

## فاجعه بمثابه پیش شرط پراتیک هنری

Diasaster as a Condition of Artistic/Practice

اندر بازاندیشی وضعیت هنر معاصر

نویسنده: داریوش معاون دوست

برگردان: وحید ولی زاده

ویراستار: علی اشرافی

موج نوسازی تئوری هنر در عین حال متأثر از پسیکانالیز لکان و مارکسیسم نیز بود.

در طول دهه ۷۰ و ۸۰ میلادی، این چارچوب نشانه شناسیک-پسیکانالیتیک مورد نقد و تجدید نظر قرار گرفت و بسیاری از مفاهیم مرکزی اش به کنار نهاده شدند. می توان از نویسندگانی همچون اوبر دمیش، ژرژ دیدی اوبرمن و یا ریمون بلور در این میان نام برد. در همین اثناء آثار نوین فلسفی، بویژه فرانسوا لیوتار و ژک دریدا، طلایه دار روشی نوین برای تعامل میان فلسفه و هنر در فراسوی مرزهای سنت زیبایی شناسی بودند.

در جهان انگلیسی زبان، با تأخیر، در طی دهه ۷۰، آوانگارد هنری و انتلکتوتل، به دریافت مباحث نظری فرانسه پرداختند. اما این مباحث در دهه ۸۰ با موج پست مدرنیسم در جهان انگلیسی زبان هم زمان گشت و تئوری هنری فرانسوی نیز جزوی از این موج انگاشته شد.

نسخه ی انگلیسی-آمریکایی از ستروکتورالیسم و نشانه شناسی در حوزه هایی همچون ادبیات تطبیقی، تئوری سینما، مطالعات زنان و تاریخ هنر معرفی شد. به زودی مجموعه ی محدودی از اصطلاحات اولیه ی لکان، بویژه "مرحله ی آینه ای" و "نگاه خیره" نیز در چارچوب نظری جدید ادغام شد. به دلایل گوناگون، هم پرسش های طرح شده و هم پاسخ های قابل تصور در بستر انگلیسی-آمریکایی متفاوت بودند، پیش از هر چیز این تفاوت میان فرانسه و دریافت این نظریات در بستر انگلوساکسون ریشه در خصومت فیلسوفان انگلوساکسون دارد. گرایش عمده ی فلسفی در دانشگاه های ایالات متحده و بریتانیا در آن زمان، و هنوز هم، گرایشی ست آنالیتیکی که در بسیاری موارد

راهنماهای آکادمیک فرض را بر آن نهاده اند که هنر، فن آوری و دموکراسی پارلمانی سرانجام در کلیت شاعرانه ی حال مطلق به وحدانیت رسیده اند. اکنون تنها ابقای این زمان حال، و به هر قیمتی، برایمان مانده است. گرچه دال شهر در گفتار عمومی حاضر است، اما دیگر شهر، شهر کاپیتالیسم بالنده ی قرن نوزدهم، وجود ندارد، چرا که شهر با بستر به هم پیوسته ی پسا شهری ای جایگزین شده است که تنها جای برش هایی در آن باشد. این برش ها که تئوریسین و آرشیستک معاصر، رم کولهاس، فضا آشغال نامیده است، فضاهایی اند که توگویی تولید کاپیتالیستی پس از مصرف به گوشه ای پرتاب کرده باشد. محفل های خرده بورژوا هنوز گاه و بیگاه در مدح خیابان می سرایند، در حالیکه خیابان بودلر و آن زیبای درگذرش، این هردو جای خویش را به باصلاح پاساژهای سربازی داده اند آراسته به ویتترین هایی که میراث های باستانی گذشته ی باشکوه شهر کاپیتالیستی را برای مصرف به نمایش گذاشته اند. نگ. ک. Fredric Jameson, "Future City", *New Left Review*, 21, 2003. هرگونه تامل پیرامون پیش شرط های پراتیک هنری محتاج فاکتور گرفتن مفهومی این زمان حال و محورهای ارتباطی آن است، بدون آنکه به دامن ریاضت اتوپیایی یا ایرونیکی درغلند.

۱. کهنسالی تئوری هنر

یک گزارش کوتاه تاریخی در اینجا نقطه ی عزیمت ما خواهد بود. تئوری هنر در فرانسه ی دهه ۶۰ میلادی، از نشانه شناسی و ستروکتورالیسم بهره گرفت تا از بند چارچوب مسلط که بر درک خامی از میمسیس/Mimesis و ذائقه مبتنی بود رهایی یابد. این



پرسش‌ها و پرلمناتیک‌های اروپایی را اساسن به عنوان اندیشه فلسفی بازمی‌شناسد. در نتیجه، هم نشانه‌شناسی و هم دیگر رویکردهای نظری جدید در حوزه‌ی فراخ مطالعات فرهنگی / Cultural Studies / مورد استفاده قرار گرفت.

موضوعاتی همچون مکانیسم دریافت اثر هنری و پروسه‌ی هویت‌یابی "سوژه‌ی مورد خطاب" سریع به مسأله‌ی اصلی بدل شدند. مفاهیم و بحث‌های آلتوسر، فوکو و لکان در پروژه‌ی "قرائت امر تصویری" یک کاسه شدند، با این نیت که این مفاهیم ساخت ایدئولوژیک تفرّد درحوزه‌ی بصری را نمایان می‌سازند. در همین راستاست که به تدریج مفاهیم مشخص و مورد نیاز در چارچوب انگلیسی معرفی و ماندگار شدند، مفاهیمی هم چون پایه‌گان جنسی نگاه، سوژه‌ی استعمار شده و غیره. گاهنامه‌هایی همچون سکرین و اکتبر در سال‌های پایانی دهه‌ی ۷۰ و در دهه‌ی ۸۰ میلادی فوروم‌های پویایی بودند که نظریه‌پردازان هنر، هنرمندان و اندیشمندان رادیکال را گرد هم آورده بودند. کل این جنبش خود را به عنوان بخشی از آوانگارد، که غالباً به چپ نو نزدیک بود و در هر حال به عنوان بخشی از جنبش انتقادی، در نظر می‌گرفت.

کوتاه گفته باشیم، پیکره‌ای از راهبردهای تئوریک متفاوت وجود داشت که هدف آن طبیعی‌زدایی از درک "طبیعی" بود. فرض بر این بود که واکاوی ساخت گفتمانی "تماشاگری"، قادر به نمایان‌سازی شگردهای ایدئولوژیک سلطه‌بمناهی اساس شاکله‌ی شیوه‌های تولید معنا در بازنمایی‌های بصری خواهد بود. پرسش مهم برای ما این است که در چه نقطه‌ای این زنجیره‌ی تغییرات به میراثی تئوریک مبدل شد. چرا که حقیقت این است که ما امروزه بسیار دور از آن فضا و دورانی هستیم که این تاریخچه فشرده به خواننده عرضه کرده است. انقلاب؟

در ۱۹۹۸ میلادی، روزالیند کراوس، یکی از شاخص‌ترین اندیشه‌ورزان این موج، در تفسیر خود بر دلبلیو تی جی میشل و کتابش نظریه‌ی تصویر (که در واقع بازگشتی است به آکادمیسم پانوفسکی) ناخواسته ابهامات نهفته در جنبش انتقادی رادیکال را صورت بندی کرد:

یا این انقلاب در واقع یک شورش است و یا اینکه (به عنوان یک نمونه‌ی غیرمنتظره از انقلاب فرهنگی) به ساختار بیش از هر زمان تکنولوژیک شده‌ی شناخت خدمت کرده و به خوگرفتن سوژه‌ی شناخت به شرایط بیگانه‌گردان تجربه‌یاری می‌رساند. / "Welcome to the Revolution" In October, 77, summer 1996

آنچه را کراوس در نقد خود به عنوان یک بعد مسأله‌انگیز در

رویکردهای نظری هنر جدید برجسته کرده است را می‌توان امروزه به عنوان نقش متفاوت گفتمان دانشگاهی در فرآیند کالایی شدن سرمایه‌داری معاصر درک کرد. ظاهراً پرسش بایستی این باشد که آیا مطالعات هنرهای بصری به بدنه‌ی اصلی تاریخ هنر در مرزهای خواب آلود گفتمان دانشگاهی پیوسته‌اند؟ من، اما، فکر می‌کنم که صورتبندی این پرسش تاحدی نادرست است، چرا که به شفافی به رابطه‌ی پیچیده‌ی میان نظریه‌ی انتقادی و کنش هنری در سه دهه‌ی اخیر نمی‌پردازد. در واقع، امروزه تئوری، خود به دو دلیل عمده، کمابیش بخشی از تحول شرایط پراتیک هنری شده است. نخست، هنر بصری به صورت فزاینده‌ای با ادوات مفهومی و تئوریک آمیخته است. دوم، این اجزای مفهومی خود در فرم نوینی از کالا، یعنی شناخت جاسازی شده‌اند. به بیان دیگر در کاپیتالیزم معاصر، هم هنر بر حسب تکامل درون زای تاریخی‌ش به مفهوم‌های تئوریک وابسته تر شده است و هم این مفهوم‌ها خود بیش از هرگاهی زیر سلطه‌ی منطق گردش کالایی‌اند.

بنیاد ارتباطی

برای روشن‌تر شدن بحث، من در اینجا از یک اصطلاح عمومی یعنی هنر-متن استفاده می‌کنم که مراد از آن فعالیت‌های متنی پیرامون محصولات بصری است. رابطه‌ی میان هنر-متن و اثر هنری معضلی است تابع تنش موجود میان فاصله و نزدیکی، همکاری و بیگانگی. استفن ملویل، یکی از نویسندگان گاهنامه‌ی سکرین و تئوریسین ادبیات تطبیقی، زمانی اشاره کرد:

می‌توان گفت آنچه تئوری، بیش از هر چیزی می‌طلبد، همانا اکراه از لمس ابژه‌ی موضوع کارش است تو گویی فاصله‌ای ابدی و بی‌کران بایست مخفیانه حفظ شود و هم هنگام اما، ما همین فاصله‌ی محفوظ را شرط ادعایمان مبنی بر رویکرد و نزدیکی تئوری به ابژه‌ی مورد مطالعه می‌انگاریم. / Division of the Gaze", in Vision in Context, Historical and Contemporary Perspectives on Sight, ed. Teresa Brennan, Routledge, 1996

پرسش اساسی این است که چگونه می‌توان حدود و ثغور بستر مفهومی هنر-متن را در رابطه‌اش با اثر هنری و دستگاه نمایشگاهی تعیین کرد. برای درک بهتر این بستر مفهومی برای مطالعات بصری و نظریه‌ی هنر، من تر کوچکی را پیش می‌نهم.

من چارچوب مسلط در فعالیت‌های هنری و نیز هنر-متن‌ها را از دهه ۱۹۷۰ به بعد بنیاد ارتباطی / Communicative Foundation



ویژستگی اثر هنری در آن است که به تخیل چیزهایی که ما نه می توانیم درباره ی آنها سخن بگوییم و نه خاموش بمانیم، ادامه می دهد. این چیزها نه در تهی مطلق اند و نه در نفی محض و نه در کائنات. این چیزهای قوه ی تخیل، که در همین دنیایند، بسادگی حاصل از آن خودسازی از حدگذستگی ابژکتیویته چیزهایند نسبت به کرانه های نظمی که این دنیای کنونی را برایمان با معنا می سازد.



می نامم. پیش از هر چیز گفته باشم که این مسأله نوعی جانب گیری با تأخیر در بحث های مربوط به باصطلاح "برگشتن به الگوی تصویری" در مقابل آنچه برگشت به چارچوب زبانی انگاشته می شود نیست در واقع درست برعکس، اهمیت و سرزندگی مباحث و تبادل ایده ها در طی دوره ای بیست ساله از ادبیات نظری آمریکایی - انگلیسی و نقش

آن در دگرگونی ساختارهای دانشگاهی همچون مرجعی انکارناپذیر، اما تاریخی شده، باقی می ماند.

مفهوم بنیاد ارتباطی ناظر بر این است که تئوری هنر و مطالعات انتقادی پیش از هر چیز مبتنی بر مجموعه ی معینی از دوگانگی ها است: زبان در برابر شبکه / شبکه = Retina، اشاره به بحث مرکزی ر.کراوس درباره ی هنر مدرنیسم و بویژه مدرنیسم دوران پساجنگ است که در اساس برپایه ی به چالش کشیدن خود امر دیدن بوده است. برای بحث تفصیلی تر در این باره نگاه کنید به اثر کلاسیک کراوس، ناخودآگاه اپتیک

The Optical Unconscious, The Harvard University Press, 1994. / بازنمایی در برابر معنا، رؤیت در برابر نشانه. هم در تئوری های شمایل - محور و نشانه - محور، فرض بنیادین اما ناگفته این است که دریافت و انتقال رمزگان در قلمروی بینایی، تمام معانی بصری یک اثر هنری را دربرمی گیرد. الگوی کلی به رغم، مصداق های گوناگونش (از جمله نمونه هایی همچون آثار لیوتار که آنتی تزی در برابر تمام بنیاد ارتباطی اند) ثابت باقی می ماند: مدل دریافت کننده و ارسال کننده، و خود توسط همان رمز انتقال یافته ای تحلیل می شود که در داخل یک سیستم دیفرانسیلی مفروض قرار دارد. مفروضات اصلی بنیاد ارتباطی در اساس مبتنی بر این مفهوم اند که سوژکتیویته منحصرن در فضای موقت یک پراتیک ارتباطی قابل درک است، خواه این پراتیک های ارتباطی بازی های زبانی باشد و یا ژست ها یا فیگورهای نمایشی، خود امر ارتباط، همچون بنیاد نامتغیر است.

بنیاد ارتباطی را حتی در آثار هنری ای که یا ارتباط را مانع می شوند و یا به گرته برداری و انواع کنش های نمایشی متوسل می شوند، می توان بازشناخت. از آن مهم تر، درک عقلانی از زبان در فلسفه ی تحلیلی و بنیاد ارتباطی در واقع نقطه ی تقارب و اشتراکشان بیش از آنی است که در بدوی امر به نظر می آید. برجسته ترین نماینده ی این هم گرایی کسی نیست جز لودویگ ویتگنشتاین در تراکتاتوس فیلسوفیکوس: "از آن چیزی که نمی توان سخن گفت، درباره اش بایست سکوت کرد" / The Seventh thesis, in Tractatus Logic-Philosophicus, translated from the German by C.K. Ogden, Routledge and Kegan Paul, 1922. / چنین تعریفی از حد نهایی بیان، حاوی یک بعد اخلاقی آشکار است. این حد نهایی، که در عمل سیاست سکوت را توصیه می کند، معرف کرانه های پراتیک هنری و هنر - متنی در دهه های پایانی قرن بیستم بوده است. همه ی ایدئولوژی لیبرال مدرن و تئوری های ارتباط بر پایه

نکته مهم تر اما، این است که ایده ی تهدید همسان گشتن مردمان در اثر جهانی شدن، واقعیت کاپیتالیسم را نایده می گیرد. منطق کاپیتالیستی همسانی را ترویج نمی کند، برعکس، سرمایه داری چندگونگی را به نشانه هایی قابل مبادله بدل می سازد. نظام جهانی سرمایه داری حاوی گرایش به کلیت بخشی به تنوع، به هویت های خاص فرهنگی و نژادی است، چرا که مبادله ی تفاوت ها در بازار جهانی وابسته به عرضی ذائقه های فرهنگی خاص است.

باورهای کذایی افسانه ای درباره ی کائنات درغلتید. از آن مهم تر چگونه می توان به دامان ماتریالیسم کاپیتالیستی در نسخه های رادیکال آن، همانند رمانتیسیسم بدن و اندام در ماتریالیسم باتای / اشاره به Base Materialism اصطلاح ژرژ باتای نویسنده و هنرمند فرانسوی است. / در غلتید، یا به مفهوم ظاهراً، و نه واقعاً، لکانی "تمنای مرزشکن" / Transgressive Desire / و یا به رمانتیسیسم حماسی در رئالیسم اجتماعی متوسل نشد؟

## ۲- شرایط جهانی و مفهوم فاجعه

هر ادعایی مبنی بر دوری جستن از رژیم های بازنمایی به معنای اعاده ی تخیل در بیرون از حوزه ی بصری به گونه ای است که الگوهای ارتباطی تعریفش می کنند. چنین قوه ی تخیلی تنها زمانی می تواند موضع پسارمانتیک خود را حفظ کند، که در تامل موقعیت جهانی از نظرگاهی تک و منفرد ریشه داشته باشد. تکتایی / Singularity / این دیدگاه همواره به شکل مانعی در درون مجموعه ی روابط اجتماعی مستقر بروز می کند. بازنمایی های آن چه عموماً جهانی شدن نامیده می شود، نقش مهمی در آثار هنری معاصر و صحن های مهم هنری برعهده دارد. از همین روی ما از همین بازنمایی ها می آغازیم.

## کلیت هزارسر

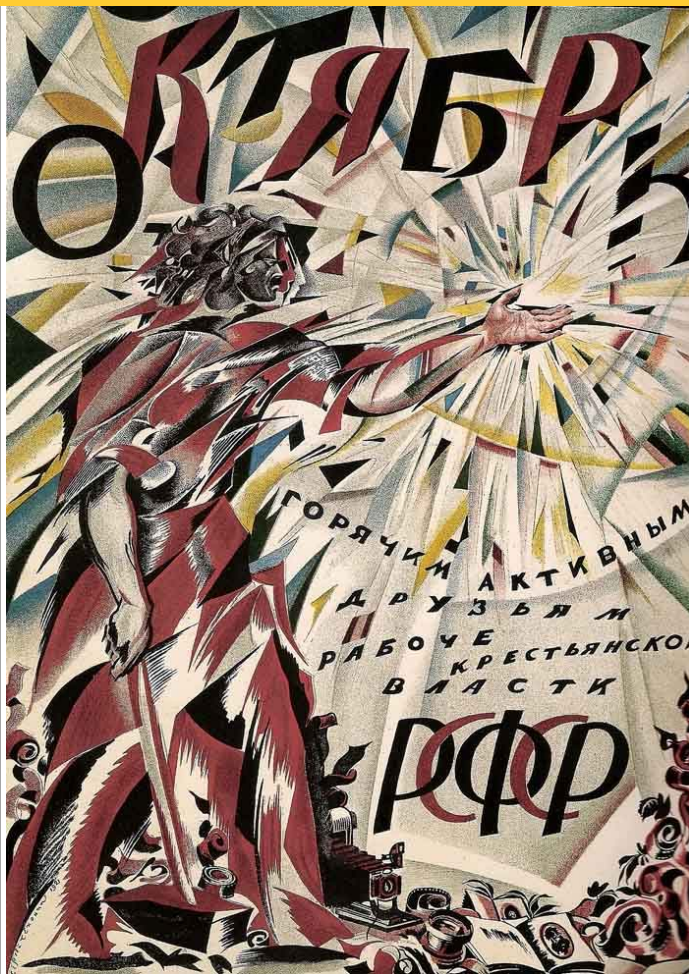
چیدمان سانتیاگو سرا / Santiago Serra / در غرفه ی اسپانیا در بی نیال ونیز در ۲۰۰۳، کار آلکس ریورا / Alex Rivera / درباره ی نیروی کار مهاجر مکزیکی در ویتنی در نیویورک در سال گذشته، یا آثاری در پروژه هایی چون تماس، همگی نمونه هایی از خیال واره ای غنی و متنوع و مرتبط با نابرابری ها و امکانات تولیدشده در حیطه ی مختصات مرحله ی معاصر سرمایه داری است. از این منظر، یکی از مضامین کنونی در نظریه و نیز پراتیک های معاصر هنری را می توان دفاع از خاص گرایی محلی برشمرد. این دفاع معمولاً همچون یک دیدگاه رادیکال ابراز وجود کرده و مبتنی بر این استدلال است: از آنجا که نظام مسلط جهانی تحت سیطره ی فرهنگ مصرف گرایی

ی چنین عقلانیتی استوارند. از چنین دیدگاهی آنی که نتوان با نشانه ها مرتبط و منتقل کرد، موجود نیست. بر همین اساس است که عقل سودامدار کاپیتالیست به فاجعه ختم خواهد شد. اگر دقیق بنگریم، برای ویتگنشتین این "آنی که به سخن نیاید" ناموجودی است که بدون آن این عقل قادر به فعالیت نیست، از آنجا که این عقلانیت به متافیزیک کائنات هم باور ندارد، این ناموجود تنها می تواند نفی محض باشد. می دانیم که ویتگنشتین از اشاره خاموش سخن می گوید، اما با چنین حکم اولی، آن اشاره ی خاموش هم ژستی است الکن، بی اثر. این سرانگشت اشاره تنها رو به یک سوی دارد: نه مرگ بلکه خلایی ابدی.

عمده ترین پیامد بنیاد ارتباطی تحدید تخیل است، چرا که این بنیاد با دیالکتیک اثر هنری بیگانه است. دیالکتیک ماتریالیست نکته ای محوری برای دریافتن تحدید تخیل توسط بنیاد ارتباطی است. این دیالکتیک را بایستی در درون مندی یا در-خود-بودن اژه ی هنری جست. درون مندی پایگان موجودیت اژه در حوزه ی بصری است در عین حال که این پایگان با تصور به تمامی بیگانه می ماند. ویژگی اثر هنری در آن است که به تخیل چیزهایی که ما نه می توانیم درباره ی آنها سخن بگوییم و نه خاموش بمانیم، ادامه می دهد. این چیزها نه در تهی مطلق اند و نه در نفی محض و نه در کائنات. این چیزهای قوه ی تخیل، که در همین دنیایند، بسادگی حاصل از آن خودسازی از حدگذشتگی ایزکتیویته چیزهایند نسبت به کرانه های نظمی که این دنیای کنونی را برایشان بامعنا می سازد. تحدید تخیل به حوزه ی بصری، که آنهم مطابق با مدل های ارتباطی سازمان یافته و حاوی محدودیت های اخلاقی است، ویژگی پراتیک هنری را به آنچه کراوس "خوگیری سوژه" می نامد فرومی کاهد. به بیان دیگر هم اثر هنری و هم هنر- متن و از آن جمله تئوری های هنر بخشی از کالایی گرداندن بدعت پردازی، خیال در سیستم کاپیتالیستی می شوند.

معضل اصلی این است که چگونه می توان از مرزهای الگوهای ارتباطی در گذشت و تئوری منسجمی را پی ریخت بدون این که به دامان





آمریکایی، تنوع منحصر به فرد جلوه‌های هنری و فرهنگی بومی را تهدید می‌کند، یک راهبرد هنری انتقادی بایست بویژه آن جلوه‌هایی را نمایان و آشکار کند که برحسب ادعا امروزه مورد تهدیدند. چنین راهبردی بایست گرایش همسان ساز نهفته در اعمال قدرت را به چالش کشاند. این مضمون زمانی مبتنی بر نقد ساختارشکن روایت‌های کلان و غفلت اروپامحورانه‌ی آن روایت‌ها در بازشناسی حساسیت‌های قومی و فرهنگی بود. امروزه، اما، این راهبرد، کم و بیش ایده‌ی خودانگیخته‌ی ای است که بدون مسئله‌انگیزی، نقد جهانی شدن را همراهی می‌کند.

اما، پرسش اینست که آیا این ایده‌ی تهدید همسان سازی خود بخشی از خیال‌واری پروسه‌ی جهانی‌شدن نیست؟ و بدین ترتیب، آیا این ایده خود یکی از فانتزی‌هایی نیست که نظم جهانی را قادر می‌سازد تا با تعیین افق اندیشه و تخیل، به مثابه یک کلیت عمل کند؟ فردریک جیمسن چندین سال پیش به نقد چنین راهبردی پرداخت:

“همه‌ی سیاست‌های فرهنگی ناگزیر با نوسان لفاظانه میان غرور در تأیید قدرت مندی فرهنگی و تحقیر راهبردی آن مواجه هستند. و این مسأله دلایلی سیاسی دارد. چراکه سیاستمداری از این دست می‌تواند امر حماسی را برجسته کند و تصاویر هیجان آور حماسه‌آوری فرودستان- زنان قدرتمند، قهرمانان سیاه پوست، مقاومت قانون‌گرای مستعمرات- را به منظور تشجیع مردم مورد بحث به پیش کشد، و یا می‌تواند بر فلاکت‌های آن گروه‌ها، سرکوب زنان یا سیاه‌پوستان و یا مستعمره‌نشینان، تأکید کند. این تصاویر رنج می‌تواند برای برانگیختن خشم، برای شناساندن وسیع‌تر موقعیت سرکوب‌شدگان، و حتی گرواندن بخش‌هایی از طبقه‌ی حاکم به نظرگاه خود ضروری باشد. اما مخاطره این جاست که هر چه بیشتر بر این فلاکت و فقدان قدرت پافشاری کنید، سوژه‌های آن بیشتر به نظر قربانیان منفعل و ضعیف و به آسانی سلطه‌پذیرند، تا بدانجا که چنین تصویری می‌تواند اهانت‌آمیز محسوب گردد و حتی به تضعیف گروه‌های مربوطه منجر شود.” Fredric Jameson, “Globalisation and Political Strategy”, New Left Review, Nr 4, 2000

درحالی که نقد محتاطانه‌ی جیمسن در سال ۲۰۰۰ به مخاطرات مرتبط با برخی جنبه‌های گفتمان ضدجهانی‌شدن اشاره دارد، اما امروزه بیش از هر زمان آشکار شده است که این نقد از گزاره‌های جهان‌شمول مدرنیته تنها این اسطوره را بازتولید می‌کند که جهان‌شمولی، بخش ذاتی فرهنگی، الهیاتی و یا نژادی آن چیزی است که “غرب” نامیده می‌شود و ادعاهای متقدم‌تر درباره‌ی گزاره‌های

جهان‌شمول سیاسی و فرهنگی را نادیده می‌گیرد.

نکته مهم‌تر اما، این است که ایده‌ی تهدید همسان‌گشتن مردمان در اثر جهانی‌شدن، واقعیت کاپیتالیسم را نادیده می‌گیرد. منطق کاپیتالیستی همسانی را ترویج نمی‌کند، برعکس، سرمایه‌داری چندگونگی را به نشانه‌هایی قابل مبادله بدل می‌سازد. نظام جهانی سرمایه‌داری حاوی گرایش به کلیت بخشی به تنوع، به هویت‌های خاص فرهنگی و نژادی است، چرا که مبادله‌ی تفاوت‌ها در بازار جهانی وابسته به عرضه‌ی ذائقه‌های فرهنگی خاص است. ساختار نظام جهانی به مثابه کلیتی هزارسر مبتنی است بر گردش نشانه‌ها، اقدامات امنیتی فزاینده و دستگاه‌های ارتباطی مسلط. از همین روی است که امروزه هنر قومی تحت هر نامی، آفریقایی، زنانه، خاورمیانه‌ای، مردانه، سکیمویی و غیره، نه تنها نقشی در نقد کاپیتالیسم جهانی ندارند، بلکه دقیقن خود این باصلاح‌نقدی بخشی‌ست جدانشدنی از گردش و مبادله‌ی کالا در سرمایه‌داری متأخر.

رابطه‌ی میان کنش هنری و کلیت هزارجا مسأله‌ای کلیدی است که



بایست در پرتوی دگرگونی-های اخیر در نیروهای مولد نگریسته شود. همانطور که آنتونیو نگری در کتاب "امپراتوری" استدلال می کند، سرمایه‌داری امروزه یک پلان مسطح جهانی است، سطحی در ضربان و غلیان که کرانه‌های خویش و نیز امکان گسترش خود را بازتعریف می کند. افزون بر آن، فضای به شدت مورد مراقبت و رسانه ای شده ی زندگی روزمره و سلطه ی آنچه گی دوبور/Guy Debord/ زمانی جامعه ی تماشاخانه ای/Société du spectacle/ نامید، به آنی می-انجامد که من آن را وضعیت هراس دائمی می نامم. هراس دائمی را نبایستی به عنوان مفهومی روانشناسیک نگریست، هیچ همخوانی ای هم با مفهوم موقعیت استثنائی نزد فیلسوف ایتالیایی جورجیو آگامبن ندارد.

نکته‌ی مرکزی آن است که، امروزه و شاید بیش از هر زمان دیگری، مابازای نقصان روزافزون شور وجود همانا برآمدن هراس دائمی در برابر تهدیدی مطلق و بی حد و مرز است. اگر همه چیز حضور حال است، و اگر هیچ زمان دیگری به جز حال را نمی توان از درون این نظام نشانه ها و اصول اخلاقی آن استخراج کرد، پس پایان نهایی وجود، حتی از طریق یک تهدید واقعی، در چارچوب واقعیت زندگی روزمره ی اعمال ما، سواى هرآن چه در معرض عموم ادعا می کنیم، اساسن درک ناشدنی اما، به عنوان بهانه‌ای برای سرکوب آلترناتیوهای ممکن، موثر باقی می ماند.

اما آیا به هیچ وجه تصور موضعی مخالف بر علیه بازتولید مسلط امپریالیستی نشانه های بصری ممکن نیست؟ چندی است که آلن بدیو مجموعه تزهایی را صورت بندی کرده است که می توان به آن ها به عنوان پاسخی تحریک آمیز به چنین پرسشی نگریست:

"۱۴. از آن جا که امپراتوری از توانایی خود در کنترل کل قلمروی قابل دیدن و شنیدن از طریق قوانینی که بر گردش تجاری و ارتباطات دموکراتیک ناظراند، مطمئن است، دیگر هیچ چیز را سانسور نمی کند. تمام هنرها و کل تفکر هنگامی که ما این مجوز را برای مصرف، ارتباط و برای لذت بردن می پذیریم از بین می روند. ما خودمان بایستی به سانسورچی بی رحم خود مبدل شویم.

۱۵. بهتر است هیچ کاری انجام نداد تا این که در ابداع شیوه های فرمال تصویرپردازی آنی سهمیم شد که امپراتوری پیشاپیش به عنوان امر موجود بازشناخته است." / "Esquisse pour un premier manifeste de l'affirmationisme", in Utopia 3, Généalogie critique et axiomatique minimale, Paris, Germs, 2002

نتیجه گیری بُدیو را بایست بیشتر به عنوان یک تشخیص فهمید، که بر ضرورت تجدید نظر در اهداف و افق های پراتیک هنری تأکید می کند. چنین تجدید نظری، بی شک نیازمند در نظرگیری مجموعه ای از شرایط و متغیرهای ساختاری خواهد بود. جایگزینی نظام حمایت شخصی با گالری مدرن، ورود دستگاه نمایشگاهی به شبکه ی گمانه زنی های مالی در کاپیتالیسم معاصر، دانشگاهی شدن پراتیک هنری که به طور فزاینده ای به منافع دولتی آغشته است و توسط شبکه ی وسیعی از نظام های یارانه ای حفظ می شود، و در نهایت ظهور فن آوری های نوین و تأثیر آنها بر پراتیک هنری، شاید اهم موارد این مجموعه را تشکیل بدهند.

هنگامی که از تحولات تکنولوژیک معاصر سخن می گوئیم، این تنها محدود به شیوه های دیجیتال و مبتنی بر کامپیوتر نیست، بلکه این تحولات، ابزارهای تکنیکی نوینی را در حیطه های گوناگون به ارمغان آورده اند، از آنها که بلاواسطه با بازنمایی بصری و صوتی مرتبط اند تا "مصالح ساختمانی پیشرفته جدید". برای مثال پیشرفت های اخیر تکنیکی در معماری به ساخت بناهای خیره کننده و نوینی منتهی شده که موزه های جدید و فضاهای نمایشگاهی در ابعاد بناهای یادبودی تنها بخشی از آنند.

ساختمان هایی هم چون کونست هاوس (خانه هنر) در گراز در اتریش، و چهره هایی هم چون فرانک گهری چهره های شمالی و شناخته شده تر این تحولات هستند. این تحولات معماریک شرایط نوینی را، نه تنها به شکل سازمان دهی نمایشگاه ها تحمیل می کنند، بلکه افزون بر آن برای اثر هنری ملزومات نوینی را می آفرینند. این فضاهای نوین ملزومات نوینی در مقیاس و نیز اندازه را به آثار هنری تحمیل می کنند. بنابراین، دستاوردهای تکنولوژیکی معاصر، بی-واسطه بر شرایط فضایی هنر هم از طریق آثار تعامل مبتنی بر کامپیوتر و هم سازه های مادی نوین تأثیر می گذارند.

به نظر می رسد این شرایط کنونی قلمرویی نوین از امکانات را می گشاید. با اینحال ظهور تکنیک های نوین: دیجیتالی شدن، اینترنت، و غیره، قطع نظر از توانایی بالقوه ی آنها برای تولید حاشیه های جدید برای پراتیک هنری (برای نمونه گسترش یا تعلیق حق مالکیت خصوصی در اینترنت و غیره)، به خودی خود آنتاگونیسم های مرتبط با کنش های هنری را تولید نمی کنند و یا به آن ها پیوند نمی خورند. آنها ضمیمه هایی در حال رشد به کنش های هنری باقی می مانند. درک بهتر دلایل این وضعیت، نیازمند بررسی دو اصطلاح اساسی در زیبایی شناسی ست.



با این حال تحلیل رانسی، مسئله‌ی فضا در دوران کنونی را از نظر دور می‌دارد. قطع نظر از صحت تحلیل رانسی، از اجزای بنیادین دموکراسی، این اجزای بنیادین در منظر فضایی معین تعریف شده‌اند که در واقع متعلق به جامعه‌ی کلاسیک بورژوازی است. نزد رانسی، بازنمایی بازنمایی نشده‌ها، پردشدگان، تقسیم نیروها، دیالکتیک کل و اجزاء، همگی در یک بوم واحد، یعنی فضای دولت-ملت تعیین می‌شوند. وجه درونی یک موجودیت تاریخی خاص، یعنی جامعه‌ی بورژوازی، بوم فضایی دکارتی که توسط قدرت دولتی پاییده و کنترل می‌شود، چارچوب تحلیل رانسی را تعیین می‌کند و در نتیجه وی قادر به در نظر گرفتن این واقعیت نیست که برآمد یک گسست در هر موقعیت معینی کارکردی از ربط مندی‌های نوینی است که تعیینات دکارتی یک مکان معین را ملغی می‌کند. در تئوری رانسی، این امر نکته‌ای ناندیشه-شده باقی مانده و وی در مواجهه با آن، نمی‌تواند شرایط امکان‌پذیری آنچه را که وی "آکسیون‌های شکننده و تکتا" به مثابه‌ی عوامل تعریف‌کننده‌ی فضایی دموکراتیک می‌نامد، را به روشنی توضیح دهد. در نتیجه هم عاملین و هم شرایط ظهور تکتایی سیاسی هردو گمنام باقی می‌مانند.

در عصر سرمایه‌داری بورژوازی، پایگاه آنتاگونیسم و جهان شمولی آن از طریق انترناسیونالیسم به هم پیوند خورده بودند. سبب آن این که آنتاگونیسم در فضای ملت واقع می‌شد و انترناسیونالیسم یا بین‌الملل متعاقباً بر جهان شمولی آنتاگونیسم استوار بود. امروزه اما، ما به تعریفی نیازمندیم جداسر و مستقل از پایگان دولت-ملت. هر آنتاگونیسم معینی در یک بوم معین (مشروط بر آن که حاوی یک گسست واقعی در پیکرمندی نیروهای اجتماعی باشد) بازتعریفی دوباره از مرزهایی است که آن بوم را از بقیه‌ی جهان و از نقشه‌نگاری ایدئولوژی سرمایه‌داری متمایز می‌کند. از چنین منظری، پایگاه ناپایدار ولی واقعی تکتایی دوران ما را بایستی در آن فاصله‌ای که جزیره‌های منزوی جامعه‌ی بورژوازی را از گردش سرمایه‌داری پیرامون آن جدا می‌کند (فاصله‌ای که پایگاه انباشت را از فضاهای تولید ارزش جدا می‌کند) بجوییم. در آن مرزهایی که هم درون سیستم‌اند و هم در تعارض با آن در قلمروهایی که لزوماً محدود به تعریف مرزهای جغرافیایی ملی نیستند. / For a further discussion about the differentiation of space, see David Harvey, "Space as A Keyword", in Spaces of Global Capitalism, Verso, London, 2006

به بیان دیگر، هر کشمکش خردی در حومه‌ی شهری، در کشوری

**آنچه در نهایت راهنمای پراتیک هنری است، نه محتوای به ظاهر انقلابی است، نه تنش میان فرم و محتوا و یا حتی انقلاب در فرم، بلکه پیش‌تر از هر چیز، تخیلی است مستقل که فاجعه را هم چون افقی در همین دنیا از نظر دور نمی‌دارد بدون آنکه به دامن هنر سیاست‌زده و یا سیاست‌هنر زده درغلند.**

فضا و نشانه‌ی بصری

هر راهبرد نوینی مستلزم آن است که نشانه‌های بصری (در شکل و محتوای حد-انباشت سرمایه (در معنایی که گی‌دور تعریف کرده است))، و فضا (به عنوان کلیدواژه‌ی مسئله-انگیزی برای عصر ما)، در پرتوی مفهوم وسیع‌تر، یعنی تخیل (در معنای رادیکال و جدا از سابقه‌ی زیبایی‌شناسیک آن) نگریسته شوند. این امری بدیهی ولی به سهولت نادیده انگاشته شده است که تخیل نه به امر بصری محدود است و نه به صورت اجتناب‌ناپذیر در تقابل با ادراک است. برای توضیح بیشتر این نکته، بهترین، و شاید غیرمترقبه‌ترین نقطه‌ی عزیمت، مباحثات اخیر پیرامون دموکراسی و بحران آن است. چندی پیش، ژک رانسی بر استدلال‌های سرمایه‌ای علیه نقادان دموکراسی ارائه کرد.

برای رانسی، دموکراسی شکل حکومتی نیست، بلکه پیش از هر چیز، جنبش مضاعفی است که هم مادون مقوله‌ی دولت (به مثابه بنیاد ضرورتاً نادیده‌ای که زمانی موجب ظهور سیاست در مقام حاکمیت گردید)، و هم مافوق آن (به مثابه حق دموکراتیک حاکمیت‌شوندگان برای بازپس گرفتن امر سیاسی) در جریان است. این پویایی اساس استدلال رانسی بر علیه کسانی است که مصادره‌ی فضای خصوصی توسط دولت را پیامد منطقی دموکراسی می‌انگارند، و هم کسانی که به پوچی مصرف‌کنندگان و علائق خودمحرانه‌ی آنان به عنوان مقدمه‌ی فروپاشی جامعه می‌نگرند. در جمع بندی، چنین نقدهایی از دولت دموکراتیک در آن چیزی مشارکت می‌کنند که رانسی بر آن را اشتیاق دولت جهت محو رد پای نسبیت وجودیش می‌نامد. به بیان دیگر، پیکار و تقسیم جامعه و در نتیجه امکان دگرگونی موقعیت توسط حکومت‌شوندگان در این دیدگاه‌ها نادیده گرفته می‌شود. / Jacques Rancière, La haine de la démocratie, La fabrique,



“آنچه بدون برانگیختن بوی نای ایده آلیسم به درستی می توان امر جدی در هنر نامید، شور ناشی از عینیتی است که فرد را با آنی مواجه می کند که بیشتر و متفاوت از ناخودکفایی تاریخی وی است. مخاطره ی یک اثر هنری شریک جدی بودنش است.”<sup>1</sup> Adorno, Theodor, /Aesthetic Theory, “Situation”, p. 38-39

چنین دیالکتیکی با مقیاس عمیقاً انسانی آن برای کنش، می تواند تخیل رادیکال را توانمند کرده و سه نکته ای که پیش تر بدان پرداختیم — از آن خودسازی اندیشه ی نقاد توسط الگوهای ارتباطی در کلیت هزارگان سرمایه داری معاصر، تحول ابزار تولید و تأثیر آنها بر کنش هنری، و درنهایت بازتعریف مرزهای فضایی امر سیاسی را پشت سر گذارد.

با این همه، باید روشن باشد که چنین دیالکتیک غیررمانتیک مبتنی بر افقی در بطن موقعیت جهان کنونی است. این افق همانا فرصتی برای تبیین قطعیت های نوین است، بیش از دو شق موجود نیست: یا امکان مادی زندگی ای برازنده ی آدمی برای همگان و برای نخستین بار در تاریخ بشری، و یا سرکوب آگاهانه ی کنونی این امکان که تنها به فاجعه ای برای همگان ختم خواهد شد. سری ترین رابطه ی میان هنر و شیوه ی تولید اجتماعاً تعیین شده، از چنین افقی قابل درک است. آنچه در نهایت راهنمای پراتیک هنری است، نه محتوای به ظاهر انقلابی است، نه تنش میان فرم و محتوا و یا حتی انقلاب در فرم، بلکه پیش تر از هر چیز، تخیلی است مستقل که فاجعه را هم چون افقی در همین دنیا از نظر دور نمی دارد بدون آنکه به دامن هنر سیاست زده و یا سیاست هنر زده درغلند. چنین پراتیکی در قائم به ذات بودنش رادیکال است و دستاوردش، کارهنری، در جهان شمول بودنش، سوای سادگی و یا پیچیدگی فرمالش، امری اشتراکی برای همگان و هر کسی است.

پایان

این متن نخستین بار به زبان انگلیسی در سال ۲۰۰۶ در گاهنامه ی آرت مونیتور، سوئد، دانشگاه گوتنبرگ به چاپ رسید. بازنگری متن فارسی از نویسنده.

اروپایی یا غیراروپایی، نام-ها، نیروها و دال هایی را از مجموعه ی متنوع مکان ها بسیج کرده و موقعیت مکانی نوینی را به مثابه چالشی در برابر کلیت هزارسر سرمایه داری معاصر خلق می کند. این منطق نوین تعیین فضایی به معنای آن است که ما بایست در هر مرحله، مابزای منطق سرمایه داری گردش و انباشت را از منظر بی خانمان سازی ها، مسیرهای مهاجرت، باز تفکیک تبعیض در فضای شهری (گتوها، پایین و بالا شهری ها) و بازتولید شکل های قدیمی هویت های مذهبی و قومی را، در آنالیزمان به حساب بیاوریم. همچنین به این معناست که برشی آریب بر عرض فضای دکارتی، در راستای آن ابداعاتی است که خواست های جهانشمول و بازنمایی سرکوب شدگان را چنان طرح می کنند که قلمروی تخیل را از نشانه های بصری سیستم حاکم جدا کرده و فرصت به چنگ آوردن و مصرف تخیل انسانی را از سیستم بگیرد.

دو نقطه ی عزیمت به جای یک نتیجه گیری و فاجعه

پراتیک هنری در وهله ی نخست تا آن جا که به محوری زمانی مرتبط است که حول آن کل فضا مندی بایست خود را سازمان دهد، نقشی حیاتی در این رادیکالیزه کردن تخیل در فراسوی مرزهای بصیرت محض ایفا می کند. نه تنها به این دلیل که این پراتیک آشکارا با شرایط کار کنکرت و نتیجه ی آن یعنی شکل خاص ابژه ی هنری در پیوند است، بلکه هم چنین به این دلیل که شخصی که عنوان هنرمند را پذیرفته، هم هنگام و روزافزون بخشی از روابط اجتماعی سرمایه داری است.

او هم در اشکال نوین تولید کالایی مشارکت می کند و هم در کنترل های پاسپورت و ایستگاه های پلیس در کشورهایی که از طریق آنها هنرمند و اثرهنری مجبور به حرکت اند گیر می کند. هرگونه نیت و میل به رادیکالیسم در کنش هنری، و بدور از رژیم های بازنمایی، دقیقاً سرمایه-گذاری زمانی است که در تولید حرکت از خلال فضاهای مملو از شیدایی برای داده های مردم-نگاریک، برای خدایان منقرض، و پُست های بازرسی امنیتی صرف شده است. امروزه، یک هنرمند چهره ی کار انضمامی و ارزش انتزاعی جهان شمول است.

در وهله دوم، گستراندن نیروی تخیل مبتنی است بر رویه های درونی کنش هنری. شور وحدتی که دیالکتیک بازی گوشه و جدیت تداوی می کند، همانا خیال پردازی نهفته در رویه های هنر است، چیزی که پس از زوال رمانتیسیم، در دستگاه های مفهومی، کمتر از حد لازم بدان پرداخته اند. گفتار آدورنو در مورد این دیالکتیک به روشنی گویای مطلب است:

