

هنر مسلح II

آلودگی

بابک سلیمی زاده و امین قضایی

آزادی جنسی وقتی در نظام طبقاتی واقع می شود ، نهایتاً یک چیز بروز می کند : ایدز . ایدز فرزند نامشروع سکس سرمایه داری ست . چرا ؟ چون ایدز همانجایی ست که نشانه ها هیچ کاربردی ندارند . آنجا که همه چیز در تالار آینه (شاید بتوان به طنز گفت "تالار آینه ی ناصرالدین شاه") در هم می پیچد. هر چیز بازتاب چیز دیگری ست که خود بازتابی ست از چیزهای دیگر . با این تفاوت که در آن میان ، در مرکز آن تالار هیچ کس و هیچ چیز واقع نشده است. ما با یک تالار پسااودیپی سر و کار داریم. در مرکز چیزی موجود نیست. همچون یک سایه که متعلق به هیچ بدنی نیست. اینجاست که ناگهان بورژوازی خود را بیمار می یابد. بیماری که هیچ مرضی ندارد. تنها مرض اش سایه های خودش هستند. سایه هایی که به خود او ارجاع نمی یابند. بدن بیمار نشده است ؛ چون اصلاً بدنی در کار نیست. تنها بیماری ها ، تنها ویروسها فعال اند.

از ویروسی که غیر قابل شناسایی ست چگونه می توان مصون بود ؟ این ویروس از دل سلامتی زاده می شود و در تالار آینه ظهور می کند. هنر مبتلا از دل سلامت هنر بیرون می جهد. اما در اینجا خطر یک اشتباه وجود دارد : اینکه ویروسی بودن هنر به سلامت آن بدل شود. در واقع اینکه هنر مبتلا توسط نقیضه های خودش نابود (سلامت) شود . چنین چیزی در تصویری که دلوز از ویروسهای کامپیوتری داشت اتفاق می افتد . او معتقد بود که ویروسهای کامپیوتری همان "خرابکاری" های قرن نوزدهمی هستند. او از یاد می برد که چنین ویروسهایی به هیچ دردی نمی خورند. چون قابل شناسایی اند. آنجا که آنتی ویروسهای جدید و جدیدتر نقیضه ی ویروسهای تازه و تازه ترند. چنین تجارتی که مبتنی بر نقیضه هاست تولید ویروسهای سالم و بی اثر می کند. ویروسی که یادآور سلامتی ست. ویروسهایی که آلودگی خودشان نیستند. ویروسی رمزگذاری شده . چنین ویروسی هنوز در مرحله ی کالایی خود دست و پا می زند. هنری که قابل شناسایی ست، هر چقدر هم که مسلح باشد باز خلع سلاح خواهد شد. چون

قابل رمزگذاری ست. ویروسهای هنر مسلح در اتاق تاریک تولید می شوند. آنجا که نور افکن رمزگذاری و کالایی شدن در کار نیست. اینجا هیچ سوژه ی آنتگونیست ای در کار نیست. چرا که سوژه ی آنتاگونیست همواره تاییدگر نظم موجود است.

Alone هنرمند شهری ایرانی در مصاحبه ای خود را "خرابکار" می نامد. این خرابکاری تنها در صورتی به مسلح بودن هنر پیوند خواهد خورد که هنرمند فراغت خود را از اتاق تاریک به بستر اجتماع بیاورد. پیوند میان هنر شهری و هنر مسلح اینجا شکل می گیرد. او بستر خود را در شهر تجربه می کند. مشتق شدن هنر شهری از "فرهنگ و هنر" مربوط به زمانی ست که ما به سلامتی زندگی شهری ویروسی تزریق می کنیم. هنر شهری از ویروس ها می گوید. از مکان زدایی هنر.

پیش از این، هنر با استقلال یابی اش به سمت یک کالای زیبایی شناسی شده گام برداشته بود که امروز به افول خودش انجامیده است. از اینرو امروز هنر سعی دارد از کالایی بودن خود فراتر برود و همین سبب شده است که ارزش مصرفی همچون نمایش، سرگرمی و بازنمایی بیابد. به همین خاطر می توان تاریخ هنر را به مثابه تاریخ مرگ هنرها بررسی کرد. بدین ترتیب تمامی تاریخ هنر به جستجوی هنر از دست رفته تبدیل می شود. ما به جای فهم از تاریخ هنر، به فهمی تاریخی از فرهنگ و هنر نیازمندیم. این همان چیزی ست که هنر بورژوازی همواره از آن طفره می رود. چون این یعنی همان قرار گرفتن در "تالار آینه". آنجا که تالار آینه به تخریب بدن می پردازد. ما به یک نقد بی انتها نیازمندیم. نقدی که در تالار آینه واقع شده است. تالار آینه کارخانه ی تولید اطوارهاست و هنر برای ما یک اوارگری ست. فعالیت هنری را نباید خصیصه ذهنیت هنرمند دانست بلکه باید اطواری قلمداد کرد که به موقعیت شهروندی سرایت می کند.

بنا به دلایل بالا ما هیچ تلاشی نمی کنیم تا هنر شهری را به عنوان "هنر" معرفی کنیم. (هر چند خیلی ها چنین تلاشی دارند) اگر هنر با بدن تعریف می شود، هنر شهری متشکل از اطوارهاست. یعنی سایه هایی که متعلق به هیچ بدنی نیستند. هیچ نیازی به هنر بودن هنر شهری نیست. مثلا گرافیتی ها همواره از سوی بورژوازی نفی شده اند. هیچ هنرمند صاحب فضیلتی را سراغ ندارید که نظری درست و حسابی درباره ی گرافیتی داشته باشد یا اصلا آن را بشناسد یا تشخیص دهد. (آیدین آغداشلو از چنین هنری اظهار بی اطلاعی می کند)

بله، ویروس درست در آنجا که تشخیص داده می شود، دیده نمی شود. پس باید اینچنین گفت: هنر مسلح چیزی در برابر هنر بورژوازی نیست. بلکه آن چیزی ست که بورژوازی را آلوده می کند. هنر مسلح آلوده است به خودش. آلوده به آلودگی اش. او پیش از هر چیز خود را مداوما آلوده می سازد. نظامهای ارجاعی شهر را آلوده می سازد. تسخیر ابزار تولید از نظر ما آلوده کردن شیوه ی تولید حاصل می شود. "هنر" با فراروی ارزش مصرف خود هنر شده است. تحقق میل و ارزش مصرف در هنر مسلح نه فقط از طریق تسخیر عقلانیت تولید هنر، بلکه از طریق شیوع ویروسی میل در قالب اطوارها در بستر شهر امکان پذیر است.

< تولید خالی از تولید می شود

آلوده کردن شیوه ی تولید یعنی چه؟ یعنی تولید را از تولید خالی کنیم. اجتماعی شدن ویروسها از جایی آغاز می شود که روند تولید آلوده می گردد. دیگر مهم نیست که تولید می کنیم یا نه، مهم این است که این تولید حامل چه ویروسهایی ست. در چه موقعیتهایی؟ تحت چه فعالیتهایی؟ مهم این است که این تولید چقدر به نشانه های

خودش آلوده است و ارجاعات اجتماعی را تا چه حد منحرف می سازد؟ اینجاست که تولید به عنوان یک اطوارگری رخ می نماید. اطوارها حامل و پیروند. آنها عامل سرایت اند.

تابحال مسئله ی فمینیسم در ایران به مرحله ی "پس از زن شدن" پرداخته است. اما این اصلا مهم نیست. مهم این است که یک زن چگونه به عنوان یک زن "تولید می شود". یعنی چگونه "صفت" یا "خصیصه" ای به خود می گیرد. در واقع ما می گوئیم مسئله ی اصلی فمینیسم باید این باشد: **چگونه می توان شیوه ای که زن در آن تولید می شود را آلوده ساخت؟** اطوار نقطه ی مقابل صفت یا خصیصه است.

اگر بدین ترتیب دلالت و بازنمایی جای خود را به سرایت و التهاب دهند، مطمئن باشید که دیگر نیازی به چرندیات رولان بارت درباره ی "مرگ مولف" هم نخواهیم داشت. هنر مسلح متعلق است به دوره ی سایر فرهنگ و دارای منطقی سرایتی ست. هنرمند میل اش را از بسترش، از اتاق تاریک به بیرون می کشد و آن را به دیوار شهر می پاشد. چنین منطقی آلوده ای وقتی در شهر تزریق شود، هنر را به عنوان فعالیتی مشترک، و به مثابه یک فراغت، در بستر اجتماع جاری خواهد کرد. و آیا در این راه مشکل اصلی ما همواره یک "ساختار" نبوده است؟ در مرحله ی اول باید اتاق تاریک را از ساختار تهی کرد. ساختار همواره به ما تحمیل می شود. جامعه ی طبقاتی وانمود می کند که خارج از ساختار، هیچ چیز نیست. همین امر فمینیستهای ما را فریب داده است. آنها به دنبال نظمی نوین و قوانینی فاقد اصول تبعیض آمیز، آن هم با وفاداری به کلیت ساختار هستند. اما اگر با تمرکز بر فمینیسم، حتی با نام "تغییر قوانین تبعیض آمیز" آنچه در نهایتا از دست می دهیم خود فمینیسم باشد چه؟ اگر فراروی از لوگوس تحت نام "تغییر" به تحقق میل نیانجامد، ما از کدامین تغییر سخن به میان آورده ایم؟ تغییر در درون ساختار؟ چنین چیزی ابتدا مستلزم آلوده ساختن صفت ها و خصیصه ها توسط اطوارهاست.

تغییر همواره از روند تولید آغاز می شود که دیگر نه به معنای "تغییر" بلکه برابر با "تسخیر" است. و به همین دلیل است که هنر مسلح، سلاحهای خود را در روند تولید دخالت می دهد: هیچ چیز تازه ای به وجود نمی آید. تنها موقعیت های جدید رخ می دهند. هنر فعالیت در موقعیتی جدید است. هنر بدون مکان شناسی هیچ چیزی نیست. هنر آفرینش نیست؛ بلکه تهدیدی برای توهم آفرینش است. هنر در **خیابان** اتفاق می افتد و هنرمند سگی ست که به عنوان تهدیدی برای نظم عمومی در خیابان پرسه می زند. خدا ما را در خیابان خلق نکرد، خدا ما را در گالری خلق کرد. به همین دلیل است که گالری یک لامکان است. مکان شناسی و مکان زدایی در گالری هیچ معنایی ندارد. برخلاف هنر بورژوازی که همواره در شبیه سازی لامکان = زهدان مانند گالری عرضه می شود، هنر مسلح نسبت به مکانی که در آن عرضه می شود دارای شعور و سیاست است. علم هنر مسلح، مکان شناسی است؛ یعنی بررسی امکان های تسخیر موقعیت های عرضه هنر. در مقابل، دیوار سفید گالری همان جایی ست که ما در آن خلق شده ایم. همه چیز باید آرام باشد. کسی نباید سرو صدا کند: «آرامش خدا به هم می خورد!». اما از طرف دیگر، به ما بگوئید بازنمایی شرایط اجتماعی در یک اثر هنری، و به خود گرفتن پزی آنتاگونیستی به خودی خود چه فایده ای دارد؟ بورژوازی همیشه همین است: بورژوازی همواره خوش دارد اعلام کند که به او ظلم شده است. همیشه همینگونه است. از این رو ما همواره انواع و اقسام شاعران و هنرمندان "مقاومت" در همه جای کشور داشته ایم اما چه فایده؟ ایده ی مسلط همواره آنتاگونیست خود را تولید می کند. مسئله ی هنر مسلح هیچ کدام از ایندو نیست.

خیلی ها با توجه به گذشت دهه ی چهل و پنجاه هنر ایران، هنر امروز را "با افتخار" فاقد فاکتهای ایدئولوژیک پنداشته، آن را در پیوند با نظریه ی "پایان ایدئولوژی" خوانش می کنند. اما ما معتقدیم که برعکس، هنر هیچگاه تا این حد ایدئولوژیک نبوده است؛ چرا که جهان را نه به مثابه ی فعالیت، بلکه همچون بازنمود می نگرد. به همین دلیل همواره در چنگ "توهم عمل" گرفتار بوده است: آیا "عمل هنر" نزد ما همواره همان طرد عمل نبوده است؟

در هنر امروز ما بیش از همه چیز به یک "فعالیت" نیاز داریم. نوعی دست به کار شدن برای تزریق فراغتِ خود در روند تولید. شیوه ی تولید را تنها با بیرون کشیدنِ میل خود از حوزه ی خصوصی، و تزریق آن به بستر اجتماع می توان آلوده ساخت. امروز ما بیش از هر زمان باید آلوده شویم. آلوده به عمل خود و بیماری های یک فعالیت.

پیش از این سعی بر این بود که هنر از ایدئولوژی زوده شود، اما این هنر را به دام ایدئولوژی دیگری انداخت. باید قبول کنیم که فرض ما غلط بود. ما فکر می کردیم اگر پوشش ایدئولوژی در هنر از بین برود، (همچون یک دستگاه تقطیر) هنری را به دست خواهیم آورد که بدون هیچ "واسطه" ای با مخاطب رابطه برقرار می کند (همچون خواست رابطه بی واسطه با طبیعت). اما هیچ رابطه ی بدون واسطه ای وجود ندارد. چون واقعیت هیچگاه بی واسطه نبوده است. هنر متأسفانه این اشتباه را همیشه تکرار کرده است. هنری که به این شیوه از ایدئولوژی می گریزد، می خواهد آشکار کننده ی بی واسطه ی نه تنها واقعیت چیزها، بلکه ماهیت و حقیقت آنها باشد. یک ارتباط بی واسطه با خود، چیزها و طبیعت چیزها. اما ایدئولوژی به هیچ وجه یک واسطه نیست تا با فقط تهی کردنِ هنر از آن، به هنر به مثابه ی شناخت برسیم. هنر با این کار تنها خود را از امر اجتماعی تهی ساخته و بدین سان با فاصله گیری از واقعیت، به ورطه ی وانمود کشیده شده است. با این کار ما به چنگ یک ماشین می افتیم. ماشینی که هم واقعیت، هم هنر و هم ماهیت چیزها را تولید و بازتولید می کند. بدین ترتیب ما با واقعیتی کج و کوله روبرو می شویم. واقعیتی که سعی دارد با تزریق خود به هنر، یک امر اجتماعی موهوم را در آن بسازد. این واقعیت هنر را همچون چشم اندازی به سوی امر اجتماعی تعریف می کند. و رسالتی موهوم را به هنرمند واگذار می کند. هنرمند بدین ترتیب سعی دارد امر اجتماعی را در اثرش متجلی سازد و مخاطب را تشویق کند تا از طریق این اثر هنری به واقعیت اجتماع نظری بیافکند و در دورانی که همواره خلا "عمل" در آن حس می شود مخاطب را متوجه آن سازد. اما همه ی اینها چرند است. این بحثی سطحی ست و چنین هنری نهایتاً هنری "سلامت" خواهد بود. نمونه ی چنین چیزی امروزه فراوان یافت می شود. انواع فیلم و نمایشگاه و شب شعر و کارگاه و غیره که ایدئولوژی به مثابه ی یک واسطه را کنار زده و سعی در بازنمایی امر اجتماعی دارند تا بدین ترتیب بتوانند واقعیت اجتماع را در حوزه ی خصوصی خود (گالری ها، صفحات دفتر شعر و سالن سینما) تجربه کنند. همه ی این "روشنگری"ها شبیه یک عکس دسته جمعی ست که در آن همه ی افراد جامعه / خانواده به طرز مضحکی ایستاده اند و از قضا جم نمی خورند. این عکس دسته جمعی کدامین خودآگاهی را تضمین خواهد کرد؟ چنین عکسی که بازنمایی کل است تنها به درد یک آلبوم، یک کتاب تاریخ می خورد. همچون خیلی از هنرمندان که به کتاب تاریخ پیوسته اند. خلاصه کنیم، با کنار زدن ایدئولوژی هیولای دیگری بر فراز هنر به پرواز درآمد: "ایدئولوژی وانموده ساز". امروزه این ایدئولوژی به هنرمندان این امکان را می دهد که خود وانمود امر اجتماعی را در هنر تولید کنند و بدین ترتیب دستگاه وانموده ساز همچنان مشغول کار خواهد بود.

هنرمند این وانمود را می پذیرد. از این رو که خوش دارد یک ناظر باشد. ناظری که پس از کشتن ایدئولوژی (به حساب خودش) روبروی یک تلویزیون نشسته و دارد واقعیت اجتماع را تماشا می کند و با اتفاقات خنده دار می خندد و با یک سریال هیجان انگیز هیجان زده می شود و با مرثیه ها می گرید و این واکنش ها همان "اثر هنری" اوست. واکنشی حاصل از "دیدن" امر اجتماعی و نه مواجهه با آن. از طریق واسطه ای به نام "بی واسطگی"! در یادداشتی مبتذل از یک دختر جوان می خواندم که: "دیدن! این هراس بزرگ از تو را دیدن/ دیدن ترس از تو / ترسیدن از دیدن تو." دختر شوق دیدن دارد و در عین حال از دیدن می ترسد. آیا این وضعیت هنر امروز ما را نشان نمی دهد؟ امروز بیش از هر زمان دیگر شور و علاقه نسبت به امر اجتماعی موج می زند اما همچون هراس و شوق دیدن و نه کشف آنچه واقعیت ابژه ها را وارونه کرده و نه فعالیت برای تسخیر و بازگرداندن میل از حالت انفعال (دیدن) به حالت "شدن" (به دست گرفتن ابتکار عمل - این "شدن" می تواند معنایی دلوزی نیز داشته باشد که ما آن را به "آلوده شدن" والا می دهیم).

اما آیا ما به این خاطر ایدئولوژی را کنار نزدیم که حامل معنا بود؟ و آیا به این دلیل به دام ایدئولوژی تازه نیافتاده ایم که معنا وجود ندارد؟ این دو سوال نشان دهنده ی دو مرحله ی اساسی هستند. و به همین دلیل هنر در مرحله ی دوم توسط مخاطب تنها دریافت و مصرف می شود (یا در واقع تنها دیده می شود). در وضعیت دوم تحمیل ایدئولوژی نه از یک منشا (همچون وضعیت اول) بلکه توسط تک تک هنرمندان ناظر و مخاطبان حاضر اعمال می شود. یک تولید دسته جمعی: تولید ایدئولوژی جنسی شده (تولید/مبادله). در این حالت، هنر مخاطبش را تولید می کند و مخاطب هنر را مصرف می کند. در واقع می توان گفت که در نبود معنا، هنر سعی می کند از واقعیت انتقام بگیرد و از این طریق در قالب هنر، واقعیت را به کالایی تبدیل می کند که تولید، تکثیر، عرضه و مصرف می شود. این کالای هنری واقعی توجه همگان را برمی انگیزد. درباره اش سخن گفته می شود. مخاطب و منتقد با سخن گفتن مکرر در مورد آن سعی می کنند به واقعیت آن معنایی ببخشند و این بهترین یا در واقع تنها کاری است که می توانند انجام دهند. چرا که با این کار، هنر دیگر آن کالایی نخواهد بود که با نفی واقعیت، میل و ارزش مصرف واقعی ما یعنی همان آلودگی را در مقابل معنا و بی معنایی دو وضعیت ذکر شده معرفی می کند یا در واقع ما را در تالار آینه قرار می دهد. هنر امروز بر خلاف آنچه ادعا می کند نه طرفدار مشارکت مخاطب در اثر هنری، بلکه طرفدار مشارکت او در انتقال ایدئولوژی به پس زمینه است.

بر خلاف هنر دهه های گذشته ی ما که (بنا بر آنچه می گویند) دنباله رو ایدئولوژی بود، هنر امروز ایدئولوژی را در درون خود دوباره بازتولید می کند. اینجا ما به یک پرسش بنیادین می رسیم: آیا واقعا این ایدئولوژی است که با نشانه هایش هنر را در سیطره ی خود می گیرد یا حوزه های خانوادگی و خصوصی و جنسی شده (مثلا گالری ها) هستند که کارکردی ایدئولوژیک به هنر می بخشند؟ پردازش هنر مسلح همزمان پاسخ به این پرسش نیز هست. تفاوت وضعیت اول (هنر ایدئولوژیک) و وضعیت دوم (هنر امروز) در این است که اولی تابع ایدئولوژی است و دومی سرگشته ی آن. هنر امروز سرگشته ی چیزی است که از آن متنفر است یعنی همان ایدئولوژی. برای همین است که آن را انکار می کند چون به آنچه در او و موقعیت اش درونی شده است نظر ندارد. چنین ایدئولوژی ای از آن رو بدل به سلطه می گردد که به هیچ انگاشته می شود. هر گاه بخواهیم ایدئولوژی را فراموش کنیم، آن را بیشتر به یاد خواهیم آورد. از این طریق ما می توانیم به این نتیجه برسیم که بر خلاف ذهنیت موجود، ایدئولوژی واسطه ی هیچ چیزی نیست. ایدئولوژی دریچه ای نیست که از آن به هنر، ادبیات و سیاست و امر اجتماعی نگاه کنیم. هنر با چنین برداشتی بود که ساده لوحانه سعی در خالی کردن خود از ایدئولوژی داشت. نتیجه اش این شد که این بار هنر با تجربه ی حسرت بار و نظاره گر امر اجتماعی در گالری، سالن سینما، محدوده ی کاغذها و سخنرانی های بی فایده به بازتولید نشانه های ایدئولوژیک می پردازد. بله، مخاطب در هنر امروزی ها مشارکت دارد چون او با "دیدن" اثر هنری آن را تولید می کند. مخاطب خودش اثر را می بیند، خودش آن را تولید می کند و خودش تحت تاثیر آن قرار می گیرد. سخنرانی های روشنگرانه ی این و آن در جمع های اتفاقا دانشجویی هیچ فرقی با جشن تولد و ضیافت عروسی ندارد چون همه ی اینها ساخته ی ذهن مخاطب است. هیچ فرقی نمی کند که بیننده ی یک تابلوی نقاشی در یک گالری فسقلی چقدر مجذوب اثر می شود و دست به چانه در مقابل آن تامل می کند. چون در هر صورت پس از خروج از مراسم، همه چیز را از یاد خواهد برد. تصویری که یک فرد و یک جامعه از آینده ی خود در ذهن می سازد نیز همین گونه است: تصویری که قبل از وقوع فراموش می شود. باید در نظر گرفت که ایدئولوژی دیگر نیازی به تولید شدن ندارد، بلکه به همان سادگی که منحل می شود، دوباره به کار می افتد. می توان اینگونه گفت که امروز حوزه ی خصوصی هنر از دوران ادیبی اش عبور کرده است. اکنون همه می دانند که هنر دیگر آن فضای بسته ی دیروز نیست و با اخذ هویتی سایبرنتیک می تواند واقعیت را در خود فروبلعد. این بخت بزرگی است برای هنر که از قضا به چاهی عمیق برای آن بدل شده است. گالری به مثابه یک امر خصوصی همواره تاکید دارد که همه چیز برای "دیدن" است و اصولا هیچ چیزی تا وقتی که دیده نشود وجود ندارد. رفتن به مراسم سخنرانی همواره دیدن سخنران بوده است؛ و این چرخه تا جایی پیش می رود که درمی یابیم آن امر

اجتماعی که به مثابه یک رویای از دست رفته در حوزه ی خصوصی هنر تجربه می شود بسیار تفاوت دارد با خود واقیعت اجتماع (آیا دقت کرده اید؟).

از نظر مکان شناسی ، عرضه اثر هنری مسلط حوزه ی خصوصی است حتی اگر اثر هنری بازنمودی کلی از تمامی شرایط اجتماعی باشد. هنر مسلط در بهترین حالت یک موند است اگرچه جزئی و خرد است اما کلیت را در خود نهفته دارد . بنابراین هنر مسلط از ایده ی فلسفی – لاینیتزی بازنمایی نامتناهی در متناهی در رنج است. حال فرقی نمی کند که این نامتناهی نبرد طبقاتی و زندگی توده ها باشد (رئالیسم و نئو رئالیسم) یا احساسات شخصی هنرمند (اکسپرسیونیسم) یا هارمونی مطلق عناصر (فرمالیسم – مینیمالیسم) یا اوج حرکت و پویایی ماشین ها (فوتوریسم) یا تخیلات و رویاها (سورئالیسم). بدین ترتیب ، در هنر امروز این واقیعت اجتماعی ست که از ریخت افتاده و به حوزه ی خصوصی وارد می شود. راهکار ما عکس این است : یعنی در لحظه ای که از میل خود ویروسی مسری ساخته ، اتاق خوابمان را ، از حوزه ی خصوصی مان به قلب شهر پرتاب می کنیم : و این نخستین بار در تاریخ هنر خواهد بود که برای یک بار هم که شده توده ها سخن خواهند گفت و دیگران خفه خواهند شد.

< میدان التهاب

فکر می کنیم توانسته باشیم شما را قانع کنیم که تا وقتی هنر بر فرآروی از جنبه ی کالایی خود و سرکوب ارزش مصرف (به مثابه ی سلامت سازی هنر) تاکید دارد ، سخن سیاسی یا بازنمایی طبقاتی در آن صرفا به خزعبلات سیاسی – اجتماعی پیرمردهای خانه نشین و مهمانی های خانوادگی شباهت خواهد داشت : یک محیط خصوصی همچون گالری. خصوصی همچون خانواده.

پس باید به یک نقطه ی حساس نظر داشت ، به یک بزنگاه ، آن لحظه که هر کس "قبل از زن شدن" ، از میل و ارزش مصرفش جدا شده و سپس زن می شود و دارای صفت می شود. مطمئنا طرح یک جامعه ی پسا طبقاتی این خواهد بود : جامعه ای فاقد جنسیت. جامعه ای سایبرگ شامل ویروسها، ویروسهایی که نه از طریق آمیزش جنسی (و آلودگی آن : ایدز) بلکه از طریق التهاب ها منتقل شده و به بستر اجتماع وارد می شوند و شیوع می یابند. ویروسهایی حاوی میل و ارزش مصرف واقعی توده ها = آلودگی مداوم.

گالری یا مجلات به تنهایی هیچ اهمیتی ندارند. آنها وقتی اهمیت دارند که منتقل کننده ی ایدئولوژی به میدان های اجتماعی اند. از این جهت تفاوت میان هنر نخبه گرا و عوام گرا از میان می رود. هنر نخبه گرا ، چیزی جز هنر عامیانه نیست. چرا که هنر نخبه با عوامگرایی ست که نخبه می شود ! پس ما خواستار ویرانی یا نابودی هیچ چیز نیستیم ، ما طرفدار آلودگی هر چیزیم . ما طرفدار سکس آزاد نیستیم ، ما طرفدار سکس آلوده ایم : یعنی عشقبازی بدون تماس (مارلون براندو در آخرین تانگو در پاریس). یعنی رابطه در میدان ملتهد.

ما به خیابان می رویم . خیابان جایی ست که اطوارها به آن تزریق می شوند. تولید از خیابان آغاز می شود. و از اینجا می آغازیم که هنر مسلح ، در مقابل فرهنگ و هنر ، هیچگاه یک دیگری نبوده است که سرکوب شده باشد. هنر مسلح همواره یک " بختک " است . بختکی بر فراز خواب " فرهنگ و هنر " . بیایید چنین بختکی را بر فراز " میدان " های بورديو بررسی کنیم. همانطور که می دانیم " میدان تنگ دامنه ی تولید " میدانی ست خصوصی شامل تولید کنندگان هنر. و میدان دیگر " میدان پهن دامنه ی تولید " ، میدانی ست اجتماعی شامل مصرف کنندگان. تولید و عرضه ی هنر بر پاشنه ی این دو میدان می چرخد. گالری ها در میدان اول شخصیت می یابند. میدانی خصوصی و بی تفاوت نسبت به موقعیت عرضه ی هنر . بدین ترتیب حقیقتا چیزی به نام عرضه ی اثر هنری

وجود ندارد. عرضه تنها در روابط خانوادگی و خصوصی شده شکل می گیرد. در نشانه شناسی ایدئولوژی گالری زنانه است. و معادل بیرونی آن یعنی بازار مردانه است. میدان دیگر که همان "میدان پهن دامنه ی تولید" باشد، بستر مصرف و یا همان بازار است. مطابق تحلیل های بوردیو، سلاقی میدان دوم را میدان اول تعیین می کند: از طریق نظام آموزشی. و بدین ترتیب نظام آموزشی نه تولید کنندگان، که خیل مصرف کنندگان کالای نمادین را پرورش می دهد. نظام آموزشی اجتماع را جنسیت گذاری می کند؛ و همین طور موقعیتهای تولید و عرضه ی اثر هنری را. از اینجا به بعد شاهد خواهیم بود که این دو میدان با هم تلفیق شده، و میدان تنگ دامنه خود به یک بازار عظیم توده ای بدل می شود. شبکه ی چهارم سیما در قالب برنامه هایی "تخصصی" به "فهم" توده ها از هنر و فرهنگ کمک می کند. "سینما ۴"، "سینما یک" و "سینما ماورا" تنها فیلم نشان نمی دهند، بلکه درباره ی فیلمها بحث های "کارشناسی" می کنند و خود تمایز میان میدان تنگ دامنه و میدان پهن دامنه را از بین می برند. تمایزی که بورژوازی را ممکن ساخته بود، اینک برای بقای خود آن باید از بین برود. پس هنر بورژوازی بطور دائم به تمایز گذاری و تمایز زدایی خود می پردازد. بدین ترتیب هنر بر پایه ی یک اصل مهم بنا می شود: انکار ارزش مصرف حتی به قیمت تایید آن! در واقع هنر ابتدا ارزش مصرفش را از بین می برد و سپس آن را انکار می کند. با شکست خوردن هنر در این فراروی و انکار ارزش مصرف است که نهایتا بازار آزاد تایید می شود. هنر از اینکه بواسطه ی منطق های بازاری فهمیده شود نفرت دارد اما در همان حال با جهش به سوی مکانی خصوصی و ماورایی مانند گالری، تلویحا سرنوشت بازار آزاد را می پذیرد و در نهایت با نابودی ارزش مصرف بازار آزاد پدیدار می شود. مطابق تحلیل ما می توان میدان اول را زنانه (ظریف، هنرمندانه، خصوصی) و میدان دوم را مردانه (خشن، توده ای، عمومی) دانست. بدین ترتیب در ایدئولوژی بورژوازی هیچ یک از این دو میدان به تنهایی وجود نخواهند داشت. در این حرکت چرخشی از میدانی به میدان دیگر، در این منطق مبادله، و در این جنسیت گذاری بر مناسبات شهری همواره نقیضه هایی بوجود می آید که حاصل چنین ایدئولوژی جنسی شده ای ست. یکی از این نقیضه ها ایدز است. با سربرآوردن ایدز از دل آنچه می توان "سکس ایدئولوژیک" نامید، تمام لذتها و تمام رمزگانهای لذت در نظام طبقاتی بهم می ریزد. استفاده از کاندوم یکی از راههای آلوده نشدن به پیامدهای سکس طبقاتی ست: لذت را مختل می کند و در عین حال به شما احساس امنیت از لذت ناکامل تان را می دهد. با تولید انواع مختلف کاندوم، این لذتهای تازه رمزگذاری می شوند. حالا ما به دو دسته تقسیم می شویم: **کسانی که آلوده اند و کسانی که در معرض آلودگی اند.** پس نظام طبقاتی لذت را که خودش تعریف کرده از شما می گیرد و لذتی توام با "نگرانی" و "هراس" از آلودگی را به شما اعطا می کند. اما ارتباط بین حوزه ی خصوصی زنانه و حوزه عمومی مردانه با استعاره ایدز چیست؟ ما سکس ایدئولوژیک را ارتباط رفت و برگشتی این دو میدان ساختاری می دانیم. یعنی ساختار خود تولید کننده ی نوعی آلودگی ست که هنر و فرهنگ را در تالار آینه یعنی آنجا که نشانه ها هیچ کاربردی ندارند قرار می دهد. هنر آلوده می شود اما یک "آلودگی ایدئولوژیک". این گونه از آلوده شدن را می توان "هراس ایدئولوژیک" نیز نامید. یعنی آلوده شدن به هراس از آلودگی ساختار. اینگونه ابژه ها آلوده به عمل خود نیستند بلکه آلوده اند به پیامدهای سکس ایدئولوژیک بر مبنای تفاوت جنسی و منطق مبادله.

ما داریم توی کاندوم زندگی می کنیم! ما از آلودگی می هراسیم چرا که مظهر آلودگی در نظام سرمایه داری بیماری ست. ایدز است، که نقیضه ی آن سلامت است.

اما هراس از آلودگی مهم تری در کار است. هراس از "دست به کار" شدن. چرا که "عمل کردن" همیشه به معنای آلوده شدن است. بدست گرفتن ابتکار عمل مستلزم عمل است و اگر کاری انجام نمی شود به این دلیل نیست که آن کار وجود ندارد. ما بارها و بارها تاکید می کنیم که خواست عمل، خواست آلوده شدن به عمل خود، در درون ما درونی شده است و مرحله ی اول آلودگی، شناخت "نقاط التهاب" کنش است. نقاط یا میدانهای ملتهب آلوده کننده ی میدانهای ساختاری بوردیو است و شناسایی آن نخستین گام در رهایی از قید ساختاری ست که از قضا هنوز از بین نرفته است.

اکنون باید از آن "بختک" نوشت. آنچه بر فراز دو میدان یاد شده همچون یک کابوس در پرواز است. "هنر مسلح" روند تولید را آلوده ساخته ، و از دلالت‌های خود ویروسی مسری می‌سازد که مابین اطوارها در حال سرایت است. هر کس دیگری را به ویروسی که خود بدان آلوده است آلوده می‌کند. دیگر «لینک» به معنای پیوند نیست ، بلکه به معنای آلودگی است. ما به نوشتار یکدیگر آلوده ایم ؛ نوشتارمان اینگونه قدرت می‌گیرد. آلودگی به منطق پخش و پلا شدن ، نه به طور منظم ، که به طور هردمبیل تکرر یافتن . تکثیر منظم است که باعث ایجاد فرهنگ همگانی می‌شود. مفهوم توسعه ، مفهوم تن دادن به امر همگانی نیست ، مفهوم همگانی شدن تن است . هزاران کد که تشکیل «هیولایی هزارپا» را می‌دهند. هیولایی که جز یک کودک نیست. کودکی که به قول دلوز از خودش به دنیا آمده است. اما هیولایی که ما می‌سازیم یک برتری بنیادین دارد : او تخت خوابش را به بستر اجتماع آورده است. او آلوده است به عمل خود.

هیولای سایبرگ همواره یک بیماری علاج ناپذیر دارد : خود ارضایی. (از این منظر "دایان" یک هیولای سایبرگ است منهای یک چیز : شناسایی "میدان التهاب". و به همین دلیل او یک هیولای "ناکام" است.) آلودگی به عمل خود ، همان چیزی است که فرهنگ کلینیکی مسلط را از پای در خواهد آورد ؛ وقتی که آلودگی بر پایه ی قدرت مرکز گریز شبکه ای به سرعت گسترش یابد. روزی پرستارها و پزشکان این کلینیک آلوده خواهند شد ؛ آن روز است که می‌توانیم ادعا کنیم : ما به زبانی آلوده سخن می‌گوییم. دیگر سخن تازه ای در میان نیست :

هین سخن «آلوده» بگو
تا دو جهان لوده شود !

زیبایی شناسی جامعه ی توده ای در دل فاضلاب اتفاق می‌افتد. در دل کثافت ! هنر گذشته را به یاد آورید : چه چیزی به جز تصاویری عامه پسند می‌بینید ؟ گذشته همواره عامه پسند است. شعر حافظ جز شعری عامه پسند نیست. نقاشی‌های بهزاد عامه پسند است. مُنگل نباشید ! مسئله چالش مسخره میان گذشته و حال نیست. مسئله این است که دیگر گذشته به هیچ درد ما نمی‌خورد ؛ و آینده برای ما چیزی جز تصویری مبهم نیست. «وضعیت موجود» و حفظ آن ، تنها چیزی است که هنر رسمی به آن فکر می‌کند. ما نگران آینده ایم ، اما نگرانی کافی نیست : ما به آینده فکر می‌کنیم ، اما فکر کردن کافی نیست : ما آینده را تسخیر می‌کنیم. آینده از آن موقعیتهایی است که هر فرد به عنوان یک هنرمند در آن شرکت می‌کند.

مواضعی که اطوارها نسبت به یکدیگر اتخاذ می‌کنند سازنده ی فضایی است که ما آن را "میدان التهاب" می‌نامیم. فضایی برای گفتگوی اطوارها و واکنش آنها نسبت به یکدیگر. فضایی برای تعامل آنها. لحظه ای برای سرایت. بدین ترتیب اطوارها می‌توانند بر موقعیت خود مسلط شده و به فعالیت اطوارهای اطراف خود به دیده ی تعامل ، اشتراک و انتقاد بنگرند. **بلک له رت** (هنرمند شهری) می‌گوید که من مدت‌ها از طریق کارهایم روی دیوارها با هنرمندی دیگر گفتگو می‌کردم بدون اینکه او را بشناسم. آنها بر کار یکدیگر بر روی دیوار چیزی می‌افزودند و از این طریق با هم آشنا شدند.

هنرمندان شهری (این عاملان سرایت) تنها سیاه لشکرهایی نیستند که به حاشیه رانده شده باشند ، بلکه ارواحی هستند که سلسله مراتب بازنمایی واقعیت شهر را تهی کرده و دست به نوعی "ریختن" (در مقابل چیدمان) می‌زنند. آنها نمایشی بودن هنر بورژوازی را تقلید می‌کنند. آنها راز نموده‌ها را در بستر اجتماع کشف می‌کنند. هنر

شهری هنری به واقع به دور از تمامیتِ روایت است. به همین دلیل است که ما نیز تاکیدِ نداریم تا هنر شهری را "هنر" بدانیم. چون اصولاً برای ما هنری به غیر از هنر شهری وجود ندارد!

هنر مسلح با تاکید بر جنبه‌ی تبلیغاتی‌اش واقعیتِ تبلیغات را زیر سوال می‌برد. سعی نمی‌کند خود را با هنر اشتباه بگیرد. هنر شهری همان پسمانده، همان تفاله، و در نهایت همان نقیضه‌ی فرهنگ و هنر است. محصولِ اضافی آن. هنر شهری اصلاً مهم نیست. اینجا در واقع خودِ مهم نبودنش است که مهم است. از این طریق ما با ویروسها در پی بازگرداندنِ تولید هنر به منطق سرایتی تولیدی‌اش، به "انحراف آغازین اش" هستیم.

اگر "Negative" هنرمند شهری ایرانی استیکری را به دیوارهای شهر می‌چسباند که روی آن نوشته است: "راه رفتن کار من است"، بی‌شک او منطق سرایتی راه رفتنِ خود را منظور دارد. با چنین تعریفی تولید به فعالیتِ تولیدی تبدیل خواهد شد و کار در فراغت شکل خواهد گرفت. همین یک جمله تعریفی کامل از هنر شهری را به دست می‌دهد که می‌تواند همچون مانیفست هنر شهری عمل کند.

"راه رفتن" او "کار" اوست:

راه رفتن هنرمند شهری فراغتِ او و تکثیر مداوم اش جهت آلوده کردن و تسخیر موقعیت هاست. شاخصه‌ی اصلی هنر مسلح هم دقیقاً همین است: یک "مکان‌شناسی" و "مکان‌زدایی از موقعیتهای شهری". هنر تنها در شهر اتفاق می‌افتد و فراغتِ تمام کسانی که در فعالیت هنری مشارکت می‌کنند "کار" آنهاست. اینگونه هنر به منش بیان‌گریزی و جنبه‌ی اطوارگونه اش بازمی‌گردد. راه رفتنِ او همان اطوارگریِ اوست. و چون اطوارها عامل سرایت اند، به بازتعریف "کار" می‌پردازند و آن را به مثابه فراغتی مسلح به منطق تولید و ویروسی بازتعریف می‌کنند. پس بدین ترتیب ما به تولیدی می‌رسیم که در آن کار با فراغت تعریف می‌شود. و راه رفتن به اثر هنری تبدیل می‌گردد.

اما نخست باید آلوده شد. چون آلوده شدن مهمترین گام برای آلوده کردن است. این دو در رفت و برگشتِ خود یک منطق سرایتی را می‌سازند که جایگزین دلالت می‌شود.

اطوارها وقتی می‌توانند بر یک موقعیت مسلط شوند که بر التهاب‌های آن مسلط شده باشند. در واقع مشارکتِ اطوارها در موقعیتهای هم، اضافه نمودنِ یک التهاب به موقعیتهاست. اثر هنری نه آغازی دارد نه پایانی، بلکه با شرکت اطوارها و اضافه کردن التهاب به آن تغییر می‌کند و تکمیل می‌شود. التهاب‌ها همان نقاطِ بزنگاه و همان فرصتها هستند. سرایت و نفوذ از چنین نقطه‌ای آغاز می‌شود. اگر ساختارها با تولید کالاهای نمادین، خشونت نمادین را بازتولید می‌کنند، در عوض تولید التهابی مسلح با فعالیت اشتراکی اش، منطق سرایتی‌اش را جایگزین خشونت نمادین می‌سازد. میدان التهاب میدان تولید و ویروس هاست. و مکان اولیه‌ی تولید "اتاق تاریک" است.

< سرایت

فعالیت اطوارها از یک منطق دیالکتیکی وام می‌گیرد: فهمیدنِ این از طریق آن. روی دادنِ "این اطوار" در "این موقعیت"، و "این فعالیت" بر اساس "این التهاب". التهاب نقطه‌ی حساس کنش است. از اینجا است که "راه رفتن" به "کار" بدل می‌شود. و یا به قول برشت "بازی به کار بدل می‌شود، افراط به گناه".

تسلط بر التهاب‌های یک موقعیت نیازمند جنسیت‌زدایی از آن است. همانطور که گفتیم بورژوازی با ایجاد بستر تولید و عرضه بر پایه‌ی تفاوت جنسی، مبادله و بازار آزاد، این تفاوت را در درون اثر هنری بازتولید می‌کند. پس این یک ایدئولوژی است که توسط بورژوازی به هنر منتقل می‌شود. بنابراین فعالیت ما به مطمئناً نه برداشت ایدئولوژیک از هنر بلکه رهایی هنر از بند ایدئولوژی و موقعیتهای ایدئولوژیک است. ما به هنر نیاز داریم اما آنچه مهم است این است که "فرصت نیاز داشتن" از ما گرفته شده است و در واقع هنر دیگر همان "میل" ما نیست.

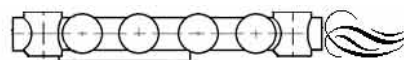
منطق ما بازگشت به فرصتهاست. به همین دلیل به شناسایی نقاط التهاب پرداخته ، سرایت را از آنجا آغاز می کنیم. بنابراین مسئله به هیچ وجه این نیست که گالری باشد یا نباشد ، بل دردناک این است که گالری (بنا به ماهیت اش) دیگر فقط گالری نیست ، بلکه گالری + ایدئولوژی ست.

آنچه هنر امروز بر آن پامی فشارد "سلامتی" هنر است. یعنی هنر بودنِ هنر، حفظ خلوص هنر و "وفاداری به هنر" و "هنر تنها" است. اما آیا آنچه ما امروز به آن نیازمندیم نوعی خیانت نیست؟ خیانت به خودِ هنر؟ و آیا در جریان تلاش برای حفاظت از "هنر تنها" آنچه از کف می رود نهایتاً خود "هنر" به مثابه موقعیتی زیستی نیست؟ نزد ما این یک اصل اساسی ست که برای حفظ هنر باید به آن خیانت کرد. یعنی باید آن را آلوده ساخت تا از شکل "هنر صرف" یا هنر تنها در بیاید. باید آن را با مرگ خودش برابر ساخت. چه کسی گفته که هنر باید هنر باقی بماند؟ در این زمینه چپ ها نیز تا حدی بر اشتباه بوده اند و راهی جز این نرفته اند. باید تصور موجود از "هنر اعتراضی" را نیز دور ریخت. بازنمایی امر سیاسی در هنر را فراموش کنید. هنر مسلح تصور پوچ یک "هنر اعتراضی" نیست، بلکه عمل بالنده ی یک هنر ملتهب است. نکته ی جالب و در واقع "گاف" هنرمندان همواره این بوده است که می گویند ما می خواهیم با وجود بازنمایی سیاسی ، در عین حال هنری بودن هنر (شما بخوانید هنر صرف، هنر تنها و خالص) از دست نرود. اما دقیقاً چیزی که باید از دست برود همین خلوص است و چیزی که باید به دست بیاید تجربه ی یک موقعیت زیستی بوسیله ی هنر است که جز با آلوده ساختن آن و رهایی از خلوص بازنمایانه(!) اش امکان پذیر نیست. تمامی وسواس هنر تا به امروز همین بوده است. وسواسی که از "سرایت" یک التهاب به هنر یعنی از محصول اضافه ی خود هراس داشته است. و امروز ما می گوئیم که "هنر مسلح" چیزی نیست جز محصول اضافی همین هنر و آن چیزی که هنر همواره از آن بر حذر بوده است : آلودگی. و ویران کننده ی آن چیزی ست که هنر حتی با وجود بازنمایی های سیاسی، اجتماعی و غیره بر آن تاکید داشته است : خلوص.

دو دستی چسبیدن به هنر ، باعث از دست رفتن خودِ آن می شود. تنها شرط تحقق یک هنر واقعاً زیستی، سرایتی ست که ما را از هنرِ خالص "فرا تر" می برد. هنر مسلح فقط هنر نیست، دوست یا دشمن هنر نیست، و رای هنر است. از این رو هنر مسلح همان فاجعه ای ست که هنر همیشه از آن در هراس بوده است. اینکه سرانجام باید از "خودش" فراتر برود تا به موقعیتی زیستی برای انسانها بدل شود و آنچه هنر را دارای این موقعیت زیستی می کند همان محصول اضافه اش یعنی آلودگی و در نهایت هنر مسلح است. آنها به ما می گویند هنر را "آلوده" به سیاست نکنید. اما ما دقیقاً همین کار را می کنیم ! سیاست یعنی قرار گرفتن در یک موقعیت زیستی؛ یعنی سرایت.

با تزریق ویروسها به "میدان التهاب" سرایت آغاز می شود. ویروسهایی که پیش از این در "اتاق تاریک" شکل گرفته اند ، توسط اطوارها (این ابژه های بیمار) به دلِ شهر و موقعیتهای آن تزریق می شوند. در چنین جایگاهی دیگر مبادله ای در کار نیست. بلکه سرایت است که در دل مصرف خانه می کند . سرایت ویروسها از X به Y نیست. یعنی از منطقی مبادله ای پیروی نمی کند. بر پایه ی طرح تفاوت ها نیست. آنچه از این میدان پا می گیرد در واقع لذت جنسی ست بدون رابطه ی جنسی. ارگاسمی ست دسته جمعی با ابژه های آلوده. اطوارها با قرار گرفتن در میدان التهاب به ابژه های آلوده بدل می شوند. آنها نه از یک پدر ، بلکه از انتقال همزمان ویروسها به وجود آمده اند. نه از منطقی تولید و مبادله ، بلکه از منطق شیوع و سرایت. نوعی سرایت همزمان و همگانی. اینجا هیچ شکلی از پهنه ای اودیپی در کار نیست. تفاوت بیولوژیکی کوچکترین موجودیتی در زایش ویروسی ندارد. آنها از میان شکاف تولید و مبادله زاده می شوند. وجود فاعل در پسِ عمل اطوارها غیر ضروری ست زیرا بیماری آنها حاصل فعالیت مشترک آنهاست. جنبه ی کنش گر هیچ نیازی به الگوهای از پیش تعیین شده ندارد. پیش از ابژه های بیمار طبیعتی وجود ندارد تا بدان بازگردند. برای آنها هیچ نوع سلامتی پیش از آلودگی در کار نیست. وجود آنها لازمه ی آلودگی آنهاست و آلودگی آنها لازمه ی وجودشان. آنها بدون آنکه مدعی زبانی پیشا-جنسی باشند ، به امکان بقا فکر می

کنند . اما نه بقا به مثابه سلامتی بلکه بقا به مثابه ی قدرت نفوذ و سرایت در شکافها و سرحدات. فعالیت بدون "تفاوت". با کنار رفتن سلامتی نه زنی در کار خواهد بود و نه مردی و نه بیماری مبادله (ایدز) . تنها "بژه های آلوده" وجود خواهند داشت. جنسیت گذاری تاریخ نخواهد داشت . ما در تاریخ نیست که راه می رویم . **ما در شهر است که می دویم** . دویدن انرژی زاست . انرژی شادی آفرین است . هنر شاد هنری ست که روزی باید به آن تن داد . ما موافق آلودگی خانواده ، فرهنگ و هنر هستیم .



www.mindmotor.com