Semnan University

**Journal of Applied Arts**

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

**ISNN:** 2821-0670

# A Sociological and Cultural Analysis of the Factors Contributing «to the Marginalization» of Female Designers at the Bauhaus School and Their Agency Strategies

**Bahareh Teimouri [1] (Corresponding Author)**

[1] Instructor, Department of Industrial Design, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

(Received: 22.02.2023, Revised: 08.04.2023, Accepted: 15.04.2023)

https://doi.org/10.22075/aaj.2023.30004.1171

**Abstract:**

The Bauhaus, one of the most influential art and design schools of the twentieth century, was founded on the principle of equal admission for all applicants, regardless of age, gender or educational background. This promise attracted a considerable number of women. However, in practice, Walter Gropius adopted policies that restricted women's participation to certain workshops. Despite these limitations, the work of several women proved so impactful that the workshops in which they studied and practiced became the school's primary sources of income through contracts with industry.

The aim of this study is to examine the contextual conditions that led to this policy shift and, in parallel, to trace the pathways through which Bauhaus women challenged Gropius's assumptions about creativity as a male domain. From a gendered-historical perspective, it also seeks to answer the question of why the contributions of successful Bauhaus women have been diminished or erased in the historiography of art, design, and architecture. The research method is descriptive-analytical, grounded in a qualitative approach.

To better understand the circumstances of women's education and professional activity at the Bauhaus, the educational background and selected works of three of its most influential women—Gunta Stölzl, Anni Albers, and Marianne Brandt -are briefly examined. The findings indicate that, contrary to the patriarchal belief prevalent in early twentieth-century Europe- that women were suited only for artistic and two-dimensional work due to alleged cognitive limitations compared to men - Bauhaus women fully absorbed the school's pedagogical philosophy. Through creative experimentation with new methods and materials, they succeeded in guiding the workshops toward a dynamic responsiveness to the needs of society and industry. Moreover, even after their forced migration, they continued to expand this trajectory, not only by introducing innovative methods of production but also by engaging with and drawing upon the cultural capacities of other societies to generate further innovations.

**Keywords:** Bauhaus, Creative Women, Patriarchal Thinking, Art and Design, Collaboration with Industry.

1-Email: B.teimouri@semnan.ac.ir

How to cite: Teimouri, B. (2024). A Sociological and Cultural Analysis of the Factors Contributing «to the Marginalization» of Female Designers at the Bauhaus School and Their Agency Strategies, Journal of Applied Arts, 4(4), 87-102.

Doi: 10.22075/aaj.2023.30004.1171

# تحلیل جامعه‌شناختی و فرهنگیِ عوامل مؤثر بر «در حاشیه ماندن» طراحان زن در مدرسه باهاوس و راهبردهای عاملیت آنان

**بهاره تیموری (نویسنده مسئول)**[1]

[1] مربی، گروه طراحی صنعتی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۰۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۱/۱۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2023.30004.1171

**چکیده**

باهاوس، یکی از تأثیرگذارترین مدارس هنر و طراحی قرن بیستم، در آغاز فعالیت خود با شعار پذیرش برابر برای تمامی متقاضیان، صرف‌نظر از سن، جنسیت یا پیش‌زمینه تحصیلی، تأسیس شد. این وعده با استقبال گسترده زنان همراه شد. با این حال، والتر گروپیوس، در عمل سیاست‌هایی را در پیش گرفت که منجر به محدودسازی حضور زنان به برخی کارگاه‌های خاص شد. اما عملکرد برخی از این زنان به گونه‌ای بود که کارگاه‌هایی که آن‌ها در آن مشغول به کار و آموزش بودند با عقد قرارداد با صنعت، به منبع درآمد اصلی مدرسه تبدیل شدند. هدف از انجام این پژوهش، بررسی شرایط زمینه‌ای این تغییر سیاست و به موازات آن، مسیری است که زنان خلاق مدرسه برای درهم شکستن مفروضات گروپیوس در مورد مردانه بودن خلاقیت پیمودند. همچنین با نگرشی جنسیتی-تاریخی، در پی پاسخ به این پرسش است که چه عواملی سبب حذف یا کمرنگ شدن نقش زنان موفق باهاوس در تاریخ‌نگاری هنر، طراحی و معماری شده‌است. روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و با رویکرد کیفی است. به منظور درک مناسب‌تر شرایط تحصیل و کار زنان در مدرسه، پیشینه تحصیلی و برخی از آثار سه تن از اثرگذارترین زنان باهاوس یعنی *گونتا استولزل*، *آنی آلبرز* و *ماریان برانت*، به اختصار بررسی شده‌اند. نتایج حاکی از آن است که برخلاف تفکر پدرسالارانه حاکم بر جامعه آن زمان اروپا، یعنی مناسب بودن زنان برای فعالیت‌های هنری و ساخت دو بعدی به دلیل محدودیت‌های مغز زنان در مقایسه با مردان ، زنان باهاوس به خوبی فلسفه آموزش‌ها را دریافته و به کمک آزمودن خلاقانه روش‌ها و مواد جدید توانستند کارگاه‌های مدرسه را به گونه‌ای پویا در جهت پاسخگویی به جامعه و صنعت رهنمون شوند. همچنین توانستند این رویه را حتی پس از کوچ اجباری، اعتلا بخشند و علاوه بر روش‌های جدید ساخت مصنوعات، با آزمودن ظرفیت فرهنگ‌های دیگر، نوآوری‌های بیشتری خلق کنند.

**واژه‌های کلیدی:** باهاوس، زنان خلاق، تفکر پدرسالارانه، هنر و دیزاین، ارتباط با صنعت.

---

1-Email: B.teimouri@semnan.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: تیموری، بهاره. (۱۴۰۳). تحلیل جامعه‌شناختی و فرهنگیِ عوامل مؤثر بر «*در حاشیه ماندن*» طراحان زن در مدرسه باهاوس و راهبردهای عاملیت آنان، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۴)، ۱۰۲-۸۷.

Doi: 10.22075/aaj.2023.30004.1171

**مقدمه**

مدرسه باهاوس[1] با هدف رهایی بخشیدن رشته‌های هنر از انحصار طبقات بالای جامعه و تربیت هنرمند- صنعت‌گران، طراحان، نقاشان و مجسمه‌سازانی توانمند در خلق آثار مشترک با یکدیگر تأسیس شد (ویتفورد، ۱۱:۱۳۸۶). ایده‌های والتر گروپیوس[2]، بنیانگذار مدرنیست مدرسه، تجسم بسیاری از اصول این نهضت بود که در مانیفست افتتاحیه مدرسه در سال ۱۹۱۹ منتشر گردید. او در این مانیفست، بندی را قرار داد که افق جدیدی را برای زنان در بهره‌مندی از فرصت‌های آموزشی و به دنبال آن دسترسی به مشاغل حرفه‌ای در هنر و دیزاین گشود. گروپیوس وعده داد پذیرش دانشجویان در مدرسه بر اساس نظر شورای اساتید و فارغ از سن، جنسیت و سابقه تحصیلی متقاضیان انجام خواهد شد. اما با شروع کار مدرسه و استقبال بی‌سابقه متقاضیان زن، گروپیوس تغییر رویه داد و فعالیت هنرجویان زن را به چند کارگاه محدود نمود.

از طرفی، بسیاری از پژوهش‌ها و منابعی که تاریخ باهاوس را بررسی نموده‌اند بر آثار معلمان مرد مشهور هنر و طراحی باهاوس، محتوای دروس، روش‌های تدریس و ویژگی‌های آن‌ها متمرکز بوده‌اند. در نگاهی جامع، مداخلات زنان در دنیای طراحی، چه در گذشته و چه در حال حاضر، در بیشتر موارد نادیده گرفته شده‌است. در واقع، حذف فعالیت زنان طراح بسیار بیشتر از تصدیق نادر آثار آنان است و این تصدیق‌ها نیز طوری گذرا و دارای حاشیه صورت گرفته‌است که مخاطب متوجه اتفاقی و تصادفی نبودن این سکوت‌ها می‌شود. این امر پیامد مستقیم روش‌های خاص تاریخ- نگاری نیز هستند. این روش‌ها که شامل انتخاب، طبقه‌بندی و اولویت‌بندی انواع طراحی، دسته‌بندی طراحان، سبک‌ها و حرکات متمایز و شیوه‌های مختلف تولید است، در کل علیه زنان تعصب دارند و در واقع به حذف آن‌ها از تاریخ کمک می‌کنند. قابل ذکر است که نام معدود زنانی که وارد متون مرجع در تاریخ طراحی شده‌اند، در چارچوب پدرسالاری معرفی شده‌اند. آن‌ها یا بر اساس جنسیت خود به‌عنوان طراح یا استفاده‌کننده محصولات زنانه تعریف می‌شوند، یا تحت نام شوهر، معشوق، پدر یا برادرشان قرار می‌گیرند (باکلی، ۱۹۸۶: ۳). این در حالیست که زنان طراح و از جمله اساتید و دانشجویان زن خلاق باهاوس، پیوند دهنده آموزه‌های مدارس مدرن هنر به دنیای بیرون بودند. از منظر جنسیتی- تاریخی، این پرسش مطرح می‌شود که دلایلی که منجر به نادیده گرفته‌شدن گسترده این زنان موفق در هنر، طراحی و معماری از سوابق تاریخی شده، چه بوده‌است. همچنین این پژوهش در پی آن است که از طریق بررسی سابقه تحصیل و کار سه تن از اثرگذارترین زنان باهاوس (گونتا استولزل[3]، آنی آلبرز[4] و ماریان برانت[5]) در زمینه تاریخی- فرهنگی آن دوره مدرسه، به پاسخ این پرسش برسد که زنان خلاق باهاوس چگونه شرایط تحمیل شده را تبدیل به درخشان‌ترین دستاورد مدرسه، یعنی پیوند هنر و صنعت نمودند.

**پیشینه پژوهش**

بسیاری از صاحب‌نظران حوزه هنر و دیزاین، مدرسه باهاوس و شیوه متفاوت آموزش آن را زمینه شکل‌گیری هنر و دیزاین مدرن می‌دانند. تعداد زیاد کتاب‌ها و پژوهش‌هایی که در مورد تاریخ مدرسه، اساتید آن، تأثیرات باهاوس بر هنر، صنعت و در دید کلی، جهان مصنوع پیرامون انسان در عصر حاضر، نگارش شده مؤید این مطلب است. از آن‌جا که تمرکز مطالعه حاضر بر زنان باهاوس است پژوهش‌هایی مورد واکاوی قرار گرفت که از این منظر به بررسی باهاوس پرداخته‌اند. از آن جمله، چراغی کوتیانی (۱۳۹۰) در مقاله خود با عنوان «هنر و زیبایی‌شناسی فمینیسم» که در نشریه معرفت فرهنگی اجتماعی چاپ شده‌است بیان می‌کند که فمنیست‌ها معتقدند زنان در مقام خالق آثار هنری نسبت به همتایان مرد خود کمتر به رسمیت شناخته شده‌اند و دلیل این امر توانایی یا استعداد کمتر زنان نیست. بلکه شرایط فکری و اجتماعی جامعه، بستر مناسبی جهت بروز این توانایی را به آفرینندگان هنری زن نمی‌داده است. کاستروا

(۲۰۲۱) در گزارشی با عنوان « The Bauhaus movement: Where are the women?» که برای سرویس پژوهش‌های پارلمان اروپا انجام داده‌است به دوگانگی شعارها و عمل گروپیوس در قبال زنان متقاضی تحصیل در باهاوس اشاره می‌کند. او دلیل این تضاد را در تفکر مردسالارانه حاکم بر مدرسه می‌داند و وجود این اعتقاد که زنان تفکر سه بعدی ندارند و بهتر است خلاقیت خود را در کارگاه‌های بافندگی امتحان کنند. علاوه بر این موارد، بررسی آثار هنرمندان زن باهاوس موضوع جذابی برای پایان‌نامه‌های دانشجویان رشته تاریخ هنر است. کریستین گلاور (۲۰۱۲) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود در دانشگاه ایالتی فلوریدا، با عنوان « Anni Albers's Modernist Philosophy in Thread and Text» ، دید متفاوت آنی آلبرز را از برداشت فرهنگی در بافته‌های باستانی و پیچیدگی فلسفه شخصی او در مورد هنر و انعکاس این دیدگاه در بافته‌های او را بررسی نمود. کاترین فی (۲۰۱۴) نیز در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود برای دانشگاه امریکن، واشنگتن، با عنوان « Anni and Josef Albers: Mexican Travels, Touristic Experiences and Artistic Responses»، به بررسی دستاوردهای سفرهای آنی و جوزف آلبرز به مکزیک بین سال‌های ۱۹۳۵ تا ۱۹۶۷ پرداخت و زیرساخت‌های فلسفی فکری آموزش‌های باهاوس را منبع الهام بسیاری از آثار آن‌ها در برخورد با الهامات بین فرهنگی می‌داند.

عمده پژوهش‌های انجام شده با نگرش تاریخی و شرح و بسط آثار و تفکرات هنرمندان باهاوس در زمینه خاصی از هنر و صنعت انجام شده‌است. آنچه که مطالعه حاضر را از مطالعات پیشین متمایز می‌کند بررسی آثار سه نفر از زنان مؤثر باهاوس، فارغ از نگاه فمنیستی و صرفاً تجزیه و تحلیل اتمسفر حاکم بر فضای سیاسی، فرهنگی و اجتماعی دوران فعالیت این بانوان است. علاوه بر آن، روش‌های ابداعی این هنرمندان در تبدیل محدودیت‌ها به فرصت‌هایی برای پیوند کارگاه‌های مدرسه باهاوس و صنعت حائز اهمیت است.

**روش پژوهش**

این مطالعه با رویکرد کیفی و از طریق تحلیل محتوای اسنادی انجام شده‌است. داده‌های پژوهش مبتنی بر مطالعات اسنادی و بررسی منابع دسته‌اول و دوم مرتبط با موضوع بوده که با روش تحلیلی-توصیفی مورد پردازش قرار گرفته‌اند. ابتدا پیشینه مدرسه باهاوس با تکیه بر زمینه‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و هنری به اختصار بررسی شده‌است تا بتوان تحلیل مناسبی از شرایط تحصیل و کار زنان هنرجوی این مدرسه ارائه داد. به منظور درک مناسب موارد مذکور، پیشینه تحصیلی و گزیده‌ای از کار حرفه‌ای گونتا استولزل، آنی آلبرز و ماریان برانت که از شاخص‌ترین دانشجویان و اساتید باهاوس بودند، بررسی گردید. مبنای انتخاب این سه طراح، اقدامات آن‌ها در جهت صنعتی‌سازی هنرشان بود. سه طراحی که آثار شاخصی در طول دوره تحصیل و کار حرفه‌ای خود خلق نمودند و در این پژوهش نمونه‌هایی از کارهای آن‌ها با هدف بررسی سیر تحول خلق اثر و منابع الهام آثار انتخاب شده‌است.

**مبانی نظری**

**آغازی متفاوت**

پرسش‌هایی که باهاوس مطرح کرد متأثر از جهانی بود متفاوت از دنیای امروز. با این‌حال، این پرسش‌ها هنوز مورد سوال هستند و به شکلی ضروری مطرح می‌گردند. پرسش‌هایی چون: نحوه آموزش هنر و صنایع چگونه باید باشد؟ ماهیت یک دیزاین خوب چیست؟ یا اثرات ساختمان بر ساکنین چیست؟ بهتر است برای درک منشاء این پرسش‌ها، بستری که باهاوس در آن شکل گرفت بررسی شود. این پیشینه در مواردی چون زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری قابل دسته‌بندی است.

با پایان جنگ جهانی اول، مردم اروپا به دنبال ترمیم زندگی، شهرها و زندگی پس از ویرانی بودند. این خواسته موجب شد مسیر سرعت دادن به ریتم کُند و آهسته زندگی، که پس از انقلاب صنعتی آغاز شده بود، با جدیت بیشتری پی‌گرفته شود. از دیگرسو، با پیروزی انقلابیون بلشویک در روسیه و الزام تسری ایدئولوژی آن‌ها در تمام ارکان جامعه، هنرمندان و متفکران به صورت عملی به میدان آمدند که یکی از اقدامات اثرگذار متأثر از آن، تأسیس مدرسه «آموزش از طریق کار» توسط ماکارنکو[۶] بود (سلیمانی، ۱۲:۱۳۹۲).

از عوامل دیگری که به‌عنوان زیربنای شکل‌گیری باهاوس از دید شرایط سیاسی و اجتماعی می‌توان برشمرد ظهور طبقات اجتماعی جدید پس از انقلاب صنعتی بود. در اوایل سده نوزدهم، تولید صنعتی تار و پود اجتماعی اروپا را دگرگون کرد و طبقات شهری بزرگ و فقیری را به وجود آورد که کارهای صنعتی بی‌معنا و در مواردی خطرناک را انجام می‌دادند. در همان زمان، صنعت‌گران بورژوای طبقه متوسط نوخاسته، علاوه بر کسب سود بسیار، قدرت سیاسی بی‌سابقه‌ای به‌دست آوردند. همراه با این تحولات، تولید صنعتی نیز سیلی از کالاهای صنعتی جدید را روانه بازار کرد که زندگی مادی مردم را دستخوش دگرگونی نمود. در واکنش به این شرایط، جنبش‌های اصلاحی متعددی در عرصه سیاست، حقوق و کار به راه افتاد که خواستار بهبود شرایط بود. این تحرکات سیاسی و اجتماعی و نظرات نویسندگان و متفکرانی چون ویلیام موریس[۷] و جان راسکین[۸] در بریتانیا و هریشیو گرینوف[۹] در آمریکا، حرکت‌های اصلاح‌طلبانه را با طرح پرسش‌هایی فلسفی درباره کیفیت زندگی مادی مردم، هدف و کارکرد دیزاین و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در هنر و صنعت، به سمت تعاریف جدید طراحی و ساخت هدایت نمود (پارسونز، ۱۴۰۰: ۸۲).

افزون بر تحولات سیاسی اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰، دگرگونی‌های فرهنگی و هنری نیز در تأسیس باهاوس مؤثر بودند. به عنوان مثال، نظرات جان دیوئی[۱۰] در حوزه آموزش که متکی بر عمل‌گرایی در این حیطه بود، فردگرایی و عقل‌گرایی روزافزون که هدفش ارتقاء زندگی بشر به سطحی بالاتر بود، ظهور مکاتب هنری و ایسم‌های مختلف، از طبیعت‌گرایی آرت نوو تا خلوص آثار ساختارگرایان و داستیل و نگاه متفاوت امپرسیونیست‌ها و ایده‌های نو آفرینش در ورک‌بوند[۱۱]، آغاز دوران مدرنیسم را نوید می‌دادند. در چنین فضایی بود که گروپیوس پس از بازگشت از جنگ، ایده‌های خود را در مدرسه باهاوس به ظهور رسانید.

در سال ۱۹۱۵، والتر گروپیوس توسط دوک بزرگ ساکسونی به‌عنوان مدیر مدرسه هنرها و صنایع دستی دوک بزرگ وایمار به جای هنری ون دی ولده[۱۲] پیشنهاد شد. در «روح ناسیونالیسم جدید» که در آن زمان در آلمان در حال ظهور بود، دوک بدون در نظر گرفتن صلاحیت‌های پایین‌تر گروپیوس، می‌خواست یک رهبر آلمانی اصیل در این سمت باشد. او بر اهمیت ارتباط هنر با صنعت تأکید کرد. او معتقد بود که تکنولوژی، سرآغاز مرگ هنرمند رمانتیک است و اگر تلاش شود، این دو در واقع می‌توانند همزیستی کنند. گروپیوس دنیایی را متصور بود که در آن تولید انبوه و هنرمند در هماهنگی با یکدیگر کار می‌کنند (لدفورد، ۲۰۲۰: ۳). گروپیوس در مانیفست تأسیس مدرسه اعلام کرد که دانشجویان بدون توجه به جنسیت و پیشینه پذیرش می‌شوند. او بیان کرد که «هر فرد بدون توجه به سن یا جنسیت، که تحصیلات قبلی او توسط شورای استادان کافی تشخیص داده شود، تا جایی که فضا موجود است پذیرفته می‌شود». با این حال، تنها یک سال پس از افتتاح باهاوس، گروپیوس نظر خود را تغییر داد چرا که علاقه زنان برای شرکت در دوره‌های مدرسه را دست کم گرفته

بود. در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست، زنان از خانه‌ها بیرون آمده و نقش پررنگ‌تری را در جامعه مطالبه می‌کردند. تلاش برای گرفتن حق رأی، حضور در مدارس و مشاغلی که تا پیش از آن مختص مردان بود و استقلال مالی زنان، صحنه‌هایی متفاوت از آنچه بنیانگذار متصور بود، ایجاد کرد. در سال ۱۹۲۰، او نامه‌ای به هیئت مدیره ارسال کرد که در آن پیشنهاد می‌کرد: «تفکیک سخت‌گیرانه در زمان پذیرش ضروری است. به خصوص، برای جنس مونث که تعداد آن‌ها بسیار زیاد است.» از آن پس، تنها کارگاه‌های سفالگری، صحافی و بافندگی در اختیار زنانی بود که در باهاوس شرکت می‌کردند. تعداد انگشت شماری از زنان بودند که می‌توانستند در دوره‌های کارگاهی مانند نقاشی شرکت کنند، اما باید در بخش بافندگی ثبت نام می‌کردند (لدفورد، ۲۰۲۰: ۱۱). در همین شرایط زنان دانشجو و تنها استاد همجنس‌شان، گونتا استولزل، دست به انجام اقداماتی ساختارشکنانه و خلاقانه زدند که مسیر مردسالارانه دنیای صنعت، ساخت و دیزاین را متحول نمود. برای درک این اثرگذاری، فعالیت‌ها و آثار سه نفر از این طراحان خلاق بررسی می‌شود.

**گونتا استولزل**

گونتا استولزل، تنها زنی بود که در باهاوس تدریس می‌کرد. زنان باهاوس که بر اساس شعار پذیرش در مدرسه فارغ از جنسیت و پیشینه، جذب آن شده بودند عمدتاً توسط استادان مرد به حاشیه رانده شدند و مجبور شدند به کار در کارگاه‌های معدودی بسنده کنند (بانتینگ، ۱:۲۰۲۲). تحت آموزش گونتا استولزل و ذکاوت تجاری او، آن‌ها کارگاه بافندگی را به سنگ بنای مالی باهاوس تبدیل کردند. تا پیش از تأسیس باهاوس و در مدارس هنر دیگر، زنان عمدتاً به دلیل تفکیک جنسیتی از تحصیل آکادمیک رشته‌های هنری محروم بودند. به همین دلیل اعلامیه تأسیس مدرسه، بیشتر از پسران، دانش‌آموزان دختر را جذب کرد.

برخلاف استولزل و زنان دیگر باهاوس که از این آزادی نوظهور خوشحال بودند، گریپیوس و اساتید مرد مدرسه نگران کم‌رنگ شدن اتمسفر صنعتی مدرسه و اتصال هنر و صنعت بودند و حتی این عقیده گروپیوس که زنان قادر به تفکر فراتر از دو بُعد نبودند، نگرانی اساتید را در مورد سمت و سوی هنری مدرسه که بر معماری متمرکز بود، تشدید نمود. بنابراین، زنان باهاوس بیشتر به سمت کارگاه‌های بافندگی سوق داده شدند؛ چرا که بافندگی کاری «زنانه» محسوب می‌شد و گئورگ موچه[۱۳]، استاد فرم این کارگاه نیز مانند گروپیوس به این نظر اعتقاد داشت و در نتیجه اهتمام لازم برای پیشرفت کارگاه را نداشت. استولزل، زنی ماجراجو، صریح و خستگی‌ناپذیر بود که به صورت خودجوش و به کمک ویژگی شخصیتی رهبری که داشت به طور غیر رسمی، دوستانش را جهت می‌داد (روسلر و بلوم، ۲۰۱۹: ۳). او در خلق آثارش و بعدها در آموزشش به‌عنوان استاد جوان، از منابع مختلفی متأثر بود از جمله آموزه‌هایش در مدرسه هنرهای کاربردی مونیخ در رشته‌های نقاشی روی شیشه، سرامیک و نقاشی دکوراتیو. در بررسی دست بافته‌های او می‌توان رد آموزش‌های اساتید بنام باهاوس یعنی ایتن، کلی و کاندینسکی را یافت. آموزه‌های کاندینسکی در مورد *نیاز درونی* و *سرچشمه خلاقیت هنرمند*، در انتزاعی که استولزل بعدها در طراحی منسوجاتش پیاده کرد قابل مشاهده است.

کارگاه بافندگی بر بیان هنری و آثار فردی بر مبنای آموزه‌ها و فلسفه اساتید باهاوس تأکید داشت. با این حال، تلاش استولزل بر این بود که با به‌کارگیری واژگان هنر مدرن، تغییر دیدگاهی را نسبت به بافندگی ایجاد نماید و آن را از مفهوم کاری صرفاً «زنانه» دور کرده به گفتمان هنر مرتبط با صنعت نزدیک کند. برای رسیدن به این هدف، استولزل آموزش‌های فن‌محور را در برنامه آموزشی دانش‌آموزان

قرار داد. مانند مکانیک بافندگی و رنگرزی، ریاضی و هندسه، تکنیک‌های بافت و شناخت مواد که سبب شد کارگاه‌های بافندگی باهاوس آزمایشگاه مواد جدید شوند (بانتینگ، ۲۰۲۲: ۱). او با همراهی آنی آلبرز مواد را از نظر رنگ، بافت، ساختار، مقاومت در برابر سایش، شکست نور و جذب صدا و به‌کارگیری مواد مصنوعی جدید مانند سلفون، آزمایش می‌کردند. این اقدامات استولزل، به اجرای اولین پروژه مشترک بین باهاوس و شرکت نساجی پلی‌تکس برلین منجر شد. شاید تغییر دیدگاه نسبت به فن و هنر بافندگی و تعامل موفق بین باهاوس و صنعت را بتوان دستاورد استولزل در این دوره دانست.

در بطن اندیشه‌های زیبایی‌شناسی باهاوس، کارکردگرایی، انتزاع و تحقق آنچه که «کل اثر هنری»[۱۴] خوانده می‌شد، قرار داشت. بنابراین، زیبایی‌شناسی باهاوس به طور قطعی توسعه هنر و طراحی و ساخت را در قرن بیستم شکل داد. گونتا استولزل استعداد شگرفی در ترجمه ترکیب‌های رسمی پیچیده به قطعات دست‌بافی داشت که با مهارت او در طراحی برای تولید ماشینی همراه بود. زیر نظر او کارگاه بافندگی به یکی از موفق‌ترین و پول‌سازترین کارگاه‌های باهاوس تبدیل شد که آرمان‌های مؤسس را به واقعیت نزدیک کرد (لوتنر، ۲۰۲۲: ۱۸۲).

در بررسی برخی آثار استولزل به ویژه کارهای ابتدایی او در باهاوس، استفاده از رنگ‌های خالص و ترکیب‌بندی بداهه که از آموزه‌های کلاس‌های ایتن و کاندینسکی بود مشهود است. استولزل، سبک خود را در دوران تحصیلش در مدرسه هنرهای کاربردی پایه‌ریزی کرد و در طول تحصیل و سپس آموزش در باهاوس این خط فکری را هم از نظر فرم و هم رنگ ارتقاء داد به گونه‌ای که در کنار تکنیک بافت ویژه و پیچیده پارچه‌ها و دیوارکوب‌ها، بداهه‌پردازی‌های فرمی او در بافت در کنار مسائل فنی، تغییر دیدگاه صنعت نسبت به آثار کارگاه‌های باهاوس را سبب شد (تصویر ۱ تا ۵).

تصویر ۱- راست: نقاشی آبرنگ-گونتا استولزل، بین سال‌های ۱۹۱۹-۱۹۱۵. منبع: (URL: 1)

تصویر ۲- چپ: بداهه‌سازی شماره ۳۰- کاندینسکی،۱۹۱۳. منبع: (URL: 2)

تصویر ۳- دیوارآویز گاوها در مرتع، اولین دیوارآویز استولزل در باهاوس(پشت اثر)،۱۹۲۰. منبع: (URL: 3)

تصویر ۴- راست: مطالعه رنگ، مربع با دایره‌های متحدالمرکز، اثر کاندینسکی، ۱۹۱۳. منبع: (URL: 4)

تصویر ۵- چپ: طراحی فرش، گواش بر کاغذ،گونتا استولزل، ۱۹۲۳. منبع: (URL: 5)

در برخی موارد نیز تأثیرات سبک داستیل[۱۵] قابل ردیابی است. تئو وان دوزبورگ[۱۶]، با آن‌که رسماً از اساتید باهاوس نبود اما، با ایراد سخنرانی‌هایی در مدرسه، بر نحوه انتزاع دانشجویان در کارهایشان اثر گذاشت. استفاده از خطوط و سطوح سیاه، فضابندی اثر به صورت افقی و عمودی و انتزاعی نمودن ایده

اولیه بر مبنای دریافت شخصی را شاید بتوان جزو این اثرپذیری دانست (تصویر ۶ و ۷).

تصویر ۶- راست: ترکیب‌بندی، تئووان دوزبورگ،۱۹۱۷. منبع: (URL: 6)
تصویر ۷- چپ: دیوارآویز سیاه و سفید، گونتا استولزل، ۱۹۲۴.
منبع: (URL: 7)

در مسیر توسعه حرفه‌ای کارگاه بافندگی باهاوس، استولزل و شاگردانش به سمت سادگی قطعات بافته‌شده و ساخت نمونه‌های کاربردی برای صنعت پرداختند. در این مسیر، آن‌ها به این نتیجه رسیدند که دیوارکوب‌ها، رومیزی‌ها و پارچه‌هایی که تولید می‌کنند بسیار «پرمدعا» هستند و غنای رنگ و فرم این آثار بیش از آن است که با اتمسفر زمان خود هم‌خوانی داشته و باید ساده‌تر و کاربردی‌تر باشند. بنابراین قطعات و نمونه‌هایی تولید کردند که بر سادگی، ارتقای ویژگی‌های فنی برای کاربردهای جدید صنعت در مبلمان و پوشش فضای داخلی و دیوارهای ساختمان‌های جدید باشند (تصویر ۸). از این زمان به بعد بود که تمایز روشنی بین حوزه‌های آموزشی در کارگاه بافندگی ایجاد شد: توسعه منسوجات کاربردی برای استفاده در فضای داخلی و آزمایش نظری با مواد و فرم و رنگ (بانتینگ، ۲۰۲۲: ۱).

## آنی آلبرز

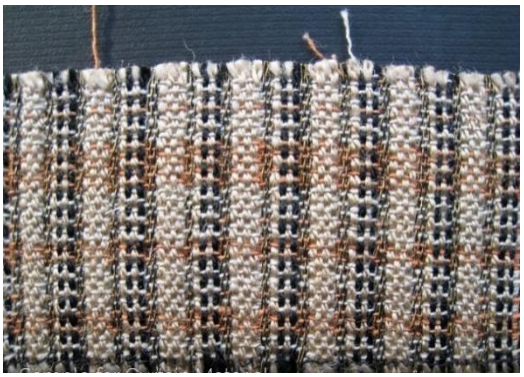
آنی آلبرز با هدف ادامه آموزش نقاشی خود که در آکادمی هنر هامبورگ آغاز کرده بود، وارد باهاوس شد. او در آکادمی هنر هامبورگ نزد مارتین براندنبورگ[۱۷]، نقاش امپرسیونیست، آموزش می‌دید. برای مدت کوتاهی، آنی فکر می‌کرد قوانین سختگیرانه استودیوی براندنبورگ برای او سودمند است. با این‌حال، وقتی سعی کرد از رنگ مشکی در کارهای خود استفاده کند، از سوی براندنبورگ مجبور به ترک استودیو شد. این برش کوتاه از آموزش آنی آلبرز، روند ادامه کار او را رقم زد؛ چرا که به‌کارگیری رنگ سیاه و عدم تمایل به انطباق با قوانین، به جزء ثابت آثار او بدل شد. با این وجود، به دلیل تغییر سیاست‌های والتر گروپیوس در جذب زنان در کارگاه‌های مشخص و همچنین بیماری، آنی به کارگاه بافندگی پیوست.

زنان دپارتمان بافندگی باهاوس را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. اول، گروه حاشیه‌ای از دانشجویان بودند که باهاوس را بدون دخالت حرفه‌ای دیگر در هنر ترک کردند. دوم، کسانی بودند که آموزش بافندگی خود را به پایان رساندند اما در فرصتی که مهیا شد، مسیر هنری متفاوتی را انتخاب کردند. آخرین و کوچک‌ترین دسته زنانی مانند آنی آلبرز و گونتا استولتزل را در بر می‌گیرد که بافندگی را به عنوان شغل مادام‌العمر خود پذیرفتند (لدفورد، ۲۰۲۰: ۱۴)

در کارهای اولیه آنی در کارگاه بافندگی، ترجیحات زیبایی‌شناختی او به سمت نظم و رسمیت گرایش داشت. اگرچه آنی زیر نظر نقاش امپرسیونیست آموزش دیده بود، اما با حضور در باهاوس متوجه شد که به سمت انتزاع کشش دارد. در مسیر انتزاع، کتاب انتزاع و همدلی ویلهم ورینگر[۱۸] (۱۹۰۸) الهام بخش آنی بود. در این کتاب، بحث اصلی ورینگر این است که جوامعی که اشکالی از اضطراب یا جو سیاسی تشدید شده را تجربه می‌کنند، تمایل دارند به شکلی انتزاعی‌تر هنر خود را بیان کنند. آنی دریافت که ثبات و وضوح اشکال در هنر انتزاعی با عدم قطعیت و مشکلات دنیای طبیعی مقابله می‌کند. به‌عنوان یک دختر از طبقه بالای جامعه، او از دنیای بیرون دوری گزید که به ترس از ناشناخته‌ها ختم شد. او فکر می‌کرد که طبیعت منبع زیبایی است اما، همچنین

منبعی از اضطراب و خشونت و حتی مرگ است، در حالی‌که اشکال ساخته‌شده توسط انسان اطمینان بخش است. آنی دریافت که محدودیت‌ها، عناصر کم و رنگ‌های ساده را ترجیح می‌دهد. این ایده‌ها منعکس‌کننده نظریه‌های ورینگر هستند به این معنا که آنی به دنبال انتزاع به‌عنوان شکلی از کنترل در جهانی بود که در آن هیچ اختیاری نداشت (لدفورد، ۲۰۲۰: ۱۶).

او بر اساس این تفکر و در کنار گونتا استولزل، شروع به کشف و استفاده ازکیفیت‌های مختلف الیاف و محدودیت‌های ماشین بافندگی به‌عنوان نوعی بیان کرد. در آثار او در مقایسه با آثار گونتا استولزل، زیبایی شناسی مینیمالیستی مشهود است که ترکیب راکد آن چشم را به نوار مرکزی اثر هدایت می کند. احساس ثبات و تعادلی که در آثار آنی وجود دارد، در کارهای گونتا یافت نمی‌شود (تصویر ۹). این ویژگی، آنی را از سایر شاگردان گونتا استولزل متمایز می‌کرد چرا که بقیه دانش‌آموزان، مسیر گونتا را ادامه دادند.



تصویر ۸- نمونه برای متریال پرده، ۱۹۲۵.
منبع: (آرون، ۲۰۱۳: ۲۲)

در دسائو، دپارتمان بافندگی به دلیل تقسیم به دو واحد مجزای کارگاه آزمایشی و تولیدی، با وایمار متفاوت بود. کارگاه آموزشی، کارگاهی تجربی و تولیدی بود که بر توسعه و تولید نمونه‌های اولیه صنعتی متمرکز بود در حالی که کارگاه آموزشی، دانش آموزان را برای آموزش آماده می‌کرد. این برنامه درسی کاملاً متفاوت برای بافندگی و متمرکز بر صنعت، در نهایت منجر به کاهش حضور زنان شد. برخی از زنان مانند آنی آلبرز از این حرکت به سوی صنعت خوشحال شدند و نمونه‌های اولیه موفقی را برای محصولات استاندارد طراحی کردند که مردم از طبقه‌های مختلف اقتصادی می‌توانستند بخرند. این تغییر رویکرد، بازار تولیدات زنان محلی را از رونق انداخت اما، بسیاری از هنرمندان زن جدید را از اروپای شرقی به مدرسه جذب کرد. آنی آلبرز معتقد بود که برای هنرمندان از همه اصناف، مهم است که در تولید نقش داشته باشند تا با جامعه در ارتباط باقی بمانند (لدفورد، ۲۰۲۰: ۲۸).

تصویر ۹- راست: دیوارآویز، گونتا استولزل. منبع: (URL: 8)
چپ: دیوارآویز، آنی آلبرز، ۱۹۲۴. منبع: (وبر و اسبقی،۱۹۹۹: ۱۲)

در دسائو، آنی به غیر از گونتا استولزل، مربیان معروفی داشت، از جمله پل کلی و واسیلی کاندینسکی، که تأثیر زیادی بر کار او گذاشتند. این تأثیر ماهیت زیبایی‌شناختی نداشت بلکه آنی از رویکرد سیستماتیک پل کلی برای طراحی بافته‌های خود ایده گرفت. استفاده از شبکه به عنوان پایه‌ای در ترکیب‌بندی، از تمایزات کارهای پل کلی بود که آنی در به کار بردن این اصل، نخ را جایگزین رنگ نمود (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰- راست: دیوارآویز، آنی آلبرز ، ۱۹۲۵
چپ: مطالعه با رنگ گواش برای دیوارآویز. منبع: (وبر و اسبقی، ۱۹۹۹: ۱۴)

تجربه آنی آلبرز در مدرسه باهاوس نه تنها به‌عنوان مقدمه‌ای برای ورود به حوزه بافندگی به‌عنوان رسانه‌ای هنری مطرح شد، بلکه زمینه‌ساز امکان‌های گسترده‌ای برای اکتشاف در قلمرو منسوجات گردید. این دوره از زندگی آلبرز صرفاً منعکس‌کننده فعالیت‌های هنری او نبود، بلکه نمادی از غلبه بر محدودیت‌های شخصی نیز بود. آلبرز، دختری آلمانی از طبقه مرفه، با عبور از موانع طبقاتی و اجتماعی دوران جوانی‌اش -که حضور زنان این طبقه در عرصه حرفه‌ای هنر را محدود می‌کرد- مسیر حرفه‌ای خود در هنر را پی گرفت. اگرچه در آغاز طرد شد و از نظر جسمی دچار ضعف بود، اما توانست از محدودیت‌های جنسیتی تحمیلی بهره برد و فراتر از انتظارات خانواده و مدرسه باهاوس عمل نماید.

## ماریان برانت

در سال ۱۹۲۰ اقامت کوتاهی در پاریس، برانت را در معرض محیط فرهنگی آوانگارد قرار داد که بیشتر پذیرای کار زنان هنرمند بود و شاهد ظهور «زنان پیش‌رو در جنبش برابری‌خواهی[۱۹]» بود که خواستار امتیازات مشابه مردان بودند. سه سال بعد، پس از بازدید از نمایشگاه باهاوس، نقاشی را کنار گذاشت و به باهاوس پیوست. او یکی از معدود زنانی بود که در باهاوس با حمایت لازلو موهولی ناگی[۲۰] که رییس کارگاه فلز بود وارد کارگاه‌های فلز شد و تأثیری تقریباً فوری در این زمینه گذاشت. برانت در کارگاه فلز با چالش‌های زیادی به‌عنوان تنها زن عضو این کارگاه روبرو بود. «در ابتدا استقبال گرمی از من نشد -آن‌ها احساس کردند جایی برای یک زن در یک کارگاه فلز وجود نداشت. آن‌ها بعداً این را اعتراف کردند و در عین حال نارضایتی خود را با انجام انواع کارهای کسل‌کننده و احمقانه به من ابراز کردند. بعدها همه چیز حل شد و همه با هم به خوبی کنار آمدیم.» (برانت (۱۹۷۰) به نقل از پاندرفو و مک درموت، ۲۰۲۱: ۱۱۴)

یکی از اولین پروژه‌های دانشجویی او قوری چای «MT 49» بود که به یکی از آثار نمادین باهاوس تبدیل شد. هر بخش جداگانه از قوری- درب، دستگیره، دهانه و پایه - را می‌توان به وضوح خواند. برانت با ساختن مجسمه‌ای انتزاعی که در عین حال قوری است، همه آن‌ها را دوباره کنار هم قرار داد. اشکال مسطح و کروی کاملا هماهنگ هستند. اما با وجود زیبایی، بدون شک این شی و هدف اعلام شده طراح، برای تولید انبوه مناسب نبود (تصویر ۱۱). فرم تکه‌تکه قوری و انتخاب متریال متفاوت در ساخت آن، محصول نهایی را شاید شبیه یک فوتومونتاژ سه بعدی نمایش دهد که ابزار بیان داداییست‌ها و ساختارگرایان روسی در برلین بود (راسترن، ۲۰۰۷).

تصویر ۱۱- قوری چای «MT 49»، ماریان برانت، ۱۹۲۴.
منبع: (پاندرفو و مک درموت، ۲۰۲۱: ۱۱۶)

پس از انتقال به دسائو، به ساخت محصولات نورپردازی روی آورد. این اتصالات نوری منعکس‌کننده فلسفه غالب باهاوس بود که اشکال خالص و حقیقت را برای مواد ممتاز می‌کرد. تجزیه و تحلیل چراغ کنار تخت طراحی شده برای «Kandem» (تصویر ۱۲)

نشان می‌دهد که برانت از برخی از آرمان‌های اولیه باهاوس که به زیبایی در کارهای قبلی او بیان شده بودند، گذر کرده‌است. از تمرکز بر فرم و مواد، برانت اکنون درگیر چالش طراحی اشیاء قابل استفاده، اقتصادی و زیبا برای تولید انبوه بود. پروژه «Kandem» نشان‌دهنده اولین حرکت برانت از ایجاد اشیاء نمادین به نقش طراح صنعتی برای تولیدکنندگان اشیاء تولید انبوه است (پاندرفو و مک درموت، ۲۰۲۱: ۱۱۶).

استفاده از اشکال هندسی ساده در طراحی چراغ‌ها واکنشی در برابر تاریخی‌سازی سال‌های پس از جنگ فرانسه و پروس بود. مدل شماره ۷۰۲ (تصویر ۱۲)، چراغی بود که برای شب یا چراغ خواب طراحی شده بود. بنابراین، ویژگی‌هایی چون بلند نبودن پایه، پهن بودن قسمت زیرین از فلز ریخته‌گری شده و مستحکم بودن فرم چراغ به لحاظ بصری و فیزیکی، مانع از تکان‌های تصادفی کاربر نیمه خواب به چراغ در شب می‌شد.

تصویر ۱۲- چراغ رومیزی Kandem، ماریان برانت، ۱۹۲۸. منبع: (پاندرفو و مک درموت، ۲۰۲۱: ۱۱۶)

برانت در طراحی‌های خود افزون بر تسلط کامل به شناخت مواد و ویژگی‌های فیزیکی آن‌ها، نیازها و رفتارهای کاربر را نیز پیش‌بینی می‌کرد و برای آن ایده داشت (تصویر ۱۳). در طراحی این محصول، برانت با رنگ کردن بدنه چراغ را به جای فولاد پرداخت شده «سخت و وحشتناک» که مردم به آن رغبتی نداشتند و همچنین خلاقیت در طراحی فرم که علاوه بر جنبه زیبایی‌شناختی محصول کاملاً عملکردی نیز بود (مانند زاویه و فرم سهمی شکل قسمت لامپ برای پخش مناسب نور و همچنین دسترسی راحت به کلید روشن- خاموش چراغ در شب)، مسیری جدید را برای طراحان صنعتی دنیای جدید معرفی نمود (پاندرفو و مک درموت، ۲۰۲۱: ۱۱۷).

تصویر ۱۳- تبلیغی از مجله ماهانه Kandem، نمایش تعامل انسان با محصول. ۱۹۲۸. منبع: (چوپانکاره و حبیبی،۱۳۹۷: ۱۰۸).

علاوه بر توجه به ارگونومی محصول و نحوه تعامل آن با انسان، فرم محصولات روشنایی طراحان باهاوس، گویای افردنس عملکردی آن است که ناشی از دیدگاه عملکرگرایانه طراح است. از طرفی، برانت به این نکته واقف بود که فرم‌های ساده و هندسی برای تولید انبوه و روش تولید صنعتی مناسب‌تر هستند (چوپانکاره و حبیبی، ۱۳۹۷: ۱۰۹). همین رویکرد، منجر به عقد قراردادهایی با صنعت شد که طراحی‌های برانت را از سطح طراحی نمادین به طراحی برای مردم ارتقاء داد (تصویر ۱۴).

## تحلیل دلایل در سایه ماندن زنان باهاوس و راهکارهای این زنان برای بیان هویت خود

باهاوس (۱۹۳۳-۱۹۱۹)، احتمالاً یکی از بهترین مدارس هنر و طراحی قرن بیستم است که آموزش‌هایش آن را به یک مرجع برتر در خلاقیت و آموزش هنر و طراحی قرن گذشته تبدیل کرد (رودریگز، ۲۰۲۰: ۲۶۰). مفهوم چند رشته‌ای هنر،

معماری و نقش طراح در خدمت جامعه و نقش صنعت و آموزش، جوهره خلقت در باهاوس بود که انقلابی را در شیوه زندگی انسان معاصر و در برنامه‌های آموزش آکادمیک هنر به وجود آورد. در این هدف، که کل زندگی را زیر سوال می‌برد، زنانی که در باهاوس تحصیل می‌کردند نقش اساسی داشتند. آن‌ها آثار هنری خود را خلق کردند و هویت خود را به‌عنوان خالق اثر، با استفاده از مواد مختلف مانند نخ، عکس، خشت، فلز، چوب و غیره بیان کردند تا به ایده‌آل مدرسه در جهت تولید کاربردی دست یابند. در نتیجه، نسلی از هنرمندان و طراحان به وجود آمدند که تأثیرات بین‌المللی داشتند، از جمله چهره‌های برتر در دنیای هنر و طراحی، مانند آنی آلبرز، آلما بوشر، ماریان برانت، ورا مایر والدک، گونتا استولزل و مارگارت لیشر و بسیاری دیگر (رودریگز، ۲۰۲۰: ۲۶۹).

تصویر ۱۴- چراغ آویز ماریان برانت و پیرمبل، ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶. منبع: (چوپانکاره و حبیبی،۱۳۹۷: ۱۰۷).

با این وجود، زنان در باهاوس هنگام امتحان کردن زمینه‌های کاری سنتی مردانه با موانعی مواجه شدند. گروپیوس نسبت به انجام هرگونه «آزمایش غیرضروری» (تفاوتی برای محدود کردن دسترسی برابر به دانشجویان دختر) بی‌میل بود و توصیه می‌کرد که زنان باید مستقیماً از دوره مقدماتی به کارگاه بافندگی یا سفالگری و صحافی، به‌عنوان جایگزین‌های ممکن فرستاده شوند (ری، ۲۰۰۱: ۷۷) که در آن زمان تصور می‌شد «مناسب جنسیت زنان» بود (کیم، ۲۰۲۲: ۴۱۸).

در دنیای کار حرفه‌ای نیز این زنان آن‌گونه که شایسته است معرفی نشده‌اند. معدود زنانی که به دلیل کار حرفه‌ای و متمایزشان در طراحی شناخته شده‌اند، در چارچوب پدرسالاری معرفی شده‌اند. آن‌ها یا بر اساس جنسیت خود به‌عنوان طراح یا استفاده‌کننده محصولات زنانه تعریف می‌شوند، یا تحت نام شوهر، معشوق، پدر و یا برادرشان قرار می‌گیرند (باکلی، ۱۹۸۶: ۳). می‌توان دلایل این امر را در دو حیطه کلی معرفی نمود: اول روحیه پدرسالاری حاکم بر جامعه اروپا پس از جنگ جهانی اول؛ دوم روش‌های تاریخ‌نگاری که تحت تأثیر تفکر غالب پدرسالارانه بوده‌است. در اروپای پس از جنگ اول، روحیه «غالب» پدرسالاری همچنان تسلط داشت اما جنگ به‌عنوان یک آسیب تاریخی کلیدی، عمیقاً داستان غالب را بی‌ثبات می‌کند و آن‌گونه که کایا سیلورمن ، مورخ هنر و نظریه پرداز انتقادی آمریکایی (به نقل از ری، ۲۰۰۱: ۷۸)، بیان می‌کند آینه‌ای را می‌شکند که جامعه پدرسالار معمولاً در برابر خود نگه می‌دارد و در آن به‌طور غیرانتقادی خود را می‌نگرد. در یک نظام مردسالاری، فعالیت‌های مردان بیشتر از زنان ارزش‌گذاری می‌شود. به عنوان مثال، طراحی صنعتی جایگاه بالاتری نسبت به منسوجات بافتنی دارد. دلایل این ارزش‌گذاری پیچیده است. در یک جامعه صنعتی پیشرفته که در آن برای فرهنگ بالاتر از طبیعت ارزش قائل است، نقش‌های مردانه بیشتر فرهنگی هستند تا طبیعی و به‌عکس، نقش‌های زنانه عمدتاً طبیعی دیده می‌شود. حتی طراحان زن که از طریق فرآیند طراحی، طبیعت را به فرهنگ تبدیل می‌کنند، با زیست‌شناسی خود توسط پدرسالاری قضاوت می‌شوند و این نگرش مهارت‌های طراحی آن‌ها را محصول جنسیت‌شان - طبیعی یا فطری - تعریف می‌کند. به این معنا که زنان به‌طور طبیعی برای برخی از زمینه‌های تولید طراحی، یعنی هنرهای به اصطلاح تزیینی مانند جواهرسازی، تصاویر گرافیکی، بافندگی،

سفالگری و طراحی لباس مناسب تلقی می‌شوند. محصولات طراحی به دست آمده یا توسط زنان پوشیده می‌شوند یا توسط آن‌ها تولید می‌شوند تا اساساً خواسته‌های داخلی [خانه] را برآورده کنند. یکی از نتایج تعامل پدرسالاری و طراحی، ایجاد سلسله مراتب ارزش و مهارت بر اساس جنسیت است (باکلی، ۱۹۸۶: ۵-۴).

با وجود این موانع، تعدادی از زنان باهاوس توانستند با راهکارهایی این سد را شکسته و زمینه را برای ورود زنان دیگر در دنیای طراحی، حتی در حیطه‌هایی که مردانه دانسته می‌شدند، هموار سازند. با بررسی سیر آموزش هنر و آثار سه تن از شاخص‌ترین این زنان، می‌توان فهمید که آن‌ها چگونه فرصت‌هایی را که نظام پدرسالار برای مشارکت کامل زنان در همه عرصه‌های اجتماعی و به‌ویژه در تمام بخش‌های طراحی، از طریق ابزارهای مختلف-نهادی، اجتماعی، اقتصادی، روان-شناختی و تاریخی محدود کرده‌است را بازآفرینند. گونتا استولزل، تعریفی جدید برای بافندگی ارائه داد. او در کنار وارد کردن ریاضیات به بافندگی، آزمایش با مواد جدید مانند سلفون، فایبرگلاس و فلز را در بافت منسوجات صنعتی تشویق نمود. پس از او آنی آلبرز که سرپرستی کارگاه را به عهده گرفت، راهی برای پیوند هنر و طراحی ارائه داد که برمبنای به‌کارگیری آموزش‌های تئوریک در زمینه عملی بافت بود. آلبرز با کنار هم قرار دادن مواد نوآورانه مانند سلفون، موی اسب، پنبه و جوت، نمونه‌های اولیه‌ای را برای پارتیشن‌های قابل انطباق در پاسخ به تحولات معماری مدرنیستی، مانند فضاهای با پلان باز و پنجره‌های شیشه‌ای بزرگ، توسعه داد. ماریان برانت، سنت مردانه دیگری را در باهاوس شکست. او اولین زنی بود که به دلیل توانایی‌ها و نگرش متفاوتش در کارگاه فلزکاری باهاوس شرکت کرد. آثار او اگرچه به تولید انبوه نرسید اما، به روشنی منعکس‌کننده آرمان‌های اساتید باهاوس در به‌کارگیری آموزش‌های تئوری و شناخت مواد بود که با خلاقیت برانت با عملکرد فنی دقیق و سهولت استفاده پیوند خورد. در طراحی‌های او که تعریفی جدید از طراحی صنعتی به معنای پیوند هنر و تولید انبوه مصنوعات بود توجه به انسان و رعایت ارگونومی از زاویه جدیدی دیده شد.

باهاوس در ابتدا بر ادغام صنایع دستی و هنرهای زیبا، در مقابل جنبش صنعتی‌سازی، که توجه به مواد و جزییات را حذف می‌کرد، تأکید داشت. با این حال، پس از انتقال مدرسه به دسائو (۱۹۳۲-۱۹۲۵)، تمرکز برنامه درسی به طراحی در راستای اهداف صنعت، اولویت دادن به *عملکرد* و *تقاضای بازار*، و *ترکیب هنر، صنایع دستی، طراحی و فناوری* تغییر کرد (کیم، ۲۰۲۲: ۴۲۱). می‌توان یکی از مهم‌ترین اقدامات گونتا استولزل و آنی آلبرز در کارگاه بافندگی و ماریان برانت در کارگاه فلز را طراحی و ساخت منسوجات و محصولات متناسب با این هدف دانست. هر سه این طراحان موفق به عقد قراردادهای مالی خوبی بین مدرسه باهاوس و صنایع شدند.

## نتیجه‌گیری

در دورانی که زنان نمی‌توانستند در بسیاری از زمینه‌ها تحصیلات عمومی دریافت کنند، گروپیوس اعلام کرد که باهاوس برای «هر فردی که شهرت خوبی داشته باشد، فارغ از سن یا جنسیت» باز است. ایده گروپیوس به قدری مورد استقبال قرار گرفت که در سال اول، تعداد متقاضیان زن بر مردان پیشی گرفت و این نگرانی را به وجود آورد که تعداد زیاد دانش‌آموزان دختر، اعتبار مدرسه جدید را کاهش دهد. در واقع، این پیشگامان به جای استقبال، تحمل شدند و بیشتر نام‌های ثبت شده در تاریخ متعلق به مردان است و از خالقان زن باهاوس اغلب به عنوان همسران یا دستیاران آن‌ها یاد می شود (کاتساروا، ۲۰۲۱: ۳). با این حال، زنان باهاوس محدودیت‌های تحمیل شده از سوی مدرسه را به فرصت‌هایی درخشان تبدیل کردند.

در این نوشتار به اختصار به نقاط عطف زندگی تحصیلی و کاری سه تن از این زنان اشاره شد و برخی از برجسته‌ترین آثار آن‌ها بررسی شد تا درک شود که چگونه زنان باهاوس محدودیت‌ها را به فرصتی برای رد نظریات غالباً نادرست مؤسس (گروپیوس) در مورد شایستگی دانشجویان زن بدل کردند.

هرچند در زمان حاضر، تعداد زنان هنرمند و طراح در دانشگاه‌های سراسر دنیا به طور چشمگیری افزایش یافته، اما همچنان این زنان پیشرو در تثبیت حرفه‌ای و هنری خود نسبت به همتایان مرد با مشکلات بیشتری مواجه‌اند. ممکن است تغییر روزافزون نگرش پدرسالارانه و اثرات آن بر گزارش تاریخی هنر زنان این مشکلات را کاهش دهند.

**پی‌نوشت**

1. Bauhaus
2. Walter Gropius
3. Gunta Stölzl
4. Anni Albers
5. Marianne Brandt
6. Anton Makarenko
7. William Morris
8. John Ruskin
9. Horatio Greenough
10. John Dewey
11. Werkbund
12. Henry van de Velde
13. Georg Muche
14. Gesamtkunstwerk
15. Destigl
16. Theo van Doesburg
17. Martin Brandenburg
18. Wilhelm Worringer
19. La Garçonne
20. László Moholy-Nagy

**منابع**

- پارسونز، گلن (۱۴۰۰)، *فلسفه دیزاین*، (ترجمه افشین پاکباز)، تهران: نشر مشکی.

- سلیمانی، بهزاد (۱۳۹۳)، *باهاوس وایمار*، تهران: نشر ژاله.

- چراغی‌کوتیانی، اسماعیل (۱۳۹۰)، هنر و زیبایی شناسی فمینیسم، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۳ (۱). ۵۴-۲۹.

- چوپانکاره، وحید؛ حبیبی، مریم (۱۳۹۷)، بررسی تاریخی و کارکردی وسایل روشنایی شاخص باوهاوس، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی* ، ۲۳(۱)، ۱۱۴- ۱۰۳.

- ویتفورد، فرانک (۱۳۹۳)، *باهاوس: زادگاه هنر مدرن*، (ترجمه مژگان محمدیان)، تهران: نشر موج.

**References**

- Aron, J.S. (2013), Woven Images: From the Bauhaus Weaving Workshop to the Knoll Textile Division, *Unpublished master's thesis, University of California, Los Angeles, Los Angeles, United States*.

- Buckley, C. (1986), Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design, *Design Issues*. 3(2). pp. 3-14.

- Bunting, G. (2022), Frauhaus: Gunta Stölzl and the women of the Bauhaus, *DailyArt Magazine*. Retrieved from https://www.dailyartmagazine.com/frauhaus-gunta-stolzl-walter-gropius-and-the-women-of-the-bauhaus

- Deckers, M. (2019), The weaver's laboratory: Gunta Stölzl's sample cards as materialities of research. In B. Dogramaci (Ed.), *Textile Moderne/Textile Modernism* (pp. 169–178). Cologne: Böhlau Verlag.

- Fay, K. (2014), *Anni and Josef Albers: Mexican travels, touristic experiences and artistic responses.* Unpublished master's thesis, American University, Washington, DC, United States.

- Glover, C. (2012), *Anni Albers's modernist philosophy in thread and text,* Unpublished master's thesis. Florida State University, College of Visual Arts, Theatre & Dance. https://scholarcommons.sc.edu/etd/5954

- Katsarova, I. (2021), *The Bauhaus movement: Where are the women?* European Parliamentary Research Service.

- Kim, H. (2022), Re-framing Anni Albers and Bauhaus, *International Journal of Art and Design Education, 41*(3), 414–426. https://doi.org/10.1111/jade.12423

- Ledford, K. R. (2020), *Anni Albers: From Bauhaus to Black Mountain* (Master's thesis), University of South Carolina. Scholar Commons. https://scholarcommons.sc.edu/etd/5954

- Leutner, P. (2022), Fashionable Bauhaus: Translating the Bauhaus esthetics into textile and fashion design, *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, *20*(2), 182–197. https://doi.org/10.1080/14759756.2021.1964228

- Mayer, C. (2022), Exhibiting the past: Women in art and design in the nineteenth and early twentieth centuries, In *Exhibiting the past: Public histories of education* (pp. 239–262). De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110719871-012

- Pandolfo, B., & McDermott, R. (2021), Out of the shadows: The work of Marianne Brandt at Ruppelwerk, *Journal of Design Thinking*, *2*(2), 113–122.

- Rawsthorn, A. (2007), The tale of a teapot and its creator, *The New York Times*. Retrieved from https://www.nytimes.com/2007/12/16/style/16iht-design17.1.8763227.html

- Ray, K. R. (2001), Bauhaus hausfraus: Gender formation in design education, *Journal of Architectural Education*, *55*(2), 73–80. https://doi.org/10.1162/104648801753199491
- Rodríguez, M. V. (2020), An introduction to the impact of Bauhaus multi-disciplinary pedagogical model on its female students, *AusArt*, *8*(1), 259–270. https://doi.org/10.1387/ausart.21527
- Rössler, P., & Blümm, A. (2019), Soft skills and hard facts: A systematic assessment of the inclusion of women at the Bauhaus, In E. Otto & P. Rössler (Eds.), *Bauhaus bodies: Gender, sexuality, and body culture in modernism's legendary art school* (Visual Cultures and German Contexts, pp. 3–24), Bloomsbury Visual Arts. https://doi.org/10.5040/9781501344817.ch-001
- Weber, N. F., & Asbaghi, P. T. (1999), *Anni Albers* (Published on the occasion of the exhibition *Anni Albers*, held at Peggy Guggenheim Collection, Venice; Josef Albers Museum, Bottrop; Musée des Arts Décoratifs, Paris; and The Jewish Museum, New York, 1999–2000). New York, NY: Guggenheim Museum Publications.

-URL 1: https://www.textileartist.org/textile-artist-gunta-stolzl-1983 Accessed at 20-08-2022
- URL 2: https://culturearts.co.uk/products/kandinsky-improvisation-no-30-1913-wall-art-print Accessed at 20-08-2022
- URL 3: https://www.metalocus.es/en/news/gunta-stolzl-teacher-and-director-textile-workshop-bauhaus Accessed at 20-08-2022
- URL 4: https://www.wassilykandinsky.net/work-370.php Accessed at 22-08-2022
- URL 5: https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Designs-for-Carpets-and-Wall/i-R7ckfgB Accessed at 22-08-2022
- URL 6: https://www.ideelart.com/magazine/theo-van-doesburg Accessed at 24-08-2022
- URL7:https://www.moma.org/collection/works/1997?artist_id=5675&page=1&sov_referrer=artist Accessed at 04-02-2023
- URL 8: https://www.textileartist.org/textile-artist-gunta-stolzl-1897-1983/gunta-stolzl-wall-hanging-slit-tapestry-red-green-1927-28 Accessed at 02-02-2023