علی اصغر قره‌باغی

هنرهای تجسمی

فمینیسم

تبارشناسی پست‌مدرنیسم (۸)

ما امروز خواه‌ناخواه در آستانهٔ قرنی قرار داریم که بسیاری از پیشتازان آن زنان هستند. بی‌تردید زنان در شکل‌گیری آینده نقش انکارناشدنی خواهند داشت و از همین رو، امروز مضمون یاگفتمان «زن» و «زنانگی» به اندازه‌یی رسیده که در هیچ‌یک از ادوار تاریخ نظیر نداشته است. اگر چه جنبش زنان، با پست‌مدرنیسم وجوه اشتراک بسیار دارد و فعال‌ترین شکل خود را در فمینیسم یا «زن آزادخواهی»، به عنوان بخشی از پست‌مدرنیسم به رخ کشانده است، اما در همین آغاز باید به این نکته هم اشاره کرد که این پیوند، و حتی ادعای پاره‌یی از فمینیست‌ها که از پاره‌یی جهات در سمت‌وسو دادن به اهداف پست‌مدرنیسم نقش داشته‌اند، نه می‌تواند به معنای همسویی کامل آنان با پست‌مدرنیسم شمرده شود و نه به حساب یکدستی و یکپارچگی فمینیسم گذاشته شود. شاید از همین جا هم باشد که هنوز تعریف درست و جامعی از فمینیسم به دست داده نشده و در تعبیر و تفسیرهای گوناگون، گستره‌یی از «انسان مداری لیبرال» تا «پست‌استراکچرالیسم رادیکال» را در بر می‌گیرد. به طور کلی می‌توان گفت که آن‌چه تا به حال، و آن هم با هزار مصیبت، در تعریف و توصیف فمینیسم گفته و نوشته‌اند یا جامع نبوده و یا از دیدگاه‌های سنتی، اجتماعی، سیاسی، ایدئولوژیک، حقوقی و... به مذاق عده‌یی سازگار نیامده و سروصدای آنان را در آورده است.

مشارکت در مبارزه برای دگرگونی‌های اجتماعی و اقتصادی، به همین اعتبار، این طور هم می‌توان گفت و پذیرفت که اهداف فمینیسم، در آغاز، به دست آوردن مساوات از طریق کسب اجازهٔ ورود زنان به قلمروها و دژهای مستحکم مردانه‌یی بود که تا آن زمان بیرون آن نگه داشته شده بودند. فمینیست‌ها بر آن بودند که اگر زنان در نظریات سیاسی و مارکسیسم و فلسفه و روانکاوی و دیگر گفتمان‌های مسلط بر اندیشهٔ امروز جایگاهی ندارند، همه به سبب حضور پندارهای نهادی شده در جوامع مرد سالار بوده که همواره زن را از مرکز به حاشیه رانده و این کار را با تمهیدات گوناگون به سود و صلاح او جلوه داده است. زنان بر آن بودند که از این پس دخالت آنان در امور فرهنگی و اجتماعی و سیاسی، از یک سو سبب گستردگی و احتمالاً دگرگونی این گفتمان‌ها خواهد شد و از سوی دیگر چراغی برای روشن کردن راه تجربیات زنانه فراهم خواهد آورد. اما زنان در این راه دشوار با چند مسألهٔ اساسی روبه‌رو بودند.

اول آن‌که دگرگونی و گسترش این نظریه‌ها به منظور دخالت دادن و شمول زنان کار آسانی نبود. بیرون راندن زنان از مرکز فعالیت‌های اجتماعی و به حاشیه راندن آنان یک امر تصادفی و اتفاق خلق‌الساعه در لحظه‌یی از تاریخ نبود که با همان سرعت هم تصحیح شود، ریشه در ژرف‌ترین شالوده‌های ساختار اجتماعی و پیروی از آیین‌ها و هنجارهای تولیتی و بنیادی‌ترین گفتمان‌های پدرسالاری داشت که زنان را در طول قرن‌های پی‌درپی به رعایت احکام و هنجارهای خاص پادانشته بود، حاصل پیش‌فرض‌ها و ساختار مسلط ذهنیتی بود که از دیرباز پذیرفته شده و اکنون شکلی همه‌گیر و نهادین به خود گرفته بود. همان‌گونه که پیشتر سیمون دوبوا (۱۹۴۹) در «جنس دوم» اشاره کرده بود، همواره مرد نماد اندیشه و تفکر منطقی شمرده شده بود و زن، در سنجش با مرد، که «اساسی و بنیادین و منطق» انگاشته شده بود، فروتست و یاری به هر جهت تلقی می‌شد.

دوم آن‌که حتی اگر بر فرض محال، زنان می‌توانستند با گسستن از دامنه‌ها سنت‌های بازدارنده و با پاک کردن زنگارهای موروثی و شخصی و ذهنیت‌های زنانه و جنسیتی، راهی به درون این گفتمان‌ها پیدا کنند، تازه به نوعی «مساوی با مرد دست می‌یافتند و در نهایت یکی از افراد بشر به حساب می‌آمدند، نه تمامتی جدا افتاده‌یی که مردان آنان را بر سر بگیرند و حلواحلوا کنند و یا زنان پای در بند سنت، برای آنان غش و ضعف کنند. بی‌تردید حوزهٔ فعالیتشان، به عنوان نویسنده و اندیشمند، به قلمروی پیش اندیشیده و معین محدود می‌ماند. خیلی هم که شانس می‌آوردند می‌توانستند به عنوان جایگزین یا همپای مردان بنویسند و این نهایت امکانی بود که خودگرایی و مدرنیسم در اختیار آنان قرار می‌داد.

سوم آن‌که اگر زنان می‌توانستند از این دو مرحله و خوان دشوار بگذرند، تازه با مسأله‌یی دیگر رودررو می‌شدند و آن این که اگر فمینیسم اندیشهٔ ساختن و پرداختن یک «زن» بنیادین یا نمادین و یا جهان‌شمول را در سر می‌پرورد که بتواند ذهنیت و عینیت «زنانه» را نمایندگی کند، بی‌تردید دیگر نهایی یا «زن»های بسیار، شرطی و جزیی و یا اگر و مگرهای گوناگون از آب در می‌آمدند که همان کریاسی می‌بود که پیشتر همتای فرضی او، یعنی مرد، از آب بر آمده بود. از دیدگاه تاریخی همان گونه احتمالی، و از منظر واقعیت، همان اندازه شکننده بی‌بدیل بود تجربهٔ آن را از سر گذرانده بود. به بیان دیگر پدیده‌یی از آب در می‌آمد که اگر می‌خواستی اصل و نسب و ریشه و دودمان آن را بررسی کنی، می‌دیدی که یا در غرب و بورژوازی و جنس سفید، تازه آن هم از نوع پاک و پاکیزه و ویژه آن دارد.

به هر حال انگیزهٔ اصلی این گروه‌ها، «خواهری» زنان و اتحاد آنان، فارغ از نژاد و قومیت و طبقه و تفاوت‌های دیگر بود. زمینه‌های حمایت از چنین جنبشی را پیشتر سیمون دوبوا (۱۹۴۹) فراهم آورده بود و نویسندگانی همچون بتی فریدن (۱۹۶۳)، کیت میلت (۱۹۶۹) و ژرمن گرر (۱۹۷۰) نیز چندان آبی به آسیاب آن ریخته بودند که گویی تا دنیا دنیاست، به همین آب خواهد چرخید. نخستین بار بود که جنبش زنان در

روایت و تاریخ جنبش زنان، همواره حکایت پیوستن و گسستن بوده است و به همین علت، بر هر یک از مراحل آن انگی جدا گذاشته شده است.

یک جا «هواداری از حق رأی زنان» نامیده شده و جای دیگر «رهایی زنان»، یک بار «آزادی زنان» نام گرفته و بار دیگر «جنبش زنان»، یک جا «فمینیسم اجتماعی» بوده و جای دیگر «فمینیسم رادیکال»، یک جا با «گ» کوچک و یک جا با «F» بزرگ که این آخری کمی هم آب و بزمی دارد و حرف و سخن بسیار دارد.

عمدتاً زمینه‌ها مطرح می‌شد و مواردی گسترده، از تجربیات درون اتاق خواب و آشپزخانه گرفته تا قوانین درون کارگاه و دادگاه را به بحث و بررسی می‌کشاند. بدین‌سان بود که هر مورد فردی و خصوصی، شکل و رنگی اجتماعی و سیاسی به خود گرفت و زنان با شهامت و منطقی که تا آن زمان تاریخ مانندش را به یاد نداشت گفتند که «شخصی» «سیاسی» است. یعنی همان‌گونه که هر امر سیاسی جنبهٔ کاملاً اجتماعی دارد و فردی نیست، هیچ امر شخصی هم نمی‌تواند مستقل از اجتماع وجود داشته باشد. به بیان دیگر، هر گونه تمایز میان فرد و اجتماع را هم از میان رفته اعلان کردند.

دوههٔ ۱۹۷۰ و ۸۰ دهه‌های دیکانستراکشن (واسازی) زنان بود و اغلب در پیوند با گسست در جنبش‌های فمینیستی عنوان شده است. زنان به تأثیر از تجربیات پیچیده‌یی که در به هم ریختن هنجارها و مبارزات خود به دست آورده بودند دچار پراکندگی شدند و به دسته‌ها و گروه‌های مجزا و گوناگون تقسیم شدند. اکنون پای طبقهٔ کارگر، زنان جهان سوم به ویژه سیاهان و سرخ‌پوستان هم به میان کشیده شده بود و در نتیجهٔ این دگرگونی‌ها، فمینیسم آن مفهوم یکپارچه و به هم پیوستهٔ دههٔ ۶۰ خود را از دست داد. اما آن‌چه بیش از هر عامل دیگر میان فمینیست‌ها جدایی می‌انداخت، اندیشه و شکل نگرش به همجنس‌گرایی بود که دیگر نمی‌شد آن را با هیچ سرپوشی به آزادی و رهایی و رادیکالیسم چسباند. این مقوله‌یی بود که از سرچشمهٔ سنتی فرانسوی آب می‌خورد و تنها می‌توانست روان‌شناسی و روان‌کاوی را دستاویز قرار دهد و سپر بلای خود کند. هر گروه نشریات و مجلات و حتی مؤسسات نشر کتاب‌های خود را داشتند و بسیاری از زنان، خوانندهٔ گزارشات و ادبیات فمینیستی بودند. بحث‌ها و جدل‌ها، جهت‌گیری‌ها و جدایی‌هایی را نیز در پی داشت و سبب شد تا هنوز چیزی نگذشته و فرق‌ها خفیف نشده، از پدیده‌یی به نام پست‌فمینیسم سخن به میان آید. بدین‌سان مرکز ثقل اندیشه‌های فمینیستی به کلی جابه‌جا شد و دیگر چشم‌اندازهای فراتر از آن چه پیشتر در دههٔ ۱۹۶۰ ترسیم شده بود همسانی نداشت. جدا از دوگانگی‌ها و چند دستگی‌ها، خوانندگان و تقسیم‌کنندگان مسایل زنان را می‌توان به دو گروه متمایز تقسیم کرد: یکی گروهی که انگلیسی ـ امریکایی نامیده می‌شوند و بر محور سنت مؤلفه می‌گردند و دیگری گروه فرانسوی که لولای گردش آنان «سنت متن» است.

در پایان دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۷۰، در کنار انتشار بیانیه‌های فمینیستی، آثار هنری و ادبی تازه‌یی هم پدیدار شد که می‌شد کم و بیش آن را آثار فمینیستی نامید. در عرصهٔ هنرهای تجسمی، زنان هنرمندی همچون گریس هارتیگان، هلن فرانکنتالر و... به موفقیت رایلی در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۶۰ شهرت نسبی یافته بودند اما اگر چه زن بودند کارشان چه از نظر فرم و ظاهر و چه از نظر محتوا، زنانه نبود. آثارشان نه به ضرورت تاریخی و اجتماعی زنان اشاره‌یی داشت و نه می‌شد از لحاظ ظاهر آن را هنرکار زنان به شمار آورد. در پایان دههٔ ۱۹۶۰ برخی از زنان کوشیدند تا هنر را «جنسیت زدایی» کنند و این راهکار را تنها روش رقابت در عرصه‌یی می‌دانستند که همواره زیر سیطره و نفوذ مردان بوده است. گروه‌های گوناگون فمینیستی مانند

جنبش‌های فمینیستی از زمانی آغاز شد که فرودستی و دست‌نشاندگی زنان به عنوان یک معضل اجتماعی چهرهٔ کریه خود را نمایاند و تبعیض‌ها و نابرابری‌های استوار بر جنسیت به عنوان یک مسألهٔ اجتماعی مورد بحث قرار گرفت. فمینیسم هم وابسته به یک سلسله جنبش‌های اجتماعی خواستار دگرگونی‌های ریشه‌یی است اما مانند هر مورد و نمونهٔ دیگر همواره محتوا ودرونهٔ اصلی آن، میان اندیشه و حرکت، میان هدف و رفتار و میان ذهنیت و واقعیت در نوسان بوده است. از همین رهگذر هم هست که هیچ‌گاه در فمینیسم به چشم یک جنبش منسجم و یکپارچه نگریسته نشده و همواره آن را برآمده از یک سلسله عناصر و شرایط گوناگون توصیف کرده‌اند که در نهایت به سبب مدل‌های اندیشگی و رفتاری، زیر عنوان «مبارزات اجتماعی» آورده می‌شود. روایت و تاریخ جنبش زنان، همواره حکایت پیوستن و گسستن بوده است و به همین علت، بر هر یک از مراحل آن انگی جدا گذاشته شده است. یک جا «هواداری از حق رأی زنان» نامیده شده و جای دیگر «رهایی زنان»، یک بار «آزادی زنان» نام گرفته و بار دیگر «جنبش زنان»، یک جا «فمینیسم اجتماعی» بوده و جای دیگر «فمینیسم رادیکال»، یک جا با "F"کوچک و یک جا با "F" بزرگ که این آخری کمی هم آب برمی‌دارد و حرف و سخن بسیار دارد. اما واقعیت آن است که فمینیسم، جدا از این چندنامی‌ها و عنوان گذاری‌ها، همواره دل‌نگران حمایت از حقوق زنان بوده و حمایت خود را به دو شکل و با دو منطق متفاوت بیان کرده است. یک حمایتی که بر اساس «همسانی و مساوات» استوار است و دیگری حمایتی که زمینه و شالودهٔ آن «ناهمگونی و تفاوت» است. اولی بر این واقعیت ساده انگشت می‌گذارد که زنان هم مانند مردان، انسانند و باید از حقوق انسانی و مساوی با مردان برخوردار باشند. دومی مبتنی بر آن است که زنان با مردان فرق دارند، تفاوت میان زن و مرد را می‌پذیرد، امتیازش را در همین زن بودن می‌داند و می‌خواهد از همین امتیازهای زنانه دفاع کند. می‌گوید زنان باید استقلال هویتی پیدا کنند، باید به آنان امکان و حق این که خود را مطرح کنند و خواستار حقوق انسانی خود باشند داده شود.

ریشه‌های جنبش‌های زنان در طول تاریخ دراز خود از سرچشمه‌های مختلف در سنت‌های گوناگون آب خورده است و هرگز نمی‌توان آن را در پیوند با یک منبع واحد تصور کرد. در اروپا، در سده‌های ۱۳ تا ۱۷، شماری از نویسندگان، از جمله زان دومون در قرن سیزدهم، کریستن دوپزان، در قرن چهاردهم و ماری آستل در قرن هفدهم، به دفاع از «طبیعت زنان» پرداختند[1] در هفتاد سال فاصلهٔ میان ۱۷۹۰ تا ۱۸۶۰، به سبب زمینه‌های مساعدی که سیطرهٔ اندیشه‌های روشنگری و خردگرایی در اروپا فراهم آورده بود، برخی از جنبش‌های زنانه هم شکل گرفت اما تمام حرکت‌ها استوار بر حقوق انسان، خرد، علوم طبیعی و تساوی حقوق انسان‌ها بود. انقلاب فرانسه و استقلال امریکا، تا حدودی حقوق زنان را هم مطرح کرد و در فضایی از این گونه بود که ماری ولستون کرافت، در دههٔ ۱۷۹۰ نخستین بیانیهٔ مهم زنانه را با عنوان «توجیه حقوق زنان» نوشت. ولستون کرافت بیانیهٔ خود را با لحنی ملایم در توجیه حقوق زنان نوشته بود اما هوراس والپول، از سر تعصب او را «کفتاری در لباس زنانه» نامید و حاضر نشد کتاب او را در کتابخانهٔ خود نگه دارد. تنها مردان نبودند که به ولستون کرافت ناسزا می‌گفتند، بسیاری از زنان هم بی‌آن‌که نوشتهٔ او را خوانده باشند و یا سواد خواندنش را داشته باشند، او را محکوم کردند. در انگلستان و امریکا برخی از زنان دیگر هم برای احقاق حقوق خود کوشیدند اما نگاه آنان بیشتر معطوف به مسائل ازدواج، تحصیلات و اشتغال بود.[2] در همین کندوکاو برای یافتن پیشینه‌ها است که می‌بینیم یکی از ریشه‌های فمینیسم به سدهٔ نوزدهم و جنبش‌های ضد برده‌داری و جنبش‌های پروتستانی می‌رسد که خود ریشه در سنت‌های فرقهٔ کواکری و یکتاباوری دارد. در کنار این جنبش‌های اجتماعی، برخی حرکت‌های فردی و بورژوازی فمینیستی هم سر برآورد و رشد کرد که می‌توان آن‌ها را نوعی از فمینیسم سوسیالیستی دانست. زیربنای فکری این جنبش‌ها و حتی برخی از مظاهر آن، از سرچشمه‌های اندیشگی سوسیالیسم آغازین و جنبش‌های هوادار زندگی اشتراکی آب می‌خورد.[3] جنبش بعدی که «هواداری از حق رأی زنان» نام داشت (۱۹۳۰-۱۸۶۰)، شمار بیشتری از زنان با پیشینه و زمینه‌های گوناگون را در برگرفت. جنبش زنان در زمینهٔ به دست آوردن حق رأی و انتخاب نمایندگان با شتاب بیشتری حرکت کرد و به موفقیت‌های چشمگیری هم دست یافت. این حرکت در واقع تخته پرش جنبش فمینیستی بود و حاصل ارزنده‌یی که در پی داشت آن بود که زنان سرانجام دریافتند که برای به دست آوردن حقوق و آزادی، نباید خود را زیر پروبال احزاب سیاسی و یا گروه‌های کارگری ببرند و ناگزیر باید با تکیه بر ذهن خلاق و شعور کارآمد خود، برای کسب حقوق و عدالت و مساوات به پا خیزند و مبارزه کنند.

تا زمان فروید، جریوحث پیرامون حقوق زنان بر یک سلسله فرضیه‌های ثابت زیست‌شناختی و طبقه‌بندی‌های دوگانی و متعارف مذکر و مؤنث استوار بود. فروید با کشف ضمیر ناخودآگاه و مطرح کردن فرایندهای ذهنی، دریچهٔ تازه‌یی بر این گفت‌وگوها گشود و با گسترده‌تر کردن زمینهٔ بحث‌های جنسیتی، بسیاری از لایه‌های زیرین را به سطح آورد و نمایان ساخت. فروید برای ادراک و سردرآوردن از نحوهٔ شکل گرفتن ذهنیت انسان، یعنی همان فرایند پیچیده و تودرتویی که در ساختار رفتار جنسیت نقش داشت، کوشید اما هرگز برای دریافتن این که «زن» چی هست و کی هست، تلاشی نکرد. تلاش او فقط ناظر بر آن بود که «زن» چگونه هستی می‌یابد و بس. بحث فروید پیرامون جنسیت، پای برخی از پرسش‌های بنیادین دربارهٔ اساس و پایه‌های تمدن و به ویژه سرکوب و به حاشیه راندن زنان زیرعنوان پدرسالاری را به میان آورد اما هرگز به علت‌ها و جزئیات نپرداخت. از همین رهگذر هم هست که بسیاری از فمینیست‌ها میانهٔ چندان خوشی با فروید ندارند و گاه و بی‌گاه او را به باد انتقاد می‌گیرند.

«جنبش رهایی زنان» که در دههٔ ۱۹۶۰ شکل گرفت، برآمده از اعتراضات رادیکال دانشجویان، کارگران، سیاهان و زنان، به ویژه در فرانسه و امریکا بود. اصولاً باید این واقعیت را هم در نظر داشت که جنبش‌های دههٔ ۱۹۶۰ و دگرگونی‌های فاحش و به هم ریختن هنجارها که پی‌آمد ناگزیر آن شمرده می‌شود، با توجه به چندلایه‌گی و چند سویه‌گی مکانیزم قدرت، چندان هم در سمت‌وسوی مفاهیم کلاسیک مبارزات طبقاتی مارکسیستی نبود و شامل بسیاری از جنبش‌های دیگر از جمله زیست‌محیطی و آزادی جنسی و... هم می‌شد. هدف این جنبش‌ها ارائهٔ راهکارهای مطمئن برای مقابله با هر نوع سیطره‌جویی و سرکوبگری بود. سرانجام هم هر یک راهی را برگزیدند که در مجال بحث ما نیست اما این قدر می‌توان گفت که فمینیست‌ها به نوعی سیاست فرهنگی و واقعیت‌های زندگی روزمره به عنوان یکی از مهم‌ترین نیروهای دگرگونی اجتماعی روی آوردند. زنان نسبت به این که حتی در این مبارزات هم به آنان نقشی درجه دوم محول شده بود اعتراض داشتند و در نتیجه گروه‌های خود را تشکیل دادند که بیشتر اعضای آن زنان فعال بودند.[4] این طور هم می‌توان گفت که در آن روزها نگاه فمینیسم معطوف به قلمرو گسترده‌تری از دگرگونی‌های اجتماعی بود اما نظریه‌های فمینیستی، همچنان بر محور خواسته‌های زنان و پیرامون دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی می‌گشت. به بیان دیگر، در آغاز موج دوم، فمینیسم، یا همان واژه‌یی که امروز برای اشاره به حرکت‌های بعد از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ زنان مورد استفاده قرار می‌گیرد، بیشتر بر سیاست و قوانین اجتماعی و تساوی حقوق و فرصت‌ها و امکانات مساوی چشم دوخته بود. انتشار نوشته‌های کیت میلت (۱۹۷۰) دربارهٔ «سیاست جنسی» و شولامیث فایرستون (۱۹۷۰) در باب «دیالکتیک جنسیت»، در زمرهٔ آثار انقلابی به شمار می‌رفت و نشان می‌داد که زنان، دل و مایهٔ مبارزه را دارند. این دو نویسنده، فمینیسم را یک پایگاه نظری برای جنبش زنان می‌دانستند و از همان روزها هم بود که فمینیسم، سیاست و نظریه را دو امر به هم تنیده به حساب آورد. از آن تاریخ به بعد، سیاست فمینیسم، هم در قلمرو دانش و فرهنگ عمل کرده است و هم در

میلی چیلمرز: چهرهٔ خود نقاش، ۱۸۸۹

(Woman Artists Revolution) WAR که مرکز آن در نیویورک بود و (Feminist Art Program) FAP، به سرکردگی جودی شیکاگو در کالیفرنیا و بسیاری نهادهای دیگر در لندن و سانفرانسیسکو شکل گرفت. همپای این حرکت‌ها، زنان گالری‌های اختصاصی خود را نیز دایر کردند و به انتشار مجلات و ادبیات تجسمی خود پرداختند[5] منتقدانی همچون لوسی لیپارد و مویرا روث نیز با مقاله‌های جنجالی خود به ستایش زنان پرداختند و در پایان دههٔ ۶۰ بسیاری از زنان با صدایی رسا بر ضد هویت زنانه‌یی که بر اساس زیست‌شناسی و آفرینش زن، مشروعیت یافته بود بپاخاستند و اعلان کردند که هویت نتیجهٔ ساختار اجتماعی است و ماهیت آن را فرهنگ معین می‌کند، نه جنسیت و ظاهر. جنبش‌های زنان، حتی پاره‌یی از حرکت‌هایی را که راه نوعی تجزیه و تحلیل اجتماعی استوار بر جنسیت را بازگشوده بود، «ضد فرهنگی» نامیدند. دلیلشان هم این بود که این حرکت‌ها با آن که به ظاهر در جریان‌های اصلی هنر به دیدهٔ یک ایدئولوژی خنثی نگریسته است. اما همواره دم خروس اندیشه‌های پدرسالاری از زیر قبای آن بیرون بوده واز سر تعصب داوری کرده است. واقعیت هم آن است که همیشه زبان تاریخ هنر و واقعیت‌های سنتی، ناب‌گرایانه و ذهنی بوده و برآمده از یک فرهنگ متعالی و اغلب مردانه، تصور شده است. فمینیست‌ها می‌خواستند با تئوری‌های خود این تصور دیرین را واسازی کنند و نشان دهند که خنثی بودن زبان تاریخ هنر، از قماش بی‌جنسیتی زبان منطق و علوم نیست و در آن همواره جنس مذکر، نماد مطلق انگاشته شده است. در یکی از کارتون‌های تیز و زیرکانه نیویورکر، چند زن دوران ماقبل تاریخ سرگرم نقاشی روی دیوار غار هستند. یکی از آنان از دیگری می‌پرسد: «آیا فکر می‌کنی در آینده به خاطر کسی خطور خواهد کرد که چرا هیچ یک از نقاشان بزرگ جهان مرد نبوده‌اند؟» البته این یک شوخی بسیار زیرکانه بود اما پرسشی که بر می‌انگیخت این بود که چرا با آن که از موقعیت و شرایط زن در ۱۵۰۰۰ سال پیش آگاهی نداریم، با آن که با تمام گمانه‌زنی‌ها و روایت‌ها و فرضیه‌ها، هنوز به درستی نمی‌دانیم چرا این نقش‌ها بر دیوار زیستگاه انسان‌های ماقبل تاریخ نشسته است و چه کسی آن‌ها را نقاشی کرده، و با آن که هیچ یک از این غارنگاره‌ها اسم و امضا ندارند، بی‌هیچ شک و تردید آن‌ها را دستکار مردان می‌دانیم و هرگز فکر نکرده‌ایم که شاید چندتایی از آن‌ها را زنان نقاشی کرده باشند. آیا این یقین بی‌دلیل می‌تواند علتی به جز رسوبات و پیش‌فرض هایی که تاریخ هنر در ذهن ما بر جا گذاشته است داشته باشد؟

فمینیست‌ها برای رویارویی با تبعیض‌های استوار بر جنسیت و زدودن زنگارهای آن، در آغاز به مطالعه و تعبیر دوبارهٔ تاریخ پرداختند و به تفاوتی که مدرنیسم میان هنرهای زیبا و صنایع‌دستی قایل شده بود اعتراض کردند. پرسش این بود که چرا در سلسله مراتب هنر، به صنایع دستی و خانگی که بیشتر شامل دستکارهای زنان می‌شود، فرودست‌ترین جایگاه داده شده است. ناگفته پیداست که طرح این پرسش در

جهت حمایت از زنانی بود که در طول تاریخ، قوانین یک سویهٔ جوامع مردسالار آنان را بر آن داشته بود تا منتزع از کل فرهنگ و هنر، خود را به ساختن دستکارهای ناچیز قائل و قانع کنند و بیشتر به خیاطی و گلدوزی و کارهای دستی بپردازند تا نقاشی و مجسمه‌سازی. به بیان دیگر، نقاشی حرفه‌یی نبود که ممر معاش زنان باشد و جز در پاره‌یی موارد استثنایی، به ندرت دیده شده است که زنی مانند لوئیز چاپلینگ و هنریتا رای، معاش خانوادهٔ خود را از راه نقاشی تأمین کرده باشد. به هر حال، زنان آن‌قدر گفتند ونوشتند و فریاد زدند تا سرانجام در بسیاری از صنایع دستی، از جمله قالی‌بافی، پتوهای سرخ‌پوستان ناواجو و حتی گلدوزی و ملیله‌دوزی، به چشم آثار هنری نگریسته شود. پس‌لرزه‌ها و موج این گرایش‌ها و مد تازهٔ روشنفکری بعد از گذشت بیست و چند سال به ساحل سرزمین ما هم رسید و یک‌باره دیدیم که جماعتی از زن و مرد بی‌آن‌که پرس‌وجویی در چیستی و چرایی قضیه کرده باشند، سنگ گلیم و گبه را به سینه می‌زنند و آن را در حد یک اثر هنری ناب می‌ستایند. حتی گرفتن عکس‌های توریست‌پسند از دستکارهای بومی و ایلیاتی هم رواج یافت و زن ایلیاتی که نسل‌اندرنسل، نقش‌های سنتی را آزادانه و با بهره‌جویی از عنصر خیال، در تاروپود گلیم و گبهواره تنیده بود، هزار تا آقابالاسر و سفارش‌دهنده پیدا کرد و با هزار جور بکن و نکن مواجه شد.

هنر فمینیستی از آغاز بسیار گوناگون بود. در دههٔ ۱۹۷۰ یا بر محور زندگینامه‌نویسی می‌گشت و یا با ابزار و رسانه و تمهیدات گوناگون و شبه‌نمایشی و مراسم آئینی، به آن‌چه در طول تاریخ بر زنان گذشته بود می‌پرداخت. بت ادیسون، مراسمی برای بزرگداشت نه میلیون زنی که به اتهام جادوگری در تاریخ مسیحیت سوزانده شده‌اند برپا کرد و سوزان لایسی در نمایش گونه‌یی به نام «سوگواری و خشم»، کشتارها و تجاوزها و بهره‌کشی‌های ناانسانی از زن را به تماشا گذاشت. از نیمه‌های دههٔ ۱۹۸۰ زنان نقاش باردیگر به رسانه‌های سنتی و آفرینش آثاری روی آوردند که در آن‌ها «نگاه خیرهٔ مردانه» مجذوب زن «شیئی شده» و «دیگر شده» مانده بود. از بسیاری از زنان جسارت‌های نامنتظر و غافلگیرکننده هم سر زد و آثاری پدید آوردند که زبان هنر بسیاری از مردان را بست. از میان این آثار، آن‌چه سیلویا گولبوسکی و ویکتور بورجین، هنرمند انگلیسی آفریدند شهرت بیشتری یافت. سیندی شرمن و باربرا کروگر که پیشتر به آثارشان اشاره کرده‌ام نیز از همین قبیله‌اند. به طور کلی می‌توان گفت که تمام آن‌چه فمینیست‌ها پدید آوردند و در درون جنبش فمینیسم می‌گنجد، در ضدیت با ناب‌گرایی مدرنیسم است و اکثر آنان با بهره‌جویی از شیوه‌های روایتگری، که مدرنیسم همواره آن را نهی کرده است، به روایت حدیث نفس پرداختند. از همین دیدگاه هم هست که بیشتر آثار فمینیستی را تزئینی، آئینی، تصنعی و غامیانه نامیده‌اند اما باید به این واقعیت هم توجه داشت که این مؤلفه‌ها و ویژگی‌هایی است که پست‌مدرنیسم مشوق آن است و زنان با تولید آن، آب به آسیاب پست‌مدرنیسم ریخته‌اند.

بدین سان در دههٔ ۱۹۸۰، فمینیسم شکل مخالفت آشکار با مدرنیسم را به خود گرفت و روش‌ها و نظریه‌های فمینیستی جایگزین‌هایی برای تحول مدرنیسم که اکنون ماشینی و بی‌روح لقب گرفته بود فراهم آورد. فمینیست‌ها در بسیاری از نظریات مدرن با نگاهی تردیدآمیز و منتقدانه می‌نگریستند و بر آن بودند که در تمام این نظریات، مسالهٔ سرکوب زنان و به حاشیه راندن آنان شکلی شرعی و قانونی داشته است و مردان عزیز بی‌جهت‌های تاریخ هنر بوده‌اند. واقعیت هم آن است که مدرنیسم هرگز آن‌چه را اکتاویو پاز «مشارکت آفریننده» می‌نامید تجربه نکرد، بیشتر از بیگانگی و ناخرسندی از جامعه حکایت داشت و بر جدایی و فاصله گرفتن از دیگران تاکید می‌ورزید. از دیدگاه مدرنیسم، زن هم «دیگری» بود. مدرنیسم بیشتر به «عین» و «بیرونه»، به عنوان منبع اصلی ارزش نگاه می‌کرد و نه تنها برای محتوا و «درونه» اهمیت چندانی قائل نبود بلکه دل‌نگران پی‌آمدهای ناگزیر این نگرش، یعنی جدایی میان هنرمند و مردم هم نبود. فمینیست‌ها به ویژه در گفتمان اومانیسم (انسان مداری) با تردید نگاه می‌کنند. معتقدند که در این گفتمان، منظور از انسان، همان «مرد» است. راست هم می‌گویند چرا که انسانی که در دوران رنسانس در مرکز جهان ایستاده بود و در دوران روشنگری، خردورزی می‌کرد و می‌خواست مردم جهان را در یک قالب فکری بریزد، مرد و آن هم از جنس سفید و شسته‌رفتهٔ اروپایی بود. در تمام گفتمان‌های انسان‌مدارانه، مردان مثال‌واره‌های انسانیت بوده‌اند و زنان دیگران شمرده شده‌اند. فمینیست‌ها برآنند که اومانیسم نه تنها تسلط مردان بر زنان را تأیید می‌کند بلکه آن را یکی از اساس ساختار اجتماعی می‌داند. نه تنها در اومانیسم بلکه در بسیاری از نحله‌های اندیشگی دیگر، در تضاد و دوگانی‌های زن و مرد و فراقی که میان آن‌دو پدید آمده، همواره ویژگی‌هایی به مرد نسبت داده شده که او را در جایگاهی برتر از زن قرار می‌دهد. بر اساس همین دوگانی اندیشی‌ها است که یک سلسله نسبت‌ها و لقب‌ها، طوطی‌وار در مورد مرد و زن تکرار شده است: مرد یعنی خردگرایی، زن یعنی احساس‌گرایی، مرد یعنی قاطع، زن یعنی دم‌دمی، - مرد، قوی - زن، ضعیف، - مرد، اول، زن، دوم، مثبت - منفی، عمومی- خصوصی، طبیعی - مصنوعی و... این شکل دوگانی اندیشیدن پیشینه‌یی دراز دارد و ریشه‌های آن را می‌توان در وجوهی از بینش اساطیری و دوران افلاطون و ارسطو هم دید و باز شناخت. در آن زمان هم تسلط مرد بر زن را موجه می‌شمردند و زنان را با محدود کردن به فعالیت‌های خانگی، از فعالیت‌های اجتماعی باز می‌داشتند. اما این منطق به ظاهر یونانی امروز دیگر پذیرفته نیست، انسان از آن‌چه می‌توان آن را «واقعیت‌های دیگر» نامید آگاهی یافته و نوعی جایگزین سوم برای ذهنیت دوگانی و جفتی فراهم آمده است. یونانیان باستان همه چیز را یا راست می‌دانستند یا دروغ، یا دوست می‌انگاشتند یا دشمن، و همه چیز را

الیس باربر استفنر: زنان بازرگان، ۱۸۹۷

رودرروی متضاد آن می‌پنداشتند: پیروزی-شکست، تاریک-روشن، زندگی-مرگ، آن‌چه را نمی‌دیدند یا نمی‌شنیدند نمی‌توانست وجود داشته باشد و مثلاً به این امر ساده توجه نداشتند که میان دو مفهوم «کشتن» و «کشته شدن» یک جایگزین به نام «زندگی» وجود دارد. بیشتر نظریه‌پردازان فمینیست، از ماری ولستون‌کرافت، (که شکل پذیرش و تعبیر و تفسیر «توجیه حقوق زنان» او ماجرایی پیچیده و حیرت‌انگیز دارد) گرفته تا فمینیست‌های رنگارنگ امروز، ریشه‌یی‌ترین عامل سرکوب زنان را ساختار فرهنگی اجتماع می‌دانند که همواره زن را در جایگاهی فرودست‌تر از مرد تصور کرده است. به عنوان نمونه، آنت کوهن (۱۹۸۵) در «قدرت ایماژها» بر آن است که: «فمینیسم از همان آغاز، اندیشه، زبان و ایماژها را مهم‌ترین عناصر شکل‌دهندهٔ زندگی زنان و مردان دانسته است.» به هر حال، از منظر فمینیست‌ها، هر تعریفی که از فمینیسم داده می‌شود باید بیش از هر چیز، ناظر بر توان سیاسی و اجتماعی زنان و در جهت دگرگون کردن رابطهٔ قدرت میان زن و مرد باشد. به قول مگی هیوم (۱۹۹۲)، سر برآوردن اندیشه و سیاست فمینیستی، در پیوند با درک و دریافت این واقعیت است که «در تمام جوامعی که جنسیت را به قلمروهای گوناگون فرهنگی، اقتصادی یا سیاسی تقسیم کرده‌اند همواره زن فرودست بوده و مرد ارجح شمرده شده است. از همین رهگذر هم هست که زنان پدیدآوردن دگرگونی ریشه‌یی در این طرز تفکر را در سر لوحهٔ اهداف و خواسته‌های خود قرار داده‌اند.

به سبب همین اندیشه‌ها و مکانیزم ایدئولوژی آن بود که فمینیست‌ها دست در دست هم نهادند و به واسازی، پست‌استراکچرالیسم و به طور کلی به نظریات پست‌مدرنیستی روی آوردند و بر آنند که اگر با تلاش خود، نخ‌های چندرنگ تجربیات زنانه را در بافت هنر مدرن نمی‌تنیدند، دههٔ ۱۹۷۰ هرگز رنگ پلورالیستی را به خود نمی‌گرفت. فمینیست‌ها نظریه‌پردازان پست‌مدرن را تشویق می‌کنند تا هر چه بیشتر به نقد و خرده‌گیری از انسان‌مداری به عنوان سیطرهٔ مرد و جهان‌شمول بودن مفهوم مرد-انسان بپردازد و بر هر تشبیه و نشانه و استعاره‌یی که بتواند مبین این عدم پذیرش باشد تأکید می‌ورزند. فمینیست‌ها بر آنند که می‌توان از پاره‌یی نظریه‌های پست‌مدرن و آن‌چه نویسندگانی همچون میشل فوکو و دریدا و لیوتار نوشته‌اند به هدف واسازی ایدئولوژی‌ها و پرداختن به هویت‌های جنسیتی و انکار تسلط مرد بر زن در سلسله مراتب اجتماعی سود جست. اما باز این حرف بدان معنا نیست که فمینیست‌ها به طور دربست با تمام نظریات و جوانب پست‌مدرنیسم موافقند. کم نیست شمار فمینیست‌های سوسیالیست و رادیکالی همچون فریزر و نیکلسون که به هیچ رو با قرائت و روایت لیوتار از پست‌مدرنیسم توافق ندارند و معتقدند که رد و انکار تمامی روایت بزرگ، سبب نادیده گرفتن و یا دست کم انگاشتن تمام ماکروتئوری و تمام ساختارهای سیستم‌گونه مانند سیطرهٔ مردان بر زنان و بهره‌کشی از انسان‌ها و استثمار آنان و مبارزات زنان و گروه‌های سرکوب شده خواهد شد.

با آن‌که در ظاهر، پیوند میان پست‌مدرنیسم و فمینیسم رابطه‌یی دوسویه به نظر می‌آید اما این رابطه چندان هم صریح و شفاف و دوستانه نیست. فمینیسم همیشه به سبب ماهیت چندگانه باور و پلورالیستی خود، یا در این اندیشه بوده است که چگونه می‌توان پست‌مدرنیسم را دگرگون کرد و یا نگرانی آن را داشته است که پست‌مدرنیسم تا چه اندازه توان دگرگون کردن فمینیسم را دارد. سال‌ها است که جروبحث‌های فمینیست‌ها بر گرد این محور دور می‌زند و نمونه‌اش هم نوشته‌ها و گردآوری‌های اویلین فوکس کلر و ماین هرش است که همواره به بزرگ‌نمایی دل‌نگرانی‌های خود پرداخته‌اند[۶] فمینیست‌ها هنوز که هنوز است بر سر معنای فرهنگ و هنر و تعبیر و

سوزان لایسی و لسلی لابوویتز، سوگواری و خشم، ۱۹۷۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تفسیر آن به توافق نرسیده‌اند و این یکی از مواردی است که توجه آنان را به سوی پست‌مدرنیسم معطوف داشته است. اما برخی از نظریه‌پردازان فمینیست، از جمله الیزابت گراوس، جودی باتلر و سیلا بن‌حبیب[7] با پست‌مدرنیسم، به علت آن‌که خود را درگیر هویت‌های جنسی بنیادین می‌کند، میانهٔ چندان خوبی ندارند. لیندا نیکلسون (۱۹۹۰) بر آن است که نظریه‌های فمینیستی به قلمرو فلسفهٔ پست‌مدرن پیوند دارد اما این رابطه به هیچ‌رو به معنای سرسپردگی و پذیرش بی‌چون‌وچرای پست‌مدرنیسم نیست.[8] نگرانی نویسندگانی همچون لیندا نیکلسون از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که اگر چه پست‌مدرنیسم ادعای صدا بخشیدن به زن را داشته است اما در عمل و در نظریه‌پردازی‌های پست‌مدرن، کمتر دیده شده است که به این مهم پرداخته باشد. شمار زنانی که در این بحث‌ها شرکت کرده‌اند نیز چندان چشمگیر نیست و تمام این واقعیت‌ها این شک را برمی‌انگیزد که نکند پست‌مدرنیسم هم آشی باشد که مردان برای زنان بازگذاشته‌اند. انصاف باید داد که دل‌نگرانی زنان چندان هم بی‌دلیل نیست. به عنوان نمونه، نوشته‌های ژولیا کریسته‌وا نوعی بیان زنانه و فمینیستی نظریه‌های پست‌استراکچرالیستی است و می‌کوشد که جنسیت را به چارچوب‌های پست‌استراکچرالیستی محدود کند. او هرگز به کشف دوبارهٔ آثار ارزندهٔ زنان، چه در قلمرو ادبیات و چه در عرصهٔ هنرهای تجسمی، از خود تمایلی نشان نمی‌دهد. حتی به این واقعیت که زنان در طول تاریخ به گونه‌یی ستمگرانه و ناهنجار شناسانده شده‌اند نیز نمی‌پردازد و نگاهش بیشتر معطوف به نظریه‌های روان‌شناختی و نشانه‌شناسی است. بیشتر به پیوند انتزاعی میان زبان و ادبیات و جنسیت توجه دارد. گاه و بی‌گاه به این که زنان می‌توانند به نوعی «صدای زنانه» در عرصهٔ ادبیات هستی دهند اشاره می‌کند اما زنانگی بنیادین و بی‌زمانی را که بتواند منبع این صدا باشد مشخص نمی‌کند. اما در برابر کریسته‌وا، نویسنده‌یی همچون جین فلاکس (۱۹۹۰)، را داریم که پا را از زنان دیگر فراتر می‌گذارد و بر آن است که نظریات فمینیستی به گفتمان پست‌مدرنیسم نفوذ کرده و سبب توان‌بخشی و پژواک صدای آن شده است.[9]

واقعیت قضیه آن است که فمینیست‌ها پست‌مدرنیسم را برای سیال کردن مرزها و تعیین چشم‌اندازهای جایگزین بسیار کارگشا یافته‌اند اما افزون بر پست‌مدرنیسم، از چندین و چند نظریهٔ دیگر هم سود می‌جویند و جنبه‌های گوناگون آن را در راستای اهداف خود می‌بینند. این نظریه‌ها عبارتند از:

۱. نظریه‌هایی که در پیوند با پیچیدگی و چندلایگی مسائل جنسیتی و حد و مرزهای آن هستی یافته است.
۲. نظریه‌های مخالف با همگانیت مذکر دکارتی و مرزبندی‌های تحمیلی و انعطاف‌ناپذیر آن.
۳. دگرگونی بنیادین و تغییر شکل نگرش و اندیشهٔ بت‌سازی سنتی از بدن زن در جوامع مردسالار.

سوزان هکمن، پست‌مدرنیسم و فمینیسم را درحمله بردن به تعریف بشرمدارانهٔ دانش، شریک و متحد می‌داند و به همین اعتبار هم هست که اندیشه‌های فمینیستی را یک سره پست‌مدرن جلوه می‌دهد. هکمن بر آن است که پست‌مدرنیسم و فمینیسم با اتکاء به خردورزی‌های تازه و چندگانه باوری در نقد شناخت‌شناسی روشنگری نیز مشارکت دارند اما منکر آن هم نیست که همواره میان پست‌مدرنیسم و فمینیسم مجادله و بگومگوی مداوم جریان داشته است. مثلاً فمینیسم خردگرایی روشنگری را تنها به خاطر تعصب‌های جنسیتی و قرار دادن زنان در جایگاهی فرودست‌تر از مردان و مذکر دانستن خرد، نقد می‌کند اما پست‌مدرنیسم منکر تمامی جوانب روشنگری است.[10]

با این همه، فمینیسم در این سلسله نظریات خود آن‌قدرها هم که ادعا می‌کند روراست نیست. بسیار آب‌زیرکاه است و با دست پس می‌زند و با پا پیش می‌کشد. از یک سو بر خردگرایی به سبب شناخت‌شناسی پدرسالارانهٔ آن خرده می‌گیرد و از سوی دیگر می‌خواهد از طریق همین میراث مدرنیسم و توان منطق و خردگرایی، حقانیت خود را ثابت کند. در این میان نوشته‌های سابینا لاوبیاند، لحنی روشن‌تر دارد و بر آن است که اگر فمینیسم، به جای قلمداد کردن خود به عنوان یکی از جنبه‌های هیجان‌انگیز چشم‌انداز پست‌مدرنیستی، خود را یکی از ثمرات روشنگری و مدرنیسم بشناساند، جایگاه استوارتر و پذیرفتنی‌تری خواهد یافت.[11] به همین سبب‌ها و دوگانگی‌ها هم هست که برخی از فمینیست‌ها می‌کوشند تا در گروه‌های کوچکتر، نوعی پرسپکتیو واحد و تک نقطه‌یی برای خود دست و پا کنند. تلاش برای جمع‌وجور کردن و کاهش دادن یک پرسپکتیو چند نقطه‌یی به یک پرسپکتیو و روایت واحد، روشی است که قدرت‌های مذکر در طول تاریخ به کار گرفته و کارآیی آن را آزموده‌اند. اکنون برخی از فمینیست‌های فرانسوی، از جمله ایری‌گری و ژولیا کریسته‌وا، به همین روش روی آورده‌اند و می‌خواهند کارآیی آن را در گفتمان‌های خود محکی دوباره بزنند. البته این گرایش چیزی هم نیست که از نظر دیگران پنهان بماند و از همین رو برخی از فمینیست‌ها، دست کم از ایری گری به این سو، مظنون به روی آوردن به «خردگرایی همگانی» شده‌اند. ایرادی که بر این گروه از فمینیست‌ها گرفته می‌شود استوار بر این باور است که همیشه بیم جنسیتی شدن خردگرایی وجود داشته است و ممکن است که بار دیگر ابزار و بهانهٔ به حاشیه راندن زنان را فراهم آورد. شمار دیگری از فمینیست‌ها با توجه به تجربیات متفاوت زنان در طبقه و نژاد و فرهنگ، روایات واحد را چندان هم کارگشا نمی‌دانند و بر آنند که تنها راه مقاومت در برابر جزم‌اندیشی‌های پدرسالارانه، پافشاری بر رد و انکار قطعیت تفاوت‌های جنسیتی و نشان دادن جمود آن است.

با آن‌که فمینیسم در پیوند با پست‌مدرنیسم به عنوان یکی از مهم‌ترین جریان‌های سیاسی و فرهنگی چند دههٔ گذشته شمرده شده است اما همواره میان آن دو فاصله و شکافی انکارناپذیر وجود داشته است. به بیان دیگر، محافظه‌کاری دوسویهٔ آن‌ها سبب شده است که تنها در چند مورد استثنایی به تفصیل به رابطهٔ میان این دو پدیده پرداخته شود. این موارد عبارتند از فلاکس (۱۹۸۶)، هاردینگ (۱۹۸۶)، هاراوی (۱۹۸۳)، ژاردن (۱۹۸۵)، لیوتار (۱۹۷۸) و اوئنز (۱۹۸۳). این گروه نویسندگان بر آنند که جدا از احتیاط و به اصطلاح تجاهل‌العارف، دلایل موجهی در دست است که باید به رابطهٔ میان فمینیسم و پست‌مدرنیسم پرداخته شود. یکی از این دلایل آن است که هر دو به نقد و خرده‌گیری از «نهاد فلسفه» پرداخته‌اند. دوم این‌که هر دو به نوعی پرسپکتیو نقادانه دربارهٔ رابطهٔ میان فلسفه و فرهنگ شکل داده‌اند. و سوم و مهم‌تر از همه این که هر دو کوشیده‌اند تا مثال‌واره‌هایی برای نقد اجتماعی پدید آورند که متکی به پی‌بندهای سنتی فلسفه نباشد. به بیان دیگر، نظریه‌پردازان هر دو گروه مستقلاً دربارهٔ یک سلسله مسائل مشترک تحقیق کرده و کوشیده‌اند تا رابطهٔ سنتی میان فلسفه و نقد اجتماعی را دگرگون سازند و مثال‌واره‌های صنجش و نقد را از فلسفه را پایه‌ریزی کنند. با این همه، اگر چه فمینیست‌ها و پست‌مدرنیست‌ها خواسته‌اند از دو سو و دو قطب متضاد فلسفه آواز سر دهند، اما ارجاع هر دو به فلسفه، چهره‌یی آشکار دارد و گه‌گاه سبب همصدایی آن دو شده است. پست‌مدرنیست‌ها این جا و آن‌جا بر جنبه‌های فلسفی مسأله تکیه کرده‌اند و فمینیست‌ها فلسفه را پایهٔ پرداختن به نقد اجتماعی دانسته‌اند. از همین جهت هم هست که در دیدگاه‌ها و نظریات هر دو نشانه‌هایی از قوت و ضعف دیده می‌شود. از یک سو پست‌مدرنیست‌ها نقد پیچیده و برانگیزندهٔ بنیادگرایی و ماهیت باوری را ارائه می‌کنند اما مفاهیم نقد اجتماعی آنان بی‌جان و کمرنگ است. از سوی دیگر فمینیست‌ها مفاهیم پرتوان نقد اجتماعی را ارائه می‌دهند اما گرایش، یا بگوییم لغزش، به سوی ماهیت باوری و چاشنی‌هایی از وجودگرایی هم در نظریاتشان دیده می‌شود. به سبب همین دوگانگی است که اغلب نظریات هر یک، شکل نقد دیگری را به خود می‌گیرد.

هال فاستر در «فرهنگ پست‌مدرن» (۱۹۸۳) همگرائی‌های میان پست‌مدرنیسم و فمینیسم را شرح داده است و من این جا برای اختصار آن‌ها را فهرست‌وار برمی‌شمارم:

۱. پست‌مدرنیسم و فمینیسم، هر دو، بر آنند که روایت بزرگ و روشنگری ثوان و مشروعیت خود را از دست داده‌اند. پست‌مدرنیسم به سرکردگی لیوتار بر آن است که تمامی روایت بزرگ با ضرب و زور در اندیشهٔ مسیطره یافتن بر طبیعت بوده و هدفی به جز مشروعیت بخشیدن به پندارهایی که مرد غربی برای دگرگون‌کردن جهان در سر می‌پرورانده نداشته است. می‌خواسته مهر و اثر انگشت خود را بر هر چیز بگذارد و تمامی جهان را به نوعی بازنمایی، و آن هم به گونه‌یی که مرد مضمون و مرکز آن باشد مبدل کند. از این دیدگاه، عصر مدرن نه تنها دوران روایت بزرگ شمرده می‌شود بلکه دوران بازنمایی هم به حساب می‌آید یا همان عصری که مارتین هایدگر (۱۹۳۸) آن را «دوران تصویر جهان» می‌نامید.[۱۲] حتی فردریک جیمسون هم در یک مصاحبه به «تسخیر دوبارهٔ شکل‌های ممتنی از بازنمایی» اشاره می‌کند و آن را معادل روایت بزرگ می‌گیرد. جیمسون بر آن است که روایت بزرگ همان چیزی است که مردم هنگام صحبت دربارهٔ پست‌استراکچرالیسم از آن به عنوان نقد بازنمایی یاد می‌کنند.[۱۳] فمینیسم بی‌اعتبار شدن روایت بزرگ را در آن می‌داند که بر هر چه در طول تاریخ اشاره کرده در پیوند با مردان و آن هم مرد فرهنگ و طبقه و نژاد با آرمان‌های خاص بوده است.

چرا با آن که از موقعیت و شرایط زن در ۱۵۰۰۰ سال پیش آگاهی نداریم، با آن که با تمام گمانه‌زنی‌ها و روایت‌ها و فرضیه‌ها، هنوز به درستی نمی‌دانیم چرا این نقش‌ها بر دیوار زیستگاه انسان‌های ماقبل تاریخ نشسته است و چه کسی آن‌ها را نقاشی کرده، و با آن که هیچ یک از این غارنگاره‌ها اسم و امضا ندارند، بی‌هیچ شک و تردید آن‌ها را دستکار مردان می‌دانیم و هرگز فکر نکرده‌ایم که شاید چندتایی از آن‌ها را زنان نقاشی کرده باشند. آیا این یقین بی‌دلیل می‌تواند علتی به جز رسوبات و پیش‌فرض‌هایی که تاریخ هنر در ذهن ما بر جاگذاشته است داشته باشد؟

۲. بازنمایی غربی، چه در هنرهای تجسمی و چه در نظریه‌پردازی، ثمرهٔ پرداختن به قدرت بوده است نه حقیقت. زنان همواره به عنوان نماد و ایماژهای خیالی چیزی بیرون از خودشان نمایانده شده‌اند. نماد طبیعت، عدالت، آزادی، صلح و... بوده‌اند یعنی حرف مفت، یعنی چیزهایی که در واقعیت وجود ندارد و تنها دل‌خوش‌کنک زنان بوده است. در سراسر تاریخ، کمتر دیده شده است که به مشروعیت زنان پرداخته شود و در زن به عنوان یک انسان با حقوق همسان مرد نگریسته شود.

۳. سیستم اندیشگی بازنمایی غربی همواره جفتی و دوگانی بوده است یعنی اندیشه‌یی که باید میان دو چیز یکی را برگزیند و دیگری را حذف کند.

۴. هر دو بر پاره‌یی دوگانگی‌ها و ناهمخوانی‌ها در بسیاری از زمینه‌ها تأکید ورزیده‌اند.

۵. هر دو خواسته‌اند تا شکاف میان نظریه و عمل و ذهنیت و عینیت را از میان بردارند.

۶. پست‌مدرنیسم و فمینیسم امروز به جای تعیین کردن جایگاه و انگشت گذاشتن بر مرد یا زن همگانی و جهان شمول، به نوعی شک‌اندیشی گسترده دربارهٔ ادعاهای همگانیت و جهانی‌بودن می‌پردازند و در تمام مفاهیم هستی، طبیعت، قدرت، خرد، پیشرفت، علوم، زبان و حتی خویشتن با شک و تردید می‌نگرند. گه‌گاه کار شک‌اندیشی‌ها به جایی می‌کشد که جنسیت را مسأله‌یی اجتماعی می‌نامند.

فمینیسم و هنرهای تجسمی

اما دربارهٔ پیوند فمینیسم و هنرهای تجسمی زنان، باید گفت که تلاش فمینیست‌ها در زمینه‌های هنری چندان موفقیت‌آمیز نبوده است و هنوز به هنری که بتوان با اطمینان و رها از اگر و مگرهای بسیار، آن را هنر فمینیستی نامید دست نیافته‌اند. زنان از آن‌جا که می‌بینند تمامی آن‌چه روا یا ناروا، «شاهکارهای هنری» نامیده شده، دستکار مردان است و در سراسر تاریخ، عرصهٔ هنر در اختیار مردان بوده است، بر آن شده‌اند تا از این پس، هنر را با واژگان و معانی و برداشت‌های خود تعریف کنند. می‌گویند بسیاری از آن‌چه را تاریخ هنر یدوبیضا جلوه داده، چیزی به جز یک سلسله شگردها و تمرین‌ها و مهارت یافتگی‌ها نبوده است و زنان به علت خانه‌نشینی و حضور نداشتن در معرکه، از آن محروم مانده‌اند. فمینیست‌ها نقاشی را ذات مجردی از زندگی روزمره و رفتارهای اجتماعی نمی‌دانند. می‌خواهند زیبایی‌شناسی خاص خود را شکل دهند و به تدریج آن را به منزلهٔ ارزش و معیاری همگانی و جهان‌شمول بشناسانند. واقعیت هم آن است که نظریه‌های فمینیستی، با آن‌که عمر و تجربهٔ درازی را پشت‌سر نگذاشته، به تدریج از نظریه‌های مدرنیستی و تأکید بر خودمختاری و خودگردانی هنر فاصله گرفته و به شکلی از زیبایی‌شناسی پست‌مدرن نزدیک شده است. به بیان دیگر، فمینیست‌ها دیگر به هنر به دیدهٔ پدیده‌یی غریب و تکرواله و تام به ذات نگاه نمی‌کنند و به فرم‌های خودکفا و آزادی‌های فرمالیستی از آن‌گونه که راجر فرای و کلایو بل فرمول‌بندی کرده و مروج آن بودند اعتقادی ندارند. می‌خواهند با فاصله گرفتن از بنیادها و عارضه‌های بازدارنده، به هنر متعهدی بیندیشند که تخاطب بیرونی آن در سمت‌وسوی اهداف اجتماعی فمینیسم باشد. از دیدگاه فمینیست‌ها حتی خلوص زیبایی‌شناسی و «آزادی ذهن»ی که ویرجینیا وولف در اندیشهٔ آن بود نیز بسیار رمانتیک‌گونه به نظر می‌آید و ربطی به واقعیت‌های اجتماعی و طبقه و جنسیت ندارد.

فمینیست‌ها برای نظریه‌های کلمنت گرین‌برگ دربارهٔ مدرنیسم هم تره خرد نمی‌کنند. و گریزلدا پولاک بر آن است که هنر فمینیستی پیچیده‌تر از آن است که به عنوان نوعی ناب‌گرایی، جایگزین پلورالیسم شود و یا از نظر ظاهر، جای ذهنیت‌گرایی هنر انتزاعی را بگیرد.[۱۴]

از همین جا هم هست که امروز بسیاری از نظریه‌های هنری زنان را ملهم از اندیشه‌های فمینیستی و نقدهای هنری آن و بیش‌وکم در راستای نظریه‌های پست‌مدرنیستی می‌یابیم. هنرمندان فمینیست می‌خواهند با پرداختن به موارد و مضامین فمینیستی، چه در فرم و چه در محتوا، خود را متمایز نشان دهند و در ضمن رفتارشان به گونه‌یی باشد که اهداف فمینیسم، به عنوان یک «ایسم» تازه، در انبوه پلورالیسم پست‌مدرن گم‌وگور نشود. به قول آرتور دانتو، هنری که به تأثیر از این نظریات و اندیشه‌ها پدید می‌آید هنری «پریشان‌کننده» است و از دیدگاه نقاشان سنتی، این ویژگی تنها زیر سر محتوای برآشوبندهٔ آن نیست بلکه بیشتر از آن رو است که می‌خواهد طرز تفکر و روند اندیشگی تماشاگر آن را هم دگرگون کند. هنری است که نه تنها با ذهنیت بلکه با روش زندگی و رفتار روزمرهٔ تماشاگر نیز سروکار دارد و فکر

دگرگون کردن آن را در سر می‌پزد. این نوعی سلطه‌گری وارونه است و همواره بیم آن می‌رود که به سرنائی از ته دمیده شباهت پیدا کند. یعنی آشکارا پا توی کفش مردان کردن و ادای مردها در آوردن و رواج دادن این اندیشه که چون تا به حال زن زیرسیطرهٔ مرد بوده، اکنون نوبت به زن رسیده است که مرد را زیر سلطهٔ خود بگیرد. گفتن ندارد که با این روش نه با نفس سلطه‌جویی و رجحان یک جنس بر جنس دیگر، بلکه با شکل آن مبارزه می‌شود و بیم آن هم هست که به پدید آمدن دن‌کیشوت‌های مؤنث در تقابل وهم و واقعیت بینجامد. در نهایت خوش‌بینی، بزرگترین ثمری که این دگرگونی دور از ذهن به بار خواهد آورد، دگرجایی مثال‌وارها و افزودن عناصر تازه یعنی «زنان و هنر آنان» به تاریخ هنر خواهد بود. افزون بر این همه گاه دیده شده است که این تعصب‌ها نتایجی زیانبار داشته و اثر هنری را به تباهی کشانده است. برخی از فمینیست‌ها تصور می‌کنند که احراز هویت زنانه یعنی این که یا اثرشان به عنوان دستکار زنانه شناخته شود و یا از سوی زنان پذیرفته شود. برخی دیگر پا را از این محدوده هم فراتر گذاشته و به عمد آثار خود را زمخت و ناهنجار و مردانه جلوه می‌دهند و از این رو حاصل کار چیزی تصنعی و عاریتی و کسل‌کننده از آب در می‌آید. مثلاً می‌خواهند اثرشان به هیچ‌رو شباهتی به کارهای ماتیس نداشته باشد و شکل زنانه را دون‌شأن هنر خود می‌دانند.

به هر حال امروز باید برای یک بررسی دقیق و همه‌سویه، به تفاوت‌های میان «هنر زنان»، «هنر زنانه» و «هنر فمینیستی» توجه داشت و از یک جا به کیسه کردن آن‌ها که حاصلی جز سردرگمی به بار نخواهد آورد دوری گرفت. لیندا نوکلین در مقالهٔ مشهور خود با عنوان «چرا زن هنرمند بزرگی به وجود نیامده است؟» بر این اعتقاد است که همین پرسش هم موذیانه و دسیسه‌آمیز است چرا که بسیاری از نقاشان بزرگ زن در طول تاریخ نقاشی کرده‌اند و آثار آنان باید به عنوان آثار درخور زنان تعریف شود نه به عنوان «دگربودی‌های هنری». گریزلدا پولاک نیز بر آن است که این پرسش از دو جهت به زیان زنان است اول آن‌که: همواره معیار «بزرگی» را مردان معین کرده‌اند و در سراسر تاریخ هنر، شکلی تحمیلی داشته و به همین شکل تحمیلی هم در ذهن‌ها رسوب کرده است. دوم آن‌که: زنان را در چارچوب طبقه‌بندی‌های پیش‌اندیشیدهٔ تاریخ هنر محبوس می‌کند. به سبب همین رسوبات فرهنگی در ژرفای اذهان است که می‌بینیم در سرزمین خود ما، حتی در متأخرترین دایرةالمعارفی که در آستانهٔ هزارهٔ سوم منتشر می‌شود، نه تنها به هنر بسیاری از زنان که تاریخ هنر در برابر آثارشان سر تعظیم فرود آورده اشاره‌یی نمی‌شود، بلکه نامی هم از آنان به میان نمی‌آید. اصلاً انگار نه انگار که این زنان هم در عالم هنر حضور داشته و نقش‌های ماندگار بر جا گذاشته‌اند. آنان هم که تک‌وتوک نامشان آمده، همان زنانی هستند که تاریخ پوسیدهٔ هنر غرب وشیوهٔ دایرةالمعارف نویسی چهل پنجاه سال پیش، اجازهٔ نام بردن از آنان را صادر کرده و جواز ورود به فرهنگ‌های هنری را به آنان داده است. برت موریسو و ماری کاسات جواز عبور دارند چرا که در دایرةالمعارف پنجاه سال پیش از آنان نام برده شده است اما از اواگونزالس، که دست کمی از آن دو نداشت، از آن‌جا که در آن زمان چوب خط زنان امپرسیونیست پر شده بوده است، در دایرةالمعارف ما هم نشانی دیده نمی‌شود. از زنان هنرمندی همچون روزا بن‌هور که از سرشناس‌ترین نقاشان روزگار خود بود، از الیزابت آرمسترانگ فوربز، از سوفی اندرسون، الیس باربر و الیزابت تامپسون (لیدی بأتلر) که منتقد سرسخت و متعصبی همچون جان راسکین را هم ناگزیر از ستایش هنر خود کرد نامی برده نمی‌شود. مجسمه‌سازان ارزنده‌یی همچون آن ویتنی، وینی ریم‌هاکسی و الیزابت نی هم در کنار بسیاری از زنان هنرمند دیگر نادیده انگاشته شده‌اند. بد نیست که همین جا این را هم به اشاره بگویم که پنی لانفورد، در دایرةالمعارف نقاشان زنی که از سال ۱۸۵۰ به بعد در اروپا و امریکا نقاشی کرده‌اند، زندگینامه و آثار برجستهٔ ۷۵۰ زن نقاش و مجسمه‌ساز را آورده است.

بسیاری از این زنان هنرمند، امروز شهرت جانی یافته‌اند. دلیل آن که این جا

اوا گنزالس: جزئی از تابلو لژ موسیقی، ایتالیایی، موزه لوور پاریس

بیشتر از زنان هنرمند قدیمی نام می‌برم و در بخش «درگلستانه» همین شماره نمونه‌یی از کارشان را نشان خواهم داد، آن است که هنرمندان جدید آن قدر خود را مطرح کرده و شناسانده‌اند که دیگر نیازی به معرفی شدن در این گونه دایرةالمعارف‌ها ندارند. حالا اگر ما در این سر دنیا آنان را نمی‌شناسیم و از آنان نامی نمی‌بریم، دلیلش را باید در جاهای دیگر و زیر لایه‌ها و رسوبات ناآگاهی و تعصب جست‌وجو کرد و روا نیست که به حساب گمنامی و بی‌اعتباری هنر آنان گذاشته شود.

برخی از زنان تعیین هویت اثر هنری از نظر جنسیت را نفی می‌کنند و بر آنند که چنین طبقه‌بندی‌هایی هنر زنان را هم تهدید می‌کند و هم تحدید و حاصلی جز کاستن از ارزش آن ندارند. معتقدند که تقسیم‌بندی‌هایی از این گونه، میان دو نیمهٔ فرهنگی جدایی می‌اندازد و همچون معضلی نهادی و دیرینه، هنر زنان را از قلمرو کلی هنر و هنر جهان‌شمول و تصویری که همین اواخر از آن در ذهن‌ها شکل گرفته است جدا می‌کند و آن را در طبقه تازه‌یی قرار می‌دهد که خواه‌ناخواه انگ «زن» بر آن خورده است. این گروه از زنان می‌کوشند تا تمامی معیارهای جنسیت را که سبب تبعیض و احتمالاً کم ارزش کردن هنر زنان شده است از میان بردارند. می‌خواهند هنرشان تنها به میزان هنر و سنجه‌های هنری و به سبب کیفیت‌های آن داوری و سنجیده شود نه معیارهای جنسیتی و فردی. اما پرسشی که به میان می‌آید آن است که آیا ابزار سنجش و معیارهایی که زنان به آن اشاره دارند و دل به آن خوش کرده‌اند، واقعاً بی‌طرفانه هستی یافته و بی‌طرفانه داوری خواهد کرد؟ آیا به مفهوم روی آوردن به همان معیارهایی نخواهد بود که زنان همیشه نسبت به خنثی بودن آن اعتراض داشته و آن را ساخته و پرداختهٔ فرهنگ مردسالار و یک سویه‌نگری‌های آن دانسته‌اند؟ آیا بهره‌جویی از معیارهایی که به هر حال برآمده از فرهنگی است که همواره زیر سیطرهٔ مردان بوده است، بار دیگر زنان را به دامچالهٔ عادت‌ها و هنجارها و فرمول‌بندی‌های مردانه و سنت‌های بازدارندهٔ آن نخواهد انداخت؟ تجربه نشان داده است که این ارزش‌ها و معیارها توان آن را دارند که زیرکانه خود را معتبر و جهان‌شمول و همگانی جلوه دهند اما همواره در پس پشت آن‌ها، سرنخ در دست مردان بوده است. ناگفته پیداست که منظور زنان معیاری نیست که سرانجام به شئی‌شدگی و از خود بیگانگی زن بینجامد و تنها راه دستیابی به این هدف، غیرخنثی کردن نشانه‌های فرهنگ است

اما باز پای این شک و تردید به میان می‌آید که آیا چنین کاری ممکن و شدنی است؟ اگر بگوییم بازنمایی یا اکسپرشن زنانه از آن‌گونه که پیشتر وجود داشته و به شکل پیش اندیشیده و پیش‌ساخته به امروز منتقل شده است)، چیزی است که ویژگی و خصلت هنر زنان را مشخص می‌کند، آن وقت به دو مسالهٔ اساسی هم برمی‌خوریم که ناگزیر باید برای هر کدام پاسخی داشته باشیم.

- اول این که بازنمایی ویژگی‌های زنانه، احساساتی‌گری، جسمانیت، عاطفی بودن و مانندهای این‌ها امروز شکلی کلیشه‌یی پیدا کرده و اگر زن بدون فاصله گرفتن از بازدارندگی‌های خود به بازنمایی چنین ویژگی هایی بپردازد، در واقع به نوعی ایدئولوژی جنسیت و تعیین حدود قلمرو زن پرداخته و سرانجام به دام همان تقسیم‌بندی‌های متعارف زن-طبیعت، مرد-فرهنگ واجتماع خواهد افتاد.
- دوم این که فرمول‌بندی دوبارهٔ جوهره و ذات زن و یافتن و پرداختن به شرایط و ویژگی‌های زنانه همگانی و جهان شمول به هر حال نمی‌تواند جدا از واقعیت‌های زیست‌شناسی و جنسیتی و ارجاعات طبیعی به زن و زنانگی باشد.

راست است که اندیشهٔ پست‌مدرنیستی دیگر تفکر دوگانی و جفتی را روشنفکرانه نمی‌داند و آن را از مُد افتاده توصیف می‌کند اما این را هم معلوم نکرده است که چگونه می‌توان به تفاوت‌های جنسی، مستقل از تضادهای دوگانی اندیشید. برخی از نویسندگان و منتقدان به شکلی همدلانه و گاه دلسوزانه و اغلب با لحنی احترام‌آمیز دربارهٔ آثار هنری زنان می‌نویسند و فمینیسم را محترم می‌شمارند اما نباید گول این حرف‌ها را خورد و آن را به چیزی جدا از فرهنگ و عادت احترام‌گذاشتن به زنان تعبیر کرد. اگر هم زنان دربارهٔ همجنسان خود بنویسند، فوراً کارشان به یارگیری کردن و هوای یکدیگر را داشتن تعبیر می‌شود. افزون بر این همه، تجربه نشان داده است که مردان، معتبر شمردن ارزش‌ها و پیروی کردن از معیارهایی را که زنان معین کرده‌اند دون شان خود می‌دانند مگر آن‌که پیشتر این ارزش‌ها و معیارها، دوران خنثی شدن خود را سپری کرده و عمری را از سر گذرانده باشد. حتی وقتی فردریک جیمسون، یعنی یکی از روشنفکرترین نظریه‌پردازان و نویسندگان امروز می‌نویسد: «... صداهای متضاد سیاهان، فرهنگ‌های قومی و بومی، زنان، همجنس‌گرایان، هنرهای فولکلوریک نائیو به حاشیه رانده و امثال آن...»، تلویحا تولیدات فرهنگی زنان را هم‌ردیف هنرهای بومی و فولکلوریک به شمار می‌آورد و چنان که گویی حتی نیاز به متعادل کردن این حرف را هم دریافته است می‌نویسد: «اثبات چنین صداهای فرهنگی، که ادعای برتری هم ندارند همچنان بی‌تأثیر می‌ماند.»[15]

با سبک و سنگین کردن آن‌چه گفته شد، شاید یکی از راه‌های درگیری با این مسائل آن باشد که نشانه‌ها و دلالت‌گرهای زنانه به کلی نادیده انگاشته شوند و تنها تفاوت هنر زنان و هنر مردان در نامی باشد که زیر اثر هنری به عنوان امضا می‌آید. منظور این است که حتی اگر با یک کلی‌گویی به ظاهر پسندیده چنین عنوان کنیم که «هنر زنانه یعنی هنری که گسترهٔ ارزش‌ها و احساسات منتسب به زنان را تصویر می‌کند و هنر فمینیستی هنری است که با بهره‌جویی از فرهنگ تصویری بر ضد تمام اندیشه‌ها و پیش‌فرض‌هایی که به دست مردان بر هنر تحمیل شده است و رمزها و نشانه‌ها و تبعیض‌های جنسیتی به مخالفت برمی‌خیزد»، باز هم بر تفاوت‌ها و «دیگر بودن»ها انگشت گذاشته‌ایم و آن را بزرگ جلوه داده‌ایم. برخی از فمینیست‌ها مدرنیسم را به شدت مردسالارانه ارزیابی کرده‌اند و پست‌مدرنیسم را نوعی پیروزی سیاسی بر ضد زیبایی‌شناسی و فرهنگی می‌دانند که همواره زیر سیطرهٔ مردان بوده است. برخی دیگر از فمینیست‌ها بر این باورند که همین فرهنگ مذکر، در درون پست‌مدرنیسم هم همه امور و سرنخ‌ها را در اختیار خود گرفته و تنها برای حفظ ظاهر است که برای جنسیت و هویت اهمیت قائل می‌شود. از همین رو هنرمندانی همچون باربرا کروگر و سیندی شرمن و جودی شیکاگو، که پیشتر به آثار آنان اشاره کرده‌ام، خواسته‌اند با آثار خود اندکی از اندیشه‌های زنانه را در هنر پست‌مدرن تزریق کنند و چشم انتظار ثمر دادن آن نشسته‌اند.

پانویس‌ها و منابع:

۱. نویسندگان دیگر عبارتند از: Aphra Behn و Marie de Gournay

۲. از جمله این زنان می‌توان از Lucretia ،Margaret Fuller ،Elizabeth Cady Stanton و Mott و گروه مشهور به محلهٔ لانگهام نام برد.

۳. Robert Owen و Saint Simon ، Fourier

۴. یکی از این گروهها Consciousness - Raising نام داشت.

۵. از میان گالری‌ها می‌توان از SOHO20 ،Woman's Building ،Woman Space و A.I.R نام برد. از نشریات Feminist Art Journal ،Woman and Art و Heresies از شهرت و تیراژ بیشتری برخوردار بودند.

۶. Evelyn Fox Keller, Maianne Hirsh, eds "Conflicts in Feminism" New York , Routledge, 1990

۷. Donna Haraway, Jane Flax و Rosi Braidotti هم در زمرهٔ این نویسندگان شمرده می‌شوند.

۸. Linda Nicholson, ed. "Feminism/Postmodernism" Routledge, London, 1990

۹. Flax, Jane. "Thinking Fragments: Psychoanalysis Feminism and Postmodernism in the Contemporary West, Berkeley, University of California Press, 1990

۱۰. Hekman, Susan. "Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism, Boston , 1990

۱۱. Docherty.T.ed. "Postmodernism A Reader", 1993

۱۲. مارتین هایدگر این مضمون را در سخنرانی سال ۱۹۳۷ در فرایبورگ عنوان کرد اما متن سخنرانی او در سال ۱۹۵۲ منتشر شد.

۱۳. Diacritics, 12,3, 1982

۱۴. Chadwick, Whitney, "Women and Society", Thames and Hudson, 1990

۱۵. Jamson, Fredric. "The Political Unconsciousness"

منابع:

- Cherry, Deborah. "Painting Women, Victorian Women Artists", Routledge London, 1993
- Dunford, Penny, "A Biographical Dictionary of Women Artists in Europe and America Since 1850" , Harvester, London, 1990
- Rozsika Parker and Griselde Pollock, eds, "Framing Feminism: Art and the Women's Movement, Pandora, Lonodn, 1987
- Jameson, Fredric. "The Political Unconsciousness" Cornell University Press, 1981
- Lesser, Wendy. "His Other Half", Harward University Press, 1981 Massachuset, 1991
- Pollock, Griselda, "Vision and Difference", Routledge, London, 1993
- Heller , Nancy G. "Women Artists", Abbeville Press, New York, 1987
- "Socialism, Feminism and Philosophy", ed, Sean Sayers and Peter Osborne, Routledge, London, 1990