فصلنامه سیاست، مجلهٔ دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دوره ۴۷، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۹۶، صفحات ۱۰۴۳-۱۰۲۵

هنر و سیاست

زمینه‌های تعامل و تقابل سیاست و هنر در پست‌مدرنیسم

محمدتقی قزلسفلی[۱]
دانشیار گروه علوم سیاسی دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی دانشگاه مازندران
سیده آمنه میرخوشخو
دانش‌آموختهٔ دکتری گروه علوم سیاسی دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی دانشگاه تهران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۶/۲۰ – تاریخ تصویب: ۹۵/۱۲/۲)

چکیده

پست‌مدرنیسم با مطرح شدن در چند دههٔ گذشته، مباحث و پرسش‌های گستردهٔ فلسفی، ایدئولوژیک و زیبایی‌شناختی بسیاری را گسترش داد. یکی از این پرسش‌های جدی که نظر بسیاری از متفکران علوم اجتماعی و نظریهٔ سیاسی را به خود معطوف کرده، نسبت میان پست‌مدرنیسم به‌مثابهٔ یک مکتب هنری و زیبایی‌شناختی است که بعد از مدرنیسم سر برآورده و امر سیاسی است. مقالهٔ حاضر با ابتنا به دیدگاه‌های متفکران برجستهٔ پست‌مدرن در پی بررسی این پرسش است که آیا برخلاف نظر کانت که از استقلال و غیرهدفمند بودن هنر سخن گفته بود، در موقعیت کنونی می‌توان از زیبایی‌شناسی سیاسی و امکان سیاسی شدن هنر سخن گفت؟ به‌منظور پاسخ به این پرسش نویسندگان مقالهٔ حاضر برای اثبات دعوی خود از سیاسی شدن هنر و الگوی زیبایی‌شناسی سیاسی پست‌مدرنیستی، چند مفهوم را به بررسی و نقد می‌گذارند. این مقوله‌ها عبارت‌اند از: مصرف‌زدگی در سرمایه‌داری متأخر، نقد سیاست اقلیت و زیبایی‌شناسی سیاسی در سخن پسااستعماری. مقالهٔ حاضر به روش توصیفی تحلیلی به نگارش درآمده و از چارچوب نظریهٔ انتقادی متفکرانی چون لئوتار، فردیک جیمسون و میشل فوکو بهره برده است.

واژگان کلیدی

پسااستعمارگرایی، پست‌مدرنیسم، سرمایه‌داری متأخر، سیاست، زیبایی‌شناسی.

۱. نویسندهٔ مسئول فاکس: ۰۱۱-۳۵۳۳۴۲۵۳ Email: m.t.ghezel@gmail.com

مقدمه

جرمی هاوثورن در نوشته‌ای برای روشن کردن کلمهٔ " پست‌مدرنیسم"[1] آورده است: «ماهیت بی‌شکل، آشفته، نامنظم و غیرشفاف و به لحاظ سیاسی ناپایدار، فرّار و متغیر پست‌مدرنیسم، خود این پدیده را بی‌اندازه گمراه‌کننده و ابهام‌آمیز ساخته است و در نتیجه تعریف مرزها و محدوده‌های آن را اگر نگوییم غیرممکن، بی‌اندازه دشوار کرده است» (هاثورن، ۱۳۷۹: ۱۳۱). با توجه به این نکته که «تعریف پست‌مدرنیسم مسئله‌ای حل‌ناشدنی می‌نماید» (مالپاس، ۱۳۸۸الف: ۱۱) و یافتن معنای ساده و بی‌مناقشه برای آن تقریباً غیرممکن شده است، اصطلاح مذکور، به‌دلیل همسویی یا همراهی زمانی و معنایی با ایدئولوژی جهانی شدن، مابعد استعمارگرایی، فمینیسم، اکولوژیسم و تحولات ادبی و هنری دهه‌های اخیر به قول گلن وارد به «آچار فرانسه‌ای تبدیل شده است که تقریباً به درد هر کاری می‌خورد» (وارد، ۱۳۸۴: ۱۳). به‌نظر می‌رسد این اصطلاح به پرسش‌های گستردهٔ فلسفی، زیبایی‌شناختی و ایدئولوژیک بسیاری دامن زده است. چه اندک منتقدانی هستند که حتی بر سر ماهیت دقیق آنچه با آن سروکار دارند، توافق داشته باشند یا اینکه پسامدرن با پست‌مدرنیسم چه نسبتی دارد و هر یک بیانگر چه مسائلی است؟ اینکه پدیدهٔ مذکور به کدامین جنبه از فرهنگ و اندیشهٔ جامعهٔ کنونی اطلاق می‌شود؟ و اساساً اینکه چنین موقعیتی را باید مثبت تلقی کرد یا منفی؟ از جملهٔ این پرسش‌ها هستند. در ادامه برآنیم پیش از توضیح تلقی زیبایی‌شناختی و هنری از پست‌مدرنیسم به‌مثابهٔ آنچه بعد از مدرنیسم آمده است، دو مفهوم همسو یعنی موقعیت پسامدرن و مسئلهٔ پست‌مدرنیته را بررسی کنیم. به‌نظر می‌رسد بر این اساس بتوان ضمن روشن کردن دقیق‌تر موضوع مورد بحث، ویژگی‌های هنری و ادبی پست‌مدرنیسم و دلالت‌های سیاسی و اجتماعی آن را نیز مطرح کرد.

۱. زیبایی‌شناسی و سیاست؛ یک چارچوب نظری

از مسائل و دغدغه‌های مهمی که در کتاب لیوتار، *پاسخ به پرسش: پست‌مدرن چیست؟* (۱۹۸۲) و همین طور *آنتی اودیپ: سرمایه‌داری و اسکیزوفرنی* (۱۹۸۵) کار مشترک دلوز و گتاری مطرح شده، این دغدغهٔ مهم است که آیا هنر و ادبیات در موقعیت پست‌مدرن امکان سیاسی شدن را دارد یا نه؟ جواب این متفکران به استناد آنچه توضیح می‌دهند، مثبت است. برای مثال لیوتار ضمن مقایسهٔ کار و اهمیت هنرمند پست‌مدرن با فیلسوف، می‌نویسد که «هنرمند یا نویسندهٔ پست‌مدرن در جایگاه یک فیلسوف قرار دارد: متنی که می‌نویسد یا اثر ابداعی او زیر سلطهٔ قواعد از پیش مقرر نیست. ازاین‌رو هنر توانایی ایجاد کنش سیاسی و مقاومت در برابر اثرات انسانیت‌زدایی فرهنگ سرمایه‌داری متأخر را دارد (مالپاس، ۱۳۸۸ب: ۵۷)،

1. Postmodernism

چراکه از دید لیوتار هنر از همان دوران آوانگارد، وظیفهٔ خود را مقاومت در برابر هراس‌افکنی کلیت یا تمامیت کلان روایت‌ها دانسته است.

نیکلاس گین در خوانشی مقایسه‌ای میان آرای لئوتار با ماکس وبر نشان می‌دهد که چگونه لئوتارِ پست‌مدرن همچون وبر معتقد است حوزهٔ زیبایی‌شناسی، دست‌کم در نظر، واجد توانایی فروپاشی ساختارهای عقلانی مسلط بر جهان مدرن است. لئوتار استدلال وبر در مورد افسون‌زدایی از هنر را شرح و بسط می‌دهد و خاطرنشان می‌کند فرهنگ غرب به‌طور فزاینده‌ای از منطق ابزاری عملکرد و کنترل تبعیت می‌کند؛ منطقی که نظم را بر بازی آزادانهٔ تخیل تحمیل می‌کند و اندیشهٔ خلاق را تحت انقیاد تقاضاهای بازار سرمایه‌داری قرار می‌دهد. پس به‌زعم لئوتار رابطهٔ وسیع میان هنر و سیاست وجود دارد. اثر هنری رادیکال نقشی ویرانگر دارد، زیرا به‌صورت «ابزاری عمل می‌کند که به ما امکان دیدن از میان شکاف‌های ایدئولوژی‌های مسلط عصر را می‌دهد و به منبعی تبدیل می‌شود که می‌توان از آن، شیوه‌های جدیدی در نزاع میان نظام‌ها بیرون کشید. این نقش فی‌نفسه شدیداً سیاسی است و خود الگویی ممکن برای فعالیت سیاسی به‌دست می‌دهد» (گین، ۱۳۹۰:۱۶۷).

لئوتار توضیح می‌دهد که بن‌فکنی هنری بازنمایی و فرم می‌تواند به عمل سیاسی روزمره بدل شود، چراکه زیبایی‌شناسی باید بر سیاست اثر بگذارد نه برعکس. از این لحاظ، هنر نباید تحت انقیاد ملزومات گفتمان سیاسی قرار گیرد. مانند وقتی‌که به «هنر انقلابی» بدل می‌شود، بلکه باید برای بن‌افکنی خودش آزاد باشد. این به‌نوعی جدایی هنر و نظریهٔ سیاسی است؛ اما جدایی طبیعی است که هنر را به حفظ خودمختاری‌اش قادر می‌کند. به این معنا پتانسیل فیگور با تخریب نظام‌های عقلانی از درون خودشان می‌تواند قدرت و دانش را بی‌اثر کند.

از سوی دیگر دلوز و گتاری هم با اینکه پی‌ریزی نوعی زیبایی‌شناسی در عرصهٔ فرهنگی را محال می‌دانند، از هنر می‌خواهند از طریق مبارزه با بنیان‌ها و درخت‌ها و زیر و رو کردن کل ضمیر ناخودآگاه، به فرایند قلمروزدایی یاری برساند. بنابراین هنر مورد نظر دلوز و گتاری (در اینجا هنر رادیکال پست‌مدرن) اساساً "ضد فرهنگ" است، زیرا فرهنگ از پیش موجود به کلام مارکوزه به "فرهنگ تأییدکننده" بدل شده است. ازاین‌رو، چنانکه مادن ساراپ در توضیح کتاب «آنتی ادیپوس» نوشته است، چنین رویارویی از جانب دلوز و گتاری در حمایت از هنر آوانگارد همسویی بن‌فکنانه در جهت «سیاست روان‌پریشی» است. چه آنها روان‌پریشی را یک تجربهٔ ممتاز می‌دانند که روان‌پریشی در درون زندان اودیپه‌ای که در آن پیچیدگی و سیالیت نیروی ناخودآگاه تحریف، منجمد و سست شده، محبوس نیست، بلکه شخص با حقایق اساسی و بنیادین در رابطه با جامعه در تماس است. به‌طور خلاصه آنها نزدیکی یا قرابت بین

روان‌پریشی و خیال را به روابط و جریان‌های درهم‌آمیخته و پیوسته تعالی می‌بخشد (ساراپ، ۱۲۸:۱۳۸۲).

در همین زمینه، میشل فوکو نیز با تأکید بر اینکه اندیشیدن و عمل به شیوه‌هایی غیر از آنهایی که گفتمان مسلط تعریف می‌کند، امکان‌پذیر است، از زیبایی‌شناسی تخطی و مقاومت در هنر جدید دفاع می‌کند. برای او تخطی در عرصهٔ هنر و ادبیات رادیکال، مخالف محدودیت نیست، بلکه آشکارکنندهٔ محدودیت‌هاست؛ «بسان درخشش یک آذرخش در شب که جلوهٔ تمامیت وضوحش را مدیون گسترهٔ تاریکی‌هاست» (سایمونز، ۱۳۹۰: ۱۴۰).

فوکو اغلب هنر نوگرا را با تخطی از محدودیت‌ها در پیوند می‌داند. او هنر و ادب پیشرو را به‌عنوان جایگاهی برای آزادی و نیز چشم‌اندازی انتقادی در نظر می‌گیرد. او با یادآوری آثار فلسفی و هنری نیچه و ون‌گوگ بر این نکته تأکید می‌کند که شعرا و فیلسوفان دیوانه تجربهٔ جنون را در خاطر زنده می‌کنند، از این حیث که آنها در لبهٔ آن تلو تلو می‌خورند، محدودیت گفتمان را ابراز می‌دارند و از احتراز از فضای تهی سر باز می‌زنند. پس تخطی در زیبایی‌شناسی در ورای محدودیت‌ها نیست، بلکه عبارت است از دست و پنجه نرم کردن با آنها. تخطی در هنر و ادبیات راهی برای خویشتن ماست، در جایی از رابطهٔ دانش و قدرت. این محور سوم رابطهٔ اخلاقی با خویشتن است، شیوه‌ای متناظر با زیبایی‌شناسی نفس. ما باید خودمان را به‌عنوان یک اثر هنری خلق کنیم؛ یعنی زندگی با تمام حواشی و پیچیدگی‌های آن می‌تواند مادهٔ اولیه‌ای شود برای فعالیت زیبایی‌شناختی. او با یادآوری نوع کار و تفکر بودلر در زیبایی‌شناسی، هنرمند را بسان ولگرد پرسه‌زن یا یک یاغی ستایش می‌کند که به‌دلیل خلق اصالت فردی خویشتن درخور تحسین است. از طریق فعالیت خلاقانه و هنری است که ما خود را به‌عنوان کارگزاران دارای قدرت تجربه می‌کنیم.

فردریک جیمسون از دیگر متفکرانی است که در اینجا می‌توان دیدگاه‌های او را دربارهٔ نسبت امر سیاسی و هنر مورد بررسی و بهره‌گیری قرار داد. جیمسون با بهره‌گیری از دیدگاه فروید دربارهٔ ناخوداگاه و تاریخی کردن آن به کمک نگرش مارکسیستی و ابداع کلیدواژهٔ ناخودآگاه سیاسی، بر آن است که متن‌ها (و آثار هنری) همانند فرد انسانی دارای ناخوداگاهی است که در پیشرفت تاریخی ایجاد می‌شود و لایه‌های متوالی و بر هم انباشت‌شده سرکوب سیاسی را شکل می‌دهد. او با نشان دادن لایه‌های چهارگانهٔ تفسیر متون کتاب مقدس در قرون وسطی (استدلالی، اخلاقی، استعاری و ادبی) اعلام می‌کند که شبکهٔ معنایی موجود در پشت اغلب روایت‌ها نوعی ناخودآگاه سیاسی در شکل فراروایتی ضرورتاً ناخودآگاه است که جیمسون در پی رویارویی با آن و فهم آن در متن تاریخی آن است. اگر تفسیر در شکل علیت آشکارِ فراروایت‌های استدلالی وسوسه‌ای دائمی باقی می‌ماند، به این دلیل است که چنین

فراروایت‌هایی نقش خودشان را بر متن‌ها، همچنان که بـر تفکـر مـا دربـارهٔ آنهـا، مـی‌کوبنـد؛ این‌گونه مدلول‌های روایت استدلالی دقیقاً به این دلیل بعـدی همیـشگی از مـتن‌هـای ادبـی و هنری هستند که ابعادی بنیادین از تفکر جمعی و تخیل‌های جمعی ما دربارهٔ تـاریخ و واقعیـت را بازتاب می‌دهند (رشیدیان، ۱۳۹۳:۶۶۸). به‌طور کلی جیمـسون بـا سیاسـی دانـستن همـه چیـز در تحلیل نهایی، تفسیر سیاسی از متن‌های هنری و ادبی را همچون عملی هرمنوتیکی می‌داند کـه منتقد از طریق آن معنایی نهان و نهفته در پشت معنای آشکار را بیرون می‌کشد.

حال در عصر تصویری شدن جهان، رادیکالیسم در هنر و بازی با جلوه‌هـای متکثـر جهـان معاصر در سبک‌های هنری و ادبی پست‌مدرنیسم، نوعی رویارویی با سیاست محافظه‌کارانـه را در پیش گرفته است. آوانگارد معاصر و پیشرو دیگر یک سبک را بسط نمی‌دهد؛ یعنـی چیـزی مثل سبک دادائیست یا سورئالیست وجود ندارد. توالی تاریخی سبک‌ها و تکنیک‌ها جای خـود را به توالی کاملاً متفاوت و مقایسه‌ناپذیر همزمـان داده اسـت. ازایـن‌رو مـا بـه اسـتقبال «هنـر التقاطی» می‌رویم. جایی که کردارهای هنرمندانه به‌عنوان منبع صلاحیت هنری و کار در شرایط محدودیت‌های کنونی خود را با قدرت به نمایش می‌گذارد. التقاط هنر مـدرن و پـیش‌مـدرن و کلاسیک، التقاط مادونا و «مادونا» یا مایکل جکسون و «مایکل جکـسون». التقـاط در تـصویر و تندیس‌های آدم‌ها، حیوانات، حشرات و گیاهان. در این زمینه، علم ژنتیک نیز به کمـک عملـی کردن ایده‌های التقاطی خواهد آمد. تولید کلام التقاطی، زیبا دیده خواهد شـد، رمـان التقـاطی، شعر التقاطی، فیلم التقاطی، موسیقی التقاطی و انواع التقـاط در هـر زمینـه‌ای گـسترش خواهـد یافت. «گرایش التقاطی، روحیهٔ کنونی مردم شمال و جنوب را دگرگـون خواهـد کـرد. دیـدگاه رایج مردم کشورهای جنوب به تقلید از غرب، تعدیل خواهد شد» (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۱۰۸). آوانگارد کنونی ضمن انتقاد از هنر به‌عنوان یک نهاد اساساً با جامعه «به شکلی که هـست» و ارزش‌هـا و ایستارهای آن مخالفت می‌کند. مفاهیمی چون ملت، طبقه، باور به دگرگـونی فراگیـر جهـان در پسامرگ تئوری و سیاست‌های کلان روایت تحلیل رفته و تو گویی فضای سیاسی و اجتمـاعی با عرصهٔ زیبایی‌شناسی پست‌مدرن در این نکته به اشتراک رسیده‌اند که «هیچ طرح کلی بزرگـی وجود ندارد که تمامی بـازی‌هـای زبـانی را بـه‌هـم پیونـد دهـد» (وارد، ۱۳۸۴: ۲۸۹). امـا سیاسـت پست‌مدرن به سبکی زیبایی‌شناختی بر آن است که به‌جای ناکجاآبادی، خـود را بـه چـالش بـا مسائل مبرمی درگیر کند که مدت‌ها به‌دلیل سلطهٔ کلان روایت‌ها از دسترس دور مانـده بودنـد؛ یعنی رویارویی با مسائل مبتلا به زندگی روزمره. نسبت میان پست‌مدرنیسم و سیاسـت زمـانی اهمیت پیدا می‌کند که بپرسیم آیا پست‌مدرنیسم تنها التقاطی است نیهیلیستی که ما را با قطعات و عکس‌ها و متن‌های کولاژشده رها می‌کند یا نوعی عمل‌گرایـی را توجیـه مـی‌کنـد؟ بـه‌نظـر می‌رسد سیاست پست‌مدرن علاقه‌مند به افزایش درگیری‌های در کنار زمین بازی است تا بتواند

دستگاه‌های بزرگ روایت نهادینه‌شده را اگر نتواند کاملاً از میان بردارد، با چالش‌های متنوع جدید رودررو کند. این خود به مفهوم زیبایی‌شناختی عرصه را برای نمایشگری هنر پست‌مدرن می‌گشاید. در ادامه و به‌منظور اثبات مضامین سیاسی و اجتماعی در زیبایی‌شناسی پست‌مدرنیسم، سه موضوع «مصرف در سرمایه‌داری متأخر»، رویکرد معروف به «سیاست اقلیت» و مؤلفه‌های سیاسی در عرصهٔ سخن پسااستعماری را بررسی می‌کنیم.

۲. مصرف‌زدگی و رویارویی با سرمایه‌داری متأخر

دبلیو بی. ییتس شاعر پیش‌بینی کرده بود که زمانی «چیزها از هم گسسته می‌شوند و هیچ مرکزی نمی‌تواند دوام بیاورد» (لایون،۱۳۸۰: ۱۰۹). این تعبیر می‌تواند امروزه استعاره‌ای برای فرهنگ مصرفی در دنیای پست‌مدرن باشد که براساس آن همه چیز تکه‌پاره، ناهمگن، پراکنده، کثیر و مشمول انتخاب‌های مصرفی شده است. درست شبیه یکی از معروف‌ترین نمادهای معماری پست‌مدرن یعنی «هتل بوناونتوره»[1] که به‌نظر می‌رسد با ناهمگنی روی چندین کیلومتر مربع زمین ولو شد؛ اما فاقد یک مرکز قابل شناسایی است. اگر هم مرکزی باشد، همین هتل است. «نماد معماری شگفت‌انگیز هزارتوی باریکه‌باریکه‌شده‌ای که شصت مایل دور خود می‌چرخد». حال مصرف‌گرایی همپای گسترهٔ سرمایه‌داری به شکلی که ما در حصار چنین موقعیتی قرار گرفته‌ایم، بی‌هیچ خاستگاه و هیچ رجعتگاهی تبلور یافته و به زبان گزندهٔ بودریار، اگر رجعتگاهی مانده باشد، همانا "مصرف" است (لایون، ۱۳۸۰: ۹۷).

متفکرانی چون فردریک جیمسون، ژان بودریار، دیوید هاروی، هانری لوفور و برخی دیگر خود این شرایط را پست‌مدرنیسم تلقی کرده و در برقراری نسبتی میان تولید فرهنگ (شامل تمام آثار ادبی و هنری پست‌مدرن) و تولید کالایی، این همه را به‌عنوان منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر قلمداد کرده‌اند. حال مصرف و نه کار به محوری تبدیل می‌شود که زیست‌جهان حول آن می‌چرخد. برای مثال، هانری لوفور با اتکا به مباحث مارکس مدعی بود که سرمایه‌داری امروزه، زندگی روزمره را به‌شدت استعمار و بوروکراتیزه کرده است و مردم به منزلت مصرف‌کنندهٔ محض فروکاسته شده‌اند (وارد، ۱۳۸۴: ۱۳۶) یا گای دوبور که خود سخنگوی گروهی از هنرمندان و منتقدان اجتماعی پست‌مدرن بوده است، تصریح می‌کند که فرهنگ مصرفی–رسانه‌ای شکل بدی از سرکوبی است. در این طیف گروهی از هنرمندان تلاش کردند با ارائهٔ آثاری خاص به‌مثابهٔ شورشی کارناوالی علیه دنیای خفقان‌آور و باطل کنونی راهی برای رهایی بیابند.

1. Bonaventure Hotel

پست‌مدرنیسم به وضعیت جهان مصرفی‌شده چگونه واکنش نشان داده است؟ پست‌مدرنیسم با فراتر رفتن از معیارهای زیبایی‌شناختی و از طریق شیوه‌ها و ابزارهای جدید ابراز بیان هنری، جنبه‌های مختلف زندگی در دنیای مدرن را آسیب‌شناسی کرده است. این مهم از سال‌ها پیش با آثار اندی وارهول[1] در دهۀ ۱۹۶۰ و جنبش پاپ آرت در این دهه مورد توجه قرار گرفت؛ جنبشی که با مد، فرهنگ عامه و سیاست گره خورده بود. اندی وارهول به باور منتقدان یک هنرمند پست‌مدرن تمام و کمال بود (رشیدیان، ۷۱۲:۱۳۹۳). او توجه ما را به‌سوی محصولات بصری روزمرۀ محیط اطراف به‌ویژه آن‌طور که خودش علاقه‌مند بود، یعنی مرگ جلب کرد. وارهول در مصاحبه‌ای در سال ۱۹۶۳ به علاقۀ خود به تصاویر مرتبط با مرگ اشاراتی کرده بود. او می‌گفت: «هر لحظه‌ای که رادیو را روشن می‌کردید، خبر مرگ میلیون‌ها نفر یا چیزی مانند آن را می‌شنیدند؛ و همین آغازگر این تصاویر بود. اما واقعیت این است که وقتی تصویری چندش‌آور را بارها و بارها ببینید، دیگر هیچ تأثیری بر شما نخواهد داشت» (ارچر،۲۰:۱۳۹۰). موارد مورد استفادۀ او در کارها و آثار هنری‌اش عبارت بودند از «اسکناس‌های دلار، بطری کوکاکولا، قوطی سوپ، مونالیزای داوینچی، تصاویر ستاره‌های سینما مثل مرلین مونرو، الیزابت تیلور، مارلون براندو و الویس پریسلی، عکسی از صندلی الکتریکی، عکس روزنامه‌ای از یک تصادف خودرو. او در این آثار با مجزا کردن، تکثیر، بزرگ کردن ابعاد، چاپ و تکرار پیاپی، یادمانی پایدار برای دنیای مصنوعی رسانه‌های همگانی مدرن ساخت» (بکولا، ۳۹۱:۱۳۸۷). آنچه در کارهای وارهول از منظر منتقدان جالب و اما سؤال‌برانگیز بود، همانا پیش‌پاافتادگی این هنر بود. چه باید روشن‌تر نشان داده می‌شد که اشیا و مواد با از سر گذراندن نوعی تغییر شکل، امکان ورود به مقولۀ هنر را می‌یابند، وگرنه هنر نمی‌توانست ادعای عرضۀ چیزی غیر از زندگی روزمرۀ ما را داشته باشد. به قول عبدالکریم رشیدیان وارهول تمثال وابستگی هنر پسامدرن به جهان رسانه‌ها، به ایدۀ پایان هنر والا و همسویی با موقعیت جامعۀ مصرف در سرمایه‌داری متأخر است (رشیدیان، ۸۴:۱۳۹۳).

به نظر منتقدان تصاویر بزرگ بطری‌های کوکاکولا یا قوطی‌های سوپ کمپل بر تابلوهای خیابانی هر یک بیانیه‌های سیاسی قدرتمندی هستند که در آن بتواره شدن کالا و گذار به سرمایه‌داری متأخر تشریح شده است. برخلاف نظر فردریک جیمسون که آثار امثال وارهول را نمودی از فقدان عمق یا سطحی بودن جدید در هنر پست‌مدرن تفسیر کرده و به این منظور نمونه‌ای از کار وارهول به نام "کفش‌های گرد الماس" را با تابلوی "یک جفت پوتین" ونسان ونگوگ مقایسه کرده است. به‌نظر می‌رسد وجه دیگری از واقعیت مکتوم مانده است. واقع امر این است که وارهول تلاش کرده زبان تصویری خود را در جهت بیان فراورده‌های بی‌احساس،

1. Andy Warhol

ماشینی و بدون دخالت انسانی به‌کار گیرد. تصاویری که گاه بیان نوعی معانی ناگوار هم از شرایط جامعهٔ معاصر بودند: «مردی در حال خودکشی، خانم کندی بعد از ترور جی.اف کندی، مریلین مونرو بعد از خودکشی‌اش، تصادف‌ها، صندلی الکتریکی، شورش‌های شهری که تصاویر آن با تکنیک سیلک بروی بوم چاپ و به تعداد زیادی تکثیر شدند» (اسمیت، ۱۳۸۴: ۱۶۶).

هرچند وارهول با نوعی تواضع دربارهٔ نقاشی‌هایش می‌گفت: «به زیر سطح (آنها) نگاه نکنید، آنجا چیزی نیست» (اسماگولا، ۶۷:۱۳۸۱)، اما به اعتراف ناقدان آثار او، وجهی از زیبایی‌شناسی اجتماعی پرقدرت در تابلوهایش موج می‌زد. او توجه ما را به این رویاهای چهار رنگ ساختگی که در عصر مصرف‌زدگی سرمایه‌داری متأخر برای تسکین تودهٔ مردم طراحی شده، جلب کرده و می‌گوید چگونه به خواب هراس‌انگیزی فرو رفته‌ایم. انحطاط و وحشت و مرگ درست در همین نقطه کمین کرده‌اند. نگاهی به تصویر بسیار قدرتمند و گیرای «مرلین مونرو» همه چیز را تأیید می‌کند: لب‌های سرخ و لکه‌دار و از حاشیه بیرون‌زده، موهای کلاه‌گیس‌وار با رنگ زرد زننده، پوست بنفش، یادآور رنگ تلویزیونی خارج از تنظیم؛ خط چشم سبز شبیه خارجی‌ها، و عنصر اثیری سرتاسر قطعه؛ دندان‌های خرگوشی که به حالت شرارت‌باری نمایان شده و به سراسر این نقاب مرگ معاصر غالب شده است. وارهول زیبایی در مرگ و مرگ در زیبایی را ارج می‌گذارد. مریلین به‌سادگی به ما چشم دوخته است؛ نیمی راستین نیمی دروغین همچون هر یک از ما.

همراه با وارهول، هنرمندانی دیگر مثل جاسپر جانز[1] و جف کونز[2] با به نمایش درآوردن اشیای مصرفی در زندگی روزمره مثل جاروبرقی و وسایل الکتریکی و به‌کار گرفتن روش اقتباس، نقیضه و کنایه نارضایتی خود را از وضع موجود بیان کرده‌اند. برای مثال جف کونز با چیدمان "چهارگانهٔ جدید هوور" با در کنار هم قرار دادن جاروبرقی‌ها در محفظه‌ای از جنس پلاستیک شفاف روی لامپ‌های فلورسنت، این شرایط کاذب را به تمسخر می‌گیرد (باتلر، ۱۳۸۹: ۹۰). همسو با این تلقی‌ها، زیبایی‌شناسی پست‌مدرن با دست گذاشتن بر ماهیت اضطرابی که به قول گلن وارد برخلاف نیمهٔ نخست قرن بیستم "ماهیت ویروسی" (وارد، ۱۳۸۴: ۱۳۷) دارد و حالا با مقوله‌های جدیدی چون «ایدز، تروریسم، ویروس‌های ناشناختهٔ رایانه‌ای تا بیماری‌های همه‌گیری چون آنفلوانزای مرغی و جنون گاوی» ترکیب می‌شود. در آثار نقاشی فرانسیس بیکن، نقاش انگلیسی و ساندرو چیو[3] چنین شرایطی به‌خوبی منعکس شده است. به گمان منتقدان، آثار چیو مثل *بیهودگی سیزیف* ارجاعی به اسطورهٔ معروفی است که در آن سیزیف محکوم بود سنگی را به بالای کوهی ببرد، اما این عمل همواره با سقوط سنگ ناتمام می‌ماند.

1. Jasper Johns
2. Jeff Koons
3. Sandro Chio

شاید بتوان گفت ساندرو چیو بحران بشر امروزی را در اثر وفور لذت به شیوه‌ای خاص پی می‌گیرد. انسان به هر کجا پا می‌گذارد تنها با نشانه‌ها و نمادهای حقیقت روبه‌روست، نه آنچه امر واقع است.

همین شرایط در رمان‌های پست‌مدرن نیز نمود بارز دارد. اضطراب‌های حاصل از بی‌ثباتی جهان و دشواری رسیدن به شناخت مطمئن در آثار رُب گریه تا پارانویاهای پینچون و آنتوان برجیس[1] و داستان‌های تخیلی بارتلمی، ناباکوف و بکت مشهود است. در تطبیق زبانی داستان جدید با رمان‌های مدرن می‌توان گفت، حال سیلان ذهن به سیلان روایت تبدیل شده است. برای مثال در رمان *پرتقال کوکی*[2] (۱۹۶۲) ادعای برنامه‌ریزی دولت رفاه برای مصرف و خوشی به باد انتقاد گرفته می‌شود. برجیس از طریق قهرمان خود، آلکس، نشان می‌دهد که چگونه سرشت انسان‌ها به ماشین‌آلات بی‌روح تنزل داده می‌شود. پرتقال کوکی نوعی هستی ماشین‌وار است. به‌عبارت دیگر، هستی انسان به‌علت ترکیبی از مدرنیتهٔ برآمده از سیطرهٔ فناوری و دولتِ فن‌سالار به زندگی عاری از روح انسانی تبدیل شده است. به زبان لیوتاری باید گفت، اندیشهٔ روایت‌های کلان پیشرفت از وظیفهٔ گفته شده وامانده و به شیوهٔ خطرناکی با اصول مصرف، تبلیغات و باژگونگی معیارها «سرشت انسان را به طرزی تحمل‌ناپذیر و خطرناک مورد دستکاری و دخل و تصرف قرار می‌دهند» (متس، ۱۳۸۶: ۲۱۳).

لیوتار در تفسیر سیاسی از آثار هنرمند آوانگارد فرانسوی مارسل دوشان، بر آن شده است آثار و پیامدهای امر غیرانسانی صنعت و سرمایه‌داری را توضیح دهد. دوشان در آثار هنری‌اش از خرده‌آشغال‌های نظام صنعتی استفاده می‌کرد. از چرخ دوچرخه یا کاسهٔ توالت. او به‌سبب آثاری که در آن تن انسان از شکل افتاده است، به وضعیتی اشاره دارد که بر سر تن‌های کارگران آمده است. بنابراین، میان آنچه بر سر کارگران آمده و آنچه در آثار هنری دوشان نشان داده می‌شود، شباهتی وجود دارد. «آثار هنری دوشان، به‌سبب شیوهٔ طنزآمیز برآشوبنده‌ای که از طریق آنها تن انسان و محیطش را بر می‌آشوبند فاز محدود و تبیین شدن می‌گریزند و ما را به واکنش نشان دادن وادار می‌کنند» (مالپاس، ۱۳۸۸ب: ۱۳۳). پس در تقابل با ناانسانیت نظام‌های تمامت‌ساز یا تمامت‌نگر، هنر می‌تواند حس آشفتگی برانگیزد که این حس‌ها بیانگر وجود یک سرزمین بی‌صاحب در بطن سوژهٔ انسانی‌اند که در برابر تبیین و تخصیص تام از سوی ژانرهای گفتمان مقاومت می‌کند.

به‌عنوان نتیجه در این بخش باید گفت، سیاست پست‌مدرن در "مقاومت بدون اساس" (مالپاس، ۱۳۸۸: ۱۷۷) با ابزارها و شیوه‌های جدید بیان هنری سعی می‌کند با به بازی گرفتن

1. Anthony Burgess
2. Clockwork Orange

جلوه‌های سرمایه‌داری متأخر، بی‌عدالتی‌های آن را به چالش بگیرد، بی‌آنکه در این زمینه به ابرروایتی دیگر تبدیل شود. به تعبیر ژاک رانسیر آثار سیاسی پست‌مدرنیسم نشان می‌دهد امکان نقد سیاسی این وضعیت، همانا مقاومتی در درون خودِ سرمایه‌داری است نه اینکه سیاستی باشد که مستقیماً از ابرروایتی مقابله‌جو برآمده باشد (رانسیر، ۶۵:۱۳۹۳). حداقل بیشترین کاری که هنر انتقادی در این شرایط می‌تواند برای ما انجام دهد، برانگیختن ما علیه مجموع شیءشدگی و نوستالژی گذشته بدون محتواست. این کاری است که هنر از زمان مصرف‌گرایی سرمایه‌داری به بعد متعهد به انجام آن شده است.

بحث بخش بعدی نشان خواهد داد چگونه رویدادها و تحولات پس از پایان جنگ سرد بر جهان هنر پست‌مدرن اثر گذاشته، چنانکه اشکال هنری "هویت‌محور" (مانند هنر سیاهان، هنر فمینیستی، هنر همجنس‌خواهان) گسترش یافته و هنرهای فناوری‌محور جدید مثل هنر ویدئو، هنر اینترنتی و عکاسی دیجیتال[1] سبب شده همراه با جولیان استالابراس بگوییم، حال هنر «آگاهانه یا ناآگاهانه، آشکار یا پنهان درگیر در امر سیاسی است» (استالابراس، ۱۳۸۹: ۸) و از آن گریزی نیست. ادوارد لوسی اسمیت در تلاش برای تغییر نگرش اغلب قهرآمیز هنرمندان پست‌مدرن، توضیح می‌دهد که چگونه هنرهای جدید با همهٔ امکانات و ابزارهای نوینش بر دعوی خود در زمینهٔ موضوعات مهم و بغرنج جهان کنونی مثل آزادی، عدالت، خطرهای جنگ هسته‌ای، نابرابری جنسیتی، افسارگسیختگی فناوری و گسترش بیگانگی در میان انسان‌ها پافشاری و تأکید می‌کنند (اسمیت، ۱۰:۱۳۸۶).

۳. سیاست اقلیت در پست‌مدرنیسم

بسیاری از تحلیل‌گران، پست‌مدرنیسم را به‌عنوان سبک هنری و ادبی، با جنبش‌های سیاسی مثل چندگانگی فرهنگی، زن‌باوری (فمینیسم) و دیگر جنبش‌های اقلیت پیوند می‌زنند، جنبش‌هایی که گاه مفاهیم «طردشده» را به‌عنوان ایدئولوژی یک گروه جنسی، قومی و اقتصادی ممتاز تلقی می‌کنند و برآن‌اند به طرق گوناگون اقتدارهای تثبیت‌شدهٔ آموزشی و سیاسی را براندازند. در نیمهٔ دوم قرن بیستم، به‌ویژه آغاز دههٔ ۱۹۷۰ نقدهای رادیکالی در حوزهٔ نظریه‌پردازی از سوی فمینیست‌ها، چندفرهنگ‌گرایان، مطالعات مابعداستعماری و پساساخت‌گرایان مطرح شده است که همگی به فراخور حال خود، با طرد پیش‌فرض‌های «مردسالاری» و «اروپامحوری»، این بار ایدهٔ «سیاست شناسایی» را مطرح می‌کنند، سیاستی که

۱. امروزه نظریه‌پردازان و اهالی هنر از رویکرد فرارسانه‌ای یا «پست مدیوم» گفت‌وگو می‌کنند؛ امری که در برگیرندهٔ حوزه‌های متنوعی چون عکاسی دیجیتالی، تصاویر دیجیتالی، ویدئو و فیلم را شامل می‌شود. به این معنا نه‌تنها رسانهٔ برتری وجود ندارد، بلکه اصولاً نوع رسانه یا ابزار مورد استفاده برای بیان هنری، حائز اهمیت نیست.

هدفش همانا «پاسخ مثبت و قاطعانه به تنوع اجتماعی است» (اسولیوان، ۱۱:۱۳۸۸). سیاست شناسایی و سیاست هویت که اصولاً به‌عنوان حوزه‌ای از طرح و پیگیری اهداف گروه‌های اقلیت تعریف می‌شود، در پی مفصل‌بندی سیاستی است که تأییدکننده و اعتباردهندهٔ آن دسته از «تفاوت»هاست (رشیدیان، ۴۵۶:۱۳۹۳) که از دید نظریه‌پردازی و ارکان سیاست سنتی مغفول مانده یا به عللی کنار گذاشته شده‌اند (Taylor, 1995:180-185 ; young, 1987 :55-60). همراه با این دگرگونی‌ها در برخورد با هویت، شاهد شکل‌گیری جریان‌های هویت هستیم که پرسش‌هایشان کاوش و طرح پرسش دوبارهٔ مسائل نژادپرستی و همگون‌سازی فرهنگی را تا مسائل مربوط به "خود" افراد در برمی‌گرفت. به این ترتیب نقاشی، فیلم و ادبیات عرصهٔ طرح مسائل مربوط به سیاست اقلیت شد.

بخشی از ایدهٔ سیاست اقلیت که مورد توجه پست‌مدرنیسم قرار گرفت، محصول یا بازتاب جهان رسانه‌ای و نظریه‌پردازی فلسفی جدید بود. چنانکه اندیشهٔ پسامدرن، طرح ذهنیت را بر محورگریزی و عدم تمرکز بنا نهاد. سوژهٔ پسامدرن درگیر تمنیات و خواست‌هایی است نامحدود و لجام‌گسیخته که خود را در چالش با گفتمان‌های گوناگون فرهنگی و اجتماعی قرار می‌دهد. ژولیا کریستوا، چنین شخصیتی را "سوژهٔ در حال گذار" و لاکان او را "سوژهٔ سخنگو" می‌نامد (ضیمران، ۱۳۸۹: ۳۳). در این وضعیت، شناخت اگر نگوییم غیرممکن، لااقل محصول برخورد سوژه‌ها، مفاوضه و همپرسه است. برخلاف فضای واحد و مونیستی پیشین، وضعیت پست‌مدرن «بالکانیزه شدن هستی» نامیده شده است (بازرگانی، ۱۳۸۱: ۸۴). بالکانیزه شدن هستی از سوی دیگر محصول جهان متنوع رسانه‌ای و هویت‌خواهی جدید است. در این وضعیت بیان تفاوت به هدف هنر و ادبیات تبدیل می‌شود.

در پست‌مدرنیسم، شاهد تنوع "خود"ها هستیم. بر این اساس هر شخص باید بتواند آن چیزی بشود که می‌خواهد باشد. خودهای پست‌مدرن ارزش‌هایی را می‌پذیرند که با نیازهای ذهنی خاص آنان مطابقت دارد. ازاین‌رو، هر جامعه، گروه و فردی می‌تواند خود و جهت‌گیری ارزشی خود را بازسازی کند یا به نمایش بگذارد (گیبنز، ۱۳۸۴: ۱۲۹-۱۲۷). فضا پیش از هر موقعیت دیگر، برای "ارائهٔ خود" آماده شده است. هویت خود[1] چیزی است که از بیرون ساخته می‌شود. به نظر منتقدان، در آثار هنرمندانی چون سندی شرمن و کلیپ‌های مادونا دربارهٔ اینکه "هویت" در عصر تکثیر رسانه‌ای هر روز به چه لباسی درمی‌آید، درس‌های خوبی برای آموختن وجود دارد. مدونا به‌طور آگاهانه نشان می‌دهد که هرچه به نمایش درمی‌آید، وانمودگی است. پس او می‌داند که وانمودگی یا جلوهٔ ظاهر، بیش از جوهر و واقعیت معنا دارند؛ اینکه تخصیص و نسخه‌برداری از اصل به‌مراتب واقعی‌تر از اصل هستند. «از این‌رو وی

1. Self identity

تعمداً مبتذل، ناچیز، سطحی، کم‌مایه و قاعده‌ای است. پس زندگی واقعی نیز صرفاً نوعی نمایش عجیب و غریب است» (پاول، ۱۳۷۹:۱۴۴). در هنرهای بصری سندی شرمن با عنوان "فیلم عکس‌های بی‌عنوان[1]" (۸۰-۱۹۷۷) مقولهٔ بازی هویت را به‌گونه‌ای خاص به نمایش درآورده است. شرمن با الهام از مفهوم طرد ژولیا کریستوا بدن‌هایی را تصویر می‌کرد که با نگرش‌های پذیرفته‌شده دربارهٔ زیبایی زنانه سازگار نیست: در تصویرهایی گداخته و در حال پوسیدگی که مقدم بر تقسیم میان تمیز و کثیف و ناب و آلوده است، اضطراب جای ازخودبیگانگی را می‌گیرد (رشیدیان، ۱۳۹۳:۴۰۹). عکس‌ها به ظاهر زنان مختلفی را در مراحل گوناگون زندگی تصویر می‌کنند. چند لحظه‌ای طول می‌کشد تا یکه‌ای بخوریم و به این نکته آگاهی پیدا کنیم که پرتره‌ها یک زن است که ماسک‌های مختلفی به صورت زده است. شرمن با عکس‌های خود بر انعطاف‌پذیری هویت و شخصیت انسانی از طریق تغییرپذیری نمودها و ظواهر، نظیر خودارجاعی نویسندگان در مقام سوژه تأکید می‌کند. در هر یک از این عکس‌ها شرمن به هنرپیشه‌های زنِ فیلم‌ها ویژگی غیرشخصی می‌بخشد و خود لباس‌های مبدل می‌پوشد و در موقعیت‌های تلویحی مختلفی قرار می‌گیرد تا سیاست تمایز را به نمایش بگذارد، درحالی‌که به قول باتلر، همچنان این پرسش باقی است که «کدام‌یک از این عکس‌ها واقعاً می‌تواند ما را متقاعد کند که واقعاً خود او را تماشا می‌کنیم؟» (باتلر، ۱۳۸۹: ۷۳).

فریب بیننده در مورد هویت شرمن، در بسیاری از عکس‌های او تکرار می‌شود. بعد از عکس‌های سینمایی و مجموعهٔ دیگری که در ژست‌های فریبندهٔ ژورنالی ظاهر شد، کارهای او به‌گونه‌ای تیره‌تر هم شدند. چنانکه هیکل‌های وحشت‌انگیز، غذاهای گندیده و مضمون فساد را در رنگ‌های پرمایه منعکس می‌کرد. وی در این مجموعه که خود به آنها «عکس‌های تهوع‌آور» می‌گفت، این پرسش را مطرح کرد که آیا می‌توان عکسی گرفت که بر کشش و گیرایی رسانه غلبه کند و قابل آویختن نباشد. پاسخ بی‌شک منفی بود؛ چراکه موضوع هرچه باشد، این مجذوبیت ما نسبت به ماهیت فریبندهٔ عکاسی است که همیشه پیروز می‌شود. از دیدگاه فمینیستی می‌توان از این نوع حرکات، تفسیر دیگری ارائه کرد. مثلاً شرمن با قرار گرفتن در قالب طیفی از چهره‌های اجتماعی، از روسپی گرفته تا شخص معصوم و ساده‌لوح و ستارهٔ سینما، تلاش دارد تا اشکال مختلف کلیشه‌های زنانه را تجربه کرده و در عین حال هر مفهومی از "خود بودن ذاتی" را رد کند. از سوی دیگر، هنر او نشان می‌دهد چگونه سوژهٔ پسامدرن با جهان غیرانسانی، موجودات ماشینی و ماتریس‌ها ترکیب می‌شود. همین حرف‌ها را اما در عرصهٔ ادبیات، آنجلا کارتر، در رمان *شب‌ها در سیرک* (۱۹۸۴) بیان کرده است. او بندباز

1. Untitled Film Stills

نیمه‌زن نیمه‌پرنده‌ای را که شخصیت‌های دیگر رمان به‌زحمت می‌توانند سر از کار او درآورند، برای به چالش خواندن مفاهیم «مردسالارانه» از رمز و راز و جلوهٔ زنانه ارائه کرده است.

هنرمندان فمینیستی چون لیندا بنگلیس[1]، مارتا روزلر[2]، باربارا کروگر[3] همسو با نظریه‌پردازانی چون ژولیا کریستوا، لوسی ایریگاری، و هلن سیسکو که به خوانش مجدد آرای فروید و لاکان پرداخته‌اند، برآن شدند ضمن بیان خوانش جدیدی از «سیاست هویت» در عین حال، آنچه را "نگاه خیرهٔ مردان" (ورث در گات، ۱۳۸۴ :۲۳۰) در زیبایی‌شناسی سیاسی خود می‌نامند، به پرسش بگیرند. هنرمندان و منتقدان فمینیست اعلام کردند که تاریخ هنر و نظام هنر تبعیض جنسی را نهادینه کرده، همان‌گونه‌که جامعهٔ پدرسالار به‌طور کلی چنین کرده است. برخی منتقدان فمینیست در پی پاسخ به این پرسش برآمده‌اند که چرا ظاهراً شمار زنان در تاریخ هنر به‌عنوان «هنرمندان بزرگ» این‌چنین اندک است؟ به اعتقاد ایشان محرومیت تاریخی زنان تحت تأثیر عوامل متعددی است: محدود بودن زنان به کارهای خانگی در تمامی طبقات اجتماعی به انحصار فعالیت آنها به کارهای یدی و بار آوردن فرزندان در طبقات فرودست و کارهای سرگرم‌کننده در قشرهای فرادست؛ دسترسی نداشتن به امکانات تحصیلی و آموزش‌های حرفه‌ای، به استثنای برخی برنامه‌های تجویزی همچون نواختن پیانو، گلدوزی یا کتاب‌آرایی؛ فقدان امکانات مالی برای خرید مواد و مصالح و در اختیار نداشتن فضای شخصی مانند یک آتلیه. البته برخی اطلاعات آماری که اغلب توسط فعالان سیاسی زن ارائه می‌شد، این موضوع را تأیید می‌کرد. برای مثال، در سال ۱۹۷۱، انجمن هنرمندان زن لس‌آنجلس طی گزارشی اعلام کرد که در ده سال گذشته، از بین ۷۱۳ هنرمندی که در موزهٔ لس‌آنجلس کانتی، نمایش گروهی داشتند، تنها ۲۹ نفر و از بین ۵۳ نمایشگاه انفرادی تنها ۱ نفر آنها زن بوده است (آرچر، ۱۲۳:۱۳۹۰). ازاین‌رو آنان بازنویسی تاریخ هنر را به‌منظور دست یافتن به تاریخ یا تاریخ‌های نو در دستور کار خود قرار داده‌اند. این رویکرد یا راهبردی بود که مورد استقبال دیگر اقلیت‌های جنسی و نژادی هم قرار گرفت. به این ترتیب ما وارد گونه‌ای از «تاریخ اقلیت»ها شده‌ایم.

در همین چارچوب، هلن سیسکو فرهنگ جامعهٔ غربی را نوعاً فرهنگ مردانه تلقی کرده و بر آن است هویت زنان مبتنی بر فرمانبرداری و تابعیت امر زنانه است، به‌طوری‌که مرتبت‌های سوژه، از پیش تعیین شده و مانع ابراز استقلال زنانه می‌شود؛ هویتی که براساس این رویکرد ذیل "می‌اندیشم" دکارتی شکل می‌گیرد. به اعتقاد آنها این واقعیتی تلخ است که سوژه بودن زنان در هنر همیشه به قیمت سرکوب و قربانی شدن آنان تمام شده و همین مسئله نقش مهمی

1. Linda Benglis
2. Martha Rosler
3. Barbara Kruger

در پذیرفتن اهمیت مطالعهٔ جنسیت داشته است. برای مثال در نقاشی و آثار ادبی نوعی پیش‌داوری در خصوص سوژهٔ زن وجود داشته است که اغلب برهنه، منفعل و میل به در معرض دید قرار گرفتن را القا می‌کند. زنان نه‌تنها در طول تاریخ نقاشی و مجسمه‌سازی همیشه ابزاری بوده‌اند، برای مورد توجه واقع شدن، بلکه هم‌اکنون نیز در جامعهٔ مصرفی و به‌شدت مردسالار نیز ابزاری در خدمت هرزه‌نگاری، تبلیغات تجاری و سایر بهره‌کشی‌ها قرار گرفته‌اند. یکی از این آثار در انتقاد به جامعهٔ لوگوس‌محور و نرینه‌محور، چیدمان‌های روزلر معروف به "نشانه‌شناسی آشپزخانه" است. در یکی از این چیدمان‌ها او خود را در مقابل یک میز آشپزخانه قرار داده، وسایل آشپزخانه را به‌ترتیب الفبا معرفی می‌کند و کارکرد آنها را نشان می‌دهد. اما در آخر کار به‌جایی می‌رسد که با تکارن دادن چاقو در هوا، محرومیت‌های ناشی از هویتی را که در تعریف‌های سنتی جنسیت محدود شده است، به نمایش می‌گذارد (وود، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۱). جودی شیکاگو در تابلوی مشهوری با عنوان «مهمانی شام» (۱۹۷۹-۱۹۷۴)، میز شامی را به شکل مثلثی که هر یک از بشقاب‌های آن به افتخار یکی از زنان بزرگ تاریخ طراحی شده، ترسیم کرده است که یادمانی است برای نه میلیون زن سوزانده‌شده در آتش به جرم جادوگری در دوران سلطهٔ کلیسا. جودی شیکاگو دربارهٔ این اثر می‌گوید: «کسانی که در این کار از آنها تجلیل شده است، سعی داشته‌اند تا صدای خود را به گوش همگان برسانند، برای حفظ تأثیر خود در اذهان جنگیده‌اند و برای انجام خواسته‌های خود تقلا کرده‌اند. آنها می‌خواستند آن حقوقی را بیازمایند که به‌واسطهٔ تولدشان، استعدادشان، نبوغ و خواستشان به آنها تعلق می‌گرفت. اما از همهٔ آنها منع شدند و تلاش‌هایشان از جانب مورخان مورد بی‌توجهی و تمسخر و توهین قرار گرفت. تنها به این دلیل که زن بودند». مری ادلسن به تأسی از شیکاگو در سال ۱۹۷۲ تابلوی «شام آخر»ی را این بار به افتخار برخی زنان هنرمند آمریکایی برپا کرد؛ تابلویی که تقلیدی اما فمینیستی از "شام آخر" لئوناردو داوینچی بود. وی دربارهٔ اهمیت کار خودش می‌گوید: «من مصرانه معتقدم که اگر هنر به‌طور واضح دربارهٔ چیزی مرتبط با زندگی مردم سخن بگوید، خواهد توانست شیوهٔ ادراک واقعیت توسط آنان را تغییر دهد. حال از آنجا که بیشتر جهان نسبت به تاریخ زنان و سهم آنان در فرهنگ بی‌اطلاع هستند، شایسته است که تاریخ را از طریق و به زبان هنر نقل کنیم» (صحاف‌زاده، ۱۳۸۴ :۲۴۲). مری بت ادلسون بعد از مجموعهٔ «الههٔ بزرگان» و «شام آخر»، تعدادی پوستر دقیقاً با هدف واژگونی همین پندارها طراحی کرد. برای مثال در «مرگ مردسالاری/ درس آناتومی» (۱۹۷۶) جسدی را روی شانهٔ دانشجویانی که در تابلو در حال درس گرفتن بودند گذاشت؛ جسد حال دیگر نه یک مرد، بلکه در واقع پیکر بی‌جان مردسالاری بود.

برخی حتی با دفاع فمینیستی از کارهای مادونا مدعی شده‌اند که هنر او مدلی نیرومند از تأکید بر جنس مؤنث و خودکفایی زنان ارائه می‌دهد. به اعتقاد ایشان مدونا بیش از آنکه قربانی این نظام باشد، کنترل کاملی برای گرایش جنسی خود دارد و آن را به‌گونه‌ای مناسب به‌کار می‌گیرد. او همراه با هنرمندانی چون سندی شرمن از این امر حمایت می‌کند که هویت خود، می‌تواند به لباس‌های مختلف درآید و به اشکال متفاوتی ابراز شود. خود پست‌مدرن به سبک انتقادی و زیبایی‌شناسی فمینیستی می‌گوید: شما فاقد هر گونه خود ذاتی و منفردی تحت تمامی چهره‌هایی هستید که به جهان نشان می‌دهد، چراکه در شبکهٔ پیچیده‌ای از نیروهای سیاسی و اجتماعی سرگردان شده‌اید.

۴. زیبایی‌شناسی سیاسی در سخن پسااستعماری

جنبش دیگری که پست‌مدرنیسم را به نقد سیاسی پیوند زده، عرصهٔ سخن استعماری است؛ آنچه امروزه از آن با عنوان "نقد مابعد استعماری[1]" یاد می‌شود. پژوهشگران عرصهٔ سخن پسااستعماری در پی آن‌اند که چگونه روابط نابرابر سیاسی در نمادهایی چون دانشگاه‌ها، رسانه‌ها، ادبیات و هنر بازتاب یافته و این بازتاب‌ها چگونه در خدمت بازآفرینی روابط تبعیض‌آمیز میان افراد و گروه‌ها قرار گرفته است. برای مثال در آرای فرانتس فانون، ادوارد سعید و هومی بابا و دیگران طرح و بسط یافته است، از نوعی آگاهی بر مناسبات قدرت میان فرهنگ‌های غربی و جهان سوم یا توسعه‌نیافته سخن می‌گوید. نقد پسااستعماری هنر با نگریستن مسائل قومیت در کنار مسائل طبقه و جنسیت، بُعد فکری دیگری را به نقد لیبرال ـ اومانیستی می‌افزاید. نقد مذکور به رابطهٔ محدودی نظر می‌افکند که میان تصورات غربی زیبایی، و جوامع بومی وجود دارد. لیکن خود را به بی‌طرفی ارزش علمی محدود نمی‌سازد (هرینگتون، ۱۳۹۰: ۱۲۳). بر این اساس از چشم‌اندازی مابعد استعماری، ارزش‌ها و سنت‌های فکری و هنر و ادبیات غربی، به‌دلیل هواداری از نوعی قوم‌گرایی سرکوبگر مقصرند. به‌طور مشخص‌تر « الگوهای اندیشهٔ غربی (که از ارسطو، فرهنگ جهان سوم مسلط بوده و سنت‌ها و صورت‌های فرهنگی زندگی و بیان غیرغربی را به حاشیه رانده یا نادیده گرفته است» (سلدن، ۱۳۷۷: ۲۳۷) مطالعات آنها نشان داده‌اند که چگونه نمادهای غربی «انسان» در وجه کلی، بدون استثنا سفیدپوستان را به‌گونه‌ای تصویر می‌کنند که از ویژگی‌های قدرت، شجاعت، عقل، زیرکی و خلاقیت برخوردارند و آنها را در برابر «سبعیت» نژادهای تیره‌پوست قرار می‌دهند. نقاشی‌های دینی، تاریخی و اساطیری مسیحی که از رخدادهای مندرج در انجیل یا از اساطیر یونانی، یا از تاریخ باستان کشیده شده‌اند، بدون استثنا مسیح و قهرمانان یونانی ـ رومی را

1. Postcolonial Critique

به‌صورت مردان سفید تصویر کرده‌اند. در این آثار، مردمان تیره‌پوست نقشی بیش از انسان‌های بدوی و دشمن آن هم به‌صورت حاشیه‌ای در پس‌زمینه‌ها، ندارند. در مجموعهٔ وسیعی از تصویرسازی‌های هنرمندان اروپایی، مشرق نمایندهٔ استبداد است در برابر روشن‌اندیشی، انحطاط در برابر تمدن، شور و غلیان احساس در برابر عقل و منطق.

این به تعبیر ژاک دریدا"اسطورهٔ سفیدپوست" با توسعه‌طلبی و نظام ارزش‌های امپریالیسم اواخر سدهٔ نوزدهم همراه شده است. نظریه و نقد پسااستعماری، فرایندها و تأثیرات جابه‌جایی‌های فرهنگی را بررسی کرده، نشان می‌دهد که "اغیار" و حاشیه‌ای‌ها چگونه می‌خواهند از هویت فرهنگی در محاق‌ماندهٔ خود دفاع کنند (برتنس، ۱۳۸۷: ۲۳۱). طبیعی بود چنین تحلیل گسترده‌ای با مطالعات جنسیتی، فمینیستی، قومیت‌ها و همجنس‌خواهان همراه شود. «در کل، این اقدامات به بررسی این موضوع پرداختند که چگونه نظام مسلط دانش (غربی) سبب تنزل گفتمانی اجتماعات تحت سلطه و سلطهٔ نهادینهٔ غرب بر آنها را فراهم ساخت» (پری و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۷۸). برای مثال مطالعات فانون و سعید حول این مضمون بود که چگونه «استعمارگر هویت سوژهٔ استعمارشده را می‌سازد؟» (مالپاس، ۱۳۸۸الف: ۱۰۰) یا چگونه فرهنگ مردسالار استعماری در عرصهٔ تقابل‌هایی چون "فعالیت/ انفعال"، "سر/ قلب" و "مرد/ زن" ساخته شده است تا از دل آن بنیادهای سنتی هویت نژادپرستانه شکل بگیرد. در عرصهٔ ادبیات اغلب آثار نویسندگان آمریکای لاتین که به‌عنوان "رئالیسم شگفت[1]" یا رئالیسم جادویی معروف شده و نوشته‌های کامازیو، اکری و رشدی به انتقاد از چنین شرایطی پرداخته‌اند (رشیدیان، ۱۳۹۳:۷۱۴)، در این حوزه می‌توان از رمان *دریای پهناور سارگسو*[2] (۱۹۶۶) اثر جین ریس[3] نام برد که با استفاده از فضای رمان مشهور *جین ایر*[4] (۱۸۴۷) نوشتهٔ شارلوت برونته[5] بازنویسی و بازسازی شده تا در دل ادبیات و هنر "امپراتوری" این تقابل فرهنگ برتر غربی و فروتر شرقی تجلی بارز داشته باشد. به اعتقاد بسیاری می‌توان فهرستی از نویسندگان گمنام استعماری را در همین زمینه مثال زد: توفان، رابینسون کروزوئه، منسفیلد پارک، جین ایر، بلندی‌های بادگیر، تصویر دوریان‌گری، داستان‌های شرلوک هلمز، جنگ دنیاها، دراکولا و ... (پری و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۹۱).

می‌دانیم شخصیت اصلی رمان جین ایر، زنی است که شبحِ زنی دیوانه و محبوس در اتاق زیر شیروانی دائماً در برابر دیدگانش ظاهر می‌شود. جین ایر (معلم سرخانه) که قرار است

1. Marvellous
2. Wide Saragasso Sea
3. Jane Rhys
4. Jane Eyre
5. Charlotte Bronte

به‌زودی با مرد ثروتمندی ازدواج کند، مدام از بخش تاریک‌خانه، صدای جیغ‌کشیدن‌های دیوانه‌واری را می‌شنود که درمی‌یابد شوهر آینده‌اش پیشتر همسری داشته که به‌دلیل از دست دادن مشاعرش از سوی شوهرش زندانی شده است. این دو زن با هم فرق دارند و خواننده تا بخشی از رمان فکر می‌کند که دیوانگی زنانه دست آخر به فضیلتِ زنانه تفوق پیدا می‌کند؛ اما در پایان می‌بینیم زن دیوانه می‌میرد و سرشت نیکوی جین ایر فائق آمده، درسی اخلاقی به خوانندگان داده می‌شود که «زن می‌تواند زندگی تباه‌شدهٔ مردی را نجات دهد» (متس و همکاران، ۱۳۸۶: ۲۲۴). در رمان *دریای پهناور سارگسو*، همین داستان از منظر "زنِ دیوانه" روایت می‌شود؛ در نتیجه، خواننده این "زنِ دیوانه" را از زمان کودکی می‌بیند و درمی‌یابد که زندگی در جزیرهٔ استعمارشدهٔ آنتیگوا، تحت سلطهٔ انگلستان تا چه حد موجب آزار روحی او شده است و مردی که شخصیت اصلی مذکر در رمان جین ایر است، چقدر این زن را مورد بهره‌کشی قرار می‌دهد. «بدین ترتیب درمی‌یابیم که آنچه موجب دیوانگیِ زنان می‌شود، زن‌بودگی ایشان نیست، بلکه زن‌ستیزی و امپریالیسم و سایر شکل‌های بی‌عدالتی و رفتار غیرانسانی است» (متس و همکاران، ۱۳۸۶: ۲۲۵).

آثاری از این دست نشان می‌دهد که سوژهٔ استعماری در تابعیت از شیوه‌های ایدئولوژیک متأثر از فضای استعماری بازتولید شده‌اند. به این ترتیب هنر و ادبیات مابعد استعماری با بهره‌گیری از امکانات پست‌مدرنیسم، به خلق آثاری می‌پردازد که در آن مجالی نو برای انعکاس صداهای در حاشیه‌مانده به‌وجود آمده است. آنها با اذعان به نظریهٔ لیوتاری "نقد و استخراج صدای اقلیت و تجربه‌های اقلیت یاری رسانده‌اند.

نتیجه

تحولات تاریخی هنر همپای حوادث سیاسی و اجتماعی در طول چند دههٔ گذشته به‌خوبی گواه آن است که ماده، سنت و افق تاریخی شرایطی‌اند که هنرمند یا روشنفکر در آن کار می‌کند، حتی وقتی‌که در معنای مدرنیستی و پست‌مدرن از آن می‌گسلد. این جبریت اجتماعی سیاسی همانی است که فردریک جیمسون از آن تحت عنوان ناخودآگاه سیاسی یاد می‌کند، مقوله‌ای که تولیدات فرهنگی هر جامعه‌ای وابسته به شرایط ایدئولوژیک متفاوت را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، هرچند جوهر آن را نمی‌سازد.

براساس نتایج پژوهش حاضر هنر پدیده‌ای وابسته به شرایط سیاسی و اجتماعی است. حتی وقتی می‌خواهد از بعد وظیفهٔ نقادانه؛ با جامعهٔ فرضی یا ایدئولوژی‌هایی چون سرمایه‌داری یا کمونیسم از در تقابل برآید، چراکه به تعبیر هربرت مارکوزه، هنر در عین حال نویدگر آزادسازی هم بوده است. از سوی دیگر، هنرهای پست‌مدرن آنگاه که دیدگاه‌های

انحصارطلب فرم‌گرا و ساختارگرا را با شالوده‌شکنی و نمونه‌های بدیع هنرهای اجرایی و انتزاعی و مفهومی به چالش گرفتند، بر این مهم تصریح داشته‌اند که رویکرد هنری منحصر به وجه زیبایی‌شناسی به معنای کانتی نیست و وامدار مناسبات تاریخی و سیاسی است.

مآلاً اینکه تأمل در معنای سیاسی هنر در موقعیتی که مکتب پست‌مدرنیسم فراهم می‌آورد، گواهی است بر اینکه محصولات هنری و ادبی چه در تلقی رئال یا امر آوانگارد، حاصل کنش و ادراکی است که در زیست فرهنگی و اجتماعی انسان معنا می‌یابد. بر این اساس امروزه این اعتقاد ساری و جاری است که آفرینش یک رمان یا تابلوی نقاشی و اثری سینمایی، بیان نقش نیروهای تاریخی دوران‌ساز و ضرورت دگرگونی جامعه است. این گونه خود هنر یا زیبایی چنانکه ژاک رانسیر به مناسبتی گفته است معادل علم یا رشته نیست، بل به‌مثابهٔ ابداع اشکال نوینی از زندگی است. در رویکرد آوانگارد رانسیر به زیبایی شناسی ما شاهد تغییر رژیم تفکر دربارهٔ هنریم که می‌تواند در تلاشی تعریف شود که به دموکراسی رادیکال مدد رساند (رانسیر، ۱۳۹۳: ۱۰). در اینجا هنر، نارضیان جامعه را به عمل‌گرایی تشویق می‌کند تا در تاریخ و موقعیت خود دخالت کنند و امر هنری را به امری سیاسی مبدل سازند. تو گویی جوهرهٔ اجتماعی و عمل دوران‌ساز آثار هنری در گونه‌های فعالیتش وجهی نمادین و در عین حال بازیگوشانه بر عهده می‌گیرد. هم به‌عنوان عزمی راسخ، هم به‌منزلهٔ فراخوان با انتظاری که در شخصیت‌های خود به نمایش می‌گذارد یا به سخره گرفتن جدیت بیهودهٔ روزگار. از یک سو، هنر به‌عنوان نمودی از آنچه ژرژ گورویچ آزادی پرومته‌ای می‌خواند، می‌کوشد تا تجربهٔ زندهٔ واقعی را گسترش دهد و اعتلا بخشد و از سوی دیگر به‌عنوان چیزی سرخورده بیانگر انتظار و آرزویی مهارناپذیر برای رسیدن به کمال باشد.

منابع و مآخذ

الف) فارسی

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۸)، حقیقت و زیبایی، تهران: نشر مرکز.
۲. آرچر، مایکل (۱۳۹۰) هنر بعد از ۱۹۶۰، ترجمهٔ کتایون یوسفی، چاپ دوم، تهران: حرفه هنرمند.
۳. استالابراس، جولیان (۱۳۸۹) هنر معاصر پس از جنگ سرد، ترجمهٔ بهرنگ پورحسینی، تهران: نشر چشمه.
۴. اسمارت، باری (۱۳۸۳)، شرایط مدرن، مناقشه‌های پست‌مدرن، ترجمهٔ حسن چاووشیان، تهران: اختران.
۵. اسماگولا، هوارد (۱۳۸۱) گرایش‌های معاصر در هنرهای بصری، ترجمهٔ فرهاد غبرایی، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.
۶. اسمیت، ادوارد (۱۳۸۰)، آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمهٔ علی‌رضا سمیع آذر، تهران: چاپ و نشر نظر.
۷. اسولیوان، نوئل (۱۳۸۸) نظریه سیاسی در گذار (بررسی انتقادی)، ترجمهٔ حسن آب نیکی، تهران: کویر.
۸. باتلر، کریستوفر (۱۳۸۹)، درآمدی کوتاه بر پسامدرنیسم، ترجمهٔ محمد عظیمی، تهران: نشر علم.
۹. بازرگانی، بهمن (۱۳۸۱)، ماتریس زیبایی، تهران: نشر اختران.
۱۰. برانیگان، آگوستین (۱۳۷۹)،"پست‌مدرنیسم"، در پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، گردآوری و ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان، ۳۷۳-۳۴۷.
۱۱. برتنس، هانس (۱۳۸۷)، مبانی نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

۱۲. بکولا، ساندرو (۱۳۸۷) هنر مدرنیسم، گروه مترجمان، تهران: فرهنگ معاصر.
۱۳. پاول، جیمز (۱۳۷۹) گام به گام با جهان فلسفه مدرن: پست مدرنیسم، ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
۱۴. پری، بنیتا و دیگران (۱۳۸۸)، «نهادینه شدن مطالعات پسااستعماری»، در دربارهٔ مطالعات فرهنگی، ویراسته استوارت هال و آنجلا مک رابی، ترجمهٔ جمال محمدی و دیگران، تهران: چشمه.
۱۵. رانسیر، ژاک (۱۳۹۳) سیاست زیباشناسی، ترجمهٔ امیرهوشنگ افتخاری راد و بابک داورپناه، تهران: نشر چشمه.
۱۶. رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۸۱)، "درآمد"، از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم، ویراستهٔ لارنس کهون، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
۱۷. رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳)، فرهنگ پست‌مدرنیسم، ترجمه و تألیف، تهران: نشر نی.
۱۸. ساراپ، مادان (۱۳۸۲) راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم، ترجمهٔ محمد رضا تاجیک، تهران: نشر نی.
۱۹. سایمونز، جان (۱۳۹۰) فوکو و امر سیاسی، ترجمهٔ کاوه حسین زاده راد، تهران: رخداد نو.
۲۰. سلدون، رامان (۱۳۷۷)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.
۲۱. شپرد، آن (۱۳۷۷)، مبانی فلسفهٔ هنر، ترجمهٔ علی رامین، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۲. صحاف‌زاده، علیرضا (۱۳۸۸)، هنر هویت و سیاست بازنمایی، تهران: نشر بیدگل.
۲۳. ضیمران، محمد (۱۳۷۷)، هنر و زیبایی، تهران: نشر کانون.
۲۴. ــــــــــــ (۱۳۸۹)، فلسفهٔ میان حال و آینده، تهران: نشر پایان.
۲۵. گات، بریس نایجل و دومینیک مک آیورلوپس (۱۳۸۴) دانشنامه زیبایی شناسی، گروه مترجمان، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۶. گیبنز، آر؛ ریمر، بو (۱۳۸۲)، سیاست پست‌مدرنیته، ترجمهٔ منصور انصاری، تهران: گام نو.
۲۷. گین، نیکلاس (۱۳۹۰) ماکس وبر و نظریه پست مدرن: جدال عقل و افسون، ترجمهٔ محمود مقدس، تهران: روزنه.
۲۸. لایون، دیوید (۱۳۸۰) پسامدرنیته، ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: انتشارات آشیان.
۲۹. مالپاس، سایمون (۱۳۸۸الف)، پسامدرن، ترجمهٔ بهرام بهین، تهران: ققنوس.
۳۰. ---------- (۱۳۸۸ب)، ژان فرانسوا لیوتار، ترجمهٔ بهرنگ‌پور حسن، تهران: مرکز.
۳۱. متس، جسی، لاج، دیوید و دیگران (۱۳۸۶)، نظریهٔ رمان، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
۳۲. هاثورن، جرمی (۱۳۷۹)، "پست مدرنیسم چیست؟"، در پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، گزیده و ترجمهٔ حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان.
۳۳. هرینگتون، آستین (۱۳۹۰)، «ارزش زیباشناختی و ارزش سیاسی»، در نظریه‌های فلسفی هنر، ترجمه و نگارش علی رامین، تهران: نشر نی.
۳۴. وارد، گلن (۱۳۸۴)، پست‌مدرنیسم، ترجمهٔ علی مرشدی زاد، تهرانک قصیده سرا.
۳۵. وود، پل (۱۳۸۳) هنر مفهومی، ترجمهٔ مدیا فرزین، تهران: هنر ایران.

ب) خارجی

36. Bacola, Sandro (1999), The Art of Modernism, London: Prestol.
37. Bloch, Ernest and Lukacs, George (1977), Aesthetics and Politics, London: NLB.
38. Cazeaux, Clive (2000), The Continental Aesthetics Reader, London: Routledge.
39. Conrad, Peter (1999), Modern Place, Modern Time, London: Thames and Hudson.
40. Craig, Edward (1998), Routledge Encyclopedia of Philosophy, London: Routledge, Vol:7
41. Featherstone, Mike (1995), Undoing Culture, London: SAGE.
42. Levinson, David and Ember, Melvin, (1996), Encyclopedia of Cultural Anthropology, New York: Henry and Holt Company.
43. Habermas, Jurgen (1994), The Philosophical Discourse of Modernity, trans. Frederick Lawrence, Massachusetts: MIT Press.
44. Proudfoot, Mike (1989), Aesthetics in Routledge Encyclopedia of Philosophy, London: Routledge.
45. Taylor, C. (1995), Philosophical Arguments, Cambridge MA: Harvard University Press.
46. Young, I. M. (1987), 'Impartiality and the civis republic', in S. Benhabib and D. Cornell (eds) Feminism as Critique, Cambridge: Polity Press.