بدن تکه‌تکه‌شده

قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته

| لیندا ناکلین | مجید اخگر |

The Body in Pieces

| Linda Nochlin | Majid Akhgar |

نشر بیدگل

بدن تکه‌تکه‌شده
قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته

لیندا ناکلین

ترجمهٔ مجید اخگر

ویراستار: سارا شجاعی

نمونه‌خوان: فریدالدین سلیمانی

مدیر هنری و طراح گرافیک: سیاوش تصاعدیان

مدیر تولید: مصطفی شریفی

چاپ اول، ۱۳۹۹ تهران، ۱۰۰۰ نسخه

شابک: ۸-۵۶-۶۸۶۳-۶۲۲-۹۷۸

انتشارات بیدگل | Bidgol Publishing co.

تلفن انتشارات: ۲۸۴۲۱۷۱۷

فروشگاه: تهران، خیابان انقلاب، بین ۱۲ فروردین و فخررازی، پلاک ۱۲۷۴

تلفن فروشگاه: ۶۶۹۶۳۶۱۷، ۶۶۴۶۳۵۴۵

bidgolpublishing.com

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

فهرست

نشر بیدگل

یادداشت مترجم	۷
قطعات و تناقض‌ها	۹
سپاسگزاری‌ها	۲۷
بدن تکه‌تکه‌شده	۳۱
یادداشت‌ها	۱۲۳

قطعات و تناقض‌ها

نظریه‌های هنر لیندا ناکلین

آرونا دِ سوزا[1]

در بهار سال ۱۹۹۹ گروهی از پژوهشگران در انستیتوی هنرهای زیبای دانشگاه نیویورک جهت برگزاری همایشی در بزرگداشت معلم، همکار و دوست خود لیندا ناکلین گرد هم جمع شدند. ناکلین، که کرسی استادی هنر مدرن لیلا اَچسون والاس[2] در انستیتوی هنرهای زیبا را در اختیار دارد، و سابقهٔ تدریس در کالج واسار[3]، مرکز تحصیلات عالیهٔ دانشگاه سیتی[4] نیویورک و دانشگاه ییل را نیز در کارنامهٔ پربار خود دارد، بیش از هر چیز به‌عنوان پیشگام نقد فمینیستی تاریخ هنر شناخته می‌شود. درحقیقت، مقالهٔ او با عنوان «چرا تاکنون زن هنرمند بزرگی وجود نداشته است؟»[5] که در سال ۱۹۷۱ انتشار یافت، چالشی اساسی و مناقشه‌برانگیز پیش روی تاریخ‌نگاران هنر قرار داد تا روش‌های

1. Aruna D'Souza
2. Lila Acheson Wallace
3. Vassar College
4. Graduate Center at the City University
5. "Why Have There Been No Great Women Artists?"

عملی و چارچوب‌های مفهومی خود را در راستای ایجاد تحولی فکری، سیاسی، و اخلاقی در حوزهٔ کارشان به‌نحوی اساسی دیگرگون سازند.

پژوهش‌های سی‌سالهٔ بعدی او پیرامون مضامین و دستمایه‌هایی چون هویت، حاشیه‌ای بودن[1]، مقاومت و ازخودبیگانگی، ابزارهایی بوده‌اند که ناکلین به کمک آنها مسئلهٔ جنسیت را در کانون فعالیت دانشگاهیِ عمیقاً سیاسی خود جای داده است.

توصیف لیندا ناکلین به‌عنوان یک مورخ هنر فمینیست وجه مهمی از موضع فکری او را برما آشکار می‌سازد، مشروط بر آن‌که نخواهیم فمینیسم او را به‌عنوان یک روش‌شناسی واحد یا چنان‌که خود وی زمانی به زیبایی گفته است، به‌عنوان «نوعی روغن نرم‌کننده که در هر مورد ورود به مسئله را تسهیل و نتیجهٔ بی‌دردسر و بی‌نقص آن را تضمین می‌کند» درک کنیم. ناکلین از همان دههٔ ۱۹۷۰ فمینیسم‌های ذات‌گرا را رد می‌کند و فمینیسم را به‌عنوان نوعی عدسی در نظر می‌گیرد که از رهگذر آن می‌تواند مسائل تاریخ هنر را مورد مشاهده و پژوهش قرار دهد، و همین مسئله است که نوع نگاه او را سامان‌دهی می‌کند. اگر ناکلین در نقد فمینیستی تاریخ هنر چهره‌ای پیشگام ــ و نیرویی پیش‌رونده ــ بوده است، باید گفت کار او در گسترش تاریخ اجتماعی هنر نیز اهمیتی کمتر از این نداشته است؛ درحالی‌که برخی از مورخان هنر نیروی خود را وقف پژوهش در

1. marginality

امکان هم‌زیستی این دو رویکرد کرده‌اند، ناکلین نمی‌تواند در کار خویش یکی را بدون دیگری متصور شود. و اگر نوشته‌های وی در درجهٔ نخست بر مسائل زنانگی و ساخت‌بندی اجتماعی آن در اروپا و آمریکای قرون نوزدهم و بیستم متمرکز بوده‌اند، این به معنای فقدان ملاحظات مرتبط با قومیت و نژاد در آثار وی نیست. درحقیقت، دقیقاً فمینیسم ناکلین است که موجبات طرح و به پیش‌زمینه آمدن سایر این اصطلاحات ــ اصطلاحات گویای تفاوت و غیریّت ــ را فراهم می‌سازد.

نشر بیدگل

مطالعهٔ موجز ناکلین با عنوان بدن تکه‌تکه‌شده: قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته، که به‌عنوان بیست‌وششمین سخنرانی یادبود والتر نویرات در سال ۱۹۹۴ ارائه شد، بهترین نقطهٔ شروع برای بررسی نحوهٔ استفاده ناکلین از عنصر قطعه است. ناکلین در این متن با ارائهٔ چشم‌اندازی کلی از تاریخ هنر قرن نوزدهم، دلالت‌های مختلف بازنمایی بصری قطعات بدن و بدنِ قطعه‌قطعه‌شده در این دوره را ردیابی می‌کند: به‌عنوان واکنشی سیاسی و روانی-جنسی در قبال انقلاب فرانسه، و ناآرامی‌های سیاسی به‌طور کلی؛ به‌عنوان نشانه‌ای از جلوه‌های فرّار و کیفیت شتاب‌زدهٔ تجربهٔ مدرن؛ و به‌عنوان نشان مشخصهٔ واقع‌گرایی ــ یا

داعیهٔ حقیقت ــ شاخهٔ خاصی از تولید هنریِ میانهٔ قرن نوزدهم. آنچه در این متن، مانند عمدهٔ نوشته‌های او، توجه ما را به خود معطوف می‌سازد، خودداری از ارائهٔ نتیجه‌گیری‌های عام و کلی است. همان‌طور که قطعه ـ بدن‌های به نمایش درآمده در این کتاب امکان وحدت کالبد انسانی را منکر می‌شوند، متن ناکلین نیز در مقام مجموعه‌ای از قطعات ــ یا به گفتهٔ خود او، «مجموعه‌ای از موقعیت‌های گسسته و تعمیم‌ناپذیر» ــ به نگارش درآمده است. در مجموعه آثار او چنین فرمی چندان غیرمعمول نیست: «زنان، هنر، و قدرت»[1]، که یکی از مهم‌ترین مقالات اوست، به‌عنوان پروژه‌ای در حال تکامل طرح شده است، و هربار که در موقعیتی تازه انتشار یافته یا به‌صورت سخنرانی ارائه شده است، فرم آن نیز دیگرگون شده، و به تبع فعالیت‌های پژوهشیِ در حال تغییرِ او قطعاتی به آن افزوده شده و قطعاتی دیگر تغییر یافته‌اند؛ درحالی‌که مقالاتی چون «اسطورهٔ زن مبارز»[2] بیشتر خصیصه‌ای ترکیبی و کمتر تحلیلی دارند، و نشانگر گرایش ناکلین به ترکیب موقعیت‌ها یا مطالعات موردی مختلف به‌عنوان راهی برای به نمایش گذاردن حوزهٔ مناقشه‌برانگیز دلالت هستند.

1. "Women, Art and Power"
2. "The Myth of the Woman Warrior"

هنری فوسلی، هنرمند ازپای درآمده از عظمت
ویرانه‌های باستانی، ۷۸-۱۷۷۰.

بدن تکه‌تکه‌شده

قطعه به‌مثابهٔ استعاره‌ای از مدرنیته

هیچ تصویری بهتر از کار هنری فوسلی با عنوان هنرمند از پای درآمده از عظمت ویرانه‌های باستانی برای آغاز بحث من مناسب نیست. در این طراحیِ به‌یادماندنی که با گچ قرمز و آب‌مرکب قهوه‌ای کار شده است، مدرنیته به‌عنوان فقدانی بازگشت‌ناپذیر، افسوسی جانکاه برای کلیت ازدست‌رفته و تمامیتی تباه‌شده به تصویر درآمده است. هنرمند از این تباهی چنان ضربه‌ای خورده است که حتی قادر به دیدن نیست؛ او در حالی بازنمایی شده که توان دیدن را از خود سلب کرده است. او درحالی‌که با یک دست چشمان خود را پوشانده است، دست دیگر خود را با نرمی و ملاطفت به پای غول‌آسای کنار خود رسانده تا آن را در بربگیرد و درعین‌حال اندازه، حجم و بافت آن را حس کند. حسی که در اینجا مورد تأکید قرار گرفته حس لامسه است، چیزی که هم حالت فیگور آن را نشان می‌دهد و هم به‌واسطهٔ کیفیت‌های صوری خودِ طراحی به نمایش درآمده است.

در این تصویر شور حماسی گذشته به کمک چند عامل به ما القا شده است: حجم‌پردازیِ فخیم تک‌تک انگشتان، مفصل‌هایی که به‌وسیلهٔ آب مرکب قهوه‌ای تند از صراحت و حدّتی عضلانی برخوردار گشته‌اند ــ این قطعه پایِ ناتمام به‌واسطهٔ سایه‌پردازی حجم‌دهندهٔ خود چنان در صفحه نقرشده است که قسمت رویی آن مانند عضلات سینهٔ یک قهرمان زیبایی اندام به پیش جسته است. حتی ناخن‌های انگشتان، که معمولاً عنصر آناتومیکی به حساب نمی‌آیند که چندان کشش حمل ارجاعات نمادین را داشته باشند، به‌واسطهٔ خطوط خود، انرژی چشمگیر و پرسروصدایی یافته‌اند؛ و کلیت پا نیز با حالتی حاکی از اطمینان و اعتمادبه‌نفس برروی زمینهٔ خویش استقرار یافته است. دستی که رو به بالا اشاره می‌کند و به حالتی حاکی از اقتدار شاهانه برجای مانده است ــ و تنها با فاصله‌ای نامرئی، از بریده شدن توسط حاشیهٔ فوقانی قاب تصویر جسته است ــ را نیز می‌توان تا حدود زیادی به همین سیاق مورد مشاهده قرار داد؛ چنین می‌نماید که محدوده‌های تصویر توان حمل شکلِ ویران‌شدهٔ این عظمت جامع و فناناپذیر را نیز ندارند. به منظور کاهش مقیاس غول‌آسای قطعات باستانی در نسبت با خردی رقت‌آور فیگور پیش‌زمینه، پس‌زمینه و پیش‌زمینهٔ تصویر به شکل نوعی شبکهٔ دوبعدی، یا شبکه‌ای که در گسترهٔ فضایی کم‌عمق صحنه امتداد می‌یابد، سازمان‌دهی شده‌اند.

در این تصویر فیگور هنرمند در مقام ماهیتی عام عرضه شده است. این فیگور، که با وجود خصیصهٔ نوعیِ خود، به لحاظ امکان

مرتبط ساختن آن با خودِ فوسلی کیفیتی «مدرن» پیدا می‌کند، در مقایسه با عظمت قطعه‌قطعه‌شدهٔ گذشته، فقیر و تهی‌دست می‌نماید. [۱] پاهای او، که کم‌وبیش از ظرافتی زنانه برخوردارند، گویی یارایِ تحمل وزن بدنش را ندارند؛ و دست‌هایش، که با اعمال قدرت فاصلهٔ بسیار دارند، کیفیتی حفاظت‌آمیز و جوینده را به ما منتقل می‌سازند. بدن وی کیفیت گرد و لارْوْمانندی دارد ــ اگر نگوییم مشخصاً ضعیف است ــ و پیکر او، به‌واسطهٔ اندوه و ظرافت مشهود در تضاد مایه‌رنگ‌هایش، توان خود را از دست داده است.

هنرمند در اینجا صرفاً «ازپای‌درآمده» نیست، بلکه در حال زاری است، زاری برفقدانی جبران‌ناپذیر، زاری برشادمانی و کلیت ازدست‌رفته‌ای که حالا به‌ناگزیر باید به گذشته یا آینده منتقل شود: ده سال پیش از فوران ناگهانی انقلاب فرانسه، نوستالژی و اتوپیا تنها گزینه‌هایی هستند که تصویر فوسلی پیش روی ما قرار می‌دهد.

با این همه، از دست دادنِ کلیت فاجعهٔ محض نیست؛ اساساً امر مدرن از دل این فقدان ساخته می‌شود. به یک معنای خاص، فوسلی چشم‌انداز مشخصاً مدرنی از دورهٔ باستان ـ درمقام ـ فقدان به وجود آورده است ــ چشم‌انداز یا «برش»ی[1] که بنیان وجه بازنمایانهٔ مدرنیسم را پی‌ریزی خواهد کرد.

1. crop