بوت تارکینگتن^۲ و داستان محشر^۳ «اتو دست‌تقره‌ای» هووارد پایل^۴ با تصویرسازی‌های دورروار و سایه‌دار خود او جزء کتاب‌های محبوب من بودند. من سه بار پشت سر هم «زندگی بر روی میسیسیپی» مارک تواین^۴ را خواندم که همه‌ی شخصیت‌هایش مرد بودند. مردها نبودند که تفریح مرا بر می‌انگیختند - پدربزرگ عزیزم مرا در

1. Penrod series
2. Booth Tarkington
3. Howard Pyle's *Otto of the Silver Hand*
4. Mark Twain's *Life on the Mississippi*

مشغولیت‌های هنری و فکری‌ام از همه بیشتر همراهی می‌کرد - بلکه تحقیر تصویر زنان و دختران در نسبت با یک موقعیت قدرت موجود در فرهنگ عامه و نیز فرهیخته بود که مرا بیزار می‌کرد و وقتی با آن برخورد می‌کردم دست به اقدامات تندی می‌زدم.

با این حال کار من به عنوان یک منتقد هنری فمینیست تازه‌کار خوش‌بختانه یا بدبختانه با تناقض‌هایی خدشه‌دار می‌شد. (زندگی من مانند خیلی‌ها پر از تناقض است و من با این وضع موافق‌ام یا حداقل با میل آن را پذیرفته‌ام.) در هشت یا نه سالگی غرق در مجله‌های اسکوایر^۱ عمومی می‌شدم (نه آن عمومی هارواردی‌ام!) و با لذت تمام به خطوط صاف و ظریف تصاویر زنان نیمه‌لخت و ژست‌های سکسی‌شان خیره می‌شدم که کار پتی و ورگا^۲ بودند. بدن‌هایی خوش‌انحنا با سینه‌های مخروطی و باسن‌های بزرگ اغراق‌شده که همیشه پاشنه‌بلندترین کفش‌ها و بازترین دکلت‌ها را می‌پوشیدند. می‌دانستم چیز ممنوعی در آن‌ها وجود دارد، گرچه مشخصاً سکس را نمی‌شناختم. اما سینه‌ها یا باسن‌هایشان نبود که واقعا بر من تأثیر می‌گذاشت بلکه پاهایشان بود. آن قوس‌های غیر عادی بلند روی پا و نیم‌دایره‌های کامل و صاف و گرد که روی

1. Esquire
2. Petty and Varga

پاشنه‌های بسیار بلندشان بالا رفته بود. بارها و بارها آن‌ها را می‌کشیدم، همان طور که مدل‌های مجله‌های مدِ مادر بزرگ را می‌کشیدم. انگار با کشیدن‌شان می‌توانستم قدری از زیبایی‌شان را تسخیر کنم.

درست در همان موقع و نه به عللِ چندان متفاوتی، «باکره‌ی ملون»^۱ ژان فوکه^۱ (تصویر^۱) (اگنس سورل^۲ مدلِ نقشِ باکره بود) در گنجینه‌ی شاهکارهای هنر (یکی از اولین کتاب‌های لوکسِ آثار هنری با رنگ‌های اصلی‌شان) مرا اغوا می‌کرد. این نقاشی یک تصویرِ فتیشی ست، اگر چنین چیزی وجود داشته باشد. پستانِ برآمده‌ی سفیدِ این جهانی و بابِ روزِ ملکه‌ی بهشت که از بیراهنِ محکم بسته‌شده‌اش بیرون زده بود. پیشانیِ گرد و برهنه‌اش (مانندِ روی پای دخترانِ پتی؟) که زیرِ تاجِ طلاییِ آراسته و سوزن‌دارش گنبدی را شکل داده بود و دسته‌ی فرشتگانِ سرخ و درخشانِ ملازم‌اش که مانندِ الهه‌های کوچک برانگیختگی لباس‌های چسبِ تن‌شان را شکافته و بیرون آمده بودند. این جا نیز می‌دانستم چیزی ممنوع وجود دارد. نمی‌توانستم از آن پستانِ سفید و آن ران‌های قرمز چشم بر دارم. این نیز بخشی از آموختن‌های یک فمینیستِ تازه‌کار بود، این شکوفایی و فربه‌ی شهوانی، که درست نمی‌توانستم آن را بفهمم

1. Jean Fouquet's *Virgin of Melun*
2. Agnes Sorel

اما با بیانِ تصویری خود شیفته‌ام می‌کرد و به نظر می‌رسید هیچ کس نمی‌خواست درباره‌اش حرف بزند یا توضیحی دهد. در این تصاویر هنرمندانِ مرد زنان را قوی ترسیم می‌کردند اما بیشتر به دلیلِ آن چه که بودند نه آن چه که می‌کردند و یا دقیق‌تر بگوییم، بیشتر به دلیلِ آن چه که به نظر می‌رسیدند نه آن چه که می‌کردند.

موزه‌ی بروکلین مرجع آموزشی دائمی بود - البته به دلایلِ معمول - ، اما هم‌چنین به خاطرِ آثارِ هنری‌اش که امکانِ دیدنِ بدنِ برهنه‌ی انسان را با همه‌ی تنوع‌اش فراهم می‌کرد. امکانی که در جاهای دیگر در آن زمان نبود. در *نشنال جئوگرافی* تصاویرِ پستان‌هایی «بومی» وجود داشت اما آویخته و شل و غیرِ جذاب. مجله‌ی پزشکیِ پدر بزرگ بدن‌های برهنه داشت - چشم‌ها با نوارِ سیاهی پوشانده شده بود - با زخم‌ها و بخیه‌ها و جراحات‌های خیلی عجیب، اما نه دقیقاً آن چیزی که آدم دنبال‌اش بود. در عوض پارک، اتوبوس، سینما و گاهی پشتِ بامِ آپارتمان‌هایی بودند که دخترانِ کوچک بروکلین چیزهایی از بدن‌ها می‌فهمیدند یا حداقل از قسمت‌های ممنوعِ بدنِ مردانه. کسانی که خودارضایی می‌کردند یا بدنِ خود را نمایش می‌دادند در آن روزها فراوان بودند. روزهایی که اکنون با حسرت روزهای خوبِ گذشته یا دورانی امن‌تر نامیده می‌شوند. ما

دخترها این آدم‌های ناپه‌نجارِ مهربان را «خبیث» می‌نامیدیم و کاملاً نظام‌مند آن‌ها را بر اساس مکان تقسیم‌بندی می‌کردیم. خبیث‌های مترو در راهروهای پرت در آخرهای واگن‌های مترو معطل می‌ماندند، خود را می‌مالاندند و زیب‌شان را باز می‌کردند. خبیث‌های اتوبوس مودی‌تر بودند گرچه اغلب فقط عجیب و بدبو بودند، مثل پیرمردِ دماغ‌کوفته و زیر لب من من کنی که پیاز و بسته‌های کوچک مرموزی از او آویزان بود و گاهی در راه خانه از مدرسه سوار اتوبوس برقی خیابانِ نسترن^۱ می‌شد. خبیث‌های سینما فراوان بودند. گاهی تا آن جا پیش می‌رفتند که با استفاده از تاریکی لمسی یواشکی می‌کردند اما معمولاً به مالیدن خود راضی می‌شدند و در آن جای پرت نفس‌های سنگین می‌کشیدند. خبیث‌های پشت بام اسطوره‌ای‌تر بودند. دیدن‌هایی که موقع لباس در آوردن دیگران روی ساختمان همسایه بودند. مشهور بود که یکی‌شان در پنجره‌ای باز دست دراز کرده و کرکره را بالا کشیده و دختری که لخت لخت بوده دیده شده‌است. اما هیچ وقت نفهمیدم آن دختر چه کسی بود. خبیث‌های پارک در پارک پراسپکت و باغ گیاه‌شناسی^۲ متغیرتر بودند. در کل بزدل و میانسال بودند اما می‌توانستند خطرناک و رذل شوند و

1. Nostrand
2. Prospect Park or the Botanic Gardens

قربانیان خود را تا مکان‌های پرت دنبال کنند. من و بهترین دوست‌ام که خیلی لجوج و یک‌دنده بودیم، تصمیم گرفتیم که باید شرایط را به نفع خودمان تغییر دهیم و خبیث پارکی مورد نظرمان را تعقیب کنیم و او را حسابی بترسانیم. ما واقعا این کار را در یک عصر دلپذیر بهاری انجام دادیم. او را میان باغ دنبال کردیم و در انتهای یک محوطه‌ی باز، درست وقتی که موقع غروب باغ داشت بسته می‌شد، گیش انداختیم. و طبق نقشه گل‌های رز را که غیر قانونی چیده بودیم، به طرف‌اش پرت کردیم، برگشتیم و با همه‌ی توان دویدیم و فرار کردیم. از این ماجرا خیلی راضی بودیم و از آن یک پیروزی پیش‌افمینیستی ساخته بودیم و به خودمان و دیگران می‌گفتیم که چه قدر او ترسیده بود و شوکه شده بود. از حالت چهره‌اش می‌گفتیم وقتی گل‌ها را به سمت‌اش پرتاب کردیم. درواقع ما اصلاً فرصت نکردیم حالت چهره‌اش را ببینیم. خیلی تند فرار کرده بودیم! به هر حال هنوز هم در موزه‌ها — برای من بروکلین و متروپلیتن و همین‌طور فریک و بعدتر موزه‌ی هنر مدرن — بدن‌هایی مختلف از لحاظ کمی و کیفی می‌دیدیم. سینه‌ها، آلت‌های مردانه، باسن‌ها و هر چیزی در آن میان.

هم چنین موزه عرصه‌ای برای نمایش بی‌رحمی بود. خشونت و

بی‌رحمی هم کودکان را دفع و هم به طرز مهلکی جذب می‌کند. همه چیز، از افسانه‌های گریم تا تلویزیون پرخشونت امروز، این واقعیت را تایید می‌کند. در موزه می‌شد غرق در یک مجسمه‌ی افریقایی شد که لیوانی در شکم‌اش بود و میخ‌های زیادی در پوست‌اش فرو شده بود (تصویر ۲) (این مجسمه یکی از آثار محبوب من بود)، یا نسخه‌ای از تابلویی که در آن روده‌های سنت اراسموس^۱ با دستگاهی ابتکاری بیرون کشیده شده بود (تصویر ۳)، یا پستان‌های سنت آگاتا که بریده شده بود و بدون عذاب وجدان روی سینی‌ای نقره‌ای سرو شده می‌شد (تصویر ۴). با این حال آن‌ها هنر بودند و نه فیلم‌های سطح پایین ژانر وحشت. در نهایت «موزه‌ی بدون دیوار» بود که با همه‌ی شکوه رنگارنگ‌اش در تاریخ شاهکارهای هنر توماس کراون^۲ آمده است. اولین بار آن جا تابلوی تصلیب محراب ایزنهايم اثر گرونوالد^۳ را دیدم (تصویر ۵). تصویری هولناک که به سختی جرات می‌کردم نگاه‌اش کنم. تأثیر هیجان‌انگیز بدن کبودی مایل به سبز و شکنجه‌شده‌ی مسیح بر صلیب برای یک کودک یهودی عصر روشنگری ممنوعیتی دوچندان داشت. این تصویر سال‌ها با من ماند و موضوع اولین کتاب منتشرشده‌ام بود: «ماتیس در کلمار: تقابلی

1. Saint Erasmus
2. Thomas Craven's *History of Art Masterpieces*
3. Grunewald's Isenheim Altar *Crucifixion*

تصویری^۱» (انتشارات رد داست، ۱۹۶۳). این مقاله نتیجه‌ای بود از پنج روز نشستن در برابر تابلوی محراب ایزنهايم و نوشتن هر آن چه می‌دیدم و حس می‌کردم، بدون اجبار دانشگاهی یا محدودیت عقلانی.

بعدها در دبیرستان یکی از پاتوق‌های مورد علاقه‌ام گونگه‌ایم قدیمی بود که در آن نقاشی‌های غیر عینی^۲ نزدیک زمین به دیوار نصب بودند. می‌توانستی بنشیني و با شنیدن نغمه‌های باخ یا کوارتت‌های آخر بتهوون تکالیفات را انجام دهی. خیلی زود یاد گرفتیم بین کارهای بوئر و کاندینسکی تفاوت قائل شویم. کارهای بوئر به رغم ستایش پرشور مدیر موزه، هیلا ری^۳، خوب نبودند، و کارهای کاندینسکی خوب بود و اوج مدرنیسم. در میان پاتوق‌های من ویتنی قدیمی به خاطر توالتهایش معروف بود، به همان اندازه که برای آثار هنری‌اش. در فریک عاشق «سنت فرانسیس در صحرای» بلینی^۴ شدم (تصویر ۶)، عاشق ترکیب کلیت گسترده و لایه لایه با جزئیات و سواس آمیزش - درخت‌های صندل، ساختار صخره‌ها، میز کتاب و الاغی جذاب در میانه‌ی تصویر که فکر می‌کردم نشانه‌ی عشق ستودنی سنت فرانسیس به حیوانات است. وانمود

1. Mathis at Colmar: A Visual Confrontation
2. Non - objective
3. Hilla Rebay
4. Bellini's *St. Francis in the Desert*

می‌کردم محیط بسته‌ی کنسرواتوار از آن من است و در روزهای عادی که خلوت است و ممکن است واقعا فقط خود آدم آن جا باشد، این تصور آسان بود. وقتی درس‌مان در اوج دوره‌ی قرون وسطا بود، من و دوستانم پائولا صبح‌های یکشنبه با مترو به سفری مذهبی می‌رفتیم: از ایستگاه خیابان پرزیدنت در بروکلین به کلوستر می‌رفتیم تا در کنسرت‌های موسیقی قرون وسطا شرکت کنیم که در پارک برگزار می‌شد - یا آن طور که دوست داشتیم تصور کنیم در هورتوس کونکلووسوس^۱. این در زمان جنگ و درست پس از آن بود، و واشنگتن هایتس^۲ تنها مکان رجوع برای دو دختری بود که غرق در شکوه قرون وسطا بودند.

همین‌طور در دوران دبیرستان مشتری دائم موزه‌ی هنر مدرن شده بودیم (که در بین برخی به جایی برای تور زدن پسرها مشهور بود. گرچه من از آن نظر هیچ وقت شانس نداشتم). البته برنامه‌ی فیلم هم بود: یکی از معدود جاهایی که آدم می‌توانست فیلم‌های خارجی و پیشگام را ببیند. «خون یک شاعر» کوکتو^۳ و «دام بعد از ظهر»^۴ مایا درن نمایش‌های معمول آن جا بود. من یاد گرفته بودم درباره‌ی هالیوود با

1. Hortus conclusus
2. Washington Heights
3. Concteau's "Blood of a Poet"
4. Maya Deren's "Meshes of the Afternoon"

تحقیر حرف بزمن، گرچه با ولع همه‌ی محصولاتش را به یکسان می‌دیدم. یادم می‌آید تابلوی *قایم‌باشک* پاول چلیشف^۱، مثل خیلی تابلوهای دیگر در آن سن، مبهوت‌ام کرده بود. این تابلو رنگ روغن بزرگ و چشمگیر با نقش‌های پنهان بسیار برای کشف، هدفمندانه بالای پله‌ها نصب شده بود. به دلایل کاملاً متفاوت شیفته‌ی موریس گریوز^۲ بودم. او فردی تقریباً فراموش شده اما با این همه عارف محبوب ساحل مکتب نورسوست^۳ بود. پرندگان چشم درونی او (تصویر^۸) کوچک و در مقیاس معمولی بودند اما شاعرانه و رازآمیز. «گرنیکای» پیکاسو (تصویر^۹) مرا، مانند همه‌ی دوستان‌ام، شوکه می‌کرد. نوعی معبد بود و تجربه‌ای دینی برای کودک چپ‌گرایی مثل من که در تظاهرات به نفع طرفداران اتحاد بریتانیا و ایرلند شمالی شرکت کرده بودم، *امید بشر*^۳ را خوانده و «زمین اسپانیا»^۴ را دیده بودم و می‌توانستم «زنه باد بریگاد کوینج»^۵ و «چهار ژنرال»^۶ را با تلفظ همه‌ی واژه‌هایشان به آواز بخوانم. یادم است شیفته‌ی دیگر آثار پیکاسو هم می‌شدم، به خصوص «دوشیزگان آوینیون» (تصویر^{۱۰}). کاملاً صادقانه می‌گویم، به یاد ندارم تا آن وقت

1. Pavel Tchelitchew's *Hide and seek*
2. Northwest
3. Man's Hope
4. Spanish Earth
5. Viva la Quince Brigada
6. Los Quatros Generales

زمانی بوده باشد که آن اعوجاج و بدترکیبی کذایی هنر مدرن یا موضوع‌های انتزاعی و شناخت‌ناپذیرش مرا دل‌زده یا آشفته کرده باشد، و یا حتی به تردید بیاندارد. خیلی روشن هنر برای من همین بود. همان چیزی که در کلاس‌های هنر خودم امتحان می‌کردم. این مفهوم که هنر زبانی فرمال است، و شکل‌ها و رنگ‌ها و ساختارها همان قدر برای معنا مهم‌اند که محتوا، از همان زمان دبیرستان به نظرم روشن و می‌شود گفت طبیعی بود. به نظرم می‌آمد مدرنیسم هنر دوران ما ست و به معنای دقیق کلمه به آن واکنش نشان می‌دادم: وقتی چهره‌ی مادرم را می‌کشیدم، از ماتیس فرم‌هایی هموار و پس‌زمینه‌ای تزیینی الهام می‌گرفتم. شباهت با اصل به نظر فرعی و حتی بی‌اهمیت بود.

البته بعداً از بروکلین به واسار رفتم. واسار موسسه‌ای بود با گذشته‌ی مهم فمینیستی و تاریخ درخشان و خلاق و اغلب سیاسی فعالان دانشجویی مثل الیزابت بیشاپ، موریل روکایزر و مری مک‌کارتی^۱. اما در اواخر دهه‌ی چهل تا حدودی مغلوب تقاضای عمومی پس از جنگ شد که زن‌ها به کودک، کلیسا، آشپزخانه^۲ برگردند. یک گروه تحقیقاتی تبلیغ‌شده به نام «کمیته‌ی ملون»^۳ شامل روانشناسان و جامعه‌شناسان و

1. Elizabeth Bishop, Muriel Rukeyser and Mary McCarthy
2. Kinder, Kirche, Kuche
3. Mellon Committee

مقامات آموزشی، استعداد و اشتیاق زنان دانشجو برای پیشرفت را کوچک جلوه می‌داد، با اعلام این که نظام کالج یک «مادرسالاری هم‌جنس‌گرایانه» است و زنانی که جرئت کرده‌اند از ذهن‌شان در رقابت با مردان استفاده کنند، «استثنایی»‌اند.

با این حال این جا هم خوشبختانه تناقض باقی بود. در کلاس، معلم‌های بهتر، زن و مرد، ما را به مبارزه و جستجو و پیشرفت تشویق می‌کردند، حتی اگر بعد از تحصیل چیزی بیش از ازدواج و مادر شدن و عضویت در انجمن کوچک سنت لوییس یا اسکرانتن در انتظار خیلی از ما نباشد. یک بار برای مقاله‌ی پایان ترم درس روانشناسی اجتماعی سال اول تصمیم گرفتم روی مجله‌های زنان آن دوره مثل «خانه‌داری نمونه»، «مجله‌ی خانه‌ی بانوان»، «همراه زنان در خانه»، به اصطلاح تحلیل محتوایی انجام دهم. به این دلیل به خود حق دادم تا با وجدان راحت آن‌ها را بخوانم، در حالی که معمولاً با خواندن آن‌ها احساس گناه می‌کردم که وقت‌ام را تلف می‌کنم. (باید تصدیق کنم که حالا هم مثل آن وقت این روشنفکر فمینیست از غوطه خوردن گهگاه در خوشی‌های ولنگار فرهنگ عامه‌پسند لذت می‌برد.) تحلیل من پیام دوگانه‌ای را آشکار کرد که مجله‌های زنان اواخر دهه‌ی ۴۰ به خوانندگان‌شان

می‌دادند: در یک سو مقاله‌های مهمی بود درباره‌ی فعالان زن بزرگ و موفق مثل النور روزولت، دوروتی تامپسون، املیا ایرهارت، که قاعدتاً برای تشویق خوانندگان به چنان فعالیت‌هایی بود. اما قصه‌ای که برای مصرف زنانه عرضه می‌شد داستان دیگری داشت: بدون استتار زانی که در پی شغلی بودند و توجه مطلق به شوهر و کودکان و کارهای خانه نداشتند، محکوم و سرزنش می‌شدند. دختران شاغل که می‌خواستند به کارشان ادامه دهند یا زنان هنرمند و نویسنده که جرات می‌کردند تا با همکاران مرد خود رقابت کنند، به فضای تاریک و دوری پرت می‌شدند که یا «پیردختر» می‌مانند یا در رقابت با زانی به معنای دقیق کلمه اهل خانواده، شوهران‌شان را از دست می‌دادند. پیام آشکار بود و در نقاب قصه، بر احساسات و حتا ترس‌ها و تردیدهای خوانندگان اثر می‌گذاشت. چنین قصه‌ای، مانند فیلم‌های مشابه برای زنان، باور رایج را تقویت می‌کرد و بی‌شک باعث فروش بیشتر خانه‌ها، ماشین‌های ظرف‌شویی و رومیزی‌ها به خوانندگانی می‌شد که قرار بود نمونه‌ی زانی خانه‌دار و یاور همسر باشند. این موضوع هم‌چنین مرا متوجه آینده‌ی هنوز فرضی‌ام می‌کرد. از آن زمان به بعد می‌دانستم یکی از آن نمونه‌های زن خانه‌دار

نخواهم بود، گرچه به هیچ وجه یک فمینیست اسم و رسم‌دار هم نمی‌شوم - و چه کسی در آن روزها چنین جایگاهی داشت، به جز چند نفر شیک‌پوش از ریخت افتاده و پیر باقی‌مانده از طرفداران حق رای برای زنان در میان استادان ممتاز بازنشسته؟ - من از آن‌ها بدم می‌آمد یا برای‌شان متأسف بودم و در دل قسم خورده بودم آدم متفاوتی خواهم بود. البته در کالج نمونه‌های دیگری برای زنان دگرجنس‌گرا دیده می‌شد: همسران و مادران قلندرمآب یا در مواردی نادر معلمان زن ازدواج کرده. اما سرنوشت آن‌ها آن قدر تلخ بود که نشود به آن فکر کرد: زانی که تلاش می‌کنند میان پلشتی کهنه‌های خیس از ادرار، ظرف‌های نشسته، و بچه‌های شلوغ و سرکش، پایان‌نامه‌هاشان را تمام کنند، شعر بنویسند، یا نقاشی کنند. مسلماً نمی‌شود.

در عوض من برای دکترایم به موسسه‌ی هنرهای زیبا رفتم (جایی که اکنون تدریس می‌کنم)، در واسار درس دادم، ازدواج کردم و دخترم به دنیا آمد، و با بورس سرنوشت‌ساز فولبرایت سال‌های ۱۹۵۸ و ۵۹ را در پاریس گذراندم. وقتی به پاریس رفتم، هنوز درباره‌ی این که مورخ هنر بشوم کاملاً مطمئن نبودم. صبح بر روی کوربه، موضوع پایان‌نامه‌ام، کار

می‌کردم. کوربه، با ترکیب بی‌نظیر نوآوری سبکی و تعهد سیاسی‌اش، هنوز هم یکی از علاقه‌های اصلی من است و یک جلد از مقالات‌ام درباره‌ی او به تازگی منتشر شده‌است (کوربه، انتشارات تیمز و هادسون، ۲۰۰۷). اما عصرها روی یک رمان آزمایشی با نام موقت «هنر و زندگی» کار می‌کردم. با جدیت یادداشت‌هایی می‌نوشتم، مانند کار ژید برای نوشتن سکه‌سازان - کتابی که قبلاً خوانده بودم اما در پاریس برایم دوباره معنا یافت. از آن در نوشتن رمان‌ام استفاده کردم که هنوز دست‌نویس‌اش در جعبه‌ای در اتاق خواب‌ام است. قسمت اصلی رمان، که بعداً با نام «ماتیس در کلمار» منتشر شد، سفر من به کلمار بود برای دیدن نقاشی محراب ایزنهایم. چه قدر به دانشجویان در رودولم^۱ حسودی‌ام می‌شد. یادم می‌آید در این فکر بودم که می‌خواهم صدای پایم روی پیاده‌روهای سنگ‌فرش پاریس طنین‌انداز شود. چیزی که حسرت‌اش را داشتم زندگی آزاد دانشجویان پسر جوان بود - آزاد به لحاظ شخصی و فکری. من مادر جوانی بودم با پایان‌نامه‌ای در حال نوشتن، اما تلاش می‌کردم بر اساس معیارهای خودم آزادی خودم را به‌وجود آورم. آن یک سال در پاریس سالی اساسی و تأثیرگذار بود، نه فقط در رشد فرهنگی‌ام - موزه‌ها، رفتن

1. Rue d'Ulm

به سینماتک و کم‌دی، خواندن رمان نو (که آن موقع نوع جدیدی بود)، ستودن ساروت و رب‌گریه - بلکه برای ارتقاء درک‌ام از این که می‌خواستم چگونه زندگی کنم و چه کسی باشم.

هنوز من و دوستان‌ام تک‌افتاده بودیم، و سردرگم در تلاش برای تعیین آینده‌ای معنادار. تا این که در سال ۱۹۶۹ و خیزش توده‌ای جنبش رهایی زنان^۱ با سازمان تحت‌نظرش جنبش هنر زنان^۲، انگیزه‌های فمینیستی من طرحی منسجم و آگاهانه و هماهنگ و، بالاخره، نهادی را در نظر و عمل به‌خود گرفت. به کسانی که مقاله‌ی «شروع از صفر»^۳ مرا در مجموعه‌ی عالی «نیروی هنر فمینیستی»^۴، ویراسته‌ی نورما برود و مری دی‌گارد^۵، خوانده‌اند، توصیه می‌کنم این کار را بکنند. چرا که در سال ۲۰۰۷ دشوار است باور موقعیت زنان آرمان‌خواه مثل من یا موانع نهادی، نظری یا خودخواسته‌ای که در برابر ما بود. در آن مقاله خواندن متن‌های آغازین جنبش رهایی زنان را - آن سوی تکیه‌گاه‌های ما، خبرنگارهای جوراب‌قرمزها^۶ و غیره - مانند نوعی وحی توصیف کرده‌ام، که مانند شائول/پولس در راه دمشق، آن را تجربه کرده‌ام و چشمان مرا به

1. Women's Liberation Movement
2. Women's Art Movement
3. Starting from Scratch
4. The Power of Feminist Art
5. Norma Broude and Mary D.Garrard
6. Off Our Backs, Red Stocking Newsletter

پرتویی از آگاهی شخصی و اجتماعی، و قدرت کنش جمعی باز کرد. زنان هنرمند گروه‌هایی برای نمایش آثارشان تشکیل می‌دادند. استادان زن دانشگاه در جلسه‌های روشنگری شرکت می‌کردند و سرفصل درس‌هایشان را، برای این که شامل موضوع‌های فمینیستی هم باشد، تغییر می‌دادند. من در اولین کلاس «زن و هنر» در سال ۱۹۶۹ در وسر تدریس کردم و کمی بعد «چرا هنرمندان بزرگ زن وجود نداشته‌اند؟» را نوشتم. مهم نبود که ما می‌خواستیم تا چه اندازه فردی و متفاوت و بی‌نظیر باشیم، چرا که گویی واضح بود قدرت - و تغییر وضع موجود - در کنش گروهی نهفته است. زنان - از جمله هنرمندان - به لحاظ تاریخی برای استثنا بودن غیرعادی‌شان مورد توجه قرار می‌گرفتند: هنرمندان زنی مثل مادام ویجه - لیرون در قرن ۱۸ برای کشیدن پرتره‌های زنان، رزا بنهور در قرن ۱۹ به خاطر اینکه یک «نقاش حیوانات» غیرمتعارف زن بود، جورجیا اُکیف در قرن ۲۰ - که با حجم بسیار زیاد پوسترها و تقویم‌ها از آثارش بی‌شک از شناخته‌شده‌ترین هنرمندان در آمریکا است - بابت مدرنیست بودن. اما بعد از جنبش زنان دهه ۷۰ بود که حرکتی - متحد زیادی موفق - شکل گرفت برای تغییر و از نو شکل‌دهی کل تصور

هنرمندان - یا پزشک‌ها یا وکلا - و اصرار بر این که هنرمندان زن بخش مکمل جهان هنراند، با همه‌ی آن چه لازمه‌ی آن است. هنرمندان زن دیگر استثنا نبودند - و خواه برجسته باشند یا نه - و در هر صورت بخشی از قاعده محسوب می‌شدند. این هدف اصلی پروژه‌ی فمینیسم است. هدفی که هنوز در بخش‌های دیگر جهان نیاز به پیگیری دارد؛ بخش‌هایی که تلاش‌های فمینیسم هنوز معطوف به تامین پایه‌ای‌ترین حقوق زنان است.

ما در تناقض زندگی می‌کنیم. این چیزی ست که هر چه سن‌ام بالاتر می‌رود، برایم آشکارتر و آشکارتر می‌شود. از طرفی من بسیار اهل هنر ام: اشتهایم برای هنر والا سیرنشده‌ی ست. وقتی نمایشگاه اخیر آثار ولاسکوز در لندن را دیدم، می‌توانم به شما اطمینان دهم که من و دوستان فمینیست‌ام در این فکر نبودیم که، مانند مری ریچاردسن «چاک‌زن»، با تبر به تابلویی بی‌نظیر حمله کنیم. بلکه در عوض با نگاه به خطوط حیرت‌انگیز پارچه‌ی زردوزی رنگی حاشیه‌سفیدی از نزدیک، به فکر شباهت‌اش با کار اوا هسه^۱ می‌افتادیم. وقتی کتلین گیلج، نقاش فمینیست، مرا در «باری در فالی برژر» مانه کشید، به این دلیل بود که می‌خواستم

آن جا باشم، در قلب آن نقاشی، از آن به بیرون نگاه کنم و هم‌زمان در آن باشم. این خیال‌بافی محقق شد. سعی می‌کنم هر روز یک ساعت باخ تمرین کنم و برای استراحت سانت و ادا می‌نویسم. باله و رقص مدرن زندگی را کامل می‌کنند. درعین حال خود را در برنامه‌های پلیسی تلویزیون غرق می‌کنم و عاشق لباس‌های شیک ام، با گربه‌هایم بازی می‌کنم و در مهمانی‌های شام سرگرمی‌های مضحکی با خانواده یا دوستان دارم. هیچ وقت - به خصوص الان که پیر شده‌ام - اجباری برای تحمیل یکپارچگی و وحدتی تقلبی به خودم حس نکرده‌ام. درواقع بیشتر و بیشتر حس می‌کنم چندین آدم‌ام - یک زن، یک یهودی، یک پژوهشگر، یک فمینیست، یک مادر و مادر بزرگ، یک معلم، یک ورزشکار، یک دوست، یک بلعنده‌ی حریص هر چیز چاپ‌شده - و لزومی ندارد این‌ها در پیوند با یکدیگر باشند. بیشتر و بیشتر مطمئن شده‌ام که «زندگی درونی» برایم معنایی ندارد: زندگی من بیرونی ست، خوب یا بد، در سطح تجربه، وقف جهان و چیزهای در آن. هرچه پیرتر می‌شوم، احساس نزدیک و نزدیک‌تری به دوران کودکی‌ام پیدا می‌کنم، کودکی و جوانی‌ام در بروکلین. به همین خاطر است که زمان زیادی را صرف یادآوری آن کردم، چرا که

هنوز از بسیاری جهات همان کودک ام. نه تنها «میراث» و زمینه‌ی فرهنگی‌ام را پس زده‌ام، بلکه خیلی زیاد نتیجه و حاصل محیط کودکی‌ام هستم، حاصل ایدئال‌هایی که در جوانی فرا گرفته‌ام و باورهایی - درباره‌ی هنر و فرهنگ که آزادانه در دسترس همه بود، و درباره‌ی عدالت و برابری - که تقریباً ناآگاهانه، با تحصیلات‌ام، به خصوص تحصیلات ابتدایی در «مدرسه‌ی اتیکال کالج» بروکلین، آن‌ها را در خود جذب کرده‌ام. خلاصی از تعصب و ابتدال، یا دلمردگی عاطفی، که در بسیاری از رمان‌های امریکایی در مورد قهرمانان جوان‌شان برجسته می‌شود، یا خصومت محیط با هنرمند یا روشنفکر در برخی نمونه‌های اروپایی، برای من پیش نیامده است.

هم‌چنین می‌توانم قاطعانه بگویم که در نتیجه‌ی تأثیر محیط کودکی‌ام، به هیچ وجه آدمی دیندار نیستم. نه دینی نهادینه و نه شکل‌های کمتر معینی از روحانیت که تا به حال به من عرضه شده. دورترین جایی که در این جهت پیش رفتم، مواجهه‌ی کوتاه‌ام بود با سیمون ویل در سال اول کالج. در آن مورد هم من برتری و شجاعت بشری او را تحسین می‌کردم تا ایمان انتخابی‌اش را به مذهب کاتولیک. همه‌چیز به باور من انسانی، اجتماعی و بخشی از اراده و تخیل انسان است. «هنر فوگ»، «الیمیپای»

مانه یا «توفان» شکسپیر آن اندازه‌ای بی‌نظیراند که تجربه می‌تواند به دست آورد. این آثار به‌منزله‌ی محصولات انسان‌ها در جهان مادی و آفریده و در دسترسِ ذهن و احساسِ انسانی‌اند. من تعجب می‌کنم که مردم - بسیاری از مردم - می‌توانند به بشقاب‌پرنده، خدای خیرخواه، معجزه و نیروی رستگاری‌بخش رنج باور داشته باشند. می‌فهمم که دین چگونه می‌تواند جامعه، مرکزیتی اجتماعی و معنایی نیروبخش برای سنت را به وجود آورد. اما پدیده‌های فراطبیعی؟ په، شبادی.

برای آینده‌ی انسان چه اهمیتی دارد که وقتی کودک است باصالت و عزیز و تحت حمایت و مراقبت باشد و - ظاهراً به هر تقدیر - در جهان احساس آسودگی کند؟ روی دیگر این اصالت از خود راضی بودن، نوعی خودخواهی اگزستانسیل ست که به دیگران - که تبعیدشده، بیگانه‌شده، و محروم و آواره‌اند، یعنی اکثریت انسان‌ها - این حق را نمی‌دهد که به‌جای مضطرب‌بودن و غریبگی، بتوانند جایی کنار آسوده‌ترها داشته باشند. به خصوص در مقام یک یهودی از خودم می‌پرسم: آیا فقط به خاطر بخت و اقبال محض چنین‌ام که هستم و کس دیگری نیستم، یا این که اصلاً زنده‌ام؟ آخر همه‌ی خویشانِ پدربزرگ و مادربزرگ‌ام که به جای مهاجرت، در اروپا ماندند در طول جنگِ دوم جهانی کشته شدند. پس خوب است

بدانیم که زندگی و گذرِ زمان بالاخره ریشه‌ها را می‌گسلد حتا اگر به آن‌ها چسبیده باشی. افرادِ پشتیبان شما در خانواده، یکی یکی می‌میرند - پدر و مادر بزرگ‌ها، پدرها و مادرها، خویشان، شوهرها. از سوی دیگر سفر و علاقه‌های مشترک گستره‌ی دوستان و آشنایان و همکاران مرا - بسیار بیش از آن جهانِ کوچک و به‌هم‌بافته‌ای که در آن به دنیا آمدم - وسعت بخشیده است. بچه‌ها، نوه‌ها، دانشجویان و دانشجویانِ قدیمی، که بسیاری از آن‌ها هنرمندان، و همین‌طور بیشتر می‌شوند، مرکزِ توجه را از ریشه‌ها به جوانه‌ها برگردانده‌اند. شاخه‌هایی که آدم را بیشتر به سوی آینده می‌برند تا گذشته. و با این که هرگز برای مدتی طولانی بیش از ۷۵ مایل دورتر از نیویورک زندگی نکرده‌ام، اما خودِ نیویورک و بروکلین در این سال‌ها از بیخ و بن تغییر کرده‌اند. چه کسی فکر می‌کرد بروکلین امروز در عوضِ منطقه‌ای کوچک خانه‌ی هنرمندان و نویسندگانِ بلندپرواز خواهد بود؟

پیری انگیزه‌ای به من داده است تا بر روی تمایلات‌ام بیش از همیشه تمرکز کنم. فمینیست‌بودن گرچه دغدغه‌ای همیشگی ست اما مشغولیتی تمام‌وقت نیست. هنوز خواستِ عدالت برای زنان در من پایدار است و شاید پرشورترین خواسته‌ام باشد: عدالت برای همه‌ی زنان در همه جا.

من خود را مجبور نمی‌دانم تا به همه‌ی زنان عشق بورزم یا دوست‌شان بدارم یا آن‌ها را بشناسم. حس نمی‌کنم همه‌ی زنان خواهران من‌اند، همان‌طور که همه‌ی مردان برادران من نیستند. عدالت همان عشق یا همدلی نیست. اما خود را در حوزه‌ای محدودتر موظف می‌بینم تا از هنرمندان زنی که دوست‌شان دارم یا توجه‌ام را جلب می‌کنند، حمایت کنم یا در دفاع از آن‌ها صریح سخن بگویم. آثار فمینیست‌های مورخ و منتقد هنر را درس دهم و منتشر کنم، کسانی که مثل من معتقداند تاریخ هنر و نقد کنش‌هایی انتقادی‌اند.

حس نمی‌کنم پیری به انسان خردمندی می‌بخشد: برعکس باید مراقب گرفتگی فکری شریان‌ها بود، مراقب فروستگی و پرت افتادن و چسبیدن به بدیهیات فرسوده و قالب‌های کهنه. من همیشه سبک‌های جوان را که پر است از کشف و ابداع و آزمون، ترجیح داده‌ام به نمونه‌های پیرانه با جهان‌شمولی مبهم و تعمیم لطیف‌شده‌ی فرم و محتوا. پایان‌های باشکوه و چکیده‌های یکدست مال من نیست - به من گسست بدهید، تناقض و عصیان و شوک پرمهر امری نامنتظره و پرتضاد. این چیزی ست که از زندگی می‌خواهم - و قطعاً اینکه ادامه هم پیدا کند.

سوم، دوک باواریا در لاهه پایتخت هلند است در این نوشتار اشاره شده که وان آیک در خلال سالهای ۱۴۲۲ تا ۱۴۲۴ خدمتکار دربار به عنوان نقاش بوده است که البته دو همکار هم او را یاری می‌رسانند بر اساس همین نوشتار است که تاریخ تولد وی ۱۳۹۵ میلادی حدس زده شده است.

فهرست نام‌ها^۱

آلبرت ادل فلت (Albert Gustaf Aristides Edelfelt): (۱۸۵۴ - ۱۹۰۵) نقاش فنلاندی. او بخش‌هایی از تاریخ فنلاند و نیز چند حماسه را مصور کرده است.

ماکس ارنست (Max Ernst) (۱۸۹۱ - ۱۹۷۶) نقاش آلمانی و جزء پراوازه‌ترین سوررئالیست‌ها. ارنست در رشته‌های فلسفه، روانکاوی و تاریخ هنر تحصیل کرد و از هنرمندان مورد علاقه‌ی آندره برتون محسوب می‌شد.

یان استین (Jan Steen): (۱۶۲۶ - ۱۶۷۹) نقاش هلندی و یکی از اعضای اصلی حلقه‌ی نقاشان لایدن (منطقه‌ای در هلند).

ویلیام بل اسکات: (William Bell Scot) (۱۸۱۱ - ۱۸۹۰) هنرمند و نقاش بریتانیایی، پسر رابرت اسکات کنده‌کار و حکاک و برادر دیوید اسکات، که خود نقاش دیگری بود. قسمت اعظمی از کارهای او دکوراتیو است.

جین آستین (Jane Austen): (۱۷۷۵ - ۱۸۱۷) نویسنده‌ی انگلیسی قرن ۱۹ که به روایت رفتارهای طبقه‌ی متوسط انگلستان در آن زمان پرداخت. او را کسی می‌دانند که برای نخستین بار به رمان، به واسطه‌ی توصیف رفتارها و روحیات انسان‌های معمولی در زندگی روزمره، ویژگی‌های مدرن بخشید. مشهورترین اثر وی «غرور و تعصب» است.

یان فان آیک (Jan Van Eyck): یا یوهانس دی آیک، نقاش فنلاندی، یکی از بهترین نقاشان سده‌ی ۱۵ میلادی در اروپای شمالی بود. تاریخ دقیق تولد وان آیک مشخص نیست تنها می‌دانیم ۱۳۹۵ یا کمی زودتر سال تولد وی بوده است. اولین نوشته‌ای هم که در مورد او وجود دارد از دربار یوهان

۱. منبع این نمایه ویکیپدیا یا دایره‌ی‌المعارف بریتانیکا بوده است.

سیلیویا اسلای (Sylvia Sleigh Alloway): (۱۹۱۹ - ۲۰۱۰) نقاشی آمریکایی ولزی الاصلی که رئالیست به شمار می‌آید. «حمام ترکی» که نقیضه‌ی کار انگر است، جزء آثار مشهور هنر فمینیستی دهه‌ی هفتاد به‌شمار می‌آید.

جان رافائل اسمیت (John Raphael Smith): (۱۷۵۲ - ۱۸۱۲) نقاش و حکاکی انگلیسی، پسرِ توماس اسمیت، نقاش منظره و پدرِ جان روبنز اسمیت، نقاش دیگری که به آمریکا مهاجرت کرد.

فلورین اشتانهایمر (Florine Stettheimer): (۱۸۷۱ - ۱۹۴۴) نقاش آمریکایی و دکوراتیو. وی تنها یک نمایشگاه انفرادی از آثار خود در زمان حیات برپا کرد؛ نمایشگاهی که هیچ یک از آثارش در آن فروخته نشد. اگرچه خود اشتات‌هایمر وصیت کرده بود که آثارش را پس از مرگ نابود کنند، اما خواهرش اتی از انجام این وصیت خودداری کرد.

گرتروید اشتاین (Gertrud Stein): (۱۸۷۴ - ۱۹۴۶) نویسنده‌ی آوانگارد آمریکایی که خانه‌ی وی در پاریس محفلی برای نویسندگان و روشنفکران پیشتاز میان دو جنگ جهانی بود.

زایینا اشتاین‌باخ (Sabina Steinbach): مجسمه‌ساز افسانه‌ای قرن سیزدهم که از زندگی شخصی او اطلاعات خاصی در دست نیست. می‌گویند مدیر و رئیس گروهی از هنرمندان درحال کار بر روی یکی از کلیساهای

معروف بوده‌است.

جیمز اگی (James Rufus Agee) (۱۹۰۹ - ۱۹۵۵): مولف، ژورنالیست، شعر، فیلم‌نامه‌نویس و منقد فیلم آمریکایی و برنده‌ی جایزه‌ی پولیتز جرج الیوت (George Eliot): (۱۸۱۹ - ۱۸۸۰) نام مستعار ماری آن اوانس، نویسنده‌ی انگلیسی قرن نوزدهم و خالق رمان «سالیس مارنر».

ژان اگوست دومینیک انگر (Jean Auguste Dominique Ingres): (۱۷۸۹ - ۱۸۶۷) از نقاشان نئوکلاسیسیسم فرانسوی بود.

امیلی ماری اوزبورن (Emily Mary Osborn): نقاش انگلیسی دوره‌ی ویکتوریایی که مشهورترین نقاشی‌هایش تصویرگر کودکان و نیز زنان تحت فشار و رنج هستند.

جورجیا او - کیف (Georgia O'Keefe): (۱۸۸۷ - ۱۹۸۶) از نقاشان پیشگام هنر قرن بیستم آمریکا. آثار او بیشتر ابره‌های بزرگ‌نمایی شده‌ای همچون مجسمه و استخوان حیوانات، گل‌ها، صدف‌ها، سنگ‌ها و ... است.

نیکولای الکساندروویچ ایاروشنکو (Nikolai Alexandrovitch Iaroshenko): (۱۸۹۹ - ۱۸۴۶) نقاش اوکراینی و روسی‌تبار که رهبر گروهی از نقاشان روسی با عنوان «پردیویژنیک» یا همان «نقاشان سیار» بود.

واکر ایوانز (Walker Evans): (۱۹۰۳ - ۱۹۷۵) عکاس معاصر آمریکایی

که به خاطر ثبت مستند تأثیرات دوران «رکود بزرگ» در دهه‌ی ۳۰ آمریکا مشهور شد.

ژولز باستین‌لپاژ (Jules Bastien - Lepage) : نقاش فرانسوی صحنه‌های بیرونی روستایی

ژول برتون (Jules Adolphe Aimé Louis Breton) : (۱۸۲۷ - ۱۹۰۶) نقاش رئالیست فرانسوی که به شدت مجذوب حومه‌ی پاریس بود و به‌علاوه هرگز از سنت‌ها و رسوم سبکی نقاشی دست نکشید

پیتر بروگل (Pieter Bruegel) : (۱۵۲۵ - ۱۵۶۹) نقاش فلاندری که بیشتر به خاطر کشیدن مناظر روستایی شهرت دارد. همه‌ی اعضای خانواده‌ی بروگل‌ها هنرمند بوده‌اند و از همین رو پیتر بروگل را «بروگل روستایی» می‌نامند تا تمیزپذیر باشد.

چارلز لو برون (Charles Le Brun) : (۱۶۱۹ - ۱۶۹۰) نقاش و نظریه‌پرداز هنر فرانسوی که از مشهورترین هنرمندان قرن هفدهم فرانسه است.

امیلی برونته (Emily Bronte) : (۱۸۱۸ - ۱۸۴۸) نویسنده و شاعر انگلیسی قرن نوزدهم و خالق «بلندی‌های بادگیر». این رمان درباره‌ی اهالی ایالت شمالی یورکشایر است. او را بزرگترین نویسنده در میان سه خواهر برونته می‌دانند.

دومنیکو بکافیومی (Domenico Beccafumi) : نقاش و مجسمه ساز بزرگ ایتالیا و رهبر سبک پست رنسانس یا منریسم.

ویلیام بلیک (William Blake) : (۱۷۵۷ - ۱۸۲۷) شاعر و نقاش انگلیسی و مبدع نوع جدیدی از شعر در زبان انگلیسی بود. او آثار خود را با روش خاص خود تذهیب کاری کرده و به چاپ رساند با استقبال فراوانی رو به رو شد و او را در زمره مشهورترین شاعران روزگار خود قرار داد. بیشتر آثار او مبین مخالفت او با کلیسا و اعتقاد به آزادی انسان و عشق الهی است. بلیک از الهام‌بخشان پیشارافائلی‌ها محسوب می‌شود.

روزا بنهور (Rosa Bonheur) : (۱۸۲۲ - ۱۸۹۹) نقاش قرن نوزدهم که نام اصلی وی ماری - روزالی بنهور است. وی به دلیل تصاویر دقیقی که از حیوانات به همراه جزییات فراوان کشیده مشهور است.

واسیلی گریگوریویچ پروف (Vasily Grigoryevich Perov) : (۱۸۳۳ - ۱۸۸۲) این نقاش روس هم‌عصر نویسندگان عصر طلایی ادبیات روسیه، و جزء منتقدینی بود که اساس و پایه‌ی رئالیسم انتقادی را در روسیه‌ی آن زمان مستقر ساخت.

سیلویا پلات (Sylvia Plath) : (۱۹۳۲ - ۱۹۶۳) شاعر معروف قرن بیستم آمریکا که بیشتر اشعار وی، حاوی مضامینی همچون مرگ و خودکشی هستند. وی همسر تد هیوز، شاعر مشهور آمریکایی بود و در آن زمان، به واسطه‌ی خودکشی موفق‌اش به شهرت رسید. اما پس از آن، کم کم

اهمیت وی بعنوان یکی از بزرگترین شاعران مدرن آمریکا تثبیت شد.

نیکلاس پوسن (Nicholas Poussin): (۱۵۹۴ - ۱۶۶۵) نقاش قرن هفدهم فرانسه در دوره‌ی باروک. او دو سال نقاش درباری لوئیس هشتم بود و پس از آن به رم نقل مکان کرد.

جکسون پولاک (Jackson Pollock): (۱۹۱۲ - ۱۹۵۶) نام پولاک را پالک نیز می‌نویسند. وی از پیشگامان اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکا است و او را بهترین نقاش این جنبش می‌دانند. نام سبک مخصوص پولاک، نقاشی اکشن است؛ سبکی دارای کیفیتی بسیار پویا، مستقیم و غریزی، پرداخت زمخت و قوی قلم مو و نیز شیوه‌های ناگهانی و تصادفی پاشش رنگ.

کامیل پیسارو (Camille Pissarro): (۱۸۳۰ - ۱۹۰۳) نقاش امپرسیونیستِ فرانسوی که فیگورها و مناظر بسیاری را کشید. نقاشی‌های پیسارو علی‌رغم کیفیات بالای بصری از جذابیت‌های اندکی برای عامه برخوردار بود و به‌همین دلیل کارهای او فروش چندانی نداشت. از همین رو، پیسارو جز در اواخر عمر، فقیر و تهی‌دست بود.

پابلو پیکاسو (Pablo Picasso): (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) از بزرگترین و تأثیرگذارترین نقاشان قرن بیستم که شاهکارهایی به سبک‌های مختلف از جمله کوبیسم، نوکلاسیسیزم و سوررئالیسم آفرید.

هانری تولوز - لوتره (Henry Toulouse Lautrec): (۱۸۶۴ - ۱۹۰۱) نقاش فرانسوی اواخر قرن نوزده که تصاویری از شب‌ها و خوش گذرانی‌های مردم پاریس در دهه‌ی ۱۸۹۰ کشیده است.

فرانسیسکو دو ثورباران (Francisco de Zurbaran): (۱۵۹۸ - ۱۶۶۴) نقاش اسپانیایی که ناتورالیسم بی‌آلایش او مهم‌ترین ویژگی آثارش است. **بوفی جانسون (Buffy Johnson):** (۱۹۱۲ -) نقاش آمریکایی که در سبک‌های متفاوتی از سوررئالیسم گرفته تا اکسپرسیونیسم انتزاعی به کار پرداخته است.

آلبرتو جیاکومتی (Alberto Giacometti): (۱۹۰۱ - ۱۹۶۶) نقاش و مجسمه ساز سویسی که به خاطر فیگورهای باریک و درازی که ساخته مشهور است.

جیوتو (Giotto): (۱۲۶۷ - ۱۳۳۷) مهم‌ترین نقاش ایتالیایی قرن چهاردهم که آثار وی الهام بخش شاعران دوره‌ی رنسانس ایتالیا در سده‌ی بعد می‌شود.

ژان چاردین (Jean Chardin): نقاش فرانسوی قرن هجدهم که تصویرگر صحنه‌های خانوادگی است و به دلیل رئالیسم خاص خود مشهور شده‌است.

ژاک لوئی داوید (Jacques Louis David): (1748 - 1825) نقاش معروف فرانسوی اواخر قرن هجدهم و بانی سبک نئوکلاسیسیسم
برت موریسو: نقاش امپرسیونیست فرانسوی که تسلیم اعتراض خانواده و دوستان خود نشد و به‌طور منظم از همان ابتدا با دیگر امپرسیونیست‌ها مبارزه‌ی هنری را پی گرفت.

ژولز داوید (Jules David): (۱۸۰۸ - ۱۸۹۲) نقاش فرانسوی که وی را همراه با سه‌نقاش زن دیگر، یعنی *خواهران کولین* می‌شناسند. ژولز داوید رقیب اصلی آنها در طراحی مد و نیز نقاشی‌های دکوراتیو محسوب می‌شد.

هوگو فان درگوئز (Hugo Van der Goes): (وفات ۱۴۸۲) نقاش رنسانس فلاندری که «مرگِ مریم باکره» مشهورترین اثر اوست.

مایا درن (Maya Deren): کارگردان و پرفورمر آمریکایی که او را «مادر» فیلم‌سازی آوانگارد آمریکا می‌خوانند.

آلبرشت دورر (Albrecht Durer): نقاش، گراوورکار و نظریه‌پرداز آلمانی که او را بزرگترین نقاش «رنسانسِ سرزمین‌های شمالی» می‌دانند. مشهورترین کار او مجموعه‌ی کنده‌کاری روی چوب «آخرالزمان» است.
اوژن دلاکروآ (Eugene Delacroix): (۱۷۹۸ - ۱۸۶۳) سردمدار نقاشی

رومانتیسیسم فرانسه که در قرن نوزدهم می‌زیست. آثار وی از اساطیر و شاهکارهای ادبی و نیز رخداد انقلاب فرانسه الهام گرفته‌اند. وی پس از مدتی، مضامین رازآمیز را نیز در نقاشی‌های خویش به کار بست. مجادلات وی با داوید، بر سر حقانیت رومانتیک‌ها، مشهور است.

آندریا دل کاستانو (Andrea del Castagno): (۱۴۲۱ - ۱۴۵۷) از تأثیرگذارترین نقاشان رنسانس ایتالیا در قرن پانزدهم

ماری دوفرانس (Marie de France): نخستین شاعر زن شناخته شده‌ی فرانسوی و متعلق به قرن دوازدهم. اشعار او مضامینی رومانتیک و جادویی در بر داشتند. احتمالاً وی اشعارش را در انگلیس سروده است.

ویلم دوکونینگ (Willem de Kooning): (۱۹۰۴ - ۱۹۹۷) نقاش هلندی الاصل آمریکایی که از پیشروان اکسپرسیونیسم انتزاعی بود. سبک او آمیخته‌ای از فیگوراتیو و آبستره است.

امیلی دیکنسون (Emily Dickinson): (۱۸۳۰ - ۱۸۸۶) شاعر مشهور آمریکایی قرن نوزدهم. شعر «من هیچ کس ام؛ تو کیستی؟» از معروف‌ترین سروده‌های او است. دیکنسون به دلیل تجربیاتی که بر روی وزن و آهنگ شعر انجام داد، بسیار تأثیرگذار شد.

رافائل (Raphael): (۱۴۸۳ - ۱۵۲۰) نقاش بزرگ ایتالیایی رنسانس که

اواخر قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱۶ می‌زیست. مضامین تابلوهای وی بیشتر الاهیات مسیحی ست. از سوی دیگر، منسجم‌ترین ترکیب‌بندی‌های کلاسیک دوران رنسانس را او خلق کرده‌است.

رامبراند (Rembrandt): (۱۶۰۶ - ۱۶۶۹) نقاش، طراح و قلم‌زن نامی هلندی در قرن هفدهم. او علاوه بر این که استاد سیاه‌قلم بود، به دلیل به کار بردن ماهرانه‌ی رنگ و پرداخت بسیار قوی قلم‌مو، زبانزد است.

ریچارد ردگریو (Richard Redgrave): (۱۸۰۴ - ۱۸۸۸) هنرمندی انگلیسی که ابتدا طراح بود و سپس به نقاشی از اشیاء گرانها و تزئینی روی آورد.

اودیلون ردون (Odilon Redon): (۱۸۴۰ - ۱۹۱۶) نقاش سمبولیست فرانسوی که به نظر می‌رسد آثار رمزآلود و خیال‌پردازانه‌ی وی بر جنبش‌های دادائستی و سوررئالیستی تأثیر گذاشته باشد.

پیر آگوست رنوآر (Pier August Renoir): (۱۸۴۱ - ۱۹۱۹) نقاش و مجسمه‌ساز امپرسیونیست فرانسوی که اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم می‌زیست. وی بیشتر به بازی‌های نور بر سطح پوست فیگورها و به‌خصوص زنان جوان علاقه داشت.

دانته گابریل روزتی (Dante Gabriel Rossetti): (۱۸۲۸ - ۱۸۸۲) نقاش و شاعر انگلیسی و برادر کریستیان روزتی، شاعر مذهبی انگلیسی. گابریل

به حلقه‌ی پیشارافاتلی‌ها بسیار نزدیک بود.

هانری روسو (Henri Rousseau): (۱۸۴۴ - ۱۹۱۰) نقاش پست‌امپرسیونیست فرانسوی که سبک و شیوه‌ای پرمیثیو یا بدوی داشت. او جزء نقاشان آموزش‌ندیده بود و از همین رو برخی وی را داوینچ روسو، یعنی روسوی گم‌رکچی می‌نامیدند - کاری که بیشتر انجام می‌داد. بریجت ریلی (Bridget Riley): نقاش انگلیسی که آثار وی، الگوی جنبش اپتیکال آرت در دهه‌ی ۱۹۶۰ بوده‌است.

ایوون ژاکت (Yvonne Jacquette): (۱۹۳۴ -) نقاش آمریکایی که به دلیل منظره‌های هوایی‌اش از شهرها و مناطق انسانی مشهور است.

ژان لئون ژروم (Jean - Léon Gérôme): (۱۸۲۴ - ۱۹۰۴) نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی سبک آکادمیسیم، سبکی که در فرانسه‌ی قرن نوزدهم رواج یافته بود.

سافو (Sappho): شاعر نامی یونان باستان که اواخر قرن ۶ ق.م. و اوایل قرن ۵ ق.م. می‌زیسته است.

ژرژ ساند (George Sand): (۱۸۰۴ - ۱۸۷۶) اسم اصلی این نویسنده‌ی زن فرانسوی که نام مردانه بر خود گذاشته، آماندیا دوپین بوده‌است. ساند رمان‌نویس قرن نوزدهم، یکی از تأثیرگذارترین فمینیست‌های موج اول و

معشوقه‌ی شوپن، آهنگساز لهستانی بود. وی خالق رمان‌های رومانتیک روستایی ست که به روایت روابط عاشقانه می‌پردازد.

آندریا سانسوینو (Andrea Sansovino): (۱۴۶۷ - ۱۵۲۹) مجسمه‌ساز و آرچیتکت مشهور ایتالیایی

جیووانی سگانتینی (Giovanni Segantini): (۱۸۵۵ - ۱۸۹۹) نقاش ایتالیایی. «کر کلیسای سن آنتونیو» مشهورترین اثر وی است.

جورج سورا (Georges Seurat): (۱۸۵۹ - ۱۸۹۱) نقاش نئوامپرسیونیست فرانسوی که تکنیک پوانتالیسم یا نقطه‌گذاری رنگ ابداع او بود.

سوزان سونتگ (Susan Sontag): (۱۹۳۳ - ۲۰۰۴) روشنفکر، نویسنده و کارگردان آمریکایی که مقالاتش درباره‌ی فرهنگ مدرن، بسیار مشهور است.

سیندی شرم (Cindy Sherman): (۱۹۵۴ -) عکاس و فیلم‌ساز آمریکایی که به‌خاطر پرتره‌های کانسپچوآل خود مشهور شده‌است.

شیمابو (Cimabue): (۱۲۴۰ - ۱۳۰۲) آخرین نقاش بزرگ ایتالیایی دوره‌ی بیزانس

ژان فراگونارد (Jean Fragonard): (۱۷۳۲ - ۱۸۰۶) از مشهورترین نقاشان فرانسوی سبک روکوکو در قرن هجدهم که بسیاری از وی تأثیر

پذیرفته‌اند.

هلن فرانکن‌تالر (Helen Frankenthaler): (۱۹۲۸ -) از نقاشان اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکا که به خاطر پرده‌های تغزلی خویش معروف است.

جنت فیش (Janet Fish): (۱۹۳۸ -) نقاش آمریکایی که به نقاشی از طبیعت بی‌جان پرداخته است.

کاراواجیو (Caravaggio): (۱۵۷۱ - ۱۶۱۰) نقاش ایتالیایی دوره‌ی باروک که تکنیک‌های نورپردازی و سایه‌روشن وی در ترسیم فیگورها، انقلابی در نقاشی عصر باروک محسوب می‌شد و بعنوان یکی از نمادهای این دوره شناخته می‌شود. پیروان وی، سبک دراماتیک و تکنیک‌های موسوم به تنبریسم (Tenebrism) وی را گسترش دادند.

ماری کاسات (Mary Cassat): (۱۸۴۴ - ۱۹۲۶) نقاش آمریکایی که به امپرسیونیست‌ها نزدیک است و در پاریس فعال بود. او امپرسیونیسم را به هنر آمریکا معرفی کرد.

آنجلیکا کافمن (Angelica Kauffmann): نقاش آمریکایی و متعلق به سبک نئو کلاسیک که بیشتر به خاطر نقاشی‌های دیواری‌اش شناخته شده‌است. ژان باپتیست کامیل کوروت (Jean Baptiste Camille Corot): (۱۷۹۶ -

۱۸۷۵) نقاش فرانسوی که بیشتر به دلیل منظره‌هایی که کشیده، مشهور است. کاربرد آزادانه و شفاف رنگ‌ها، از خصوصیات بارز کارهای اوست. کوروت، الهام بخش نقاشان منظره‌ی امپرسیونیست قلمداد می‌شود.

الکسندر کالدر (Alexander Calder): (۱۸۹۸ - ۱۹۷۶) مجسمه ساز

آمریکایی و مبتکر مجسمه‌های متحرک

سوزان کرایل (Susan Crile): (۱۹۴۲) یکی از زنان نقاش ضدجنگ

آمریکایی که آثارش شبیه به فیگوراتیوهای بیکن است. او همین اواخر نیز در نقد جنگ عراق و قجاج ابوغریب نقاشی‌هایی را به نمایش گذاشت. خشونت یکی از مضامین همیشگی آثار اوست.

آندره کرتس (Andre Kertesz): (۱۸۹۴ - ۱۹۸۵) عکاس لهستانی‌الاصلی

که به‌خاطر عکاسی سبک ترکیب‌بندی و نیز مقاله - عکس مشهور است و امروز یکی از اصلی‌ترین چهره‌های فوتوژورنالیسم شناخته می‌شود

باربارا کروگر (Barbara Kruger) (۱۹۴۵ -) طراح و گرافیست آمریکایی

که بیشتر کارهایش را عکس‌هایی سیاه و سفید همراه با شرح‌هایی شعاروار تشکیل می‌دهند.

ویا کلمینز (Vija Celmins): (۱۹۳۸ -) نقاشی آمریکایی که آثارش

ترکیبی از مدیوم‌های مختلف نقاشی است.

پل کله (Paul Klee): (۱۸۷۹ - ۱۹۴۰) نقاش سوئیسی که در گستره‌ی وسیعی از سبک‌های پیشرو زمان خود، اکسپرسیونیسم، سوررئالیسم و کوبیسم آثار مهمی عرضه کرد. کله استاد نظریه‌ی رنگ بود. او ابتدا به عضویت سوارکار آبی کاندینسکی درآمد و بعدتر نیز به باوهاوس والتر گروپیوس پیوست.

ماری کلی (Mary Jane Kelly): (۱۹۴۱ -) هنرمند، فمینیست و نویسنده‌ی

آمریکایی که چیدمان‌ها و نوشته‌های نظری بسیاری را با محوریت فمینیسم خلق کرده‌است. بسیاری از چیدمان‌های او «فرآیند - محور» هستند و حالتی روایی دارند.

خانواده‌ی کوپیل (Coypels): آنتونی کوپیل، از پدران سبک نقاشی باروک

در فرانسه و چارلز آنتونی کوپیل نقاش باروک و آموزگار و مدیر آکادمی سلطنتی در فرانسه. نوئل کوپیل، نقاش سبک باروک که به مضامین تاریخی می‌پرداخت و از بنیانگذاران گروه نقاشان دربار فرانسه در قرن هفدهم و هجدهم بود.

گوستاو کوربه (Gustave Courbet): (۱۸۷۷ - ۱۸۱۹) نقاش فرانسوی قرن

نوزدهم و سردمدار جنبش رئالیسم، اشراف زاده ای بود که بر طبقه‌ی خود شورش کرد، چپ‌گرا شد و به یکی از دوستان نزدیک چپ‌گرایانی

چون زولا تبدیل گشت. او جنجالهای زیادی علیه رومانتیک‌ها به راه انداخت.

برادران کوستو (Coustous): گیلام کوستو، مجسمه ساز فرانسوی که سبکی متأثر از روکوکو داشت. نیکلاس کوستو، مجسمه سازی که دکوراسیون کاخ ورسای را بر عهده گرفت. وی نیز سبکی نزدیک به سبک روکوکو داشت و با برادرش گیلام، آثار مشترکی آفرید.

جین کوگان (Jane Kogan): (۱۹۴۰ -) این نقاش زن آمریکایی به‌خاطر پرتره‌ها و سلف‌پرتره‌هایش مشهور است. مجموعه‌ی پرتره‌های «آمازون» کوگان در سال ۱۹۶۹ یکی از رادیکال‌ترین مجموعه‌های هنری فمینیست‌ها هم‌زمان با خیزش موج سوم این جنبش بود.

کت کولویتز (Kathe Kollwitz): (۱۸۶۷ - ۱۹۴۵) نقاش سوسیالیست آلمانی و مدافع حقوق قربانیان بی‌عدالتی اجتماعی و جنگ.

گوستاو کیلیبات (Gustave Caillebotte): (۱۸۴۸ - ۱۸۹۴) نقاش و کلکسیونر فرانسوی. اغلب نقاشی‌های او به مناظر شهری و طبیعت بی‌جان محدود می‌شد.

گروه سوارکار آبی (Blue Riders): جنبش آلمانی نقاشان اکسپرسیونیست، به رهبری واسیلی کاندینسکی، که مجله‌ای به همین نام منتشر می‌ساختند

و از سال ۱۹۱۱ تا ۱۹۱۴ به طول انجامید. پس از آن کاندینسکی از گروه جدا شد و سبک مستقل خود را پدید آورد.

آرتمسیا جنتیلیسکی (Artemisia Gentileschi): (۱۵۹۳ - ۱۶۵۲) نقاش ایتالیایی و دختر اوراتزیو جنتیلیسکی (نقاش سبک باروک) که از عمده طرفداران سبک انقلابی کاراواجیو در نقاشی باروک بود. او از مهمترین طرفداران سبک رئالیسم دراماتیک کاراواجیو محسوب می‌شود.

پل گوگن (Paul Gauguin): (۱۸۴۸ - ۱۹۰۳) مشهورترین نقاش فرانسوی پست امپرسیونیسم که به دلیل شیوه‌ی بخصوص کاربرد رنگ و نیز به کاربردن شیوه‌های بازنمایی کانسیجوآل یکی از پایه‌گذاران نقاشی قرن بیستم به حساب می‌آید.

فرانسیسکو گویا (Francisco Goya): (۱۷۴۶ - ۱۸۴۸) نقاش اسپانیایی اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹. بیشتر تابلوهای فرانسیس دو گویا به اتفاقات تاریخی زمان خود وی می‌پردازند و شامل صحنه‌های دهشتناکی از اعدام و مرگ هستند.

کاتلین گیلج (Kathleen Gilje): (۱۹۴۵ -) هنرمند معاصر و مشهور آمریکایی که پرتره‌های زیادی کشیده است. او پرتره‌ای از ناکلین را در نقاشی مشهور بارمانه و به جای خدمتکار به تصویر کشیده است.

ویلهلم لایبل (Wilhelm Leibl) : (1844 - 1900) نقاش رئالیست آلمانی بود که بیشتر زندگی دهقانان و پرتله‌هایی از آنان میکشید.

آلفونس لگروس (Alphonse LeGros) : (۱۸۳۷ - ۱۹۱۱) نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی . او به سبکی کاملاً کهنه و کلاسیک هنر را کار می‌کرد و آموزش می‌داد تا آن حد که در اوایل قرن بیستم هم سفر به ایتالیا را برای هر هنرجویی ضروری می‌دانست.

سر ادوین هانری لندسیر (Sir Edwin Henry Landseer) : (۱۸۰۲ - ۱۸۷۳) نقاش انگلیسی که به‌خاطر نقاشی‌های سانتیمانتال‌اش از حیوانات معروف است.

فیلیپو لیپی (Filippo Lippi) : (۱۴۰۶ - ۱۴۶۹) نقاش فلورانسی نسل دوم رنسانس

هنری ماتیس (Henri Matisse) : (۱۸۶۹ - ۱۹۵۴) نقاش مشهور اوایل قرن بیستم فرانسه. هنری ماتیس سردمدار فویسم بود اما هرگز خود را محدود به همین سبک نکرد و در بدست گیری رهبری جنبش‌های نقاشی پاریس، همواره رقیب پیکاسو بود. جسارت او در رنگ پردازی‌های غیرعادی و فیگورهای نامتعارف، تأثیر زیادی بر هنرمندان بعدی نهاد.

پائولا مادرزون - بکر (Paula Modersohn - Becker) : (۱۸۷۶ - ۱۹۰۷) نقاش

آلمانی پست‌امپرسیونیسم که رنگ‌پردازی‌های نوآورانه‌ی او را با کارهای گوگن و سزان مقایسه می‌کنند.

مارسیا مارکوس (Marcia Marcus) : (۱۹۲۸ -) نقاش آمریکایی که مدیوم‌های بسیاری را با یکدیگر ترکیب می‌کند و فیگوراتیوهای او شامل کولاژ، عناصر دکوراتیو و غیره نیز هستند.

استفان مالارمه (Stéphane Mallarmé) : (۱۸۴۲ - ۱۸۹۸) شاعر و منتقد مشهور فرانسوی که نقاشی سمبولیست دسته‌بندی شده اما قطعاً الهام‌بخش جنبش‌های ادبی و هنری دادائیسم، سوررئالیسم و فوتوریسم قرن بیستم بوده‌است.

آندریا مانتنا (Andrea Mantegna) : (۱۴۳۱ - ۱۵۰۶) نقاش و منبت‌کار ایتالیایی قرن پانزدهم. او را نخستین هنرمند رنسانس شمال ایتالیا می‌دانند.

ادوارد مانه (Edward Manet) : (1832 - 1883) نقاش مشهور فرانسوی که به نوعی پدر نقاشی امپرسیونیسم دانسته می‌شود. سبک وی، نقاشی را از رئالیسم کوربه به سوی امپرسیونیسم سوق داد. برخی آغاز نقاشی مدرن را، تابلوی «ناهار در چمن زار» مانه می‌دانند.

مکتب دانوب (Danube School) : سنتی مربوط به نقاشی منظره که در اوایل

قرن شانزدهم، در منطقه‌ی دره‌ی رودخانه‌ی دانوب به وجود آمد.

سیلوپیا منگولد (Sylvia Mangold): (۱۹۳۸ -) این نقاش آمریکایی به‌خاطر بازنمایی‌هایش از فضاها‌ی درونی مشهور شده‌است.

ادوارد مونک (Edvard Munch): (۱۸۶۳ - ۱۹۴۴) نقاش پسن‌امپرسیونیست و به‌قولی سمبولیستِ نروژی. بعید است کسی کار جیغ او را ندیده باشد. این اثر بخشی از سری «حاشیه‌ی زندگی» اوست که به موضوعاتی چون «مرگ»، «عشق»، «زندگی»، «ترس» و «ماخولیا» می‌پردازد.

کلود مونه (Claude Monet): (۱۸۴۰ - ۱۹۲۶) نقاش اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست فرانسه که سردمدار و بزرگترین نماینده‌ی امپرسیونیست‌های فرانسه است. او بود که تغییرات جوی را به‌جای ابره‌ها بدل به موضوع نقاشی کرد.

میکل آنژ (Michelangelo): (۱۴۷۵ - ۱۵۶۴) نقاش، مجسمه‌ساز، شاعر و آرچیتکت مشهور قرن پانزدهم و شانزدهم ایتالیا که بسیاری از آثار وی، همچون مجسمه‌ی داوود، ماندگارترین آفریده‌های تاریخ هنر هستند. میکل آنژ فرآیند خلق هنری را نوعی کسر در نظر می‌گرفت. این فهم منفی او از خلق هنری در جمله‌ی مشهورش به‌صراحت بیان شده‌است:

«مجسمه‌های زیبا از پیش در دل سنگ مرمر هستند. تنها کافی است تا زواید را بتراشی و آنها را رها سازی.»

سر جان اوره میلی (Sir John Everett Millais): (۱۸۲۹ - ۱۸۹۶) نقاش انگلیسی و یکی از بنیانگذاران حلقه‌ی برادری پیشارافائلی‌ها. گاه او را برای تمیزدادن از دیگر اعضای خانواده «بارون اول» هم می‌خوانند.

لوئیس نولسون (Louise Nevelson): مجسمه‌ساز آمریکایی که به خاطر مجسمه‌های انتزاعی و تک رنگ عظیم‌الجثه‌اش معروف است.

آلیس نیل (Alice Neel): (۱۹۰۰ - ۱۹۸۴) هنرمند آمریکایی که به خاطر پرتره‌هایش از خانواده‌ها، عشاق، هنرمندان و شاعران مشهور است. نیل نقاشی ناکلین و نوه‌اش را نیز به تصویر کشیده است.

آناس نین (Anais Nin): (۱۹۰۳ - ۱۹۷۷) نویسنده‌ی فرانسوی که رمان و داستان کوتاه می‌نوشت و به نظر می‌رسد آثار وی تحت‌تأثیر جنبش سورئالیسم و آموزش روانشناسی تحت نظر اوتو رانک، روانشناس معروف استرالیایی ست.

جورج فردریک واتز (George Frederic Watts): (۱۸۱۷ - ۱۹۰۴) نقاش و مجسمه‌ساز انگلیسی دوره‌ی ویکتوریایی که به‌خاطر آثار تمثیلی خویش نظیر «امید» شهرت بسیاری به‌دست آورد.

ژان آنتوان واتو (Jean Antoine Watteau): (۱۶۸۴ - ۱۷۲۱) نقاشی انگلیسی که مشهورترین هنرمند بصری سبک روکوکو دانسته می‌شود

اندی وار هول (Andy Warhol): (۱۹۲۸ - ۱۹۸۷) نقاش و نظریه پرداز پاپ آرت. وی علاوه بر نقاشی به عکاسی، طراحی پوستر، کارهای سینمایی و ... مشغول بود. هنر بعد از دهه‌ی ۶۰ و به‌خصوص هنر سیاسی و انقلابی می‌۶۸ و دهه‌ی هفتاد تا حد زیادی به وار هول اقتدا می‌کرد.

جورجو واساری (Giorgio Vasari): (۱۵۱۱ - ۱۵۷۴) نقاش منریست ایتالیایی، آرچیتکت و نویسنده‌ای که پژوهش‌هایی درباره‌ی هنر رنسانس ایتالیا انجام داده است.

سوزان والادو (Suzanne Valadon): نقاش فرانسوی و مادر نقاش دیگری به نام موریس اوتریلو که به دلیل فیگورهای تنومند و استفاده‌ی بی‌باکانه از رنگ مشهور است.

وانیتاس (Vanitas): وانیتاس سبک خاصی از هنر سمبولیک است که به‌خصوص با سبک نقاشی طبیعت بی‌جان فلاندر یا هلند در قرن‌های ۱۶ و ۱۷ پیوند می‌خورد. وانیتاس لغتی لاتین و به معنای «پوچی» یا «تهی‌بودگی» است.

آندرو وایت (Andrew White): (۱۸۳۲ - ۱۹۱۸) نقاش آبرنگ آمریکایی.

آثار او با مایه‌هایی رئالیستی، ساختمان‌های کهنه، زمین‌ها و تپه‌ها، و مردمان دنیای شخصی خود وی را به تصویر می‌کشیدند.

ون سان ون گوگ (Vincent van Gogh): (۱۸۵۳ - ۱۸۹۰) نقاش هلندی اواخر قرن نوزدهم. ون گوگ از نقاشان پست امپرسیونیست شناخته می‌شود اما مولفه‌های آثار او، همچون کاربرد زمخت قلم مو، رنگ‌های گرم و شکل به تصویر کشیدن جاده‌ها و درخت‌ها، تأثیر فراوانی بر فوویسم نهاد. ون گوگ آثار معروف بی‌شماری دارد که مشهورترین آنها، «شب ستاره باران» است.

ویرجینیا وولف (Virginia Woolf): (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱) نویسنده‌ی معروف انگلیسی در قرن بیستم و از پیشتازان جریان سیال ذهن. وولف صاحب آثاری همچون خانم دالووی، خیزابها، اتاقی از آن خود و سه گینی ست که دو کتاب آخر، آغازگر نقدهای ادبی فمینیستی موج دوم‌اند.

مادام ویجی - لبرون (Mme Vigee - Lebrun): (۱۸۴۲ - ۱۷۵۵) نقاش فرانسوی که به‌خاطر پرتره‌هایی که از زنان کشیده، شهرت یافته است.

بارابارا هپورث (Barbara Hepworth): (۱۹۰۳ - ۱۹۷۵) یکی از تأثیرگذارترین مجسمه سازان میانه‌ی قرن بیستم. وی انگلیسی ست و از نخستین مجسمه سازان سبک آبستره به شمار می‌آید. نحوه‌ی استفاده از

فرم‌های شاعرانه و مواد مصرفی، باعث شهرت بسیار وی شده‌است.

هانا هخ (Hannah Hoch): (۱۸۸۹ - ۱۹۷۸) یکی از هنرمندان دادائیسم آلمان، در حلقه‌ی برلین دادا. او یکی از بنیانگذاران فوتومونتاژ بود. **توماس هود (Thomas Hood):** (۱۷۹۹ - ۱۸۴۵) شاعر انگلیسی که بیشتر کمدی و طنز می‌نوشت.

اوا هسه (Eva Hesse): (۱۹۳۶ - ۱۹۷۰) مجسمه‌ساز آلمانی‌الاصل که کارهای معروف خود با مواد پلاستیک را در نیویورک عرضه کرد.

ویلیام هوگارت (William Hogarth): (۱۷۶۴ - ۱۶۹۷) نقاش و طنزپرداز و هجوپرداز انگلیسی که به‌خاطر بازنمایی‌هایش از زندگی کاراکترهای معاصر خویش معروف شده‌است

هانس هولباین پسر (The Younger Hans Holbein): (۱۴۹۷ - ۱۵۴۳) نقاش آلمانی که به خاطر رئالیسم باورپذیر پرتره‌هایش از هنری پنجم، پادشان بریتانیا، مشهور است. وی فرزند هانس هولباین (پدر)، نقاش مکتب اوگسبورگ بود. علاوه بر پدر هانس هولباین، عمویش زیگموند و برادرش آمبروسیوس نیز نقاش بودند.

زن، هنر، قدرت

۳۰۴

تصویر ۲ -



تصاویر
زنان، هنر، و قدرت

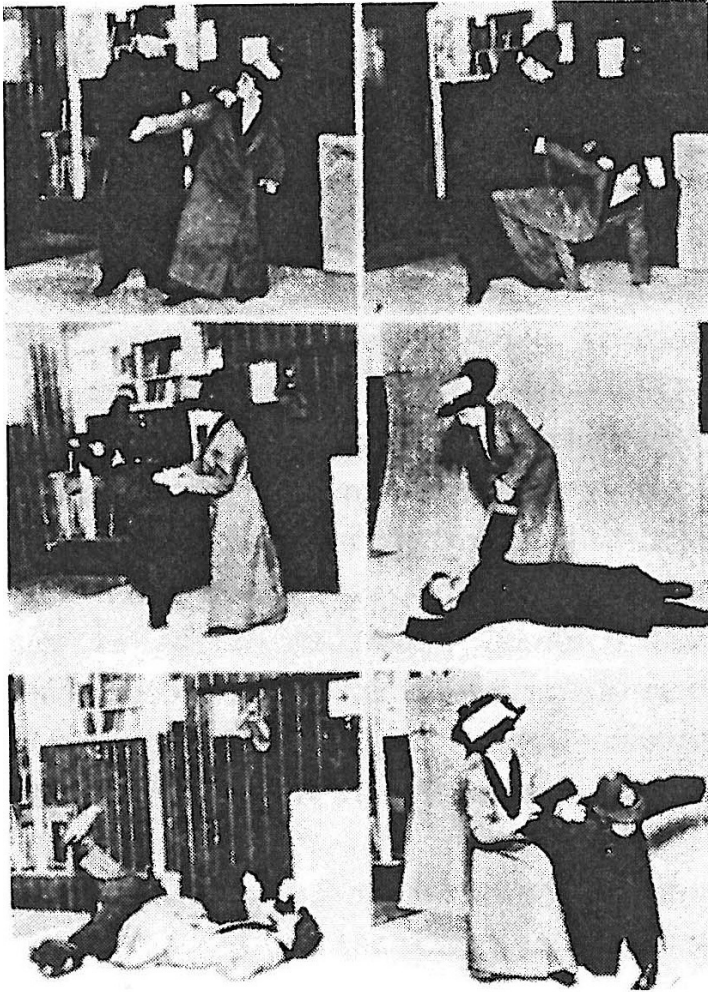
تصویر ۱



زن، هنر، قدرت

۳۰۶

تصویر ۴ -



۳۰۵

تصاویر

تصویر ۳ -



۳۰۵

زن، هنر، قدرت

۳۰۸

تصویر ۶ -



۳۰۷

تصاویر

تصویر ۵ -



۳۰۷

زن، هنر، قدرت

۳۱۰

تصویر ۸ -



تصاویر

۳۰۹

تصویر ۷ -



۳۰۹

زن، هنر، قدرت

۳۱۲

تصویر ۱۰ -



تصاویر

۳۱۱

تصویر ۹ -



۳۱۱

زن، هنر، قدرت

۳۱۴

تصویر ۱۲ -



تصاویر

۳۱۳

تصویر ۱۱ -



۳۱۳

زن، هنر، قدرت

۳۱۶

تصویر ۱۴ -



تصاویر

۳۱۵

تصویر ۱۳ -



۳۱۵

زن، هنر، قدرت

۳۱۸

تصویر ۱۶ -



تصاویر

۳۱۷

تصویر ۱۵ -



۳۱۷

زن، هنر، قدرت

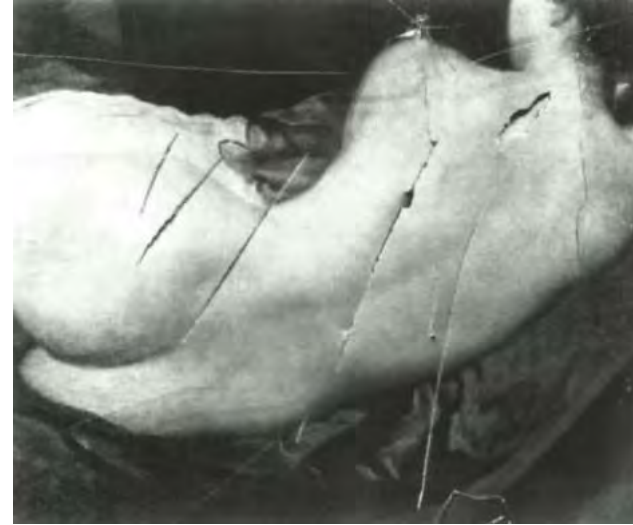
۳۲۰

تصویر ۱۷ -



۳۱۹

تصاویر



۳۱۹

زن، هنر، قدرت

۳۲۲

دایه‌ی برت موریسو

تصویر ۱ -



۳۲۱

تصاویر

تصویر ۱۸ -



۳۲۱

زن، هنر، قدرت

۳۲۴

تصویر ۳ -



تصاویر

۳۲۳

تصویر ۲ -



۳۲۳

زن، هنر، قدرت

۳۲۶

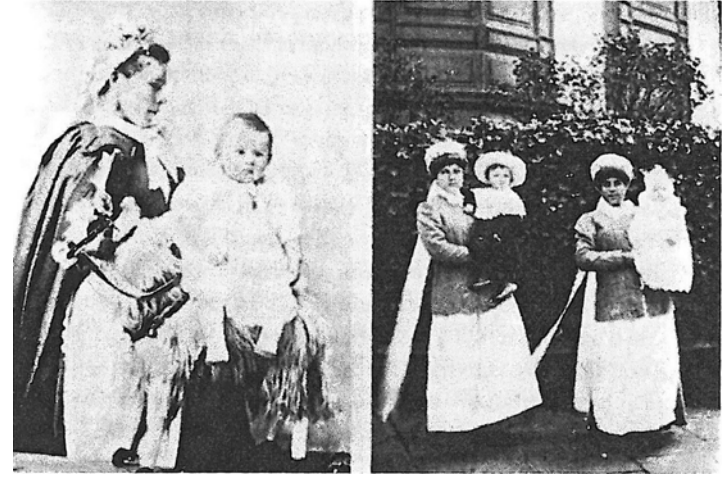
تصویر ۵ -



تصاویر

۳۲۵

تصویر ۴ -



۳۲۵

زن، هنر، قدرت

۳۲۸

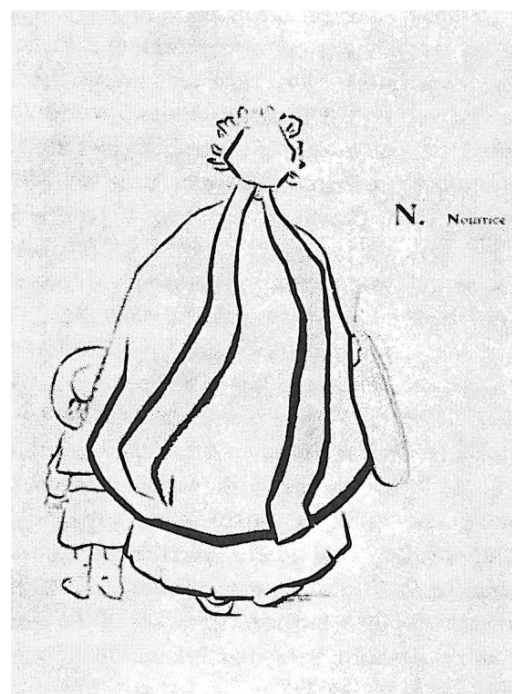
تصویر ۷ -



تصاویر

۳۲۷

تصویر ۶ -



۳۲۷

زن، هنر، قدرت

۳۳۰

تصویر ۹ -



تصاویر

۳۲۹

تصویر ۸ -



۳۲۹

زن، هنر، قدرت

۳۳۲

تصویر ۲ -



تصاویر

۳۳۱

گم‌گشته و باز یافته

تصویر ۱ -



۳۳۱

زن، هنر، قدرت

۳۳۴

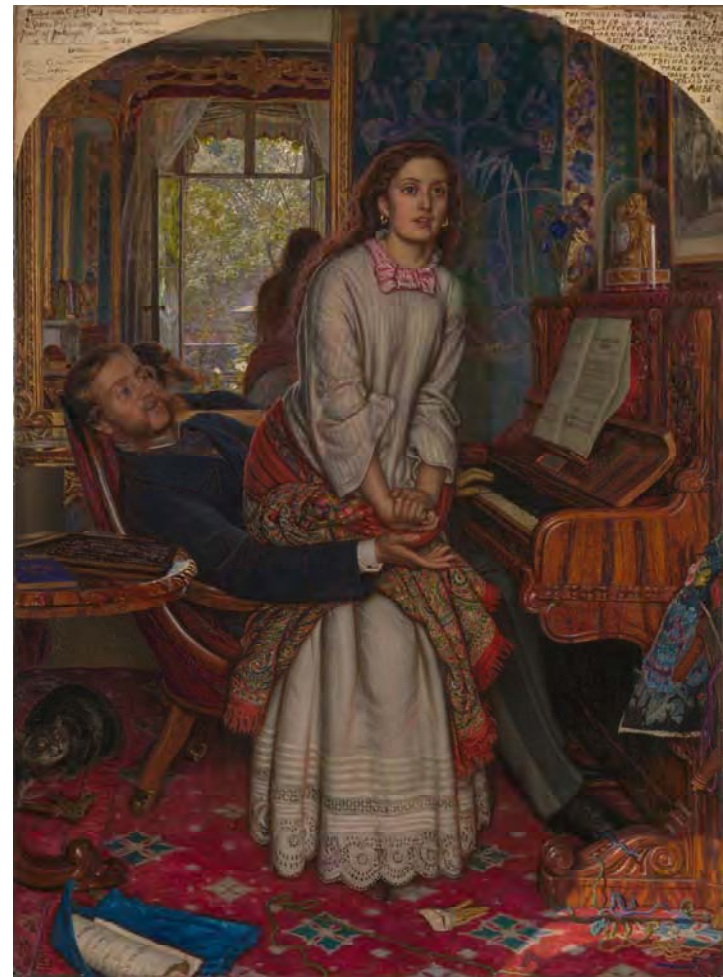
تصویر ۴ -



تصاویر

۳۳۳

تصویر ۳ -



۳۳۳

زن، هنر، قدرت

۳۳۶

تصویر ۶ -



تصاویر

۳۳۵

تصویر ۵ -



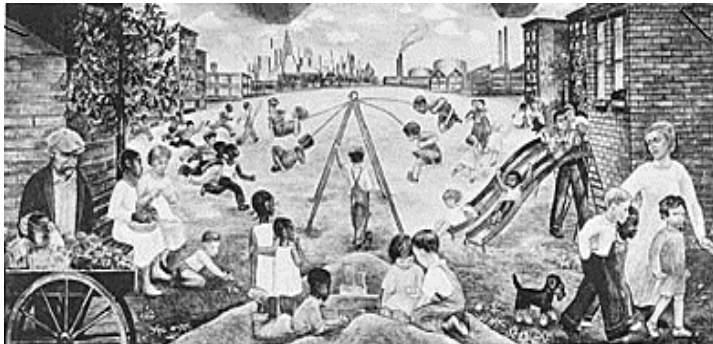
۳۳۵

زن، هنر، قدرت

۳۳۸

چند رئالیست زن

تصویر ۱ -



۳۳۷

تصاویر

تصویر ۷ -



۳۳۷

تصاویر

۳۳۹

تصویر ۲ -



۳۳۹

۳۴۰

زن، هنر، قدرت

تصویر ۳ -



زن، هنر، قدرت

۳۴۲

تصویر ۵ -



تصاویر

۳۴۱

تصویر ۴ -



۳۴۱

زن، هنر، قدرت

۳۴۴

تصویر ۲ -



تصویر ۳ -



تصاویر

۳۴۳

چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟

تصویر ۱ -



۳۴۳

زن، هنر، قدرت

۳۴۶

تصویر ۲ -



تصاویر

۳۴۵

نه چندان دور از بروکلین: بزرگ شدن، پیر شدن با هنر

تصویر ۱ -



۳۴۵

زن، هنر، قدرت

۳۴۸

تصویر ۴ -



تصاویر

۳۴۷

تصویر ۳ -



۳۴۷

زن، هنر، قدرت

۳۵۰

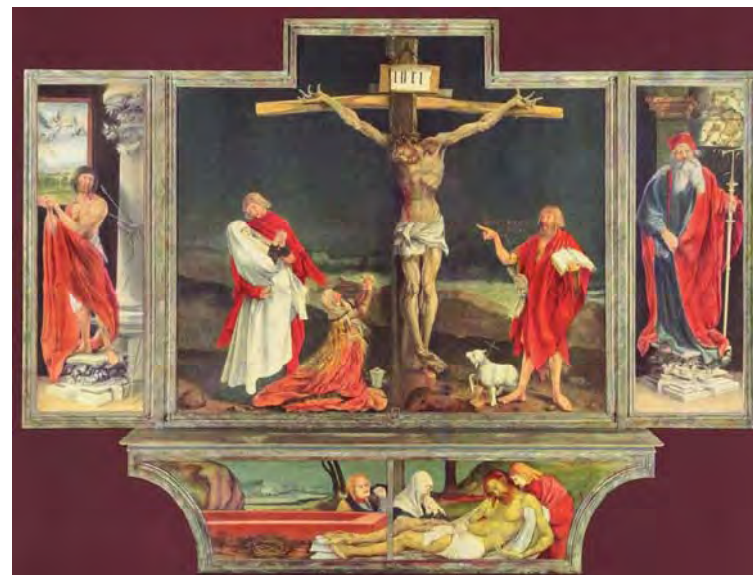
تصویر ۶ -



تصاویر

۳۴۹

تصویر ۵ -



۳۴۹

زن، هنر، قدرت

۳۵۲

تصویر ۸ -



تصویر ۹ -



تصاویر

۳۵۱

تصویر ۷ -



۳۵۱

