

زیبایی شناسی فمینیستی

دایرة المعارف استنفورد

ترجمه: سولماز نراقی

زیبایی شناسی فمینیستی بیش از هرچیز با پرسش هایی که از فلسفه هنر و طبقه بندی های زیباشناختی حاکم بر آن کرده است شناخته می شود. فمینیست ها به طور کلی بر آن اند که زبان فلسفه به رغم ظاهر بیطرفانه و فراگیرش به گونه ای بنیادین جنسیت مدار است. آنان در پی روشی هستند که بتواند تأثیر جنسیت را بر شکل گیری دیدگاه های هنری و ارزش های زیباشناختی مورد بررسی قرار دهد. رویکرد فمینیستی به زیبایی شناسی همچنین تأثیرات فرهنگ حاکم را مورد توجه قرار می دهد و می کوشد ثابت کند که هنر به طور همزمان بازتاب دهنده و نیز تثبیت کننده صور اجتماعی جنسیت، هویت و نظامات جنسی .

زیبایی شناسی به طور طبیعی بیش از سایر حوزه های فلسفه ماهیتی میان رشته ای دارد و متکی به تجربیات عملی در هنر و نیز اصول نقد هنری . تکوین زیبایی شناسی فمینیستی حاصل هم اندیشی فیلسوفان ، مورخان هنری، موسیقی شناسان و نظریه پردازان ادبیات، فیلم و هنرهای اجرایی بوده است.

دستاورد عملی این بررسی عبارت بود از: تجزیه و تحلیل تاریخی برخی چارچوب های نظری که زیبایی شناسی و فلسفه هنر را شکل داده و شمار زیادی از زنان و مردان هنرمند را طی قرون متأثر ساخته است. بازخوانی فمینیستی این نظریات فلسفی همچنین تفسیرهای انتقادی هنر و فرهنگ عامه را تحت تأثیر قرار داده و موجب رشد فعالیت های هنری معاصر شده است. پرسش های بنیادین فمینیست ها از فلسفه هنر، اغلب مفاهیمی را مورد توجه قرار می دهد که با آنکه ربط مستقیمی به جنسیت ندارند، بر منش سلسله مراتبی مأخوذ از جنسیت استوارند.

هنر و هنرمندان: پیشینه تاریخی

رویکرد فمینیستی به زیبایی شناسی از سال میلادی و در نقطه تلاقی عملگرایی سیاسی هنر معاصر و نیز نقد سنت تاریخی فلسفه و هنر به ظهور رسید و در کشاکش بحث های پست مدرنیست ها بر سر فرهنگ و جامعه که در نهایت به تمام زمینه های علوم انسانی تسری یافت رشد کرد.

این مباحث اغلب با نقد و ارزیابی میراث فلسفی غرب آغاز می شوند میراثی که در هیچ عرصه ای بیش هنر به چالش کشیده نشد. بنابراین درک بسیاری از جریان های هنری معاصر همچون فمینیسم و پسامدرنیسم بدون داشتن پیش زمینه ای از این سنت دیرین ممکن نیست.

در قلمرو نقد فلسفه هنر آنچه مورد توجه فمینیست ها قرار گرفت بیش از هر چیز "هنرهای زیبا" (fine arts) بود که به طور عمده برپایه لذت زیباشناختی خلق می شوند. آنچه همواره در پیوند نزدیک با مقوله هنرهای زیبا مطرح بوده است، نبوغ خلاقانه هنرمند است که غالباً به صورت تخیلی ممتاز در اثر هنری به ظهور می رسد.

" چرا هرگز زن بزرگی در تاریخ هنر نداشته ایم؟" هنگامی که "لیندا ناکلین" این سؤال مهم را در سال مطرح ساخت بیش از هرچیز به "هنرهای زیبا" نظر داشت. از آنجایی که صفت "زیبا" همواره دلالت های ضمنی عمیقی بر جنسیت هنرمند دارد، پیش تر لازم است باورهایی را که از دیرباز درباره هنر و هنرمندان وجود داشته مورد بررسی قراردهیم. این بررسی کمک می کند تا رسانه ها، موضوعات و سبک هایی را که هنرمندان فمینیست در آثار خود به کاربرده اند بهتر بشناسیم. مضاف بر اینکه بررسی ریشه های باستانی فلسفه هنر از ساختارهای ارزشی استواری که بار جنسیتی داشته و تا امروز نیز ادامه یافته اند پرده برمی دارد.

اصطلاح "هنر" همیشه دال بر "هنرهای زیبا" نیست. ریشه این اصطلاح را مانند بسیاری دیگر از مفاهیمی که تکیه بر سنت فکری غرب دارند، می باید در عهد باستان جستجو کرد. واژه یونانی "تخنه" که امروز اغلب "هنر" ترجمه می شود، مابه ازاء "مهارت" و متمایز کننده تولیدات بشری از ابژه های طبیعی بود. " " تمامی گونه هایش متکی بر تقلید است. میمسیس یا تقلید عبارت است از بازنمایی ابژه ها و یا بیان دراماتیک اندیشه ها. مجسمه تقلیدی از اشکال انسانی است. موسیقی تقلیدی از اصوات طبیعت یا به گونه ای تجریدی تر، احساسات انسانی. نمایش و شعر حماسی تقلیدی از رویدادهای زندگی هستند. این اندیشه که هنر به طور طبیعی متکی به تقلید است قرن های متمادی بر ذهن مفسران سیطره داشت. ارسطو نیز یکی از اندیشمندانی بود که همواره توانایی و مهارت هنرمند را در نمایاندن زیبایی و حقیقت حیات می ستود. "پلینی دی الدر" مورخ رومی همه ستایش هایی را که از نقاشان به خاطر توانایی در بازنمایی پدیده ها به وسیله خطوط و رنگ ها به گونه ای غیرقابل تشخیص از طبیعت واقعی شان شده . ظاهراً در سنت فلسفی یونان باستان افلاطون نخستین کسی بود که مباحث

فلسفه هنر را به طور جدی مطرح ساخت. او برخلاف بسیاری از همعصران اش "میمسیس" یا تقلید را خطرآفرین تلقی می کند. جمهوری تحقیقی درباره طبیعت عدالت است و از نظام فکری سقراط و یارانش که در آن هنر قربانی سانسور و تحت فرامین اکید جامعه آرمانی است پیروی می کند. بر اساس متافیزیک افلاطون فرم های جهان انتزاعی درقیاس با جهان عینی واجد مرتبه والاتری از واقعیت اند. بنابراین فرم هایی که بلاواسطه درک می

شوند ذهن آدمی را به حقیقت نزدیک تر می سازند. هنرهایی چون نقاشی که متکی بر تقلید صرف از تصویر اشیا هستند (بر اساس باب پنجم جمهوری) سه بار از واقعیت و حقیقت جهان دورترند. میمسیس شیوه ای سحرآمیز و اغواگر، برای نشان دادن توهّم به جای واقعیت است. به علاوه هنرهایی همچون شعر تراژیک با برانگیختن احساسات شدیدی همچون ترس به رغم لذت انگیز بودن، فضائل انسان های متهور را سست و ضعیف می کنند.

تحلیل افلاطون از روان آدمی، جنبه غیرعقلایی روح انسان با قدرت فراوانی که دارد قادر است خرد را از مسیر ادراکی آرام و مطمئن خود خارج سازد. به همین علت لذتی که از هنرهای تقلیدی حاصل می شود کاملاً مخاطره آمیز است و عنان اختیار آن می باید در ید دولت و مدیران جامعه آرمانی قرارگیرد.

گرچه برخورد تحقیرآمیز افلاطون با میمسیس در نگاه نخست ارتباط چندانی به مقوله جنسیت ندارد اما دستگاه فکری او مشحون از دلالت های غیرمستقیم بر ارزش های جنسیتی است. رجحانی که افلاطون برای فرم های مجرد در قیاس با تقلید فائل است جلوه ای از ارزشداوری مبتنی بر سلسله مراتب است که دنیای انتزاعی و ایده آل فرم ها را بر جهان عینی، گذرا و لذت انگیز ابژه ها مقدم می داند. این نگاه سلسله مراتبی دویارگی میان تن و روان را که در پیوند عمیق با نابرابری و عدم توازن جنسیتی است تقویت می کند. مسأله ای که همواره در مرکز توجه نقد فمینیستی بوده است. اما نکته ای که فیلسوفان فمینیست بر آن انگشت تأکید می نهند مفاهیم متقنی است که برپایه این تقابل های دوتایی شکل یافته اند؛ افتراق تن و روان منشأ تقابل هایی چون: کلی-جزئی، منطقی-عاطفی، احساسی-غریزی بوده که همزمان -زنانه اند. این جفت ها هرگز با یکدیگر برابر و همبسته نیستند بلکه دارای درجات ارزشی متفاوت اند. هنگامی که کلی را برجزئی و منطقی را بر احساسی به اعتبار جامع بودن و یا متکی بودن بر قوه عقل ترجیح می دهیم به طور ضمنی ابژکتیویته را بر سوبژکتیویته برتری داده ایم؛ دو مقوله ای که جایگاهی بسیار پیچیده در زیبایی شناسی دارند. از سوی دیگر لذت حاصل از تقلید بیشتر عاطفی، غریزی و به تعبیری جسمانی است تا روحانی. بنابراین افلاطون در بحث از تقلید خرد و انتزاع را بر عاطفه و احساس برتری می دهد. در این میان "مذکر و مؤنث"، کماکان جوهر تمامی تقابل هایی است که ران فیثاغورث تا امروز در فلسفه غرب حضور قاطع داشته اند. با وجود اینکه در جمهوری هیچ اشاره مستقیمی به زنان نشده، اما فلسفه افلاطون بر پایه مفاهیم جنسیت زده شکل گرفته است. این مفاهیم با پیدایش طبقه بندی های مدرنیستی از هنر های زیبا و آفرینندگانش روی در گست نهاد. متفکران بر سر تاریخ دقیق این پیدایش با یکدیگر توافقی ندارند برخی تاریخ ظهور آن را دوران رنسانس و برخی دیگر قرن هجدهم یعنی دوران تثبیت پایه های کلاسیک هنر می دانند. از این زمان اندیشه تقلید به مثابه امری ذاتی در هنر جای خود را به دیدگاهی رومانتیک داد که هنر را نوعی بیان شخصی قلمداد می کرد. قرن هجدهم همچنین دوران رشد ادبیات و هم آمیزی اصول و موازین آن با هنر و نیز دوران اوج گیری این تئوری بود که هنر برای ایجاد سرخوشی و لذت ریباشناسانه خلق می شود.

از آن پس مجموعه ای از ارزشهای زیباشناختی که به گونه ای قطعی و نفوذناپذیر حدود و ثغور اثر هنری را تعیین می کرد صورت تدوین یافت. بر این منوال آثاری که متکی به ارزش های زیباشناسانه محض تولید می

شدند در قلمرو هنرهای زیبا و آثاری که جنبه کاربردی تری داشتند(نظیر لوازم منزل، ظروف آشپزخانه و کوسن ها و...) زیر مجموعه صنایع دستی قرار می گرفتند.

خلاقیت هنری اندک اندک به نوعی بیان شخصی تبدیل شد که فردیت هنرمند را در قالب اثری دارای ارزش های مستقل هنری به نمایش می گذاشت. این در حالی است که صنایع دستی به قصد کا بری تولید می شوند. بررسی افتراق میان هنر و صنایع دستی برای شناخت خلاقیت هنری زنان اهمیتی بنیادین دارد. چرا که بر اساس همین مرزبندی بسیاری از آفرینش های هنری خانگی که سازنده آنها زنان بودند در کنار آثار هنری مردان بی اعتبار تلقی و به سادگی حذف شده است. فمینیست ها به این سؤال که چرا زنان چهره های بنامی را به دنیای نقاشی عرضه نکرده اند اینچنین پاسخ می دهند: در طول تاریخ خلاقیت هنری زنان ناگزیر محدود و محکوم به تولیدات و صنایع خانگی بود، هنگامی که این آثار در طبقه بندی صنایع دستی قرار گرفت حضور زنان در هنرهای تجسمی نیز ریشه کن شد. از سوی دیگر عطف توجه به هنرهای مردانه این آثار را در سطحی وسیع به نمایش عمومی رساند. مؤسسات و موزه های هنری مدرن نقاشی ها و مجسمه های آنان را به نمایش گذاشتند و سالن های کنسرت نیز یکسره وقف هنرنمایی مردان شد.

در این دوره اندیشه حاکم بر طبقه متوسط و بالای جامعه، زنان و مردان را به این شیوه از یکدیگر متمایز می کرد؛ برای دختران جوان، تنها برخورداری از مهارت نسبی در اجرای موسیقی نزد اهل خانه و میهمانان، و نیز قدری نقاشی و هنرهای دستی برای تزئین دیوارهای خانه مفید تلقی می شد، اما نمایش این قبیل استعدادها در سطحی وسیع تر غیرضروری و اصلاً غیرزنانه به شمار می رفت. در نتیجه استعدادهای زنان هرگز مجال شکوفایی نمی یافت و در حدی غیرحرفه ای باقی می ماند(موزیسین هایی همچون کلارا شومان و فانی مندلسون را باید از این قاعده مستثنا دانست).

دلیل دیگری که زنان هنرمند در بسیاری از موارد سایه ای پس پشت همکاران مرد خود بودند این است که آنان از نعمت آموزش و تربیت مهارت های خود برخوردار نمی شدند و نمی توانستند اثر خود را به کمینه استانداردهای هنری برای پذیرش عام نزدیک کنند. این توضیحات تاریخی تقابل دوگانه دیگری را بر ما آشکار می کند که کماکان بار جنسیتی دارد: عمومی- خصوصی. هرچند که این تقابل بیشتر در نظریه های فمینیسم سیاسی مورد کندوکاو قرار گرفته است اما در فلسفه هنر نیز اهمیتی خاص دارد. آگاهی از معیارهای سلبی هنرهای زیبا در هنر فمینیستی معاصر به خوبی بروز یافته است. هنرمندان موج دوم فمینیست () همچون فیت رینگلد و میریام شاپیرو صناعی نظیر پارچه بافی و خیاطی را در موزه ها به نمایش گذاشتند و در آثار خود از موادی استفاده کردند که در این قبیل صنایع خانگی به کار می رفت. آنان برآن شدند که توجه مخاطبان خود را به هنرهایی جلب کنند که سنت هنری طی قرون متمادی آنها را خوارشمرده بود. با تغییر سنجه های اثر هنری، صناعی همچون تکه دوزی به خودی خود قابلیت نمایش در موزه های هنری را پیدا کرد...

- خلاقیت و نبوغ

نبوغ به طور کلی ودیعه ای نادر است که به باور بسیاری از نظریه پردازان قلمرو آن تنها اختصاص . کانت، روسو و شوپنهاور معتقد بودند که زنان به لحاظ ذهنی و شخصیتی شرایط لازم برای احراز نبوغ

را ندارند. این قضاوت بازتاب دهنده نظریه عام تری است که قدرتمندترین و پراهمیت ترین کیفیات ذهنی را از آن جنس مذکر می داند و ذهنیت زنانه را ضعیفی از آن. دست کم از زمان ارسطو به این طرف خرد و هوش کاوشگر مردانه و بهره زنان از این ودیعه اندک تلقی شده است .

زنان موجوداتی عمدتاً عاطفی و احساساتی دانسته می شده اند. بر اساس تئوری های خلاقیت، حساسیت ها و عواطف انسانی می توانند منشاء آفرینش هنری باشند، و درست به همین علت است که زیبایی شناسی در قیاس با سایر رشته های فلسفی به این مقوله حساس تر و خوش بین تر است. اما هنگامی که می رسیم به نبوغ، هنرمندان مرد صاحب هر دو جهان هستند؛ یک هنرمند نابغه هم به لحاظ عقلی و هم از حیث احساسات که به طور سنتی مَهر زنانه بر پیشانی دارد برتر از هنرمند

کریستین بترزبای سابقه طولانی و غامض مفهوم نبوغ را از عهد عتیق به جزء تحلیل کرده است (بترزبای،). به لحاظ تاریخی شکل رمانتیک و قوی این مفهوم را می توان در قرون هجده و نوزده یافت که دوران محرومیت زنان هنرمند است. نبوغ هنری در این زمان نه تنها متکی بر ذهنیت قوی تر که حتا حساسیت عاطفی بیشتر مردان تفسیر می شد. به خصوص در قرن نوزدهم که منابع غیرعقلایی الهام به عنوان عامل مهمی در استعلای قوانین منطقی و به وجود آوردن چیزهای نو ستوده می شد.

استعاره های زنانه لجاج، بارداری، زایمان و تولد به وفور در توصیف های مربوط به خلاقیت هنری و نیز همزمان توسط هنرمندان زنی که این پدیده ها را به عنوان منشاء عالی ترین تولیدات زیباشناسانه مورد توجه قرار دادند به کار رفت.

استعاره های مربوط به مادری م از قرن نوزدهم به موازات استعاره قابلیت مردانه رواج یافت. تصور بی رفت که هنرمند نیز مانند زن دچار باروری، حاملگی (با همان درد و لذت ملازم) ، زایمان شده و موجودی را به دنیا می آورد. این ها تصاویری هستند از روند طبیعی زایش که آفرینندگان مرد ارائه می دهند. (بترزبای،)

توصیف نبوغ به کمک ایمازهای زنانه نخواهد توانست بر دریایی فاصله که میان هنرمند زن و مرد به خاطر دو بستر خلاقه متفاوت وجود دارد پل بزند. زایمان همواره جزو نقش های بیولوژیکی و طبیعی زن به شمار رفته است؛ عواطف و حساسیت های ویژه زنان تجلی تمام آن چیزهایی است که طبیعت به زن ارزانی داشته. از این رهگذر، بیان هنری آنان در مقایسه، دستاوردی ناچیزتر از نقش های طبیعی شان تلقی می شد. در نتیجه بیان احساسات در هنر زنان تجلی یک خصلت ذاتی و برای مردان حاصل تسلط و مهارت قلمداد می شد. احساسات در هنر زنان فرآورده یا پیامد طبیعت بود و در مقابل، نبوغ هنرمند مرد پا را از قواعد طبیعت فراتر گذاشتن برای آفرینش پدیده ای نو. (کورسَمِیر،)

با اینکه حجم عظیمی از ارزیابی های متمایز درباره نقش های اجتماعی و توانمندی های زن و مرد ، دستاوردهای تاریخی زنان را در هنرهای زیبا از نظر پنهان نگه داشته اما نمی توان گفت که این ارزیابی ها به کل بازدارنده بوده است. مورخان هنر و موسیقی گنجینه های هنری به جا مانده را مورد بازخوانی قرار داده و شماری از زنان فعال در عرصه هنر و دانش را معرفی کردند تا نشان دهند که اگرچه تعداد هنرمندان زن تاریخ همیشه اندک بوده است اما آنان به طور مطلق از تاریخ هنر غایب نبوده اند.

فرم های هنری مشخصی هستند که زنان در آن پیشقدم بوده اند نظیر رمان. رمان یک فرم هنری نسبتاً نو در غرب است و از ابتدا یک فرم عمومی بوده که تقاضاها و نیز فرصت هایی برای نویسندگان زن نوشتن کسب درآمد کنند.

این آثار قادر نبودند تحسین و رضایت بالای منتقدان را به خود جلب کنند و به خاطر عامه پسند بودن داستان هایشان همیشه تحقیر می شدند. با این همه آثار نویسندگانی همچون شارلوت برونته و جرج الیوت از ماندگارترین و ارزشمندترین نمونه ها است که به کیفیت نبوغ آمیز _ این مفهوم پرمناقشه _ نزدیک شده

همزمان تردیدهایی که در بنیان های هنر والای گذشته شده و استواری آن را به پرسش گرفته است، فضای تازه ای را برای منتقدان فمینیست فراهم آورده است. دوباره خوانی نقاشی ها مجسمه ها و آثار ادبی و موسیقایی با نگاه نو به معیارهای بنیادین آن منجر شد آثاری که در طول تاریخ نادیده گرفته شده بودند کشف و معرفی گردند. تلاش برای این کشف دوباره به طور عمده وجهه همت متفکران موج دوم فمینیسم و در برنامه درسی رشته مطالعات زنان دانشگاه های شمال امریکا و اروپا قرارگرفت. هدف اصلی ال های اولیه تأسیس رشته مطالعات زنان، به دست دادن یک تصویر منصفانه متکی بر شناخت بیشتر بود تا بتوانند به آرمان برابری جنسی در هنر دست یابند.

بحث های قابل ملاحظه ای که میان متفکران فمینیست جریان داشت بیشتر در صدد پاسخ به این پرسش بود که چگونه به معیاری تازه برای تعریف نبوغ و داوری آثار هنری دست یابیم؟ برخی چنین استدلال می کردند که مفهوم نبوغ به خاطر وجود نابرابری های تاریخی مثل عدم برخورداری از آموزش مساوی محل تردید است و باید دور ریخته شود.

به علاوه اعتبار قائل شدن برای دستاوردهای فردی به چشم پوشی از خلاقیت های گروهی و محفلی می انجامد که خود گامی است به سوی نوعی قهرمان سازی مذکر. (در حقیقت هنر فمینیستی جمعی است و به وضوح این اندیشه را که خلاقیت مقوله ای فردی است رد می کند و در تلاش برای گردهم آوردن زنان است). فمینیست های دیگر با این عقیده مخالف اند و معیارهای جایگزینی را برای دستاوردهای زنان تعیین کرده اند تا بدین وسیله سنت تازه ای را در تعریف نبوغ زنانه پایه ریزی کنند هنری خاص آنان را شناسایی نمایند. (بترزبای،)

این مباحث در واقع مدخلی برای ورود به این پرسش است که آیا می توان قائل به چنین سنتی در خلاقیت زنانه بود؟(اگر، ، هین و کورسمیر،)

اما خیل عظیمی از فمینیست ها با این عقیده که آثار هنری زنان همیشه معرف کیفیات زیباشناختی فمینیستی است مخالفت اند و سایر عوامل اجتماعی نظیر (موقعیت های تاریخی، ملی و...) را در ایجاد ت میان آثار هنری زنان مهم می دانند و معتقدند که نمی توان به یک مخرج مشترک زنانه در خلاقیت دست یافت. (فلسکی،)

برخی متفکران برآنند که زنان هنرمند و نویسنده اغلب بانگی مخالف علیه سنت پیرامون خود و مدعی زیبایی شناسی خاص خودند. بدین ترتیب ادعاهایی از این دست، همواره به خاطر افتادن در دام ذات گرایی و چشم پوشی از تنوعات اجتماعی و اختلافات تاریخی زنان مورد نقد قرار گرفته اند. به عبارت دیگر هما که کورنلیا کلینگر مطالعه کرده است مقوله سنت هنری زنان حتا از معنایی که برچسب «ذات گرایی» پیچیده تر به نظر می رسد زیرا آنان پا را از لیبرالیسم مساوات طلب فراتر گذاشته و به تأثیرات ماندگار یک جنسیت بر آفرینش های هنری می اندیشند. (کلینگر،)

- طبقه بندی های زیبایی شناختی و نقد فمینیستی

آنچه در بالا گفته شد، مروری بود بر تئوری های فمینیستی در نظریه هنری با اشاره به این که چگو زنان در تاریخ هنر بحث ها و فعالیت های فمینیستی معاصر را شکل داده است. چیزی که به همان اندازه اهمیت دارد ارزیابی معیارهایی است که چارچوب های مفهومی زیبایی شناسی را تشکیل می دهند؛ فرایندی که برخی از تاثیرگذارترین تحلیل های انتقادی فمینیستی در نتیجه آن به ظهور رسیده .

نقد فمینیستی تا حد زیادی بر فلسفه قرن هجدهم متمرکز شده است به دلیل آثار فراوانی که در آن تاریخ راجع به زیبایی، لذت، و ذوق به رشته تحریر درآمد و بعدها تبدیل به منابع اصلی تمام نظریه های معاصر

« » ، امکانی است که به اتکای آن می توان هنر، زیبایی و طبیعت را به خوبی مورد قضاوت قرار داد. به رغم آنکه این استعاره (taste) از حس چشایی یا ذائقه گرفته شده است، نظریه های مربوط به ذوق بیشتر درباره لذت های دیداری، شنیداری و تخیلی هستند.

داوری ها درباره ذوق متکی بر خصوصی از لذت است، آنچه بعدها به لذت زیباشناختی تعبیر و شناخته شد(اصطلاحی که تنها در اوائل قرن نوزدهم به زبان انگلیسی راه یافت). اگرچه جستجوی جنسیت از لابلاي متونی که در این تاریخ نوشته شده اند به خاطر نقش متزلزل نظامات جنسی در نظریه های مربوط به لذت زیباشناسانه کار دشوار و پیچیده ای است اما عمده مفاهیم نظری در این دوره، سرشار از دلالت ها و نشانه های جنسیتی هستند. در این تاریخ، بر اساس تحلیل های خشک و بی روحی که زیبایی شناسی و فلسفه هنر را در طول تاریخ آکنده اند هیچ پیوندی میان لذت زیبایی شناسی نظامات جنسی وجود ندارد: لذت زیبایی شناختی واجد خرسندی و یا مسرت جسمانی نیست؛ از قیود رفتاری رهاست و نوعی تصفیه است در خواست ها و تمایلات قلبی آدمی. دو میلی که ادراک زیباشناسانه را منقطع می کند گرسنگی و اشتهاى جنسی است که لذت خودخواهانه برای دستیابی زیباشناختی(بر اساس دید گاه کانت) بی اعتنا به این غرایز و مقوله ای است مرتبط با تفکر. این بی اعتنایی

مشاهده گر را از قید امیال فردی رها، و آدم‌ها را در داوری هاشان از هم جدا می‌سازد ضمن اینکه کمک می‌کند اشتراکات ذهن جمعی و برخی اتفاق نظرهای جهانی در مورد امر زیبا یا مظاهر زیبایی دریافت شوند. ذوق در شکل آرمانی، پدیده‌ای بالقوه جهان شمول است و همچنان که هیوم اشاره می‌کند، درک ظرافت‌های آن به تربیت و ممارست نیاز دارد. از شرایط و مقتضیات ذوق این است که بتواند تا اندازه‌ای میان آراء متفاوت انسان‌ها پل بزند. اما به باور منتقدان، چون در هنر، عنصر سرگرم‌کنندگی و تفریح، متکی به ارزش‌های مترتب بر هنرهای زیبا، نقش مهمی دارد ذوق تبدیل می‌شود به پدیده‌ای که در سامانه‌های حاکم بر اختلافات طبقاتی مستقر و یا مخفی شده است. (شوسترمن، ؛ ماتیک)

آنجا که نظریه پردازان جهان شمول بودن مقوله ذوق را می‌ستایند اغلب نمی‌توانند کارکرد خاص تفاوت‌های جنسیتی را نادیده بگیرند. بسیاری از نظریه‌پردازان معتقدند که زن و مرد به گونه‌ای نظام‌مند از ذوق و توانایی‌های متفاوتی در تحسین اثر هنری و سایر تولیدات فرهنگی برخوردارند. قابل توجه‌ترین تفاوت جنسیتی، در زیباشناسی قرن هجدهم را می‌توان در دو مقوله زیبایی و والایی مشاهده کرد. ابژه‌ها یا مظاهر زیبایی با خصوصیات چون ظرافت، کوچکی و کرانمندی که ویژگی‌هایی زنانه هستند توصیف می‌شوند. ابژه‌های والا عمدتاً طبیعتی کنترل‌نشده، وحشی، نامحدود، نامنظم و قدری هراس‌انگیز دارند که خصائلی مردانه است. به طور خلاصه تعبیر جنسیتی از ابژه‌های زیباشناختی به دو مفهوم زیبایی و والایی بستگی دارد. کانت در یکی از اولین آثارش با عنوان تأملاتی در احساس زیبایی و والایی، ذهن زن را «ذهن زیبا» می‌خواند. اما زن نمی‌تواند به ارزش‌های متعالی و بصیرت کافی برای دستیابی به امر والا نائل شود. بازداشتن زنان از تجربه امر والا، در آنان روح رقابت را برای دستیابی به یک وزن وجودی و اخلاقی خاص و یا قدرت درک شکوهمندی طبیعت و هنر می‌کشد. لذت زیباشناسانه از امر والا به طرز پارادوکسیکال بر ترس بنا شده است. تصور می‌رود که زنان ساختار وجودی ضعیف‌تری دارند و محدودیت‌های اخلاقی یا فشارهای اجتماعی به اثبات این مفهوم بیشتر کمک می‌کند که امر والا مختص مردان

بحث‌هایی که بر محور طبیعت و مفهوم امر والا جریان دارد این چالش را شدت می‌بخشد که آیا می‌توان در تاریخ ادبیات به جانشین کردن سنتی امیدوار بود که در آن امر والا کیفیتی زنانه داشته باشد؟ (فری من ؛ بترزبای)

تفکیک و پاکسازی دقیق سرخوشی حسی از لذت زیباشناختی با به کار بردن بدن زن به عنوان ابژه زیباشناسانه ترکیبی به دست می‌دهد. هیوم در میان چیزهایی که به عنوان طبیعت انسانی پذیرفته شده اند از موسیقی، سرخوشی پسندیده، و زن نام می‌برد. او بر آن است که «مرد هنگامی قادر است سلیقه خود را ارتقاء دهد که زن، خود را موضوع یا ابژه همه روزه ذوق او ساخته باشد. (کانت /)

هنگامی که ادموند برک می‌گوید که ظرافت و جاذبه خطوطی که ابژه‌های زیبا را به وجود می‌آورند یادآور پیچ و خم‌های اندام زنانه اند، صراحتاً زیبایی را امری جنسی و شهوانی تعریف می‌کند.

(برک، /) گر زنان ابژه لذت زیباشناسانه هستند پس مشاهده گر برای آنکه لذت زیباشناختی ناب را تجربه کند باید بر آنان سیطره یابد. این یک خواسته نوعاً مردانه و یا مربوط به جنس مخالف است. اما زنان درضمن سوژه‌هایی هستند که ذوق را عملاً تجربه می‌کنند. این نشان می‌دهد که زنان در یک زمان واحد هم سوژه و هم ابژه زیباشناسانه هستند.

این بی‌طرفی و نادلبستگی، تاریخی طولانی دارد؛ و رویکرد زیباشناسانه عمومی را در نظریه‌های قرن بیستم مشخص و تعیین می‌کند و بر این بحث استوار است که پیش شرط لازم برای هر نوع ستایش کامل از اثر هنری برخوردار از موقعیتی با فاصله و متفکرانه نسبت به آن است. تصور غالب درباره شیوه‌های مشاهده اثر هنری، قرار گرفتن پشت نقد فرمالیستی است که برای دهه‌ها، تفسیر آثار تجسمی را در تسخیر خود داشت و قواعد تأویلی سایر فرم‌های هنری نظیر ادبیات و موسیقی را نیز مشخص می‌کرد. (مک کلاری) بنیان‌های ارزشی این بی‌طرفی در لذت زیبایی‌شناسانه با شدت و حدت مورد نقد ساختارشکنانه فمینیست‌ها قرار گرفت. آنان کوشیدند این واقعیت را که لذت زیباشناسانه ماهیتی جنسی دارد افشا کنند.

نقدهایی که بر نظریه لذت بی‌غرضانه از اثر هنری وارد شد رشد قابل ملاحظه نظریه فمینیستی را در تأویل و فهم اثر در پی داشت. یکی از انواع هنرهایی که به بررسی موشکافانه آن در نسبت با مقوله «پرداخته شد، هنر تجسمی بود. فمینیست‌ها به کمک نظریات فیلم و تاریخ هنر و م «خیره» خوانده می‌شد بحث‌های تازه‌ای را طرح کردند.

«خیره» قالب‌های رایج ابژه هنری و موقعیت و موضع تماشاگر در تحسین آن است که ماهیتی «خیره»

نتیجه‌ای که از این تئوری‌ها با تکیه بر تأویل ابژه‌های هنری در نقاشی و برهنگی فیلم‌های هالیوود دست‌آورد حاکی از آن بود که تصویری که از زن در هنر ارائه شده غالباً در راستای تبدیل او به یک شیء خواستنی بوده است (بر اساس نظر برک ابژه‌های زیباشناسانه اصیل زنان بوده‌اند)؛ نقش مرد در این میان تماشاگری است. همچنان که لورا ملوی اشاره می‌کند، زن‌ها در موقعیت انفعالی «مردان هستند(ملوی)». آثار هنری به خودی خود، شکل ایده‌آل این ابژه‌ها را تجویز می‌کند.

نظریه نگاه خیره مردانه در اشکال و ابعاد متفاوتی مطرح شد: تأویل فیلم به تسخیر نظریه‌های روانکاوی آمد(ملوی)؛ اما آنان درحوزه نقد باورها و اساطیر مورد هجوم فلاسفه‌ای قرار گرفتند که بیشتر به سمت علوم شناختی و فلسفه تحلیلی گرایش داشتند. (فریلند؛ کارول)

نمونه‌هایی از تحلیل نگاه مردانه را نیز می‌توان در آثار سیمون دوبوار، فمینیست اگزیستانسیالیست مشاهده کرد(دوبوار)؛ و نیز مشاهدات تجربه‌گرایان که بدون بی‌توجهی به چارچوب‌های فلسفی سیطره‌نگرش مردانه بر تولیدات فرهنگی و هنری را تأیید می‌کنند.

این نظریات در تشخیص آنچه مذکر بودن ایده آل های هنری را شکل داده است با یکدیگر متفاوت اند. در ری های روانکاوی نقش ناخودآگاه در شکل دهی به تخیل بصری را مطرح می کنند و انگیزه ها و آرزوهای متجلی در ابژه های تصویری را بدین وسیله توجیه می کند. برخی دیگر، شرطی شدگی فرهنگی و تاریخی را عامل اصلی غلبه دیدگاه های مردانه می دانند.

علیرغم تفاوت های بسیاری که در تحلیل نگاه مردانه وجود دارد، نقطه اتفاق و اشتراک همه آنها در این است که بسیاری از آثار خلق شده در سنت اروپایی-امریکایی منطبق با ایده آل های موضوعی و شکلی مذکر بوده اند.

چنین خوانشی از نگاه مردانه گاه ممکن است تفاوت میان مرد تماشاگر و زن ابژه را شدید و اغراق آمیز جلوه دهد. بنابراین بسیاری از فمینیست ها می کوشند از افتادن به دام این تقلیل گرایی پرهیز کنند. به رغم تفاوت هایی که بین نظریات مربوط به نگاه مردانه وجود دارد در تمامی موارد این ایده که ادراک یک دریافت همواره انفعالی است رد می شود. تمامی این دیدگاه ها برآنند که خیال به عنوان جوهر حس زیباشناسانه واجد قدرت است؛ قدرت عینیت بخشیدن و سپس مفهومی کردن امر عینی و احاطه و تصرف آن. نگاه مردانه ابزار تئوریک بوده است که توجه به این واقعیت را که ادراک بصری، ندرتاً کنشی خنثی و انفعالی است مورد توجه قرار داده و از این حیث دارای ارزش فوق العاده ای است.

تئوری های «نگاه خیره» فعالیت خیال و قدرت سلطه گری آن بر ابژه زیباشناسانه را مورد تأکید قرار می دهد. این تئوری ها جدایی میل و آرزو را از لذت رد می کنند و با تکیه بر نگاه آزمند و شهوتران مردانه به باز سازی هسته مرکزی یا محور ادراک زیبایی که تا امروز تحت لوای بی غرضی زیبایی شناسانه حذف شده است می پردازند.

- شیوه و مفهوم در هنر فمینیستی

نقد فمینیستی بر آفرینش های هنری گذشته، تولیدات هنر فمینیستی را در دوران ما تحت تأثیر قرار داده و حال و هوای جهان هنری را دچار دگرگونی چشمگیری کرده است. تغییراتی که دنیاها هنری قرن بیستم را به تصرف درآوردند. شاید بیش از هر چیز این هنرهای تجسمی بود که دستخوش تغییر و موضوع بحث های فلسفی خاصه در تعریف هنر و تفسیر سنت های مسلط پیشین شد. (دانتو ؛ داویس کارول)

چالش های فراوان این حوزه، از این حقیقت سرچشمه می گرفتند که تولیدات هنری معاصر، بیشتر به نیت زیرسوال بردن، ویران کردن و یا رد کردن ارزش هایی که معرف هنر قدیم بوده خلق شده اند. در اوائل و نیز اواسط قرن بیستم افراطی گری های دادا و پاپ آرت، بیش از سایر گرایش ها هدف پرسش های فلسفی بود. این سوالات جایگاه توده مردم را در میان آثاری جستجو می کرد که در مقام تعریف شباهت های قابل فهم اندکی با یکدیگر داشتند.

همچنان که مشاهده کردیم مقوله هنرهای زیبا بیش تر از سایر مقولات، موضوع کاوشگری های فمینیستی بوده است چراکه ارزش های وابسته و ملازم با این هنرها، کوشش های خلاقانه زنان را بازتاب می دهد و یا فعالانه آنان را از تلاش برای کار کردن در زانرهای خاص باز می دارد. این در حالی است که انحلال ارزش های مربوط به هنرهای زیبا، سابقه ای قدیمی تر داشت و صحنه ای را که فمینیست های موج دوم در دهه ۱۹۶۰ ه آن وارد شدند در اختیار خود گرفته بود. به رغم این تغییرات همه جانبه در مفاهیم هنری و اهداف آن که به هنر قرن اخیر تشخیص ویژه ای می بخشد، شمار زنان فعال در رشته های مختلف هنری چون نقاشی، موسیقی، مجسمه سازی همچنان اندک مانده است. بنابراین در حالی که اهمیت ریخی هنرهای زیبا در اعتباربخشی به زنان است اما نتوانسته است به تداوم حضور نادر آنها در دنیای هنری کمک کند.

فلاسفه تحلیلی معاصر جریان های آوانگارد و ضد هنر را همواره از این حیث که همچون موسیقی کلاسیک و مجسمه سازی عصر رنسانس ماهیتی مردانه دارند مورد نقد قرار داده اند. از طرفی ارزش هایی که مفهوم "نبوغ" هنری را احاطه کرده اند قوی تر از همیشه ظاهر شده اند. بنابراین کوشش های هنری فمینیستی به عنوان جریان های عملی بیشتر ناظر بر تامین امنیت برای زنان بود تا مطرح ساختن و یا شناساندن آنان در دنیای هنر.

هنرمندان فمینیست تنها خواستار این نبودند که هنرشان جدی گرفته شود، آنان در آثار خود می کوشیدند یک تصور سنتی را که پشت غیاب آنان از مراکز قدرتمند فرهنگی بود مورد انتقاد قرار دهند. به همین دلایل هنر فمینیستی به خودی خود نمونه های فراوانی از دگرگونی در فرم های هنری قدیمی تر را عرضه کرد اما با افزودن لایه های معنایی دیگری که آن را از جریان های شمایل شکنانه پیشین جدا می کرد.

به خاطر بار جنسیتی بخش اعظمی از مفاهیم مرتبط با استتیک سنتی اغلب چالش های فمینیستی به گونه ای نظام مند این مفاهیم هنری و ارزش های زیبایی شناختی را ساختارشکنی کردند. همان طور که لوسی لیپارد، منتقد هنری می گوید: فمینیسم تمامی مفاهیم هنری را که ما پیش از این می دانستیم به پرسش گرفت. (لیپارد).

هنرمند فمینیست این اندیشه را به چالش می کشد که ارزش های عمده هنری توسط زیبایی شناسی تعیین می شود. استتیک بیشتر برای تعمق و غور در هنر است تا کاربرد در آفرینش هنری و صورت مثالی فردی خلاق را ترسیم می کند که می باید به عنوان ابژه ارزش های مستقل مورد تفسیر و تحلیل قرار گیرد. (دوروخ). اما خود فمینیسم نیز از حیث منشاء و خاستگاه به این علت که بیشتر درباره جای اجتماعی زن سفید پوست غربی سخن می گوید مورد نقد قرار گرفته است. از اواخر قرن بیستم هنرمندان فمینیست و پست فمینیست با زمینه های نژادی و ملی مختلف انرژی خود را مصروف قدرتمندتر و چشمگیرتر ساختن حضور زنان در جهان هنر کرده اند.

در بسیاری از مباحث هنری معاصر، هنر فمینیستی برجسبی است که بر آثار آفریده شده طی دوران اوج جریان دوم فمینیسم یعنی از زده شده است. اصطلاح "پست فمینیسم" اکنون در تعریف نسلی از هنرمندان بعدی به کار می رود که اندیشه ها و علائق دوره قبلی را تعقیب می کنند. امروزه

هنرمندان بسیاری وجود دارند که به فرایند کشف هویت در لوای تعبیر فمینیست ادامه می دهند. شاید برخی از آنان گرایش به این برجسب نداشته باشند اما اثرشان موضوع جنسیت و سکسوالیته را بروز می دهد که خود مرکز توجه تفسیر های فمینیستی است. (عکاسی های سیندی شرمین یکی از این نمونه هاست).

به طور خلاصه هنرمندان فمینیست جنبه سیاسی انقیاد اجتماعی زنان در طول تاریخ و مسأله آگاهی آنان نسبت به این نکته را که چگونه آثار هنری به تثبیت این انقیاد کمک کرده اند و اینکه چرا تاریخ زیبایی شناسی این آثار را برجسته تر ساخته است مورد توجه قرار می دهند. هنرمندانی با گرایش های سیاسی، به خصوص آنان که در جنبش فمینیستی دهه شریک بودند اغلب هنر خود را به سمت نمایش ظلم تاریخی فرهنگ مردسالار بر زنان سوق داده اند (نمونه هایی از آن عبارت اند از پرفورمنس های "ضد تجاوز" هنرمندان لوس آنجلسی سوزان لیس، و لزلی لیوویتز تحت عناوین "در ماتم و طغیان") " " " (کار مشترک هنرمند).

هنرمندان فمینیست که موضوعات تابویی چون قاعدگی و زایمان را پیش از این به آثار خود وارد کرده بودند از آن پس نیز کوشیدند تصاویر وسیع تری از اندام زنانه را به نمایش بگذارند. تمامی این حرکت ها موضوع مناقشات و مجادلات بسیاری شد. به عنوان مثال وقتی جودی شیکاگو چیدمان بزرگ و جمعی خود "ضیافت ساخت، به خاطر استفاده موضوعی از تصاویر مهملی و قرار دادن آنها بر روی میز به زن مشهور تاریخ مورد نقد قرار گرفت.

منتقدان با وجود آنکه تهور عصیانگرانه او را ستایش می کردند برآن بودند که شیکاگو در این آثار به دام ذات گرای افناده و تمامی این شخصیت ها را به اعضای تناسلی شان تقلیل داده است. هنرمندان پست فمینیست کوشش های خود را بر پایه تلاشی که گذشتگان در واکاوی بدن، جنسیت و هویت جنسی صورت داده بودند استوار ساختند. این تلاش ها کمتر از نسل قبل درآمیخته با سیاست است. تحت تأثیر تعمقات پست مدرنیسم، جنسیت، نظامات جنسی و بدن به خودی خود برساخته فرهنگ بوده ماهیتی انعطاف پذیر و متغیر دارند. بدین ترتیب هنر پست فمینیستی به مفهوم هویت بعد عمیق تری بخشید و آن را از شکلی واحد و وضعیتی ساکن خارج ساخت(گروز،). در قیاس با دستورات اجتماعی فمینیسم، این بعد شکلی فردگرایانه تر دارد و شاید به همین دلیل است که این نوع از هنر به تفاوت های میان زنان با دیده مثبت می نگرد. نمایش اندام زنانه نزد آنان بیشتر موقعیت و جایگاه آن در فرهنگ را نشانه می رود؛ نه فقط جنبه جنسی بدن، بلکه بدنی که با تفاوت های نژادی و فرهنگی شناخته و مشخص می شود. همه این فعالیت ها پشتوانه نظری و فلسفی داشته اند(رکیت).

- بدن در هنر و فلسفه

در فلسفه و هنر فمینیستی به هیچ عنوان موضوعی بیشتر از "بدن" مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است. این گرایش از نقد و بررسی تقابل دوگانه و سنتی بدن-ذهن، نقش ریخت شناسی جنسی در توسعه مفهوم جنسیت و خود، و پیوند مقدس زنان با جسمانیت خویش ریشه می گیرد.

دغدغه دیگری که در این زمینه مطرح است، ارزیابی و ارزشداری مجدد مفاهیم و متریا ل های سنتی و متعارفی است که به ایزه های هنری تبدیل می شوند. همانگونه که پیش تر دیدیم، هنگامی که فلاسفه از ذوق و تکوین ایده زیبایی شناسی سخن می گویند ، هرگز معنای لغوی ذوق را برابر با استتیک در نظر نمی گیرند. لذت ها و شیوه های ادراک و ارزیابی کیفی، به شدت وابسته به احساسات جسمانی و نفسانیات است. بر اساس یک نظریه سنتی دیدن و شنیدن دو حس مربوط به ادراک زیباشناختی هستند. این قضاوت امروز به پرسش گرفته شده است چراکه خود این احساس ها امروز در معرض دوباره خوانی و ارزیابی مجدد هستند(هوس). نظریه پردازانی چون لوسه ایریگاره و هلن سیکسو و شماری از هنرمندان ماهیت جنسی ادراک را با به خدمت گرفتن مواد غذایی به عنوان یک رسانه هنری مورد آزمایش تجربی قرار دادند(کورسمیر،).

شماری از پیشوایان این جریان با وارد کردن غذای واقعی_ در تقابل با ترسیم طبیعت بیجان در نقاشی_ در چیدمان ها ایده آل های زیباشناختی سنتی را دگرگون کردند. آنها اندیشه محتوم بودن ارزش های هنری را به چالش کشیده و حواسی چون چشایی و بویایی را نیز به حواس مربوط به ادراک زیباشناختی افزودند. غذایی که به عنوان یک اثر هنری ارائه می شود واجد فواید خوراکی نیست و حکم وعده غذایی ندارد. در حقیقت این حرکت بیش از آنکه در پی ایجاد لذت چشایی باشد، همواره نفرتی از تخیل نفسانی برمی انگیزد.

برای مثال جنین آنتونی مجسمه بزرگی با گوشت خوک و مجسمه ای با شوکلات ساخت که در آ دهان، دندان و زبانش برای برش استفاده کرده بود. این کار نمی تواند لذتی چشایی را به دنبال داشته باشد و بیشتر سعی دارد قائل بودن به طبقه بندی و سلسله مراتب ارزشی میان حواس دیداری و شنیداری را از بین ببرد.

جانا ستریک اثری را تحت عنوان "وانیتاس: لباس گوشتی برای آلبینو آنورکتیک" () آفرید که در آن تداعی غذا را با بدن زنانه برجسته کرده بود. در این اثر تکه های گوشت چسبیده به آستین را بر تن یک مدل برای مدتی به نمایش گذاشت. طی این مدت قطعات گوشت که به شدت آغشته به نمک بودند خشک شدند و تغییر شکل دادند.

قوی و پرشمار این قبیل آثار در دنیای هنری امروز برای عموم مردم و برخی هنرمندان حرفه ای موجب شگفتی است و نشان می دهد که چگونه هنر می تواند به لحاظ تعریف متحول شود.

هرچند هیچ تعریف مشخصی از هنر فمینیستی وجود ندارد اما فمینیست ها و پست مدرنیست های با از اشکال جدید هنری در تلاش های خلاقانه خود تغییرات قابل ملاحظه ای ایجاد کردند.

استفاده چشمگیر از بدن هنرمند در ژانر جدیدی با عنوان "پرفورمنس آرت" که زنان فمینیست پیشگامان آن به شمار می روند نمونه ای دیگر از هنر فمینیستی است. البته هم زنان و هم مردان هنرمند در آثار هنری به نمایش درآورده اند؛ اما اجراکنندگان زن به گونه ای عمیق تر و به منظور به چالش

کشیدن دریافت ها و تفسیرهای سنتی اقدام به نمایش اندام خود کردند. سوزان مک کلاری درباره آثار لاری آندرسن می گوید:

بدن زنان در فرهنگ غربی همواره به عنوان یک ابژه به نمایش درآمده است. زنان به ندرت اجازه داشته اند نقش عامل در هنر ایفا کنند اما در عوض محکوم به نمایش داده شدن _ تنها به خاطر و با استفاده از اندام شان_ در صحنه های تئاتر، موسیقی، سینما و رقص بوده اند که جملگی توسط مردان ساخته و مدیریت می شد. سنت تقسیم بندی جنسی که قرن ها از سوی فرهنگ به ما تحمیل شده در آثار اندرسن (یا سایر پرفورمنس های زنان) در طول اجرا به نمایش درمی آید(مک کلاری -).

اما بسیاری از این پرفورمنس ها صحنه مجادلات و بحث های فراوانی شدند، بخشی به دلیل مسأله مواجهه مستقیم با بدن هنرمند به گونه ای که نه فقط با هنجارها و معیارهای زیبایی زنانه به مقابله برمی خواست که عمداً حالتی وحشی و بی شرمانه و گاه مرز ظریفی با پورنوگرافی داشت.

سنت هنری در حرکت درازآهنگ خود با تصاویری عریان از اندام زنانه سروکار داشت که بازنمودی اغو شهوانی داشتند. هنرمندان فمینیست در پرفورمنس های خود اندام شان را به صورتی دیگر نمایش می دادند و می کوشیدند ارزش های سنتی مترتب بر بدن زن را درهم شکنند.

کارن فینلی با آغوشن بدن به مواد غذایی که اشکالی از مدفوع یا خون را به ذهن متبادر می کردند نمود ای از استثمار جنسی زنان را آشکار می کند. این یک نمونه خاص از کاربرد سیاسی انزجار و نفرت است که پیش از این اجازه ورود به ساحت زیباشناختی هنر را نداشت و اکنون به محور دریافت و ستایش هنر معاصر تبدیل شده بود. برانگیختن اشمئزاز و نفرت در آثار هنری فمینیستی دارای جنبه های فلسفی و سیاسی است. آنان ایده آل ها و معیارهایی را که ظاهر فردی و زنانه را در یک قالب مشخص محدود می ساخت دگرگون کرده و این کار را با وارد کردن درجاتی طنز، گستاخی، پرخاشگری و حزن در کار خود انجام می دادند که گاه به شدت فردی و خصوصی ظاهر می شد. هنرمند در این کار به نحوی بین دنیای بیرون که سطح خارجی اندام اوست و دنیای تاریک و سخت درون که انبوهی از احساسات مخفی و بیان نشده در آن تلنبار شده است پیامی را منتقل می کند. هنگامی که آنان خون قاعدگی و برخی نجاست های دیگر را نشان می دهند در حقیقت تصویر اغواگرانه و لذت بخش سیمای زن در سنت دیرپای هنری را دگرگون می سازند.

ایده های پیشنهادی فلاسفه و روانکاوان فرانسوی مانند لوسه ایریگاره الهام بخش فمینیست هایی بود که به جستجوی دورنمایی جنسی شده Sexuated که وامدار سنت پدرسالاری نباشد . نظریه ای یگانه تأثیرات بیان زنانه از بدن و ریخت شناسی آن اهمیت مرکزی داشت. او اصرار می کرد که جنسیت در وجود هر کس نفوذ دارد و جلوگیری از به ظهور رساندن آن در نوشتار و گفتار استاندارد، زنان را واداشته است که خود را در گفتمان مردانه/خنثی مخفی کنند که دارای قواعد و ن

تفسیرهای فمینیستی گاه تحت تأثیر مارکسیسم هستند و همان طور قبلاً در حوزه فیلم و تئوری های نگاه خیره مردانه اشاره کردیم، گاه تئوری های روانکاوی نیز بر آن اثر وسیعی داشته اند. این نظریه ها حضور پر قدرتی در تحلیل ادبیات، پرفورمنس، و هنرهای تجسمی داشته است. برخی از فمینیست ها با استفاده از نظریه های ژاک لاکان در خصوص "نظم نمادین" قدرت، در نظام مردسالار را توضیح می دهند. (کاپچک) .

ژولیا کریستوا تجربه هنری "خواری و حقارت" (Abjection) را ناشی از ترسی می داند که همزمان با یک نوع کشش نسبت به تن مادر وجود دارد؛ تمایل به گسست در کنار ترس جدایی و میل بازگشت به مأوای اولیه در نظریه کریستوا محور تحلیل این دست نمایش های انزجار آمیز در آثار هنری فمینیست هاست. (کریستوا ؛ کرید)

استفاده از نظریات روانکاوی در تئوری های زیباشناختی مورد نقد برخی از فلاسفه، خاصه طرفداران فلسفه تحلیلی و پسا تحلیلی قرار گرفته است. از نظر آنان این قبیل تصورات اساس تجربی ندارد و از نظر تئوریک هم مهم است. آنان معتقدند که تحلیل آثار فردرود هنرمندان قدرت روشنگرانه بیشتری دارد و می تواند تصویر بهتری از جایگاه مانیفست های جنسیتی در هنر به ما بدهد(فرلند ، کرول)

مباحثی که زیر عنوان "زیبایی شناسی فمینیستی" مطرح می شوند همواره در خلال نظریات فلسفی و اصول انتقادی و نیز آفرینش های هنری توسعه یافته اند. نظریه های مربوط به ادراک، ستایش اثر هنری و تفسیر آن در تمامی عرصه ها رشد کرده است و تأثیر وسیع آن بر تئوری های هنری بخصوص در اخیر شاهی بر این مدعاست. با مطالعه این قبیل آثار می توان به خصوصیات این شاخه از زیبایی شناسی اشراف بیشتری یافت.