زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۷: ۳۳۳ـ۳۵۰
DOI: 10.22059/jwica.2018.252891.1038

تحلیل نشانه‌شناختی روایت اقلیت دوچندان در هنر لورنا سیمپسون

صدرالدین طاهری[۱]

چکیده

تأثیرگذارترین دیدگاه در زمینهٔ فمنیسم سیاه، که جنسیت‌گرایی و نژادپرستی را هم‌پیوند می‌داند، نظریهٔ نقطهٔ اشتراک است. اقلیت دوچندان به شهروندانی گفته می‌شود که قربانی کاستی‌های برآمده از نقطهٔ اشتراک‌اند. آثار تحلیل‌شده در این مقاله به برشی چهارساله از فعالیت هنری لورنا سیمپسون، یکی از روایت‌گران مهم هنری اقلیت دوچندان، تعلق دارند. این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناختی با رویکرد تحلیلی- تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به‌شیوهٔ اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. نظام/ رمزگان در این نوشتار هنر فمنیستی است و گفتاری که درون این نظام شکل گرفته سبک شخصی سیمپسون. بافت در این مقاله جریان فمنیسم سیاه است و آثار سیمپسون متن‌هایی آفریده‌شده درون این بافت. در آثار سیمپسون رمزگان‌های زبانی و تصویری همنشینی دارند. مهم‌ترین نشانه در آثار او شخصیت‌های بی‌چهره‌ای‌اند که نمایندهٔ همهٔ زنان رنگین‌پوست به‌شمار می‌روند. سیمپسون حمله به جنسیت و نژاد را همبسته با یکدیگر می‌داند و گستاخی بخشی از جامعه در تعیین هویت برای دیگران را نمایش می‌نهد و هم‌زمان ریشه‌های نیاکانی شهروندان رنگین‌پوست را بدان‌ها یادآوری می‌کند. سیمپسون تلاش دارد تصویر کلیشه‌ای برساخته‌شده از بانوی رنگین‌پوست درون نظم نمادین بصری جامعه‌اش را نشانه‌شکنی و سپس این نشانه را بازتعریف کند و بدان معنا و کارکردی تازه ببخشد.

کلیدواژگان

اقلیت دوچندان، فمنیسم سیاه، لورنا سیمپسون، نقطهٔ اشتراک، هنر فمنیستی.

---

۱. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان s.taheri@aui.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۱/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۳/۲۸

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

از سدهٔ نوزدهم تا امروز یکی از شاخصه‌های اساسی جریان‌های تحول‌گرای فرهنگی در سرتاسر جهان همسویی با تلاش‌های برابری‌خواهانهٔ بانوان بوده است؛ خواسته‌هایی همچون حق تحصیل، حق رأی، مالکیت بر بدن خود، حق کار، دستمزد برابر، مالکیت اقتصادی و مشارکت در قراردادهای قانونی، حقوق برابر در ازدواج و طلاق، حق سرپرستی فرزندان، امنیت در برابر آزار و خشونت و... به‌ویژه در جوامع مردمحور طی این دوران از سوی جنبش‌های گوناگونی پی گرفته شده است. بیشتر این حرکت‌ها هم دربرگیرندهٔ زنان و هم مردان بوده و با وجود اختلاف نظر دربارهٔ چرایی ستم‌دیدگی تاریخی زنان و روش‌های مؤثر برای تغییر، نتایج آشکاری در جهت بهبود وضعیت اجتماعی و فرهنگی کشورهای مختلف به‌جا نهاده‌اند. هنرمندان نیز از میانهٔ سدهٔ بیستم میلادی به این جریان پیوسته‌اند و نقشی مؤثر در بالابردن آگاهی جوامع دربارهٔ وضعیت زنان ایفا کرده‌اند.

این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناختی با رویکرد تحلیلی- تفسیری و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوهٔ اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. پرسش اصلی این نوشتار چنین است: لورنا سیمپسون[1] چه نشانه‌هایی را در بافت درونی آثار هنری‌اش برای روایت وضعیت یک گروه اقلیت دوچندان (بانوان رنگین‌پوست) پنهان کرده است؟

برای کاوش در لایه‌های معنایی آثار هنرمند یادشده، ابتدا نگاهی کوتاه به تاریخ فمنیسم و شکل‌گیری هنر فمنیستی در درون این گفتمان و تلاش‌های هنرمندان این جریان برای مقابله با سلطهٔ نگاه خیرهٔ مردانه و ابژه‌سازی بدن زنان خواهد شد. پس از آن، نظریهٔ نقطهٔ همپوشانی و تأثیر آن بر بنیان فمنیسم سیاه بررسی می‌شود. سپس با تکیه بر مفهوم اقلیت دوچندان و بهره از چارچوب نظری حاصل‌شده، شماری از آثار لورنا سیمپسون، که به روش نمونه‌گیری هدفمند گردآوری شده‌اند، تحلیل خواهند شد.

مبانی نظری پژوهش

دانش نشانه‌شناسی بررسی معناسازی، فرایند شکل‌گیری نشانه‌ها و فهم ارتباطات معنادار است. نشانه‌شناسی شامل مطالعهٔ ساخت و شکل‌گیری نشانه‌ها، اشارات، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، قیاس‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها و رمزگان‌های ارتباطی است [۲، ص۱۷]. نظام نشانه‌شناختی[2] شامل قوانین انتزاعی، روش‌مند و قراردادی درون یک سامانهٔ دلالتی است. تجلی آن نظام در گفتار[3] روش شخصی یک فرد برای به‌کار بستن این قواعد است [۲۳، ص۱۵].

1. Lorna Simpson (b. 1960)
2. langue
3. parole

Archive of SID

www.SID.ir

نظام یا رمزگان مورد توجه در این نوشتار هنر فمنیستی است. گفتاری که درون این نظام شکل گرفته و قصد داریم آن را نشانه‌شناسی کنیم، شیوه و سبک شخصی لورنا سیمپسون است.

متن[1] (شامل هر نوشتار، گفتار یا کردار انسانی) در درون یک بافت[2] شکل می‌گیرد. بافت می‌تواند سه لایهٔ زبانی (رمزگان)، مکانی (محیط شکل‌گیری متن) و فرهنگی (پیشینهٔ معرفتی و فرهنگی) داشته باشد [۱۶، ص۴۵]. متن یک فرآوری است نه یک فرآورده، زیرا همواره معنایی شناور دارد و پی‌درپی مرزهای رابطهٔ خود را با بافتی که در آن خلق شده بازتعریف می‌کند. متن و بافت رابطه‌ای دوسویه دارند، زیرا هیچ‌یک محدودهٔ قطعی ندارند و از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند؛ بدان معنا که گرچه متن درون چارچوب‌های بافت خلق شده، می‌تواند این چارچوب‌ها را تغییر دهد، فرو بریزد و از نو مستقر کند.

بافت در این مقاله جریان فمنیسم سیاه است که رمزگانی ویژه دارد و در محیط تاریخی پسابرده‌داری جامعهٔ ایالات متحده و فضای فرهنگی متأثر از تبعیض‌های جنسیتی و نژادی و برای مبارزه با فرادستی مردانه/ سفید پا گرفته است. آثار سیمپسون متن‌هایی آفریده‌شده درون این بافت هستند.

برای فهم گفتار شخصی سیمپسون لازم است نخست ویژگی‌های نظام/ رمزگانی که از آن بهره گرفته (هنر فمنیستی) مشخص و قواعد ساختاری آن درک شود. همچنین، برای رمزگشایی از متن‌های وی، ابتدا باید بافت پیرامونی‌شان (فمنیسم سیاه) را بشناسیم تا برهم‌کنش متن‌ها با این بافت تعیین شود.

پیشینهٔ پژوهش

از پژوهش‌های مهم صورت‌گرفته دربارهٔ بنیادهای هنر فمنیستی می‌توان به مقالهٔ ناکلین (۱۹۷۱) با عنوان «چرا در تاریخ هنر زنان هنرمند برجسته وجود ندارند؟» اشاره کرد. دیویس (۱۹۸۲) در کتاب *زنان، جنسیت و طبقه* و کالینز (۲۰۰۰) در کتاب *اندیشه‌های فمنیسم سیاه* شکل‌گیری گونهٔ نوینی از اندیشهٔ فمنیستی با تکیه بر تفاوت‌های نژادی را تحلیل کرده‌اند. انوزور و دیگران (۲۰۰۶) در کتاب *لورنا سیمپسون* در قالب چندین مقالهٔ ناپیوسته در بررسی انتقادی آثار این هنرمند برجسته تلاش داشته‌اند.

در زبان فارسی، به آثار لورنا سیمپسون یا دیگر هنرمندان برخاسته از اقلیت دوچندان پرداخته نشده، اما ترجمهٔ کتاب کرس‌میر (۱۳۹۰) به نام *فمنیسم و زیباشناسی* می‌تواند دربارهٔ هنر فمنیستی راهگشا باشد.

---

1. text
2. context

Archive of SID

www.SID.ir

فمنیسم

فمنیسم به مجموعه‌ای از جنبش‌ها و مکتب‌های سیاسی و اجتماعی گفته می‌شود که یک هدف مشترک دارند: بازتعریف مفاهیم و پیگیری اهداف اجتماعی برای دستیابی به برابری جنسیتی در سیاست، اقتصاد، اجتماع و حقوق شخصی [۶، ص۴]. حرکت‌هایی که ذیل عنوان فمنیسم جای گرفته‌اند پرشمار، گوناگون و حتی گاه در رویارویی با یکدیگرند؛ چنان‌که به‌سختی می‌توان فمنیسم را یک مکتب فکری منسجم و یکپارچه دانست. اما همسانی و هم‌زبانی این جنبش‌ها برای مقابله با سامانه‌های استوار بر فرادستی مردانه آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد.

اساس فمنیسم مخالفت با موقعیت فرودست زنان در جامعه و مقابله با تبعیضی است که به دلیل جنس خود با آن روبه‌رو می‌شوند. همهٔ گرایش‌های گوناگون فمنیستی به‌منظور کاهش این تبعیض و درنهایت غلبه بر آن خواهان تغییراتی در نظم اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی هستند [۳، ص۵].

جنبش‌های مدرن برابری‌خواهانهٔ زنان در غرب در چارچوب سه دورهٔ تاریخی دسته‌بندی شده‌اند. موج نخست این جنبش‌ها از سدهٔ نوزدهم تا اوایل سدهٔ بیستم ادامه داشت و دستاورد آن کسب حق رأی برای زنان بود. موج دوم در دههٔ ۱۹۶۰ پا گرفت و هدفش دستیابی به برابری قانونی و اجتماعی، زنانه‌نگری و فراتر رفتن از جنس در علم و فلسفه بود. موج سوم، که در ابتدای دههٔ ۱۹۹۰ آغاز شد، ادامهٔ موج دوم و واکنشی به اشتباهات و شکست‌های کنشگران اجتماعی فعال در موج دوم به‌شمار می‌رود و با تأکید بر اهمیت شناسایی زنانی از رنگ‌ها، قومیت‌ها، ملیت‌ها، ادیان و پیشینه‌های فرهنگی متفاوت، دفاع از این گونه‌گونی را هدف خود قرار داده است [۱۸، ص۲۴].

هنر فمنیستی

هنر فمنیستی را می‌توان یکی از جنبش‌های محوری و تأثیرگذار هنری معاصر دانست. این مکتب، که در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و هم‌زمان با دومین موج نهضت فمنیسم پا گرفت، به تلاش برای تغییر مناسبت‌ها در تولید و دریافت اثر و خلق هنری که بیانگر نگاه و تجربیات زنانه باشد پرداخت. رشد اقتصادی و رفاه عمومی دهه‌های پس از جنگ دوم جهانی سبب‌ساز ورود گستردهٔ زنان در حوزهٔ آموزش، بازار کار و خدمات شد که از عوامل مهم بروز مطالبات برابری‌خواهانهٔ اجتماعی برای زنان به‌شمار می‌آید.

جنبش‌های اجتماعی پاگرفته در دههٔ ۱۹۶۰ (همچون موج دوم جنبش فمنیستی)، با جنبش‌های کارگری پیش از خود تفاوت داشتند، زیرا انگیزهٔ آن‌ها بیش از آنکه نفی وابستگی‌های طبقاتی باشد، بر مقولات هویتی مانند آگاهی‌های نژادی و جنسیتی مبتنی بوده است [۱، ص۵۶].

Archive of SID

www.SID.ir

در آغاز دهۀ ۱۹۷۰ لیندا ناکلین[1]، منتقد پسامدرنیست و نظریه‌پرداز حوزۀ تاریخ هنر، با انتشار مقاله‌ای با عنوان «چرا در تاریخ هنر زنان هنرمند برجسته وجود ندارند؟» نشان داد که حضور زنان در جهان هنر کم‌شمار بوده و فقط در سایۀ سنتی مردان ممکن شده است. به باور ناکلین، این کاستی در اختر، هورمون‌ها، چرخه‌های ماهانه یا ذهنیت زنان ریشه ندارد، بلکه گسلی است برآمده از ساختار مردمحور نهادهای اجتماعی و آموزشی. زنان به‌سبب نقش تاریخی مراقبت‌گرانۀ خود کمتر زمان یا موقعیتی برای پیوستن به حلقۀ هنرمندان یافته‌اند. همچنین، دشواری ورود زنان به مدارس هنر و دسترسی‌نداشتن هنرمندان زن به مدل‌های زنده برای طراحی، موانعی نهادی و اجتماعی برای دستیابی آنان به رشد هنری همپای مردان بوده است. او اشاره می‌کند که پیش از سدۀ نوزدهم و به‌چالش کشیده‌شدن سنت‌های رایج، به‌ندرت می‌توان هنرمند بزرگی از طبقات بالای جامعه یافت. ناکلین نبود زنان و طبقۀ اشرافی در جهان هنر را هم‌ریشه می‌داند، زیرا اشراف‌زادگان نیز، مانند زنان، هرگز هنر را به چشم یک پیشه ندیده‌اند و فقط تلاش‌هایی غیرحرفه‌ای برای خلق هنر انجام داده‌اند. ناکلین همچنین با رد نظریه‌های ذات‌گرا دربارۀ تفاوت گرایش‌های طبیعی مردان و زنان در زمینۀ هنر، مفهوم اسطورۀ هنرمند بزرگ را، که اغلب به‌سان مردی دارای موهبت اسرارآمیز و وصف‌ناپذیر تصور شده است، به چالش می‌کشد.

بدین‌ترتیب ناکلین بر این باور است که بانوان نیز همواره همچون مردان دارای استعداد و توانایی هنری بوده‌اند، اما نگرش‌های محدودکنندۀ اجتماعی، تبعیض نهادی و پندار نادرست دربارۀ سبک زنانه آن‌ها را از ورود به جهان هنر و کسب موفقیت در این حوزه محروم کرده است.

به تعبیر ویرجینیا ولف[2]، زنان از نظر تاریخی در جایگاهی نبوده‌اند که هوش و توان درونی آن‌ها بتواند پرورده شود و پیشرفت کند. این مهم نیست که طبیعت هنرمندان را از چه توان و هوشی برخوردار ساخته باشد، آن‌ها باید پرورده شوند. بدون آموزش و پرورش، نبوغ فقط یک توان نهفته است [۴، ص۱۲۴].

از پیشروان هنر فمنیستی می‌توان به یوکو اونو[3]، جودی شیکاگو[4]، میریام شاپیرو[5]، مارینا آبراموویچ[6] و باربارا کروگر[7] اشاره کرد. هنر فمنیستی بیش از آنکه به‌منزلۀ یک مکتب چارچوب‌مند شناخته شود، گونه‌ای سامانۀ ارزش‌گذاری، راهبردی انقلابی یا یک سبک زندگی خوانده شده است.

1. Linda Nochlin (1931-2017)
2. Adeline Virginia Woolf (1882-1941)
3. Yoko Ono (b. 1933)
4. Judy Chicago (b. 1939)
5. Miriam Schapiro (1923-2015)
6. Marina Abramović (b. 1946)
7. Barbara Kruger (b. 1945)

Archive of SID

www.SID.ir

یکی از انحرافاتی که هنر فمنیستی از ابتدا تلاش داشته اصلاح کند و برآمده از بافت فرهنگی دیرینه‌پایی است که مرد را در مرکز و زن را در حاشیه می‌نشاند، سلطهٔ نگاه سوژه‌وار مردانه در هنر و تقلیل زن به ابژه‌ای محدود در چارچوب بدنش بوده است.

نگاه خیرهٔ مردانه، بدن زنانه

انباشت تصاویری از بدن زنان و توصیفاتی از فریبندگی زنانه در تاریخ هنر و ادبیات کنشگران فمنیست را بر آن داشته تا وجود یک نظرگاه زیباشناختی بی‌طرف را مورد تردید قرار دهند و به جای آن نگاه خیرهٔ مردانه[1] را محور تاریخی هنر بدانند. براساس این پیش‌فرض، ابژهٔ غالب هنر زن است و مرد همواره در جایگاه بینندهٔ دریافت‌گر نشسته است.

عبارت نگاه خیرهٔ مردانه را نخستین بار منتقد فمنیست سینما، لورا مولوی[2]، به‌کار برد. وی با بهره از روان‌شناسی فرویدی، سویهٔ مقابل این نظرگاه مردانه را تماشاخواهی[3] نامید که به‌معنای تمایلی تحمیل‌شده به زنان برای نگریسته‌شدن است [۲۰، ص۶].

زاویهٔ دید مبتنی بر نگاه خیرهٔ مردانه به سه شیوه اعمال می‌شود: از سوی هنرمند، از سوی شخصیت‌های بازنمایی‌شدهٔ درون اثر و از سوی تماشاگر [۱۲، ص۱۲۶]. چنین ساختاری زنان را از هویت انسانی خود فرومی‌کشد و به اشیائی بدل می‌کند که به‌سبب کاربردشان برای لذت‌بخشی به مردان تحسین می‌شوند. وقتی زنان ابژهٔ لذت زیباشناسانه باشند، مشاهده‌گر برای درک این لذت باید بر آنان سیطره یابد و این خواسته‌ای ماهیتاً مردانه است. بدین ترتیب، زنان نه‌تنها در موقعیت انفعالی نگریسته‌شدن از سوی مردان قرار گرفته‌اند، بلکه حتی به‌تدریج برای آن‌ها عادی شده است که خود نیز به دیگر زنان در همین چارچوب و از همین زاویهٔ دید مردپسند نگاه کنند.

از آنجا که هدف هنر در گسترهٔ بزرگی از تاریخ نگاه مردانه برای لذت مردانه بوده است، بدن به مسئله‌ای اساسی در هنر فمنیستی بدل می‌شود. تأکید میشل فوکو[4] بر اهمیت تاریخی کنترل بدن برای اندیشمندان فمنیست بسیار الهام‌بخش بوده است، زیرا تفاوت‌های زیستی بین دو جنس همواره بنیاد و دست‌مایه‌ای بوده که به نابرابری جنسیتی زمینه و مشروعیت بخشیده است. از دیدگاه فوکو، بدن همواره به‌طور مستقیم از سوی زیست‌قدرت و زیست‌سیاست هدف قرار گرفته و شکل‌دهی شده است.

گسترش قدرت ارتباط سرراستی با بدن‌ها مفاهیم همبسته با آن‌ها، فرایندهای زیستی، احساسات و لذت‌ها دارد [۱۴، ص۱۵۱]. به باور فوکو، بدن واسطه‌ای است که از طریق آن

1. Male gaze
2. Laura Mulvey (b. 1941)
3. Scopophilia
4. Paul Michel Foucault (1926-1984)

Archive of SID

www.SID.ir

نهادها، قدرت و نظارت خود را بر سوژه برقرار می‌کنند. به بیان دیگر، با پرورش بدن، انضباط و پیروی از قدرت در فرد درونی می‌شود [۵، ص۱۹۲]. این روند اعمال انضباط و تفکیک موشکافانهٔ بدن افراد به‌منزلهٔ محمل قدرت درنهایت به انقیاد و تابعیت فرد می‌انجامد.

فوکو جنسیت را نه پدیده‌ای زیست‌شناسانه و بنیادین، بلکه محصولی تاریخی می‌داند. یکی از راهبردهای قدرت حول جنسیت، هیجان‌پذیر شمردن بدن زنان و معرفی بدن زن به‌منزلهٔ جسمی اشباع‌شده از جنسیت است. اندیشمندان فمنیست تحلیل فوکو از بدن به‌مثابهٔ نشانگاه قدرت را برای فهم روش‌های معاصر کنترل اجتماعی بر بدن و ذهن زنان به‌کار گرفته‌اند.

فمنیسم سیاه

از دههٔ ۱۹۶۰، در میان اندیشه‌های فمنیستی گرایشی تازه پدیدار شد که هدفش تمرکز بر محدودیت‌های زنان رنگین‌پوست و کسب موقعیتی برابر برای آن‌ها در جامعه بود. این اندیشه، که به تفاوت شیوه‌های تبعیض در حق زنان سفیدپوست و رنگین‌پوست باور داشت، در دهه‌های پس از آن از سوی نظریه‌پردازان گوناگون پشتیبانی شد و گسترش و رشد یافت.

تاریخچهٔ بهره‌کشی از بدن‌های زنان سیاه همچون کالاهایی مصرفی در خدمت لذت مردان سفیدپوست هنوز به صورت داغی روانی، اجتماعی و نژادی بر پیشانی جامعهٔ معاصر امریکا باقی مانده است. خشونت جنسی به این ترتیب به‌گونهٔ مشتقی از برده‌داری و استعمار درمی‌آید که هم بر زنان و هم بر مردان رنگین‌پوست تأثیر می‌نهد.

فمنیسم سیاه مکتبی است که جنسیت‌گرایی، ستم طبقاتی و نژادپرستی را دارای پیوندی جدایی‌ناپذیر می‌داند. پیروان فمنیسم سیاه بر این باورند که جایگاه زنان رنگین‌پوست در درون ساختارهای قدرت و مصائب آن‌ها متفاوت از زنان سفیدپوست است. آن‌ها برای فمنیست‌هایی که به اهمیت این نقطهٔ همپوشانی اذعان ندارند برچسب فمنیست سفید را به‌کار می‌برند.

از نظریه‌پردازان تأثیرگذار این جریان می‌توان به بل هوکز[1]، استاد دانشگاه ییل و نویسندهٔ کتاب *مگر من یک زن نیستم؟: زنان سیاه‌پوست و فمنیسم* (۱۹۸۱)، آنجلا دیویس[2] استاد دانشگاه کالیفرنیا و نویسندهٔ کتاب *زنان، نژاد و طبقه* (۱۹۸۲)، پاتریشیا کالینز[3] استاد دانشگاه‌های مریلند و سین‌سیناتی و نویسندهٔ کتاب *اندیشه‌های فمنیسم سیاه* (۱۹۹۰) و آلیس واکر[4] رمان‌نویس برندهٔ جایزهٔ پولیتزر و مبدع واژهٔ ومنیسم[5] برای اشاره به فمنیسم سیاه اشاره کرد.

1. Bell Hooks (b. 1952)
2. Angela Yvonne Davis (b. 1944)
3. Patricia Hill Collins (b. 1948)
4. Alice Malsenior Walker (b. 1944)
5. womanism

Archive of SID

www.SID.ir

اما تأثیرگذارترین دیدگاه در باب همپوشانی تبعیض‌های نژادی و جنسی برای زنان رنگین‌پوست، نظریهٔ نقطهٔ اشتراک[1] بوده است.

نقطهٔ اشتراک

این نظریهٔ علمی، که همهٔ جنبه‌های هویت را پاره‌های جدایی‌ناپذیر و همپوشان از یک کلیت می‌داند، نخست در ابتدای دههٔ ۱۹۸۰ از سوی کیمبرلی کرنشاو[2] استاد رنگین‌پوست حوزه‌های نژاد و جنسیت در دانشگاه یو. سی. ال. ای مطرح شد.

به باور کرنشاو، معمولاً در گفتمان‌های اجتماعی رایج مستقیماً به تمامیت هویت افراد اشاره نمی‌شود؛ بلکه فقط یکی از اهرم‌های ستم، سلطه یا تبعیض فرد مورد توجه قرار می‌گیرد. قوانین و سیاست‌گذاری‌ها اغلب بر یک گونه از به‌حاشیه راندن انسان‌ها تمرکز می‌کنند و پیامدهای ناشی از همپوشانی چند هویت سرکوب‌شده را نادیده می‌گیرند. ازاین‌رو، نیروی لازم برای مبارزه با تبعیض فراهم نمی‌شود و چرخهٔ ستم ادامه می‌یابد [۱۰، ص۱۲۴۳]. کرنشاو معتقد بود که یک زن رنگین‌پوست را نه می‌توان فقط یک زن دانست و نه‌فقط یک رنگین‌پوست. بلکه او در درون تعاملات این هویت‌ها و برهم‌کنش آن‌ها، که مکرراً یکدیگر را تقویت می‌کنند، فهمیده می‌شود.

بر پایهٔ نظریهٔ نقطهٔ اشتراک، محدودیت‌های گوناگون تحمیل‌شده به انسان در زمینهٔ طبقه، نژاد، جنسیت، ناتوانی‌های جسمی، تمایلات جنسی و... ماهیتی جدا از یکدیگر ندارند، بلکه درهم‌آمیخته‌اند و درک همبستگی آن‌ها برای فهم وضعیت انسان الزامی است. اگر نهادهای اجتماعی بدون درنظر گرفتن این وابستگی فقط برای محو یکی از این نابرابری‌ها تلاش کنند، دچار بدفهمی یا انحراف از درک کلیت مشکل خواهند شد.

بدین‌ترتیب این نظریه در پی رسیدن به تحلیلی جامع از سلسله‌مراتب قدرت در زمینهٔ برساخت محدودیت‌های هویتی است و تلاش دارد نشان دهد چگونه گونه‌های متفاوت نیروهای تبعیض‌گر با یکدیگر پیوستگی و تعامل دارند. یک عبارت مرسوم برای اشاره به شهروندان و به‌ویژه بانوان رنگین‌پوستی که قربانی کاستی‌های برآمده از نقطهٔ اشتراک هستند، اقلیت دوچندان است.

اقلیت دوچندان

در زبان روزمرهٔ مردم ایالات متحده افرادی که به بیش از یک هویت اقلیت تعلق دارند اقلیت

1. intersectionality
2. Kimberlé Williams Crenshaw (b. 1959)

Archive of SID

www.SID.ir

دوچندان[1] خوانده شده‌اند. این عبارت اکنون راه خود را بـه نوشـتارهای آکادمیـک نیـز گشـوده است و معمولاً برای اشاره به زنان رنگین‌پوست به‌کار می‌رود.

افرادی که در وضعیتی روان‌شناختی حاصل از تعلق به بیش از یـک هویـت فروکاسـته‌شـده قرار دارند، اقلیت دوچندان نامیده می‌شوند. تأثیر برهم‌کنش این هویت‌ها بـر فـرد نیرومنـدتر از تأثیر حاصل از یک هویت به‌تنهایی است [۱۵، ص۶۶۱].

این عبارت در ایالات متحده اغلب به افرادی اطلاق می‌شـود کـه هـم‌زمـان بـه دو دسـته از اقلیت‌های اجتماعی شـناخته‌شـده تعلـق داشـته باشـند؛ مـثلاً بـانویی (اقلیـت جنسـیتی) کـه رنگین‌پوست (اقلیت نژادی) نیز هست، یا یک لاتین‌تبار (اقلیت نژادی) کـه دگربـاش (اقلیـت از دید تمایل جنسی) هم باشد.

این افراد در طول زندگی خود از رویارویی با محدودیت‌ها یا موانعی که برآمده از دو یا چنـد شیوهٔ متفاوت تبعیض است رنج خواهند برد و ممکن است این فرودستیِ برساختهٔ هویتی آن‌هـا را در شرایط روانی یا جسمی نامناسبی قرار دهد [۷، ص۴۹۹].

بسیاری از هنرمندان زن رنگین‌پوست را می‌توان سخنگویان این گروه اقلیتی دانست. از این جمله می‌توان به الیزابت کَتلت[2] اشاره کرد؛ گرافیست و پیکره‌تراش برجسته‌ای که در کارهایش به بیان تجربیات روزمرهٔ زنان سیاه‌پوست امریکایی می‌پرداخت. بتیـه سـار[3] از اعضـای محـوری جنبش زنان رنگین‌پوست در دههٔ ۱۹۷۰ است که بیشتر به شیوهٔ تکه‌چسـبانی کـار مـی‌کنـد و آثارش همواره بار سیاسی سنگینی دارند. فیث رینگ‌گولد[4] بانوی هنرمندی است کـه آثـارش را به شیوه‌های گوناگونی خلق کرده، اما مشهورترین کارهـایش بـه شـکل لحـاف‌هـای چهـل‌تکـهٔ افریقایی است. اما عاموس[5] هنرمندی است که آثار انتزاعـی‌اش را معمـولاً بـه گونـهٔ ترکیبـی از چاپ‌نقش و نقاشی بر پارچه خلق می‌کند. باربارا چیس‌ـ ریبود[6] تندیس‌گری است کـه در کنـار خلق آثار هنری تجسمی به نوشتن و سرودن نیز پرداخته است. سنگا ننگودی[7] بیشتر بـه سـبب پیکره‌های تجریدی‌اش، که با اشیای دورریختنی می‌سازد، شناخته شده است.

از میان همهٔ این زنان رنگین‌پوست تأثیرگذار بر جهان هنر، این نوشتار بر آثار اعتراضی لورنا سیمپسون تمرکز یافته است؛ به این سـبب کـه او را در جهـان هنـر معاصـر مـی‌تـوان یکـی از روایت‌گران مهم زندگی زنان رنگین‌پوستی دانست که از دو گونهٔ متفاوت، اما همپوشان، تبعیض جنسیتی و نژادی رنج برده‌اند.

1. double minority
2. Elizabeth Catlett (1915-2012)
3. Betye Saar (b. 1926)
4. Faith Ringgold (b. 1930)
5. Emma Amos (b. 1938)
6. Barbara Chase-Riboud (b. 1939)
7. Senga Nengudi (b. 1943)

Archive of SID

www.SID.ir

با توجه به شمار بالای آثار آفریده‌شده به دست سیمپسون و گرایش‌های متفاوتی که در مجموعه کارهای وی در گذر زمان می‌شود یافت، فقط هفت اثر وی، که با نمونه‌گیری هدفمند برگزیده شده‌اند، در این مقاله بررسی خواهند شد. این آثار متعلق به برشی چهارساله از زندگی حرفه‌ای او هستند و در همهٔ آن‌ها هنرمند به مصائب دوچندان بانوان رنگین‌پوست پرداخته است.

تحلیل نشانه‌شناختی آثار هنری لورنا سیمپسون

لورنا سیمپسون، که در ۱۹۶۰ در محلهٔ بروکلین نیویورک زاده شد، اکنون یکی از هنرمندان نامدار افریقایی- امریکایی و چهره‌ای محوری در عکاسی مفهومی و هنرهای چندرسانه‌ای معاصر است. سیمپسون در دانشگاه کالیفرنیا به تحصیل هنر پرداخت و پس از دانش‌آموختگی در سال ۱۹۸۵ تلاش کرد شیوه‌ها و رسانه‌های گوناگونی را برای آفرینش اثر هنری تجربه کند. موضوع اصلی آثار وی طی سه دهه فعالیت هنری همواره زنان جوان رنگین‌پوست بوده‌اند.

همهٔ آثار برگزیده در این مقاله عکس‌های مفهومی ترکیب‌شده با نوشتارند که هنرمند در آن‌ها نگاه سنتی به جنسیت، هویت، نژاد، فرهنگ و تاریخ را به چالش می‌کشد. این آثار در دوره‌ای چهارساله از فعالیت هنری سیمپسون (۱۹۸۸-۱۹۹۱) خلق شده‌اند که هم‌زمان با پاگرفتن موج سوم جریان‌های فمنیستی است. پیام‌های نهفتهٔ هنرمند در همهٔ این آثار برگرفته از دغدغهٔ او در مبارزه با تبعیض‌های جنسیتی و نژادی و رنج‌های تاریخی زنان رنگین‌پوست است.

یکی از ویژگی‌های آثار سیمپسون در این دوره، تصویرگری شخصیت‌هایش از پشت سر یا از گردن به پایین است. به‌نظر می‌رسد سیمپسون از این شیوهٔ عکاسی، که می‌توان آن را «ضد پرتره» نامید و در تقابل با رسالت تاریخی عکاس برای پرتره‌سازی قرار دارد، هدفمند بهره برده است. شخصیت‌های تصاویر او فاقد چهره‌اند و بیننده جز جنسیت و نژادشان هیچ کلید دیگری برای شناخت آن‌ها ندارد. بدین ترتیب آن‌ها نمایندهٔ همهٔ افرادی هستند که در طول تاریخ به سبب زن بودن یا رنگین‌پوست بودن (و درواقع هر دو) بدون توجه به تفاوت‌های شخصی قضاوت شده‌اند. از سوی دیگر، این شیوهٔ تصویرگری زن می‌تواند در تقابل با کارکرد تاریخی زنان در هنر غرب قرار بگیرد. اگر هنرمند همیشه چهرهٔ زیبای زن را برای حظّ بصر مرد بیننده تصویر کرده، سیمپسون از بازنمایی سیمای زنان می‌پرهیزد تا پیام اثرش را پررنگ‌تر کند.

آثار سیمپسون پیغام‌های پرقدرتی را دربر دارند. او به یاری اشاره‌های بصری‌اش بیننده را با تصاویری از گذشته دست به گریبان می‌کند؛ تا بتواند جایگاه زنان سیاه‌پوست را در چارچوب دیداریِ نظم نمادین جامعهٔ امریکا بازتعریف کند [۱۹، ص۱۰۹]. سیمپسون با تکرار تصاویر همسان اما متمایز به بیانی نیرومند دست می‌یابد. آثار او بیننده را دچار هراس از همراهی با سامانه تبعیض می‌کند [۱۳، ص۱۲۲].

Archive of SID

www.SID.ir

تصویر ۱. *مدل‌های کلیشه‌ای*، ۱۹۸۸، ۱۶۷ در ۲۹۴ سانتی‌متر، مجموعهٔ خصوصی [۲۴]

مدل‌های کلیشه‌ای[1] (۱۹۸۸) مجموعه‌ای از ده عکس فوری سیاه و سفید است که با دوربین پولاروید گرفته و پس از چاپ روی صفحات پلاستیکی چسبانده شده‌اند (تصویر ۱). هر ده عکس سر و شانه‌های یک زن سیاه‌پوست را از پشت تصویر می‌کنند؛ درحالی‌که در هریک از عکس‌ها مدل موی متفاوتی دارد.

در میانهٔ چیدمان این تصاویر، ده واژهٔ توصیفی به این ترتیب نقش بسته‌اند: جسور، حساس، سخت‌گیر، بلند و ابریشمی، پسرانه، همیشه‌مرسوم، احمقانه، دلکش، روستایی، شیرین. این عبارات طعنه‌آمیز یادآور واژگانی هستند که معمولاً پای تصاویر تبلیغاتی یک کالای آرایشی حک می‌شود. ذهن مخاطب پس از رویارویی با این نوشته‌ها، ناخودآگاه، تلاش می‌کند هریک از مدل‌های بازنمایی‌شدهٔ گیسوان زن را با یک ویژگی انسانی یا یک هویت شخصی پیوند بزند. ارتباط واژه‌ها با تصاویر مشخص نیست، بنابراین بیننده خود تصمیم خواهد گرفت که هر مدل مو را به کدام هویت همبسته بداند. این روند قضاوت، که بدون شناخت عمیق از شخصیت تصویر و حتی بدون دیدن چهرهٔ او صورت می‌گیرد، نهیبی است که رفتار روزمرهٔ انسان را در برچسب زدن به دیگران و استفاده از کلیشه‌های رایج به چالش می‌کشد و بی‌اعتباری این عادت مرسوم را فرا یاد می‌آورد.

وضعیت دفاعی[2] (۱۹۸۹) نام یک مجموعه عکس دیگر از سیمپسون است (تصویر ۲)؛ شخصیتی که در پنج لتهٔ این اثر از پشت سر بازنمایی شده زنی رنگین‌پوست در یک پیراهن سفید است که با پوشاک سادهٔ کارگران مزارع پنبه در دوران برده‌داری همسانی دارد. دست‌های نهاده بر پشت این زن انسانی دستگیرشده یا گرفتار را تداعی می‌کند و خطوط طناب‌گونی که

1. *Stereo Styles*
2. *Guarded Conditions*

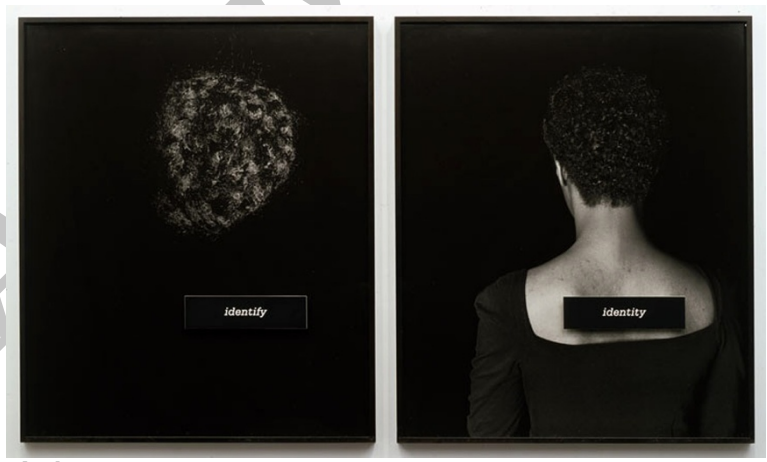
Archive of SID

www.SID.ir

به‌سبب سه‌تکه بودن هریک از تصاویر روی دست‌ها و پاها مشاهده می‌شوند، این گرفتاری را تشدید می‌کند.

محور بار معنایی این اثر ۲۱ عبارت نوشته‌شده زیر عکس‌هاست. حمله به جنسیت یازده بار تکرار شده و حمله به رنگ پوست ده بار. این نوشته‌ها همچون آجرهایی برهم چیده شده‌اند تا برای شخصیت بی‌چهرهٔ تصویر دیوار نااستواری از رنج بسازند که می‌تواند نمایندهٔ همهٔ بانوان سیاه‌پوست باشد.

تصویر ۲. *وضعیت دفاعی*، ۱۹۸۹، ۲۳۱ در ۳۳۲ سانتی‌متر، موزهٔ هنر معاصر سان‌دیگو [۲۴]

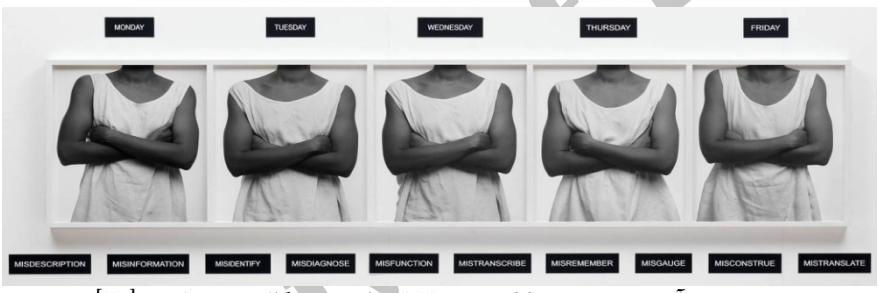


تصویر ۳. *هویت*، ۱۹۹۰، ۱۲۴ در ۲۱۳ سانتی‌متر، موزهٔ هنرهای معاصر بوستون [۲۴]

www.SID.ir

در *هویت*[1] (۱۹۹۰) لورنا بر دو تصویر ثبت‌شده از مدل ناشناسش دو برچسب هویت و احراز هویت را قرار داده است. این اثر به مخاطب یادآوری می‌کند که با وجود تفاوت تنها یک حرف در این دو کلمه، دومی معنایی کاملاً متفاوت دارد، زیرا احراز هویت همیشه از سوی دیگری (اغلب دیگری سوژه‌شده و دارای فاعلیت) اعمال می‌شود. گرچه تصویر دوم فقط بخشی از موهای یک انسان است، کیفیت آن زن سیاه‌پوست را به‌یاد می‌آورد و می‌تواند در ذهن بیننده یک فرایند تعیین هویت سوگیرانه (درواقع تحمیل هویت) بر پایهٔ تعصبات جنسیتی و نژادی ایجاد کند.

برآورد پنج‌روزه[2] (۱۹۹۱) نیز یک زن جوان رنگین‌پوست را این بار از روبه‌رو، اما بدون سر، در پنج لته تصویر می‌کند (تصویر ۴). بهرهٔ سیمپسون از تکنیک سیاه و سفید یادآور تصاویر مردم‌نگارانهٔ یک سدهٔ قبل است که شخصیت‌های آن‌ها نمایندهٔ یک قوم با پوشاک و آیین و ساختار بدنی ویژه بود. در اصل، شخصیت‌های بدون سیمای شخصی سیمپسون نیز چنین‌اند و فردیتشان برای بیننده غیرقابل دسترسی است.



تصویر ۴. *برآورد پنج‌روزه*، ۱۹۹۱، ۶۱ در ۳۰۳ سانتی‌متر، گالری تیت لندن [۲۴]

این زن با دست‌هایی گره‌خورده، که بر پیراهن ساده سپیدش چین افکنده، به شیوه‌ای تدافعی ایستاده است. در تحلیل زبان بدن این حالت نشان بی‌اعتمادی است و به تمایل باستانیِ انسان برای محافظت از اندام‌های حیاتی‌اش در برابر غریبه‌ها یا دشمنان اشاره دارد. زیر عکس‌ها ده پلاک با عبارت‌های «تعریف نادرست، اطلاعات غلط، تشخیص اشتباه هویت، بدفهمی، کارکرد نادرست، رونوشت غلط، یادآوری اشتباه، معیار نادرست، تفسیر غلط و ترجمهٔ اشتباه» به‌چشم می‌خورند. گویا بانوی رنگین‌پوست به‌سبب انتظار رویارویی با این مجموعه از رفتارهای خصمانه از سوی جامعه است که حالت دفاعی گرفته. نام روزهای هفته در بالای تصاویر از دوشنبه تا جمعه تغییر می‌کند، اما فرم دستان زن یکسان می‌ماند. از نام اثر آشکار می‌شود که برآورد او از پنج روز کاری هفته تحمل همین رویکردهای افراطی است و شاید فقط روزهای تعطیل را بتواند در جمع خانواده‌اش بدون قضاوت شدن بگذراند.

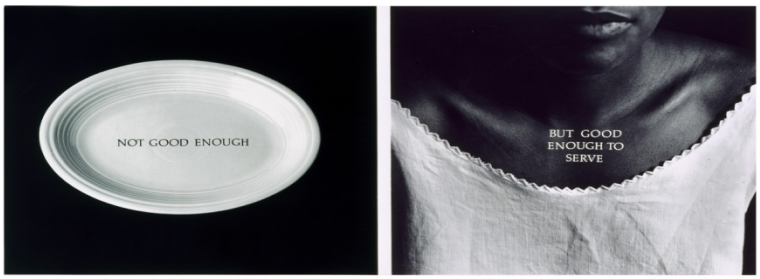
1. *ID*
2. *Five Day Forecast*

www.SID.ir

از سویی در ابتدای هر ده واژه، جناس پیشوند mis با miss می‌تواند عبارت‌هایی همچون تعریف زن، شناخت زن، هویت زن و... را در ذهن زنده کند که ارتباط این سوگیری‌ها با زنانگی را به‌یاد می‌آورد.

تصویر ۵. *نقطهٔ قوت*، ۱۹۹۱، ۸۶ در ۱۱۰ سانتی‌متر، موزهٔ هنر کارولینای شمالی [۲۴]

نقطهٔ قوت[1] (۱۹۹۱) اثری است که این بار بانوی ناشناس رنگین‌پوست را در کنار یک سیماچهٔ اجدادی افریقایی تصویر کرده. زن باز هم پشت به بیننده دارد. ماسک نیز برگردانده شده و رویه‌اش دیده نمی‌شود که در این حالت مفهوم آیینی و قدرت جادویی‌اش را از دست می‌دهد. این‌همانی زن با سیماچهٔ نیاکانی در این اثر می‌تواند اشاره‌ای به ریشه‌های باستانی شهروندان افریقایی- امریکایی باشد. دو واژهٔ زیر عکس‌ها در کنار هم عبارت «پشت و رو» را می‌سازند، اما اگر جدا دیده شوند، می‌توان ماسک اجدادی را هم‌ارز درون (پیوند با فرهنگ و میراث کهن، خودِ درونی و هویت راستین) و تصویر زن را هم‌ارز بیرون (تجربهٔ زیستهٔ بانوی رنگین‌پوست، پوستهٔ بیرونی بدن و هویت تحمیلی) دانست. بدین‌سان سیماچه، در نقش ریشهٔ فرهنگی، برای زن به یک نقطهٔ قوت و تکیه‌گاه بدل می‌شود. ناتوانی مخاطب در دیدن این هر دو، آشکارکنندهٔ نابسندگی آگاهی ما در فهم پیشینهٔ تاریخی/ فرهنگی دیگر انسان‌هاست.

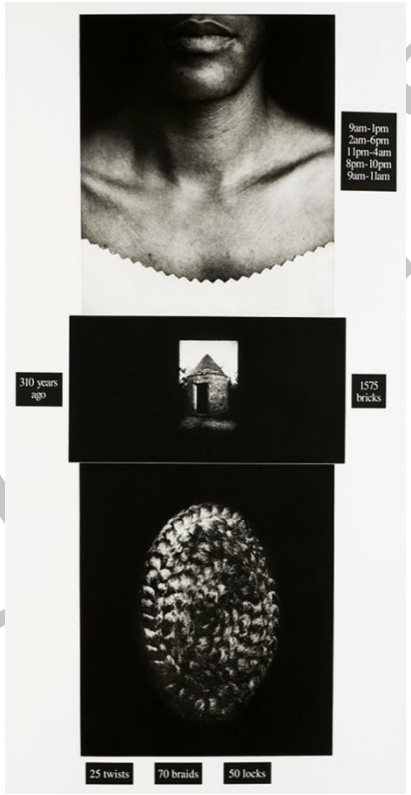


تصویر ۶. *جیرهٔ نوع سوم*، ۱۹۹۱، ۶۳ در ۱۲۲ سانتی‌متر، مجموعهٔ خصوصی [۲۴]

1. *Vantage Point*

www.SID.ir

جیرهٔ *نوع سوم*[1] (۱۹۹۱) اثری دولته است که نامش از گونه‌ای رژیم غذایی[2] با کیفیت پایین در ارتش امریکا برگرفته شده و به خوراک نامناسب بردگان رنگین‌پوست اشاره دارد. در عکس سمت چپ، یک بشقاب سفید دیده می‌شود که روی آن با حروف سیاه عبارت «نه آن‌قدر خوب» نقش بسته. در سمت راست بانوی سیاه‌پوست بی‌چهره حضور دارد که بر پوستش نوشته شده: «اما مناسب برای خدمت». ترکیب نشانه‌ها در این اثرْ سرنوشت ناگزیر میلیون‌ها برده را به‌یاد می‌آورد که خوراک روزانهٔ مالکان سفیدپوست را آماده می‌کردند و بر میز می‌نهادند، اما حق نشستن در کنار دیگران و خوردن آن غذا را نداشتند. نوشتار سفید زیر گلوی زن گویی داغ بیان‌گر بردگی است که حک شده تا اسارت زن را مشروعیت بخشد.



تصویر ۷. *شمارش*، ۱۹۹۱، ۹۶ در ۱۸۷ سانتی‌متر، موزهٔ بروکلین [۲۴]

1. *C-Rations*

۲. این جیره هنگامی کاربرد دارد که رژیم غذایی نوع اول (خوراک تازه) یا نوع دوم (خوراک بسته‌بندی‌شده برای پخت در آشپزخانه‌های ارتش) در دسترس نیستند [۲۱].

www.SID.ir

شمارش[1] (۱۹۹۱) اثری است با ترکیب‌بندی متفاوت، اما نشانه‌های آشنا. سه تصویر ترکیب‌شده به ترتیب از بالا شامل نیم‌تنهٔ برش‌خوردهٔ بانوی رنگین‌پوست، یک آلونک رایج برای اقامت بردگان در ایالت‌های جنوبی و گیسوی بافتهٔ زنی سیاه‌پوست است. در کنار هر تصویر، یک گونهٔ ویژه از شمارش دیده می‌شود. پهلوی تصویر زن یک زمان‌بندی پنج‌بخشی به چشم می‌خورد که شاید به شیفت‌های کاری یک بانوی برده اشاره داشته باشد. در دو سوی کلبه دو عدد ثبت شده است که یکی (۳۱۰ سال پیش) واقعیت تاریخی این کلبهٔ محقر رعیتی و دیگری (۱۵۷۵ آجر) فاعلیت فضایی آن را ابراز می‌کند. در زیر عکس پایینی نیز، سه شمارهٔ دیگر را می‌توان به این ترتیب خواند: ۲۵ پیچ (یا بند)، ۷۰ بافه (یا قیطان)، ۵۰ طره (یا قفل). گرچه واژگان به‌کاررفته می‌توانند برگرفته از سنتی فرهنگی برای شمارش آیینی و شگون‌مند پیچ و تاب‌ها هنگام آراستن گیسوان یک بانوی سیاه‌پوست باشند، قرارگیری این واژه‌ها درون بافت وابسته به برده‌داری این اثر هم‌زمان معنای تلویحی دربند و زنجیر بودن شخصیت بازنموده‌شده را هم پیش روی بیننده حاضر می‌کند.

نتیجه‌گیری

اساس همهٔ گرایش‌های تفکر فمنیستی مخالفت با موقعیت فرودست زنان در جامعه و مقابله با تبعیضی است که به دلیل جنس خود با آن روبه‌رو می‌شوند. یکی از شاخه‌های این اندیشه فمنیسم سیاه است؛ مکتبی که جنسیت‌گرایی، ستم طبقاتی و نژادپرستی را دارای پیوندی جدایی‌ناپذیر می‌داند. تأثیرگذارترین دیدگاه در باب همپوشانی تبعیض‌های نژادی و جنسی برای زنان رنگین‌پوست نظریهٔ نقطهٔ اشتراک است که همهٔ جنبه‌های هویت را پاره‌های جدایی‌ناپذیر و همپوشان از یک کلیت می‌داند که درک همبستگی آن‌ها برای فهم وضعیت انسان الزامی است. یک عبارت مرسوم برای اشاره به شهروندان و به‌ویژه بانوان رنگین‌پوستی که قربانی کاستی‌های برآمده از نقطهٔ اشتراک‌اند اقلیت دوچندان است.

هنر فمنیستی از ابتدا تلاش داشته سلطهٔ نگاه سوژه‌وار مردانه در هنر و تقلیل زن به ابژه‌ای محدود در چارچوب بدنش را بر هم بزند. این ساختار برآمده از بافت فرهنگی دیرینه‌پایی است که مرد را در مرکز و زن را در حاشیه می‌نشاند. لورنا سیمپسون را در جهان هنر معاصر می‌توان یکی از روایت‌گران مهم زندگی زنان رنگین‌پوستی دانست که از دو گونهٔ متفاوت اما همپوشان تبعیض جنسیتی و نژادی رنج برده‌اند. آثار برگزیده در این مقاله در دوره‌ای چهارساله از فعالیت هنری سیمپسون (۱۹۸۸ تا ۱۹۹۱) خلق شده‌اند که با پاگرفتن موج سوم جریان‌های فمنیستی هم‌زمان است؛ حرکتی که با تأکید بر اهمیت شناسایی زنانی از رنگ‌ها، قومیت‌ها، ملیت‌ها، ادیان و پیشینه‌های فرهنگی متفاوت، دفاع از این گونه‌گونی را هدف خود قرار داده است.

1. *Counting*

Archive of SID

www.SID.ir

نظام یا رمزگان مورد توجه در این نوشتار هنر فمنیستی است. گفتاری که درون این نظام شکل گرفته و تلاش شد نشانه‌های آن تحلیل شوند، شیوه و سبک شخصی لورنا سیمپسون است. بافت بررسی‌شده در این مقاله جریان فمنیسم سیاه است که رمزگانی ویژه دارد و در محیط تاریخی پسابرده‌داری جامعهٔ ایالات متحده و فضای فرهنگی متأثر از تبعیض‌های جنسیتی و نژادی و برای مبارزه با فرادستی مردانه/ سفید پا گرفته است. آثار سیمپسون متن‌هایی آفریده‌شده درون این بافت‌اند؛ عکس‌هایی ترکیب‌شده با نوشتار که هنرمند در آن‌ها نگاه سنتی به جنسیت، هویت، نژاد، فرهنگ و تاریخ را به چالش می‌کشد.

یکی از ویژگی‌های مهم آثار سیمپسون نشاندن عکس در کنار واژه است که در هنر مدرن و به‌ویژه نزد هنرمندان مفهومی مرسوم بوده است. بنابراین در تفسیر این آثار توجه به همنشینی رمزگان گسستهٔ زبانی با رمزگان پیوستهٔ تصویری اهمیت دارد. مهم‌ترین نشانه در آثار او شخصیت‌های فاقد چهره‌ای هستند که بیننده جز جنسیت و نژادشان هیچ کلید دیگری برای شناخت آن‌ها ندارد. بدین ترتیب آن‌ها نمایندهٔ تمام افرادی هستند که در طول تاریخ به سبب زن بودن یا رنگین‌پوست بودن (و درواقع هر دو) بدون توجه به تفاوت‌های شخصی مورد قضاوت قرار گرفته‌اند. از سوی دیگر، این شیوه تصویرگری زن می‌تواند در تقابل با جایگاه تاریخی زنان در هنر غرب قرار بگیرد. اگر هنرمند همیشه چهرهٔ زیبای زن را برای حظّ بصر مرد بیننده تصویر کرده، سیمپسون از بازنمایی سیمای زنان می‌پرهیزد تا به پیام اثرش قدرت بخشد.

سیمپسون در آثارش رفتار روزمرهٔ انسان را در برچسب زدن به دیگران و استفاده از کلیشه‌های رایج به چالش می‌کشد و بی‌اعتباری این عادت مرسوم را آشکار می‌کند. او حمله به جنسیت و رنگ پوست را همبسته با یکدیگر و آجرهای دیوار ستم بر اقلیت دوچندان می‌داند. او گستاخی بخشی از جامعه در تعیین هویت برای دیگران را به نمایش می‌نهد و هراس بانوی رنگین‌پوست از این رفتار خصمانه را روایت می‌کند.

هم‌زمان سیمپسون ریشه‌های باستانی شهروندان افریقایی‌ـ امریکایی را یادآوری می‌کند و این میراث‌های نیاکانی را قوت و تکیه‌گاه آن‌ها می‌داند. بینندهٔ آثار او ناچار است رفتار و رویکردهای روزمرهٔ خود را برای پرهیز از همراهی با سامانهٔ تبعیض بازبینی کند. سیمپسون تلاش دارد تصویر کلیشه‌ای برساخته‌شده از بانوی رنگین‌پوست در درون نظم نمادین بصری جامعه‌اش را نشانه‌شکنی و سپس این نشانه را بازتعریف کند و بدان معنا و کارکردی تازه ببخشد.

منابع

[۱] اسکات، آلن (۱۳۸۸). *فرهنگ سیاسی و جنبش‌های اجتماعی*، ترجمهٔ رامین کریمیان، تهران: آگه.
[۲] طاهری، صدرالدین (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*، تهران: شورآفرین.

Archive of SID

www.SID.ir

[۳] فریدمن، جین (۱۳۸۱). *فمنیسم*، ترجمهٔ فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.
[۴] کرس‌میر، کارولین (۱۳۹۰). *فمنیسم و زیباشناسی: زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی*، ترجمهٔ افشنگ مقصودی، تهران: گل‌آذین.
[۵] مک‌دانل، دیان (۱۳۸۰). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمهٔ حسین‌علی نوذری، تهران: فرهنگ گفتمان.
[6] Beasley, Chris (1999). *What is Feminism?*, New York: Sage.
[7] Chiang, S.Y., T. Fleming, M. Lucassen, J. Fenaughty, T. Clark, and S. Denny (2017). "Mental Health Status of Double Minority Adolescents: Findings from National Cross-Sectional Health Surveys", *Journal of Immigrant and Minority Health*, 19 (3), PP 499-510.
[8] Collins, Patricia Hill (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment,* New York: Routledge.
[9] ------- (2015). "Intersectionality's definitional dilemmas", *Annual Review of Sociology*, 41: PP 1-20.
[10] Crenshaw, Kimberlé (1991). "Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color", *Stanford Law Review*, 43 (6), PP 1241-1299.
[11] Davis, Angela Y. (1982). *Women, Race, & Class*, New York: Random House.
[12] Devereaux, Mary (1995). "Oppressive Texts, Resisting Readers, and the Gendered Spectator: The "New" Aesthetics", in: *Feminism and tradition in aesthetics*, Pennsylvania: Penn State University Press.
[13] Enwezor, Okwui (2006). "Repetition and Differentiation - Lorna Simpson's Iconography of the Racial Sublime", in: *Lorna Simpson*, New York: Abrams.
[14] Foucault, M., (1978). *The History of Sexuality*, transl. by: R. Hurley, London: Penguin Books.
[15] Gonzales, P. M., Blanton, H., and Williams, K. J. (2002). "The effects of stereotype threat and double-minority status on the test performance of Latino women", *Personality and Social Psychology Bulletin*, 28 (5), PP 659-670.
[16] Halliday, Michael Alexander Kirkwood, and Ruqaiya Hasan (1985). *Language Context and Text: Aspects of Language in a Social Semiotic Perspective*, Victoria: Deakin University Press.
[17] Hooks, Bell (1981). *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, New York: South End Press.
[18] Krolokke, Charlotte, and Anne Scott Sorensen (2005). "Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls", in: *Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance*, New York: Sage.
[19] Lamm, Kimberly (2008). "Portraits of the Past, Imagined Now", in: *Unmaking Race, Remaking Soul: Transformative Aesthetics and the Practice of Freedom*, New York: SUNY Press, PP 103-139.
[20] Mulvey, Laura (1975). "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen, Oxford Journals*, 16 (3): PP 6-18.
[21] Mason, V.C., Meyer, A.V., and Klicka, M.V. (1982). *Summary of Operational Rations*, Natick: U.S. Army Natick Research & Development Laboratory Technical Report.
[22] Nochlin, L. (1971). "Why have there been no great woman artists?", in: *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness,* New York: Basic Books.
[23] Saussure, Ferdinand (1916). *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot.
[24] www.artsy.net.

Archive of SID

www.SID.ir