

هنر مسلح

گروه انتشارات آزاد ایران با ایجاد یک سیستم پخش اینترنتی، کتاب‌های منتشرشده توسط این گروه را به خوانندگان مقیم ایران می‌رساند: اکثر کتاب‌های منتشرشده توسط این گروه، به صورت کتاب الکترونیکی رایگان در قالب فرمات پی دی اف در دسترس خوانندگان مقیم ایران است.

!

این فایل داونلوود شده از مراجع مجازی/اینترنتی گروه انتشارات آزاد ایران فقط و فقط برای استفاده‌ی شخصی دریافت‌کننده در داخل ایران است. هرگونه توزیع و پخش چاپی یا مجازی فایل داونلوود شده و نیز انتقال آن از طریق سرورها یا سخت‌افزار دیگر چه در ایران و چه در کشورهای دیگر اکیداً ممنوع بوده و مطابق قوانین بین‌المللی و ملی رسانه‌ها و کپی‌رایت تحت تعقیب شدید قانونی قرار می‌گیرد. همچنین عرضه‌ی فایل‌های داونلوود شده از مراجع مجازی/اینترنتی گروه انتشارات آزاد ایران در کتابخانه‌های مجازی/اینترنتی اکیداً ممنوع است. کتابخانه‌های مجازی/اینترنتی می‌توانند مستقیماً به تارنما/سایت گروه انتشارات آزاد ایران لینک داده و خوانندگان خود را راهنمایی نمایند.

www.entesharate-iran.com

www.poetrymag.ws

هنر مسلح

امین قضایی و بابک سلیمی زاده

طرح روی جلد از سهیل هادیان

هنر مسلح

امین قضایی و بابک سلیمی‌زاده

ویرایش اول - چاپ اول

تیر ۱۳۸۷ - June 2008

ISBN 978-91-86131-20-3

نشر ایما

گروه انتشارات آزاد ایران

www.entesharate-iran.com

© کلیه حقوق برای گروه انتشارات آزاد ایران محفوظ است. تهیهی هر گونه اثر از متن این مجموعه و یا بخشی از آن چه در ایران و چه در خارج از ایران طبق قانون کپی‌رایت ایران و کپی‌رایت بین‌المللی منوط به اجازه‌ی کتبی گروه انتشارات آزاد ایران است.

فهرست

- ۱- مقدمه: بسوی هنر مسلّح ۷
- ۲- هنر در جامعه‌ی طبقاتی ۱۵
- ۳- موقعیت به مثابه‌ی کمون، فعالیت به مثابه‌ی فراغت ۲۷
- ۴- تسلیح هنر به مثابه‌ی ارزش‌گذاری اثر هنری ۴۱
- ۵- هنر مسلّح به چه چیز مسلّح است؟ ۶۳
- ۶- آلودگی ۱۳۱

مقدمه: بسوی هنر مسلح

هنر مسلح به شما خواهد گفت: هیچ جای امنی در جنگ موقعیت‌های نمایشی وجود ندارد. اگر تمامی تعاریف هنر را جمع کنید، همه‌ی آنها در یک نقطه مشترک خواهند بود، کالای هنری کارکردی و رای کارکرد مصرفی دارد، کارکردهایی از قبیل بیان‌گری و نمایش. به عبارت دیگر کالای هنر خواهان فراروی از ارزش مصرف کالایی خویشتن است. یک کتاب شعر مانند یک دستمال کاغذی مصرف نمی‌شود. یک تابلوی نقاشی شاید مانند پرده‌ی اتاق خواب شما به دیوار آویزان باشد، اما این کار جهت نمایش و نه مصرف صورت می‌گیرد. به نظر می‌آید هدف کالای هنری ارائه‌ی نظامی از نشانه‌ها و ایماژها برای بیان‌گری و نمایش است. اما کالای هنری این خصلت فراکالایی را به لطف نفی کارکرد مصرفی‌اش بدست می‌آورد. از این‌رو اثر هنری همواره آرزوی بقا و ماندگاری خویشتن را دارد. اثر

هنری وارد تاریخ می‌شود. در موزه‌ها و گالری‌ها نگاهداری می‌شود. در کتابخانه‌ها و آرشیوها حفظ و جمع‌آوری می‌شود و اصولاً بازخوانی و بازنموده می‌گردد. کالا مصرف می‌شود و سپس به یک زباله تبدیل می‌شود. اما مرگ اثر هنری نفی ارزش هنری اوست و نه پایان عمر مفید آن در پروسه مصرف. گویی کالاهای هنری مانده بهشتی را نوشیده‌اند و به خدایانی نامیرا مبدل گشته‌اند. کالاهایی که بر فراز ارزش مصرف کالایی خود زیست می‌کنند. اما همچنان که هر الهه‌ای مقام خدایی‌اش را از پرستش بندگان به چنگ می‌آورد، باید گفت که مقام خدای‌گونه‌ی هنر بر فراز جهان تولید و تکثیر و مصرف کالاهای میرا از نفی متافیزیکی زیست‌مصرفی کالا بدست آمده است. هیچ خصلت ذاتی در خود اثر هنری وجود ندارد که آن را از کارکردهای مصرفی‌اش فراتر ببرد. تمامی بُعد استعلایی کالای هنری مرهون ساختِ موقعیت‌های متافیزیکی برای اثر هنری است.

هر کالایی اگر مصرف نشود می‌تواند تا ابد کارکرد نمایشی داشته باشد، هر نوشتاری می‌تواند کارکرد بیان‌گری داشته باشد. هیچ کالایی نیست که به نظامی از نشانه‌ها مجهز نباشد، پس تفاوت کالای هنری و کالای مصرفی را نباید در کیفیات ذاتی و جوانب استعلایی اثر هنری جست. به همین خاطر تعریف اثر هنری و مرزبندی آن با تولید غیرهنری برای فیلسوفان هنر بسیار دشوار بوده است. آنها در مقابله با این دشواری به ساختِ موقعیت‌های متافیزیکی برای اثر هنری دست زده‌اند. اگر زندگی خدایان تنها آرزوهای تحقق نیافته بندگان است، حیات هنر نیز تنها با نفی جزم اندیشانه‌ی محدودیت‌های مصرفی کالاها بدست می‌آید. اختصاص مفهوم «خلق» به اثر هنری در مقابل تولید و زایش کالاهای عادی از آن جمله

کوشش‌هاست گویی قوه‌ی تخیل و تأمل در درون ذهن هنرمند، استفاده از ناخودآگاه، بداهت و نیروی خلق‌الساعه روح، اثری برجای می‌گذارد، که هیچ نوعی از الگوی تولید کالایی به صورت از-پیش-تعیین-شده، توان دستیابی به آن را ندارد. فضای ذهنی هنرمند مانند کارگاه آفرینش خداوند ترسیم می‌شود که در تاریکی همه چیز را از ورطه‌ی نیستی به هستی می‌آورد. در مقابل، کالای مصرفی بر طبق نقشه و الگوی از-پیش-تعیین-شده توسط ماشین و مهارت دستی کارگران تولید می‌شود. کالای هنری آفرینشی یگانه دارد در حالیکه کالای مصرفی تکثیر می‌شود. اولی نامیرا و جاودانه و دومی میرا و مصرف‌شدنی است. اولی بازنماینده کلیت و مفاهیم والای بشری است دومی صرفاً ترکیبی از اجزای خود و بازنماینده انگیزه‌های مصرفی و بوالهوسی‌های خریداران است. سیاهه‌ی مرزبندهای لاهوتی/ناسوتی برای انفکاک هنر از کالای مصرفی را می‌توان تا چند رساله‌ی دیگر ادامه داد.

اما چه کسی گفته است، که استفاده از بداهت به جای تمهیداتِ ذهنی و پیشینی کارکردهای نمایشی و بیان‌گری بهتری خواهد داشت؟ می‌توان استدلال کرد که یک کالای مصرفی در فرآیند تکثیر تنها نسخه‌ای از هزاران کالای مصرفی دیگر است اما اثر هنری از کیفیات منحصربه‌فردی برخوردار است، که آنرا واجدِ یگانگی و ابتکاری کاملاً انسانی و فراتر از تولید ماشینی می‌کند. اما این بدان معنا نیست، که کیفیاتِ منحصربه‌فردِ یک کالا خصایصی بدان می‌بخشد، که شایسته‌ی مصرف و تکثیر نیست. چه مانعی وجود دارد که سبب می‌شود در فرآیند تولید کالای مصرفی ابتکار کمتری نسبت

به فرآیند خلق اثر هنری خرج شود؟ به آسانی می‌توان تمامی این مغلظه‌ها را رسوا نمود.

اما ابداع این موقعیت متافیزیکی و فرامصرفی برای اثر هنری صرفاً تلاشی خام‌دستانه برای تمیز هنر از کالاها و کنش‌های عادی و یا تعریف هنر برای آغاز پژوهش هنری نیست. در واقع تعریف اثر هنری به مثابه‌ی کالایی که خواهان فراروی از ارزش مصرف کالایی خویشتن است، بیان‌گر این واقعیت است که هنر هیچگاه وجود نداشته است مگر «هنر در جامعه‌ی طبقاتی». هنر در جامعه‌ی طبقاتی، کژدیسه‌گی یک کالا از ارزش مصرف خویشتن است و تنها همین هنر است که وجود داشته است. این حرکت استعلایی و فراروی از ارزش مصرف کالایی، جهان هنر را در موضع خاصی قرار داده است: هنر به عنوان یک روبنا خواهان فراروی از جهان پست و فرومایه‌ی روابط اقتصادی کالاهاست، اما این فراروی به سبب خیالی بودن خویش محکوم به شکست است. بنابراین هنر مانند ایکاروس دقیقاً به خاطر فراروی خیالی به سوی خورشید مانای خویش، همواره فرجامی جز سقوط به جهان کالایی و محدودیت‌های اقتصادی نداشته است. بنابراین ما با یک چرخه‌ی فراروی و سقوط مواجهیم که دوگانه هنر نخبه‌گرا و عامه‌پسند را ایجاد می‌کند و تمامی هنرمندان را میان این دو سوپه بازی می‌دهد.

با نابودی ساخت موقعیت‌های متافیزیکی اثر هنری - از تاریخ هنر و ساختار درونی اثر گرفته تا ذهن آفریننده‌ی هنرمند - ما با موقعیت‌های واقعی در تولید اثر هنری روبرو می‌شویم: عرصه‌ای از جنگ موقعیت‌ها بر ما گشوده می‌شود و در اینجا کارکرد استعلایی نمایش جای خود را به تسخیر موقعیت‌های نمایشی می‌دهد. در

همین جاست که ما «هنر مسلح» را نظریه‌پردازی می‌کنیم: هنر مسلح در شهر رخ می‌دهد و مسلح است به موقعیت‌هایی که تسخیر می‌کند و نشانه‌هایی که خود را با آن تکثیر می‌کند. فضای شهری فضای واقعی موقعیت‌های نمایشی است، کارگاه‌ها، کارخانه‌ها، خانه‌ها، اداره‌ها فضای واقعی موقعیت‌های تولیدی است. مسئله‌ی ما تسخیر موقعیت نمایشی همگام با تسخیر ابزارآلات تولید است. پس کارکرد نمایشی هنر، کارکردی ورای کارکرد مصرفی نیست بلکه یک موقعیت نمایشی است. فضای تولیدی هنر موجود، عرصه‌ی انتزاعی ذهن هنرمند یا تاریخ هنر نیست بلکه تاریخ تولید و مکان تولیدی موجود یعنی سرمایه‌داری است. همچنین کارکرد بیان‌گری از نظر ما چیزی نیست جز تکثیر نشانه‌ها به سوی موقعیت‌های بیشتر که آنرا فعالیت می‌نامیم. تکثیر دیگر حرکت غیرانسانی جعل و تقلید نیست بلکه تکثیر نشانه‌های آلوده کننده و مسری است. با این تکثیر، سرایت جای بیان‌گری را می‌گیرد و اثر هنری در موقعیت شهری و نمایشی سنجیده می‌شود و نه در فضای نمایشی خداگونه‌ی در گالری‌ها و دیگر حوزه‌های خصوصی.

پس هیچ دلیلی وجود ندارد که هنر بخواهد با فراروی از ارزش مصرف کالایی خود تعریف شود. توان نمایشی و بیان‌گری هنر، توان تسخیر موقعیت‌های نمایشی و فعالیت‌های تکثیری و سرایتی است و نه عرصه‌ای جاودانه بر فراز جهان کالایی. هنر گرفتار جنگ موقعیت‌های نمایشی است که یا باید آنرا تسخیر کند و کنشی رهایی‌بخش برای کارگران جهان باشد و یا با فرورفتن در موقعیت‌های خصوصی، برتری را به موقعیت‌های تبلیغاتی و ایدئولوژیک بورژوازی بسپارد.

هنر مسلّح با به رسمیت شناختن یک جنگ در تسخیر موقعیت‌ها، معتقد است، که هر جلوه از فرهنگ واجد آلودگی خویش است. بدین ترتیب این «ویروس‌ها» هستند، که با هر فعالیت به هر موقعیت سرایت می‌کنند. ما با پیش‌کشیدن چنین سنّیزی، «سرایت» را جایگزین «دلالت» می‌کنیم. جمعیت ابژه‌های آلوده نه تنها هر کدام یکدیگر را بی‌وقفه به ویروسی آلوده می‌کنند، بلکه ابژه‌های هر موقعیت را به ویروس‌های فعالیتی مختص به همان موقعیت آلوده می‌کنند. از این‌رو «آلودگی» فعالیتی خودآگاه، هوشمندانه و باسیاست است. ویژگی‌های یک اثر هنری مسلّح نسبت به موقعیت‌ها تغییر می‌کند، هیچ فعالیت یگانه‌ای ندارد و هر فعالیت‌اش بسته به ویروس‌هایی‌ست که باید به یک موقعیت خاص سرایت دهد. تفاوت بنیادی هنر مسلّح با هنر مسلّط و رسمی در همین است. در هنر مسلّط، هر هنر (تئاتر، نقاشی، فیلم) چیزی بجز خودش نیست. فیلم تنها آن چیزی‌ست که شما تماشاگران بر روی پرده می‌بینید. نقاشی همان است که آمده‌اید تا در این گالری ببینید. فیلم عبارت از بغل‌دستی‌های شما، نقاشی عبارت از کون قلمبه‌ی مردی نیست که بیشتر از تابلوی پیش‌رویتان خیره‌تان می‌کند! اما هر هنر مسلّح هزاران هنر مسلّح در خود دارد که این هزاران، تشکیل شده‌اند از جمعیت ابژه‌های آلوده. هر هنر مسلّح بخشی از فعالیت و هنر مسلّحی بزرگ‌تر و عظیم‌تر است. به عنوان مثال، اگر بیلبوردهای تبلیغاتی دارای ویروس‌هایی هستند که به زندگی شهروندان سرایت می‌کنند و فعالیت بدن‌های آنها را تحت تأثیر قرار می‌دهند، هنر مسلّح نیز می‌تواند به شکل یک بیلبرد تبلیغاتی در آید، می‌تواند به شکل تسخیر یک بیلبرد در آید، می‌تواند به شکل ویرانی و تخریب

یک بیلبورد باشد، می‌تواند به شکل دستکاری در یک بیلبورد باشد، می‌تواند به شکل لب گرفتن از دختر یا پسر باشد که توی بیلبورد تبلیغ پُفک می‌کند. می‌تواند به شکل تبدیل پُفک‌ها به سلاح باشد. و همه‌ی اینها در نهایت می‌توانند جزء کوچکی از فعالیتی بزرگ‌تر باشند: سرایت ویروس‌ها در خیابان، حرکت جنبش آلودگی، راهپیمایی جمعیت ابره‌های آلوده، دانشجویان، همجنسگرایان، کارگران و... این یک آلودگی دست‌جمعی‌ست. هنر مسلح لحظه به لحظه آلوده می‌کند و آلوده می‌شود.

هنر در جامعه‌ی طبقاتی

اثر هنری در جامعه‌ی طبقاتی همواره بر فرازِ ارزشِ مصرفِ توده‌ها زیست می‌کند. این فراروی از ارزش مصرف خود را به صورت کالایی نشان می‌دهد که با انگیزه‌های کارکردگرا رمزگذاری نشده است. به عبارت ساده اثر هنری کالایی است، که فریاد می‌زند: "هرگز یک انسان گرفتار ارزش مصرف، یعنی انسانی با نیازهای اقتصادی مرا نساخته است." بنابراین اثر هنری در جامعه‌ی طبقاتی کالایی‌ست ورای کارکرد مصرفی‌اش، کالایی‌ست که ارزش مصرف خود را انکار می‌کند و به ارزش‌هایی کاملاً معماوار اشاره دارد. منتقدین هنری تلاش می‌کنند، این ارزش‌ها را در پویایی‌های روانی و احساسات مؤلف و یا از طرفی در پویایی‌های شبه‌علمی ساختار اثر کشف کنند. بنابراین تفاوت‌های سبک‌ها مانند سمبولیسم، اکسپرسیونیسم و نقدهای روان‌شناسانه‌ی اثر هنری از یک طرف، و فوتوریسم،

فُرمالیسم و نقدهای اجتماعی یا ساختارگرا از اثر هنری از طرف دیگر در این موضوع تفاوتی با هم نمی‌کنند. ارزش‌گذاری اثر هنری بر مبنای هر چیزی صورت می‌گیرد به‌جز ارزش مصرف آن کالا. مغالطه‌ی غریب و مضحکه‌ی زبانی طبقه‌ی مسلط یک پیچ‌وتاب دارد که باید آنرا کشف کنیم: اولین نگاه منتقد به اثر هنری جملاتی ناگفته مانند زیر است: این کالا یک کالا نیست. پس ارزش مصرف ندارد. این کالایی که ورای هر کالایی است ما را به ارزش‌هایی ورای کارکرد و مصرف خودش هدایت می‌کند که مخاطب وظیفه دارد با ادراکی ورای ادراک روزمره و کارکردگرا، آنرا تجربه کند. اگر بخواهیم مرز میان اثر هنری و آنچه صرفاً یک شیء یا کالا است را مشخص سازیم، تنها یک دستورالعمل وجود دارد و آن فراروی از ارزش مصرف کالا است.

بنابراین مرزبندی موجود در تعاریف اثر هنری تنها یک جزم و تعصب است: کالایی که خصوصیات کارکردی خود را انکار می‌کند و از مخاطب خود مکاشفه‌ای نمادین در خصوصیات خویشتن را طلب می‌کند. فقط کافی است که مارسل دوشان یک شیء عادی را به نمایشگاه بفرستد تا تمامی جزمیت‌ها و تعصبات پسا-کالایی اثر هنری در هم شکسته شود. البته تنها کاری که دوشان می‌کند این است، که از اثر هنری به مثابه‌ی یک کالای متعصب فراتر می‌رود، اما در نهایت هنر او تنها کالایی است که دیگر دست از وانمود کردن برداشته.

حتا درک عامّه از اثر هنری کمتر جزم اندیشانه است. آنها اثر هنری را کالایی می‌دانند که به سبب ارزش مصرف بی‌اندازه، ناب و مبادله‌ناپذیرش، شایسته‌ی نمایش است و نه مصرف. نگارگری برای

این است که ما یک تابلوی نقاشی را به دیوار خانه‌ی خود آویزان کنیم، پس هنر کارکردی نمایشی دارد نه مصرفی. نزد توده‌ها، اثر هنری کارکردی بسان پدیده‌های ناب طبیعی دارد. اثر هنری به عنوان آفرینش و نه تولید به صحنه‌ی نمایش خدایان تعلق دارد تا عرصه‌ی مصرف‌بندگان. لذت خدایان همواره نمایش است، این لذت خدایی است که بر عرش آرمیده و رضایت و مصرف‌بندگان را در بهشت خود به تماشا می‌نشیند. گرچه فلسفه‌ی هنر تلاش می‌کند تا کالای هنری را از کارکردهای نمایشی، سرگرمی، و آموزشی مورد تصوّر عموم نجات بدهد، اما در نهایت این کار را با یک اصل جزمی متافیزیکی به ثمر می‌رساند. اثر هنری کالایی است که از خصایص کالایی خود فراتر می‌رود. با یک فرمول‌بندی ساده می‌توان نتیجه گرفت که عامه تلاش می‌کند کالای هنری را با افزایش کمی و یا (با کمی حس هنری بیشتر) کیفی در ارزش مصرف درک کنند، درحالی‌که منتقدین هنری به لطف تعصبات جزمی خود، معتقدند که هنر به‌واقع از ارزش مصرف فراتر می‌رود. اما فراروی از ارزش مصرف در جامعه‌ی طبقاتی، یک آرزو، یک موقعیت خدای‌گونه و اصولاً یک شکست مداوم است.

اگر آنچه سیاست (نمونه‌ی بارز آن در دوره هیلنی) و الهیات (نمونه بارز آن در دوره مسیحیت) را از زندگی روزمره و امر اجتماعی توده‌ها در جامعه طبقاتی استعلاء می‌کند مجموعه‌ای توجیهات عقلانی تحت نام متافیزیک باشد، در مورد هنر نیز همین امر صادق است. یک تجربه‌ی ناب، ادراک و بازنمایی امر کلی در امر جزئی یا شخصی، واقعاً تنها به فلسفه هنر کانت تعلق ندارد؛ این ادعایی است که از افلاطون تا لوکاچ امتداد می‌یابد. ادعای متافیزیک برای هنر، مذهب،

علم و سیاست، تحقیر خواست توده‌ها برای تحقق ارزش مصرف در حیات اقتصادی‌شان و ورود به عرصه‌ای مبهم از ارزش‌هایی است، که به صورت نمادین مبادله می‌شوند. بنابراین دوگانه‌ی حل‌ناپذیر نخبه‌گرایی/عام‌گرایی صرفاً جدایی هنر و فرهنگ طبقات مسلط از طبقات فرودست نیست، به بیان دیگر صرفاً فاصله‌ی طبقاتی و جدایی هنرمند و تجربه‌ی او از محیط مردم کوچه و خیابان نیست، که به این دوگانگی دامن می‌زند. این دوگانگی خود یکی از ضروریات تعریف وجودی هنر به مثابه‌ی فراروی از ارزش مصرف است. نتیجه‌ی ناگزیر اینکه دوگانگی هنر نخبه‌گرا و هنر عامه‌پسند اصولاً بخشی از ماهیت جامعه طبقاتی است. بنابراین هنر هیچگاه بیرون از ایدئولوژی جامعه طبقاتی و متافیزیک تجربه و تولید نشده است ایدئولوژی صرفاً از هنر برای مقاصد و منفعت طبقه‌ی برتر سوءاستفاده نمی‌کند، بلکه اساساً هنر را تولید و بازتولید می‌کند. حتا خیلی راحت می‌توان گفت هنر فی‌نفسه وجود ندارد. تنها «هنر در جامعه طبقاتی» وجود دارد. هنر صرفاً شبیحی است از جزمیات متافیزیکی که بر فراز کالاها در پرواز است. الهه‌ای است که روح خود را بر کالاها می‌دمد و نه یک صنعتگری صرف برای ورود به بازار. این دقیقاً همان اختلاف نقش پدر چیتو (صنعتگر) و فرشته (هنرمند آفرینشگر) برای خلق ماجراهای پینوکیو به مثابه‌ی یک اثر هنری است.

امیدواریم قانع شده باشید، که این تجربیات زیستی متفاوت طبقات متخاصم نیست، که به شکاف هنر نخبه‌گرا و عامه‌پسند می‌انجامد. درواقع این شکاف جامعه‌ی طبقاتی چیزی نیست، که بر هنر تحمیل شود بلکه هنر در جامعه‌ی طبقاتی اساساً خواست فراروی از ارزش مصرفی است، که در این جامعه قربانی می‌شود. جامعه طبقاتی هنر

فردی را دست‌خوش کژدیسه‌گی نمی‌کند بلکه اصلاً هنر را به عنوان یک کژدیسه‌گی از ارزش مصرف تولید می‌کند. این تفاوت نظری برای یک زیبایی‌شناسی مارکسیستی بی‌نهایت مهم است. تاکنون اکثریت زیبایی‌شناسانی که خواستند نقش ایدئولوژی، زمینه‌ی اجتماعی و تخصص طبقاتی را در حیطه‌ی هنر بررسی کنند، اساساً انحصار هنر توسط ایدئولوژی را بررسی کردند و نه ماهیت ایدئولوژیکی هنر را. همین موضوع، همین اشتباه آلتوسری را هم می‌توان در نقد علم دید. مثلاً آلتوسر ایدئولوژی را کژدیسه‌گی دانش و علم می‌بیند. دیدگاهی که ما برمی‌گزینیم کاملاً متفاوت است: ما مدعی هستیم اساساً تولید علم و هنر در جامعه‌ی طبقاتی یک عمل کرد یا بهتر بگوییم یک درام خیالی-ایدئولوژیکی خود جامعه‌ی طبقاتی است.

اما آیا واقعاً این جزمیات متافیزیکی از اثر هنری می‌تواند از کارکردگرایی کالاها فراتر برود؟ این یک دورِ باطل است، چرا که هرگونه خواست فراروی از کارکرد کالاها به کارکرد ایدئولوژیک می‌انجامد. اثر هنری به جای اینکه کارکردی هنری پیدا کند، کارکردی ایدئولوژیک می‌یابد. در واقع اثر هنری با کاستن از خصوصیات مصرفی ماده‌ی هنری خود تنها به خصوصیات بیان‌گری خود می‌افزاید. یک کیکِ عروسی اصولاً کارکرد بیان‌گری و نمایشی دارد تا کارکرد مصرفی (هرچند که اصولاً مصرف می‌شود). ضیافت قربانی‌کننده‌ی جامعه‌ی طبقاتی نیز حول کیک‌ی که به نام هنر و فرهنگ برپا می‌شود.

جزمیت متافیزیک هنر در جامعه‌ی طبقاتی به ما می‌گوید، که وقتی کالایی به خاطر شایستگی‌ها و ظرافت‌هایی که در تولید آن به کار رفته از کارکرد مصرفی خود فراتر برود، دیگر کارکردی نخواهد

داشت، جزاینکه شایسته‌ی نمایش و بیان‌گری شود. فرقی نمی‌کند، این بیان‌گری، بیان‌گری ناب‌ترین تجربیاتِ روحی هنرمند باشد یا امکان‌سنجی‌های هوشمندانه در ساختارِ خودِ اثر هنری، درهرحال وظیفه‌ی یک منتقدِ هنری که جامعه‌ی طبقاتی را عرصه‌ی تخصصِ طبقاتی می‌بیند، افشای کارکردِ اسطوره‌ای و درونی این نمایش و بیان‌گری است: این کارکردِ اسطوره‌ای همان حفاظتِ از جامعه‌ی طبقاتی است. هر نوع کارکردی برای هر کسی به هر شکلی در اینجا مصداق دارد: چه این نوع کارکرد ایدئولوژیک، تدبیر آگاهانه‌ی طبقه‌ی برتر برای حفظِ علایق و منافع خود باشد، چه خریداریِ مشروعیت برای طبقه‌ی مسلط با نمایش شایستگی‌های ایشان، چه اغوای طبقاتِ فرودست برای تن‌دادن به قربانگاهِ زندگی خود و چه حفاظتِ از کلیه‌ی منطق‌های جامعه‌ی طبقاتی. این به نوعی یادآور «اسطوره‌شناسی» رولان بارت است که در آن کارکردِ پنهان دلالت‌های اسطوره‌ای بر فراز دلالت‌های کارکردی زیست می‌کند.

این گفته‌ی ما، نقدی تحوّل‌خواهانه بر زیبایی‌شناسی مارکسیستی فراهم می‌آورد: زیبایی‌شناسی مارکسیستی تصوّر می‌کند، که در جامعه‌ی طبقاتی اثر هنری صرفاً به انعکاسِ منافع، علایق و دیدگاه‌های طبقه‌ی برتر می‌پردازد، بنابراین پیشرفت در هنر منوط است به‌اینکه این انعکاس به منافع و دیدگاه‌های کلیتِ طبقات و خصوصاً تخصصِ طبقاتی بسط یابد. این همان دیدگاه محدودی است، که به دقیق‌ترین شکل در دلایل ستایش لوکاک از بالزاک مشاهده می‌کنیم. بالزاک گرچه به طبقه‌ی اشراف تعلق دارد و با منافع آنها همسو و همنظر است، اما قلم هنرمندانه‌ی او به انعکاس کلیتِ تخصصِ طبقاتی موجود میان اشرافِ روبه‌افول - دهقان‌های

مستصل - و سرمایه‌داران رباخوار می‌پردازد. بنابراین هنر نزد لوکاچ، همچنان هنر جامعه‌ی طبقاتی است، یعنی همچنان خواهان فراروی از کارکرد مصرفی کالا است، با این تفاوت که لوکاچ تنها به دنبال گسترش حیطة‌ی بازنمایی اثر هنری خارج از دریچه‌ی محدود یک طبقه است. برای لوکاچ کافی است، که هنرمند، توان بازنمایی کلیت جامعه را در اثر هنری به بازنمایی علایق یک طبقه محدود نکند. (از این اشتباه سهوی یا عمدی هم می‌گذریم که او تصوّر می‌کند واقعاً می‌توان بدون پیش‌داوری طبقاتی کلیت جامعه را بازنمایی کرد. او فکر می‌کند یک برخورد واقع‌گرا می‌تواند از محدودیت‌های ایدئولوژی فراتر برود و کلیت را بازنمایی کند). فرض کنیم یک کالای هنری توانایی بازنمایی کلیت جامعه را داشته باشد و نه بازنمایی علایق یک طبقه را. از این منظر اثر هنری نوری است، که بر چهره پنهان تخصص طبقاتی پاشیده می‌شود. بنابراین ارزش اثر هنری اصولاً یک «روشنگری» است و نه چیزی بیشتر: کالایی که تابوی سرمایه‌داری را می‌شکند و تخصص طبقاتی را بازنمایی می‌کند و نه چیزهای جزئی و بی‌ارزش را.

باتوجه به آنچه پیشتر گفته شد، نقد ما به این دیدگاه کاملاً مشخص است: جامعه طبقاتی صرفاً بازنمایی اثر هنری را محدود و منحصر نمی‌کند بلکه عیناً اثر هنری را به عنوان خواست فراروی از کارکرد مصرفی‌اش تولید می‌کند. جنبه‌ی کالایی اثر هنری در این دیدگاه لوکاچ نقد نمی‌شود بنابراین اثر هنری همچنان در مناسبات کالایی سرمایه‌داری موجودی بی‌ضرر و منفعل است. بازنمایی واقع‌گرا و کلیت‌گرا یعنی رئالیسم سوسیالیستی نمی‌تواند کالای هنری را از سرنوشت تعریف شده‌اش در جامعه طبقاتی برهاند. این دیدگاه

محدود، تمامی متافیزیک موجود در جامعه‌ی طبقاتی را که بر فراز کالای هنری در پرواز است حفظ می‌کند. همانطور که نابودی سرمایه‌داری در گروی تسخیر موقعیت‌های تولید توسط نیروهای مولد است و نه صرفاً افشای روشن‌گرانه‌ی تخاصم طبقاتی، اثر هنری را هم باید در توان تسخیر موقعیت‌ها جست و نه در توان بازنمایی روشنفکرانه از کلیت اجتماعی.

ذکر این نکته هم ضروری است، که لوکاچ در «تاریخ و آگاهی طبقاتی» نظاره‌گری را برای سوژه‌ی شناسنده ردّ می‌کند، پس با اتکاء به همین نظر خود او می‌توان رئالیسم سوسیالیسم (که بازنمایی موشکافانه و بدون تعصب طبقاتی از کلیت اجتماعی است) را هم به عنوان یک موقعیت هنری نظاره‌گر نقد کرد.

اما این نقد به معنای انکار «ضرورت بازنمایی نبرد طبقاتی» نیست. مسئله این است، که با توجه به شرایط تاریخی موجود (ایدئولوژی کلبی‌مسلك نظام سرمایه‌داری، تغییر در روابط اجتماعی فن‌آوری و گستره‌ی جدید فضای سایبرنتیک و هزارویک چیز دیگر) توانایی بازنمایی نبرد طبقاتی نمی‌تواند با توانایی بازنمایی کالای هنری سنجیده شود. یک مثال ساده اینکه با وجود تسخیر تبلیغات در حیطه‌ی شهر، بازنمایی نبرد طبقاتی توسط اثر هنری در حیطه‌ی خصوصی نمایشگاه یا تیراژ محدود یک کتاب به خاطر موقعیت‌اش کاهش می‌یابد حتا اگر محتوا و فرم اثر هنری کاملاً توانمند باشد. موقعیت اثر هنری و شرایط عرضه‌ی کالایی در توان بازنمایی تاثیر دارد. بازنمایی نبرد طبقاتی در وهله‌ی اول محتاج تسخیر موقعیت‌هاست و نه بازنمایی این تخاصم در ساختار روایی اثر هنری.

در وهله اول در جامعه طبقاتی، اثر هنری به عنوان کالایی فرا-کارکردی تصور می‌شود. فراروی متافیزیکی کالای هنری از کارکرد مصرفی، چه با قضاوت‌های زیبایی‌شناختی مخاطبین صورت بگیرد، چه با توانایی بیان‌گری احساسات هنرمند و چه با توانایی بازنمایی کلیت اجتماعی، صرفاً شبیحی است که جامعه‌ی طبقاتی برفراز کالاها به پرواز درآورده است. بازنمایی نیرومند و واقعی وقتی صورت می‌گیرد، که هنر بتواند موقعیت یک سخنگو را تسخیر کند، اگر شکل کالایی هنر قادر به تسخیر موقعیت نباشد، برآستی توانایی بازنمایی به چه درد می‌خورد؟ به عبارت ساده محتوا یا فرم انقلابی اثر هنری وقتی در مناسبات کالایی قرار می‌گیرد، همان سخنی را خواهد گفت، که دیگر کالاها در نظام گفتار کالاها خواهند گفت. آثار هنری به شدت ارزش مصرف کالایی خود را انکار می‌کنند، این انکار شدید خیال‌پردازی آنها در مقابله با واقعیتی است، که آنها را سرانجام خواهد بلعید: اگر آنها کارکردهای مصرفی خود را انکار کنند، پس کارکردهای ایدئولوژیک و نمایشی خواهند یافت. این به سادگی چیزی نیست جز انتقال از بازار به نمایشگاه، از اتیکت به امضاء، از هنر عامه به هنر نخبگان، از مصرف به نمایش، اما این آثار هنری در نهایت مجبورند همان منطق‌های بازار را در جهان هنری والای خود شبیه‌سازی کنند.

این جادوی یک جزمیت متافیزیکی است که کالا را به هنر ارتقاء می‌دهد. همچنانکه هری پاتر به جهان جادوگری دعوت می‌شود، اما در نهایت داستان و فیلم هری پاتر همان روابط سرمایه-سالارانه‌ی جهان واقعی را این‌بار با محتویات جادویی شبیه‌سازی می‌کند. در واقع کالاهای هنری، به رغم چوب جادویی منتقدین ایدئولوژی که

بالای سر آنها ورد می‌خوانند تا آنها را از کالایی بودن برهانند، صرفاً کارکردها را جایگزین می‌کنند و هرگز از ارزش مصرف و نظام طبقاتی فراتر نخواهند رفت. جامعه‌ی طبقاتی جنبه‌ی کالایی اثر هنری را با یک جزمیت متافیزیکی انکار می‌کند، اما این فقط یک وانمود است و هرگز توان نابودی جنبه‌ی کالایی اثر هنری را ندارد. نابودی شکل کالایی اثر هنری تنها با تحقق ارزش مصرف صورت می‌گیرد و نه فراروی استعلائی و کاذب از کارکردهای مصرفی کالا.

مکان آرام و گرم‌ونرمی که کالای هنری از دست ارزش مصرف خود به آن پناه می‌برد، چه تجربه‌ی بلاواسطه‌ی هنرمند با جهان باشد و چه فرم و ساختار هنری، براستی مکانی با تمامی مختصات متافیزیکی است. اثر هنری طبقه‌ی مسلط صرفاً بیان‌گر (مستقیم یا غیرمستقیم) علایق و منافع مادی و یا دریاچه‌ی تنگ طبقاتی او نیست، بلکه کالایی است که در چنین مختصات متافیزیکی‌ای ارزش مصرف خود را انکار می‌کند. رابطه‌ی ایدئولوژی طبقه‌ی برتر با اثر هنری هرگز رابطه‌ی هدف/ابزار نیست. هنر ابزاری نیست، که طبقه‌ی برتر آن را در اختیار گرفته باشد و به نفع خود از آن بهره‌برد. چنین تصوّر خامی را باید برای همیشه دور انداخت. اثر هنری خود همین مخلوق ناکجاآباد جادویی است، که بر فراز جهان مادی و اقتصادی و ماتریالیسم تاریخی‌اش تعریف و توصیف می‌شود.

چه چیز اثر هنری را از خصایص کالایی و کارکرد مصرفی‌اش متمایز می‌سازد؟ جواب ما مشخص است: هیچ چیز جز یک جزمیت متافیزیکی، هیچ چیز جز چوب جادویی ارزش‌گذاری‌های زیبایی‌شناختی جامعه طبقاتی که ادعای گریز از مبادلات ارزش‌ها را دارد. بنابراین مضحک می‌نماید که تفاوت میان هنر جامعه‌ی طبقاتی

و هنر جامعه پس-طبقاتی را با تفاوتِ دو سبکِ برای مثال اکسپرسیونیسم و رئالیسمِ سوسیالیستی توضیح بدهیم. هنر مانند سیاست، فرهنگ و مذهب چیزی نیست جز خواستِ فراروی از ارزشِ مصرف با پالوده‌ساختنِ دامنِ خود از کارکردهایِ دون و فرومایه‌ی مصرفیِ کالاها و توده‌ها. هنر بدون این خواستِ فراروی وجود ندارد. بنابراین «هنر» به تنهایی وجود ندارد. فقط «هنر در جامعه طبقاتی» وجود دارد.

موقعیت به مثابه‌ی کمون فعالیت به مثابه‌ی فراغت

کالای هنری به‌جای فروپاشی شکل کالایی خود، در هاله‌ای از تقدس و یگانگی فرومی‌رود. مسلماً مطابق نظر والتر بنیامین تکثیر ماشینی این هاله را از بین می‌برد، اما این صرفاً بازگشت به شکل کالایی هنر است. اشتباه بنیامین اینجاست که غرق شدن توده‌ها در کالاهای زیبایی‌شناختی را به معنای زیبایی‌شناسانه‌شدن زندگی توده‌ها می‌انگارد. تکثیر ماشینی آثار هنری، بازگشتی ماتریالیستی و سرشکستگی ایکاروسی به سوی تجسم کالایی هنر است. امکان تکثیر کالایی، بی‌شک جادوی متافیزیکی برای تبدیل کالا به هنر را خنثی می‌کند اما این به معنای زیبایی‌شناختی شدن زندگی (فعالیت و موقعیت زیستی) توده‌ها نیست بلکه صرفاً اثر هنری را به کالایی با کارکرد مصرفی زیبایی یا کارکرد نمایشی تبدیل می‌کند. اراده و سخن ماتریالیسم تاریخی بر این است، که تنها راه فراروی از ارزش

مصرف، تحقق ارزش مصرف است و نه انکار و تحقیر آن. به همچنین تنها راه فراروی هنر از کارکرد کالایی‌اش، تحقق این کارکرد است و نه جزمیت‌های متافیزیکی برای وانمود به یگانگی اثر هنری.

با وجود تمامی دعویات، اثر هنری همچنان کالایی است، که توسط هنرمند تولید و به مخاطب عرضه می‌شود، حال چه این کالا وانمود به فراروی از کارکرد کالایی‌اش داشته باشد و چه خیر، در نهایت هرگز توان بازنمایی زندگی و فعالیت و موقعیت توده‌ها و زیبایی‌شناسانه-کردن آنرا ندارد. همتای مفهوم «تکثیر آثار هنری» (پیشنهاد بنیامین) در عرصه‌ی سیاست، سکولاریسم است. می‌دانیم که سکولاریسم تمامی وانمودهای متافیزیکی حاکمیت را از بین برده و از این به بعد فلسفه‌ی وجودی حاکمیت و قانون را تنها باید با اصول «فایده» باور و کارکردگرا توجیه نمود. اما چه کسی است که نداند، این سکولاریسم هرگز حاکمیت طبقاتی و سرمایه‌داری را از بین نمی‌برد و در واقع دموکراسی واقعی را برقرار نمی‌سازد. اگر زیبایی‌شناختی-کردن زندگی توده‌ها را در این مثال با دموکراسی برابر بدانیم، تکثیر کالایی نقش نارس سکولاریسم را بازی می‌کند.

تکثیر کالایی و محو اشباح متافیزیکی «مؤلف» و «شهود» در تولید اثر هنری، سقوط ایکاروسی هنری است، که می‌خواست به سوی شهود ناب و تجربه‌ی بلاواسطه‌ی زیبایی و حقیقت حرکت کند، اما اصولاً در سرزمین ماتریالیستی کالاها سقوط می‌کند. ماتریالیسم تاریخی به جبر روابط اقتصادی اهمیت می‌دهد، نه برای اینکه آنرا به سرنوشت تاریخی تمامی اراده‌ها تقلیل دهد، بلکه از این جهت که عروج و سقوط همیشگی هنر، فرهنگ، مذهب، سیاست و تمامی روبناها را افشا کند. اراده‌ی فراروی اثر هنری از کارکرد کالایی همواره

یک اقدامی است از پیش شکست خورده است. تأکید بر جبر اقتصادی برای این است که نشان دهیم این فراروی و عروج از جهان ناسوتی کالاها صرفاً یک وانمود است: ابداع یک جهان نمایشی است که بر فراز جهان مبادلات ارزش‌ها به تصویر کشیده می‌شود و آسمان را با خدایان و هنرها و توانایی‌هایشان برای ما نقاشی می‌کنند. از آسمان اسطوره‌های هلنی گرفته تا سقف‌های کلیساهای فلورانس، این فراروی یک جهان نمایشی را تولید می‌کند. دیدالوس یک معمار صنعتگر است و ایکاروس به خاطر هنر پرواز خود سودای رسیدن به زیبایی، دانش و حقیقت (خورشید) را در سر می‌پروراند.

نقش تفکیک روبنا از زیربنا در حیطه‌ی هنر افشای دراماتیزه‌کردن همین شکست در فراروی هنر، سیاست و فرهنگ از مناسبات کالایی است. تحلیل تمامی پدیده‌های روبنایی با علت‌العلل «شیوه‌ی تولید» به منطق علمی قاعده‌سازی از تجربیات تعلق دارد، نه به روش‌شناسی مارکسیسم. مسئله‌ی اصلی این است، که روبنا چیزی نیست جز همین خواست فراروی و این خواست فراروی یک وانمود است، که به تسامح آنرا با واژه‌ی «آگاهی کاذب طبقه‌ی برتر» هم می‌توان بیان نمود. چرخه‌ی بی‌پایان فراروی و شکست را در هر چیزی می‌توان مشاهده نمود: در کلنجرهای مذهب‌بیون با امیال خود، در مشاجره‌ی شبه‌دموکراتیک اراده‌ی اربابان سیاست با انتظارات حامیان اقتصادی‌شان و همچنین در انکار بی‌امان اثر هنری با ارزش مصرفی و شکل کالایی خود. روبنا با منطق وانمود عمل می‌کند، روبنا شبیه‌سازی مبادلات نمادین از مبادلات ارزش‌هاست. بنابراین کوته‌فکری تمام‌عیار است، که تصور کنیم، مارکسیسم به روبنا اهمیت کمتری می‌دهد، مسئله تأکید بر منطق‌های وانمود روبنا است.

پدیده‌های روبنایی گرفتار فراروی از ارزش مصرف هستند و در این فراروی قصد دارند انسانی فراتر از ارزش مصرف خویش بوجود آورند، اما چیزی جز خدا (یک نمایش، یک تصویر ناممکن از انسان پسا ارزش مصرف) تولید نمی‌کنند. در این میان ما باید دوباره به فویرباخ بازگردیم.

اگر برای فویرباخ، خدا یک تصویر و شکست انسان در تحقق خویشتن است، برای مارکس این وانمود به کل روبنا تعمیم می‌یابد. روبنا خواست فراروی از ارزش مصرف است و با شکست همیشگی در این فراروی، جبر اقتصادی زیربنا را عملاً تایید کرده و آن را به مثابه یک سرنوشت برای توده‌ها بازسازی می‌کند. توده‌ها هنوز تصوّر می‌کنند، که در جامعه‌ی طبقاتی با یک مدیریت درست و بازتوزیع عادلانه‌ی ثروت در حیطه‌ی سیاست یا با فعالیتِ روشنفکری در حیطه‌ی فرهنگ و هنر خواهند توانست، از اجاریات شرایط اقتصادی زندگی خود و از «واقعیت استثمار» بگریزند. انتخابات دمکراسی‌ها همین چرخه وعده و شکست است. تحوّل سبک‌ها در تاریخ هنر نیز با همین وعده و شکست انجام یافته است. روبنا چیزی جز شکست در خواست فراروی از ارزش مصرف نیست، به همین دلیل روبنا یک وانمود یعنی ایدئولوژی است. پس اگر می‌گوییم هنر یک وانمود به فراروی از ارزش مصرف کالایی است اصولاً شکست و فروپاشی در منطق کالایی نیز بخشی از همین ماجرای تولید اثر هنری در جامعه طبقاتی است. این درام نه صرفاً به هنر که به کل پدیده‌های روبنایی قابل تعمیم است.

اثر هنری به مثابه کالایی که ارزش مصرف خود را انکار می‌کند تنها موقعیتی نمایشی را تسخیر می‌کند. او محکوم است به عرصه نمایش

خدایان بر فراز بندگان. هنر یگانه و منحصر به فرد بر فراز کالاهایی که صرفاً تکثیر و مصرف می‌شوند، نمایش داده می‌شوند. برای اینکه جنبه‌ی کالایی اثر هنری را در هم بشکنیم لازم است که این موقعیت نمایشی را تسخیر کنیم. سخن گفتن از هنر مسلح به معنای سلاحی است که این موقعیت‌های نمایشی را تسخیر می‌کند. در عرصه مبارزه‌ی طبقاتی، تحقق ارزش مصرف و ایجاد یک کمون در گروهی تسخیر ابزارآلات تولید است، در عرصه هنر این مبارزه خود را به صورت تسخیر موقعیت‌های نمایشی نشان می‌دهد. بار دیگر تکرار می‌کنیم: شکستن و فراروی واقعی از جنبه‌ی کالایی اثر هنری، تسخیر موقعیت‌های نمایشی است، همچنان که لازمه‌ی شکستن جنبه‌ی طبقاتی شیوه‌ی تولید، تسخیر ابزار آلات تولید است.

مارکسیسم لنینیسم، دانش و استراتژی لازم برای تجهیز قوا جهت تسخیر ابزار آلات تولید و قدرت سیاسی ملازم با آن را فراهم می‌آورد. به همین سیاق هنر انقلابی استراتژی آثار هنری انقلابی را به گونه‌ای سامان می‌بخشد، که بتوانند موقعیت‌های نمایشی جامعه‌ی طبقاتی را تسخیر نمایند. مبارزه با جامعه‌ی طبقاتی همزمان مبارزه برای افشای این نبرد طبقاتی نیز هست. هنر انقلابی برخلاف دیدگاه‌های معمول از زیبایی‌شناختی مارکسیستی، نقطه‌ی اتکای خود را بر ضرورت تصاحب و بازپس‌گیری موقعیت‌ها تحت فعالیت‌های متحد سامان می‌بخشد و نه بازنمایی کلیت مبارزه‌ی طبقاتی در یک روایت شخصی و جزئی.

بازنمایی کلیت مبارزه‌ی طبقاتی اعطای نقشی روشن‌فکرانه برای هنر است، درحالی‌که ما نقشی پراتیکی برای هنر قائل هستیم. هنر مسلح هنری است، که خود را برای تسخیر موقعیت‌های نمایشی مسلح

می‌کند. جنبه‌ی فرعی و روشنفکرانه‌ی هنر صرفاً بازتولید اشباح هنری موجود بر فراز کالاهاست. این اشباح رئالیستی آینه‌هایی هستند، که مناسبات کالایی را منعکس کرده و از حقارت کنونی ناله و شکوه می‌کنند. اما با بازگرداندن هنر به قلب مبارزه‌ی عملی برای تسخیر موقعیت‌های نمایشی و تولیدی طبقه‌ی مسلط، پاسخی درخور به مسئله‌ی رابطه‌ی سیاست و هنر نیز داده‌ایم. رابطه‌ی هنر و سیاست نه تنها از اغتشاشات و تناقضات سوررئالیست‌ها و زیبایی‌شناسان رسمی شوروی می‌گریزد بلکه برای همیشه به پیوندهای مکانیکی میان هنر و روشنفکری هنری و طبقه‌ی کارگر خاتمه می‌دهد. هنرمند انقلابی کارگری است، که باید موقعیت‌های نمایشی را تسخیر کند. این گفته انتقال ساده‌ی یک بیان مارکسیستی از حیطه‌ی سیاست به هنر نیست. اکنون با توجه به آنچه پیشتر گفته شد، می‌دانیم که بر بحران‌های سرمایه‌داری و شکست‌های ایدئولوژیکی در وانمود و فراروی از ارزش مصرف یک منطق حکم‌فرماست و راه حل نیز یکی است: تحقق ارزش مصرف توده‌ها، تحقق مُدرنیت، تنها با تسخیر ابزار تولید و نابودی جامعه‌ی طبقاتی میسر است. پروسه‌ی سیاسی تنها قدرت سازماندهی برای اعتصاب، تسخیر کارخانه، انقلاب و سرنگونی دولت بورژوازی نیست، بخشی از این سیاست تسخیر موقعیت‌های نمایشی و توهمات ایدئولوژیکی در روبناست. تسخیر ابزار تولید صرفاً در محیط کارخانه صورت نمی‌گیرد، حرکت انقلابی یک حرکت همه‌جانبه برای تسخیر تمامی موقعیت‌های مسلط است.

برای مثال تبلیغات جنگ تسخیر موقعیت‌ها میان سرمایه‌داران برای معرفی و عرضه‌ی کالاهای خویشان است. میدان نبرد این جنگ از

رسانه‌ها تا فضای شهری گسترده است. بنابراین یکی از سیاست‌های هنر مسلّح، تسخیر موقعیت تبلیغاتی خارج از تمامی توهمات موجود برای پالوده ساختن اثر هنری از جنبه‌ی تبلیغاتی است. هنر مسلّح یعنی تبلیغات. هنر مسلّح برای خودش تبلیغ می‌کند. او مانند تبلیغات (که خودشان شخصاً درباره‌ی کیفیت و ارزش مصرف خود گرافه‌گویی می‌کنند) هرگز قضاوت را به منتقدین یا مخاطبین وانمی‌گذارد. هنر بورژوازی می‌پذیرد، که بر روی اش تبلیغ شود، اما هرگز نمی‌پذیرد که خود یک تبلیغات است، چرا که اثر هنری بورژوازی مشروعیت و موجودیت خود را با فراروی نمایشی از موقعیت کالایی خود به دست آورده است. البته در نهان‌گاه می‌داند که چون به هژمونی طبقه‌ی مسلط تعلق دارد، در عرصه‌ی تبلیغات برتری از آن اوست. بازار آزاد مانند یک کمک‌رسان غیبی، یک اسپانسر پنهان عمل می‌کند اما این تبلیغات همیشه باید از فضای متعالی موقعیت نمایشی هنر دور بماند.

بنابراین در اثر هنری بورژوازی یک دوگانگی کاملاً کاذب وجود دارد که علی‌رغم فاصله و ابراز انزجار اثر هنری از نیاز به تبلیغات همیشه به آن مجهز است. همین دوگانگی را پیشتر در همسویی (در عین جدایی و فراروی خیالی) روبنا و زیربنای جامعه‌ی طبقاتی مشاهده کردیم. فراروی و شکست در این فراروی به نفع هنر مسلط تمام می‌شود. هنرمند مدعی می‌شود، که موفقیت اثر او ماحصل بدعت در فرم و محتوای اثر هنری است، اما اگر به نقش تبلیغات و سرمایه‌گذاری‌های مادی و معنوی اشاره شود، او از اینکه هنر هنوز مجبور است از قواعد بازار تبعیت کند، ابراز تأسف کرده و آنرا چاره‌ناپذیر می‌داند.

مسئله چیست؟ آیا واقعاً تضاد طبقاتی و تفاوت میزان ثروت میان طبقات است که در جامعه‌ی هنری نفوذ کرده و آنرا گرفتار بی‌عدالتی می‌گرداند؟ این حرف چرند است. هنر با همین فراروی و سپس شکست تراژیک (و البته برای طبقه مسلط این شکست همیشه دروغین است) تولید و بازتولید می‌شود. این فراروی کاملاً خیالی است و این «شکست در فراروی» در نهایت به نفع طبقه‌ی مسلط تمام می‌شود. اعلام براءتِ اثر هنری از جنبه‌ی تبلیغاتی اثر، بخشی از همین فراروی و موقعیت نمایشی هنر است و شکست یا نیاز نهایی به تبلیغات علی‌رغم تمامی براءت‌ها نیز این حلقه‌ی وانمود را کامل می‌کند. هنر مسلط مدّعی است، که موقعیت عرضه و تبلیغات نباید هیچ دخالتی در ارزشگذاری اثر هنری داشته باشد، اما این تنها وقتی معقول است، که بپذیریم اثر هنری صرفاً باید کارکرد نمایشی داشته باشد، اما اگر هدف اثر هنری تسخیر موقعیت نمایشی و در نهایت خودِ تبلیغات باشد چه؟ هنرمندان فراری و منتقدین جهان غرب شکایت می‌کردند که هنر استالینیستی صرفاً تبلیغات است. ما می‌گوییم این تنها نکته‌ی مثبت آن است. گرچه هنر استالینیستی تبلیغاتِ حکومت سرمایه‌داری دولتی است اما جالب اینجاست، که نقد منتقدین بیشتر متوجه تبلیغاتی‌بودن اثر هنری است تا جنبه‌های منفی استالینیسم و بازتولید جامعه‌ی طبقاتی.

بنابراین از یک جهت نابودی جامعه طبقاتی و تحقق ارزش مصرف و در نتیجه شکست جنبه‌ی کالایی اثر هنری در گروی تسخیر ابزارآلات تولید و موقعیت نمایشی کالای هنری است. با تسخیر ابزارآلات تولید، مالکیتِ خصوصی بر ابزار تولید فرومی‌پاشد و کار اشتراکی برقرار می‌شود. همین اتفاق هم برای هنر می‌افتد و با

تسخیر موقعیت نمایشی هنر، کالای هنری از بین رفته و هنر به مثابه‌ی فعالیت تولیدی مشترک تعریف می‌شود. هنر مسلح، تولید مشترک است و باید آنرا به عنوان یک فعالیت در یک موقعیت فهمید. فلسفه‌ی هنر مسلح هوشمندی نسبت به موقعیتی است، که اشغال می‌کند و وقتی جنبه‌ی کالایی اثر هنری فرو بپاشد، هنر به سطح تولید باز می‌گردد. در روند خطی تولید/ عرضه/ مصرف در نظام سرمایه‌داری، عرضه‌ی اثر هنری یک موقعیت نمایشی است، که همواره «عقلانیت تولید» را می‌بلعد و پنهان می‌سازد و یا منطق‌های آنرا کنترل می‌کند. با محو و فروپاشی جنبه‌ی کالایی اثر هنری، کالا را تنها می‌توان یک فعالیت تولیدی دانست، نه از آن جهت که دیگر کالایی تولید نمی‌کند، بلکه از این‌روی که ارزشگذاری اثر هنری بر مبنای فعالیت و عقلانیت‌های تولیدی ملازم با آن سنجیده می‌شود و نه به صورت خصایص متافیزیکی و پساکارکرد کالای هنری. اگر در کمونیسم «عقلانیت تولید» از ناعقلانیت نظام توزیع و سرمایه‌گذاری آزاد می‌شود، هنر نیز با محو «مالکیت خصوصی بر موقعیت‌های نمایشی» از جنبه‌ی کالایی خود به سطح عقلانیت تولید و تصویرسازی از فعالیت مشترک باز می‌گردد.

هنر در جامعه پس‌طبقاتی دیگر یک روبنا نخواهد بود، چرا که دیگر چرخه‌ی خیالی وانمود و شکست هنر را در یک موقعیت نمایشی قرار نخواهد داد. اثر هنری به «عقلانیت تولید» باز گشته و فعالیت تولیدی مشترک انسان‌ها را بازنمایی خواهد کرد. پیشتر گفتیم که هنر مسلط از تبلیغات می‌گریزد، یعنی هنر به مثابه‌ی کالا تلاش می‌کند از تسخیر موقعیت نمایشی خود که به کمک روابط سلطه صورت گرفته طفره رود. همچنین هنر از موقعیت فعال خود در نظام

سرمایه‌داری نیز طفره می‌رود، یعنی از تکثیر کالایی خود. بنابراین هنر در موقعیت نمایشی جامعه‌ی طبقاتی همواره زمان و مکان واقعی خود یعنی تبلیغات کالایی و تکثیر کالایی را انکار کرده و خود را در زمان و مکانی تخیلی تصویر می‌کند. (مانند اثری یگانه و جاودانه در تاریخ که می‌خواهد یک‌بار و برای همیشه تجلی یابد - بنابراین غایت هر اثر هنری یک تجلی مسیحیایی است). پیشتر گفتیم که هنر مسلح عملاً تبلیغات است و تبلیغات بودن خود را انکار نمی‌کند، اکنون می‌گوییم هنر مسلح خواهان تکثیر و پروسه‌ی خویشتن است و از تکثیر کالایی و تولید روزمره هرگز ابایی ندارد. تبلیغات و تکثیر تولیدی از سیاست‌های هنر مسلح برای مبارزه است: دو سیاستی که هنر مسلح در برابر هنر مسلط خود را بدان مجهز می‌کند.

هنر مسلح فعالیت است که موقعیتی را تسخیر می‌کند. این فعالیت ماهیتی ورای تکثیر و فن تولید ندارد، این موقعیت فضای خیالی و ایده‌آلیستی روح هنرمند نیست و درست در وسط شهر و یا در خیابان‌ها رخ می‌دهد. بنابراین هنر مسلح هنری پالوده از موقعیت‌های تکثیری و تبلیغاتی نیست بلکه هنری است آلوده به تمامی موقعیت‌هایی که باید تسخیر کند و فعالیت‌هایی که باید خود را با آن تکثیر کند.

زمان و مکان هنر مسلط به کمک دستگاه‌های ایدئولوژی و تجسمات روبنایی طبقه‌ی مسلط شبیه‌سازی می‌شود. نمود بارز آن «گالری» است. بنابراین هنر مسلط، سلطه‌ای است بر زمان و مکان عرضه‌ی کالای هنری که بر فراز آن زمان و مکانی خیالی تصویر می‌شود. این زمان و مکان خیالی، مدعی یگانگی و تکرارناپذیری اثر هنری می‌شود: به ما می‌گویند ما فقط یک میکِل آنجلو، یک ون‌گوگ یا یک

پیکاسو داشته‌ایم، اما ما می‌گوییم شما به تعداد همین هنرمندان دروغ و دغل داشته‌اید. تاریخ هنر، تاریخ نگاری سبک‌ها، چیزی نیست جز تاریخ خیالی موقعیت‌های نمایشی. ماتریالیسم تاریخی این زمان و مکان خیالی تاریخ را در هم شکست (در وهله‌ی اول با زمان و مکان خیالی اقتصادی-سیاسی از جامعه، اما این نقد نباید به اقتصاد سیاسی یا فلسفه‌ی سیاسی محدود شود)، اما تاکنون پروسه‌ی ماتریالیسم تاریخی در هنر به پیش نرفته است. ما همچنان با شخصیت‌ها و سبک‌ها لاس می‌زنیم.

هنر مسلح با تکثیر خود، در طول زمان، موقعیت‌ها را تسخیر می‌کند. «مکان‌شناسی» برای هنر مسلح، دانش تسخیر موقعیت‌هاست. «مکان‌شناسی» با فعالیت مداوم و تکثیرکننده‌ی خود تمامی موقعیت‌ها را آلوده می‌سازد، به همه جا نشت می‌کند و ردپای خود را در همه جا می‌گذارد. بهترین استراتژی برای این هنر، تسخیر موقعیت با فعالیت تکثیر و پروسی است. هنر چیزی جز همین تکثیر و تبلیغ خود نیست. هنر مسلح در وهله‌ی اول هنری است مسلح به خویشتن. حقیقت چیزی نیست که وجود داشته باشد، چیزی است که بیان می‌شود. زیبایی چیزی نیست که وجود داشته باشد، چیزی است که خود را نشان می‌دهد. ما نباید تصوّر کنیم، هنر ما نیز مانند هنر مسلط باید در همان مکان و زمان‌های خیالی رخ دهد. این مکان و زمان‌های خیالی اثر هنری، که بر فراز تبلیغ و تکثیر کالاها شبیه‌سازی می‌شود، فریبی است که با فراروی متافیزیکی و شکست نهایی‌اش ما را در تسخیر موقعیت‌ها شکست می‌دهد. این فراروی صرفاً تدبیری آگاهانه برای غربال هنر غیرهنجارین یا هنر فرودستان نیست، بلکه این کلّ مکانیزم هنر در جامعه‌ی طبقاتی است. اما راه

حلّ در و از درون همین مکانیزم تحقق می‌یابد، یعنی تسخیر موقعیت نمایشی و برقراری فعالیت مشترک تولیدی. از این جهت هنرمسّح در جامعه‌ی پسا-طبقاتی، فعالیت در موقعیت خواهد بود یعنی فراغت در کمون.

تکثیر منطق تولید است. ماتریالیسم تاریخی دانش رهایی تولید و نیروهای مؤلّد از عقب‌ماندگی‌های نظام‌مند شیوه‌ی تولید است. بنابراین فعالیت هنر مسّح تکثیر خود و بیشینه کردن و اشتراکی کردن تولید آن است. از سوی دیگر ماتریالیسم تاریخی استراتژی لازم برای تسخیر ابزار آلات تولید را نیز فراهم می‌آورد. بنابراین موقعیت هنر مسّح تسخیر موقعیت‌های تبلیغاتی است. از این‌رو زمان و مکان اثر هنری باید در شرایطی کاملاً عینی و سیاسی بازتعریف شود. دیگر رویه‌ی خطّی و از پیش بدیهی سوژه‌ی هنرمند / اثر هنری / سوژه‌ی مخاطب در کار نیست. این مکان‌ها و زمان بندی‌ها برای هنر مسّح خیالی و بیهوده است. پس باید بینیم که هنر واقعاً در کجا اتفاق می‌افتد؟ یا هنر واقعاً در چه زمانی از زندگی انسان‌ها اتفاق می‌افتد؟ برای هنر مسّح جامعه‌ی طبقاتی، زمان رخداد هنر، زمانی است متعلّق به زندگی هنرمند، تجربیات فردی او، تخیل شهودی یا حتا بازنمود تحولات اجتماعی در نگاه هنرمند و یا چیزهایی از این قبیل. همه‌ی اینها چرند است. زمان هنر را باید با رجوع به جایگاه زمانی آن در فعالیت روزمره‌ی انسان‌ها جست. همچنین مکان رخداد اثر هنری از نگاه هنر مسّح همواره باید در حوزه‌ی خصوصی هنرمند رخ دهد. گرچه برخی معتقدند که حوزه‌ی خصوصی در تعامل با حوزه عمومی است، امّا این مکان شناسی برای هنر نیز کاملاً متافیزیکی و دم‌دستی است.

هنر مسلح همگام و همراه با وجوه سیاسی تسخیر ابزارآلات و تولید اشتراکی است. بدون تحقق این حرکت تاریخی پرولتاریا هنر مسلح باز هم به حیطه‌ی زمان و مکان‌های خیالی و انتزاعی در خواهد غلتید. اولین گام این است که دریابیم یک اثر هنری مسلح در چه زمان و مکانی رخ می‌دهد؟ مکان رخداد هنر مسلط در حوزه‌ی خصوصی و زمان آن فراروی ذهنی هنرمند از روابط جبری اقتصادی روزمره است. در اینجا باید جایگزینی سوژه‌ی انسان فویرباخ با انسان‌های مارکس در مورد هنر تکرار شود. یعنی زمان و مکان رخداد هنری را باید با رجوع به فعالیت تاریخی و موقعیت زیستی انسان‌ها بسنجیم و نه سوژه‌ی هنرمند. زمان هنر پس‌اطبقاتی فراغت و مکان آن شهر یا کمون است.

آن تولید اشتراکی که از قید و بندهای عقب‌مانده‌ی شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری گسسته باشد برای کارگران فراغت به بار خواهد آورد. هنر، فعالیت در این فراغت است. این فراغت الزاماً شخصی و خصوصی نیست و به متافیزیکی از حضور ذهنیت هنرمند تعلق ندارد، بلکه فعالیت مشترکی است که در کمون رخ می‌دهد. ارزش‌گذاری اثر هنری بر اساس هنر مسلح، مبتنی بر سنجش پتانسیل یک هنر برای تبدیل شدن به فعالیتی در فراغت انسان‌هاست. نزد جامعه‌ی طبقاتی تکرار ناپذیری و جاودانگی اثر هنری یک معیار ارزشی است که کاملاً در تقابل با منطق تولید و تکثیر قرار می‌گیرد. تکثیر و تولید خواهان تکرارپذیری هنر به عنوان یک فعالیت برای همه انسان‌ها است در حالیکه متافیزیک جامعه‌ی طبقاتی هنر را بر اساس تکرارناپذیری، فراتاریخی بودن و یا شهودی و نابه‌هنگام بودن ارزش‌گذاری می‌کند.

کمون شهری است بازسازی شده با منطق‌های روابط انسانی و نه با روابط و گفتار کالاها. تولید برای اولین بار سخن می‌گوید و آموزش، فراغت و کار همسان و متداخل می‌گردند. در جامعه‌ی طبقاتی فراغت انسان قربانی خانواده، دانش انسان قربانی نظام آموزشی و کار او قربانی بازار آزاد می‌گردد. انسان‌ها برای یک زندگی عادی باید به تمامی سلسله مراتب و چرخه‌ی پایان ناپذیر استثمار و استحمار و سرکوب جنسی تن دهند. کمون مکان تولید «ثروت، لذت و دانش» است و نه سه حیطه‌ی مجزا و اتمیک «بازار آزاد»، «خانواده» و «آکادمی». مکان رخداد اثر هنری مسلح، هیچ نیازی به ماوایی فراتر از روابط تولیدی انسان‌ها و زندگی روزمره ندارد. خطر بازاری شدن (در بازار)، نخبه‌گرایی (در آکادمی) و خیال پردازی (در حیطه‌ی خصوصی روابط خانوادگی) با نابودی این سه نظام عقب مانده و بی‌خاصیت دیگر اثر هنری را تهدید نخواهد کرد. هنر مسلح در شهر و در فراغت انسان‌ها اتفاق می‌افتد. کارکردهای (غالباً خیالی) بیان‌گری و نمایشی برای هنر در جامعه‌ی طبقاتی جای خود را به موقعیت‌های بیان‌گری و نمایشی در شهر می‌دهد: یعنی هنر به مثابه تبلیغات. جنبه‌ی بیان‌گری و نمایشی هنر دیگر با فراروی‌های انتزاعی و متافیزیکی هنر از کارکرد مصرفی کالایی‌اش برآورده نخواهد شد. هنر مسلح یک موقعیت بیان‌گر و نمایشی است برای مسلح کردن فراغت توده‌ها به عقلانیت‌های تولیدی مدرنیته. هنر مسلح هنری است که توده‌ها را به عقلانیت تولید مجهز می‌کند. هنر مسلط همواره آفرینشی‌ست و رای تولید که هم از ارزش مصرف و هم از فن‌آوری تکثیر دوری می‌کند. در حالیکه منطق هنر مسلح، منطق تولیدی تسخیر و تکثیر است.

تسلیح هنر به مثابه‌ی ارزش‌گذاری اثر هنری

در فصل اول هنر را کالایی دانستیم که می‌خواهد از ارزش مصرف کالایی‌اش فراتر رفته اما عاقبت با ورود به صحنه‌ی کارکردهای نمایشی و بیان‌گری، و با استفاده از دو ابزار بازنمایی و دلالت، تنها همان منطق‌های شیوه‌ی تولید حاکم بر ارزش مصرف را شبیه‌سازی خواهد کرد. فصل دوم، هنری را نظریه‌پردازی می‌کند که به منطق تولیدی تکثیر کالایی و تسخیر موقعیت نمایشی کالاها مسلح گشته و اسطوره‌ی بی‌مکان و بی‌زمان خلق اثر هنری را در هم می‌شکند. هنر مسلح، نه با فراروی متافیزیکی به سوی موقعیتی استعلایی و پساکالایی، بلکه با تأیید اولیه‌ی چهره‌ی کالایی و منطق‌های تولیدی‌اش، به مبارزه با هنر مسلط برمی‌خیزد. اگر هنر مسلط خواست فراروی از ارزش مصرف کالایی باشد، هنر مسلح خواست تحقق ارزش مصرف کالایی با تسخیر ابزار تولید کالاها و موقعیت‌های

نمایشی آن است. بنابراین هنر مسلح از امکان کالایی خود بهره می‌برد، او برای نفی جنبه‌ی کالایی خود، خود را به کالایی بودن خویش آلوده می‌سازد. اگر این تصور شایع را دور بریزیم که هنر آنچنان تجربه‌ی ناب و ارزشمندی است، که نباید به ورطه‌ی ضرورت‌های اقتصادی و سطح نازل ارزش‌های بازاری فروافتد، اگر واقعیت موجود یعنی کالایی بودن هنر را بپذیریم، آنگاه نفی واقعی جنبه‌ی کالایی در تسخیر موقعیت‌های نمایشی و تکثیر فن‌آورانه‌ی آن خواهد بود.

در هنر مسلح، دلالت به اشیاء، جای خود را به سرایت به موقعیت می‌دهد. در فلسفه‌ی هنر، وجه هستی‌شناختی شیء، که منجر به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی انسان می‌شود، از دو طریق دلالت و بازنمایی میسر می‌گردد. نظم (و یا واژه‌های هستی‌شناختی معادل آن حقیقت، قدرت و والایی) کیهانی چیزها یا توسط بازنمایی و محاکات و یا توسط ساختاری معادل از نشانه‌ها به قلمرو زیبایی‌شناسی وارد می‌شود. از این‌رو تجربه‌ی هنری، حرکت از اشیاء و طبیعت به سوی معرفت زیبایی‌شناختی انسان با استفاده از دلالت و بازنمایی است. در فلسفه‌ی هنر، هنر یا نظم هستی (و تفاوتی نمی‌کند، که وجه هستی‌شناختی را نظم در نظر بگیرید یا ایده‌آل، حقیقت و یا هر مقوله‌ی دیگر) را یا بازنمایی می‌کند و یا بر آن دلالت می‌کند. در هر دو حالت هدف زیبایی‌شناسی حرکت از معرفت‌شناسی به سوی هستی‌شناسی است. هنر به عنوان یک کنش جامعه‌شناختی معطوف است به استعلای داورِ زیبایی‌شناختی انسان‌ها به سوی نظم و هستی کیهانی چیزها.

تکثیر فن‌آورانه، با وانماییِ تصاویر، بازنمایی را از منزلتِ ناب و شهودیِ خویش به‌زیر کشاند. بنابراین هنر دیگر نمی‌توانست بازنماییِ طبیعتِ چیزها را به عنوان یک حرکتِ زیبایی‌شناختیِ ناب به کار گیرد.

از طرف دیگر، هنر با استفاده از دلالت، ساختاری از نشانه‌ها را به عنوان اثر هنری برپا می‌کند. منطق دلالت نیز حرکتی است از معرفت‌شناسی و دال‌ها به سوی جنبه‌ی راز‌آمیز و هستی‌شناسانه‌ی مدلول‌ها. اما با کشف تمامی چهره‌ی ذاتاً اجتماعیِ نشانه‌شناسی و دال‌های اسطوره‌ایِ پنهان بر فراز دلالت‌های کارکردی (اسطوره‌شناسیِ بارت)، اعتبار چندانی برای دلالت به مثابه‌ی کشف معنای غایی چیزها باقی نماند. واقعیتِ جهان کالایی، یعنی سرایتِ تسخیرِ موقعیت و تکثیر و آلوده سازی، تمامی عرصه‌ی ناب و پالوده‌ی آثار هنری را درمی‌نوردد. بنابراین برای ما مهم است، که کالای هنری دست از وانمود به فراروی از کالا بردارد. و البته ما هنر مسلط را به مبارزه در همین جهان کالایی فرامی‌خوانیم: مبارزه‌ی میان تسخیر موقعیت‌ها و توانایی تکثیر و پیروسی. هنر موفق‌تر آن هنری است، که موقعیت‌های بهتری را تسخیر کند و با تکثیر و پیروسی خود فضاهای بیشتری را آلوده سازد و دلالت‌های ثابت و ایستای نظم اجتماعی را ملتهب. پیروزی دیگر در گروهی بازنمایی دقیق‌تر یا دلالتی معنادارتر نیست. اگر تمامی توهّمات متافیزیکیِ شهودِ ناب را از خود دور کنیم، بازنمایی و یا ساخت دستگاهی از نشانه‌ها، تنها کار یک تکنیسین است. ما همه در نهایت یک تکنیسین هستیم. اگر تکثیر بی‌وقفه‌ی وانمودها جایگزین بازنمایی‌های یگانه شود، اگر سرایتِ نشانه‌ها به نشانه‌ها، جایگزین

دلالت شود، آنچه رخ می‌دهد مرگ هنر نیست بلکه هنر به جایگاه واقعی و ماتریالیستی خود مسلح می‌شود. این هنری است که روی پای خود می‌ایستد. روی پای ارزش مصرف خود. حیات کالایی او از سرشاری و فزونی دم می‌زند و این نیروی نهفته‌ای است، که دیگر عذاب وجدان هنرمندانه‌ی «یگانگی» آنرا سرکوب نمی‌سازد.

مهم نیست، که هنر چه چیزی را بازنمایی می‌کند: مهم نیست، که فرم هنری به چه محتوایی دلالت می‌کند: هستی و طبیعت یا واقعیت اجتماعی؛ هرچه که باشد. اجتماعی بودن هنر برای ما به معنای بازنمایی یا دلالت به آن نیست، بلکه به معنای استراتژی هدایت دال‌های سرگردانی است، که نظام‌های دلالتی را مسری و آلوده می‌کند. به معنای تسلیح هنر برای تسخیر و تکثیر موقعیت‌های نمایشی است. درک این فعالیت‌های تکثیری در تولید مشترک و تسخیر موقعیت‌های شهری است، که برآستی اجتماعی بودن هنر است. بازنمایی و نمایش یا بیان‌گری و دلالت، از طبیعت یا احساسات درونی و ناخودآگاه هنرمند به سوی جامعه، یک درام خیالی برای خلق اثر هنری است. فرآیند واقعی اثر هنری در کنار تولید فرم برای یک محتوا، انجام یک فعالیت و تسخیر یک موقعیت هم هست. آنجا که فکر می‌کنیم فقط دلالت‌ها وجود دارند، در واقع سرایت‌هایی در کار است. آنجا که گمان می‌کنیم چیزی بازنمایی شده است، یک وانمایی در کار است. بخشی از تکثیر ایدئولوژی در درونی‌ترین پیش‌انگاره‌های ذهنی در کار است.

مسئله‌ی ما صدور گزاره‌های تجویزی برای نحوه‌ی دلالت و بازنمایی یا چگونگی رابطه‌ی فرم و محتوای اثر هنری نیست. مسئله‌ی ما این است که این کل داستان نیست. داستان شکل‌گیری یک اثر هنری،

داستان تسخیر یک موقعیت توسط یک فعالیت است. این زمینی است که هنر واقعاً روی آن قرار گرفته است. کروچه هنر را با تخیل شهودی و هنری یکسان می‌گیرد، گویی هنر در ناب‌ترین حالت خود همان تجربه‌ی هنری است. براحتی می‌توان به این داستان شکل‌گیری اثر هنری، که تا این حد تقلیل و منتزع می‌شود، ایراد وارد کرد، اما حتا وقتی داستان را تا ذهن مخاطب و منتقد هم ادامه دهیم باز هم جنبه‌ی کالایی اثر هنری سبب می‌شود تا اثر هنری نسبت به موقعیتی که تسخیر می‌کند و فعالیتی که در آن موقعیت انجام می‌شود هیچ شعور و سیاستی نداشته باشد. اگر من یک تابلوی نقاشی کشیدم یا یک فیلم ساختم، این تمامی فعالیت هنری نیست. تماشای فیلم و مکان ارائه‌ی فیلم هم باید بخشی از داستان به حساب آید، وگرنه من یک کالای هنری عرضه کرده‌ام و هنری بودن کالای من صرفاً به سبب کیفیات و کارکردهای فرارزش مصرفی‌اش هنری محسوب خواهد شد. اما این کارکردهای فرامصرفی چه خواهند بود جز بیان‌گری و نمایش؟ یعنی همان توهمات اسطوره‌ای و جزمیات متافیزیکی که پیشتر بیان کردیم. به همین خاطر ما می‌گوییم هنر در شهر رخ می‌دهد. هنر در فراغت رخ می‌دهد. به همین خاطر وقتی رخداد و موقعیت هنری به تجربه و کار شخصی هنرمند تقلیل یابند، هرگز نخواهند توانست از جنبه‌ی کالایی خود فراتر بروند.

بازنمایی روایت کلان اجتماعی در یک روایت شخصی و جزئی تنها می‌تواند بخشی از فعالیتی باشد، که هنر نامیده می‌شود. داستان پایان نیافته است و کافی نیست که هنرمند هنر خود را در معرض فروش یا عرضه قرار دهد. بلکه فروش و عرضه‌ی اثر هنری نیز بخشی جدانشدنی از فعالیت هنری است. هنرمسّاح کالایی نیست که در

داستان تولید/ توزیع/ مصرف قرار گیرد؛ فعالیت تولید، توزیع و مصرف هم بخشی از هنر به مثابه فعالیت است و باید نسبت به آن شعور و سیاستی داشته باشد. شاید یک کالای هنری زیبا باشد اما عرضه‌ی کالای هنری زیبا، الزاماً زیبا نیست. شاید پیام یک فیلم رهایی و مبارزه باشد اما نتیجه‌ی عرضه‌ی این فیلم بر روی پرده‌های سینما الزاماً رهایی نیست. هنر مسلط، فعالیت هنرمند در فراغت از نیازهای اقتصادی روزمره است، در حالیکه فعالیت هنری باید محصول و غنای فراغت تمامی کسانی باشد که در آن سهیم‌اند. تاکنون هنر به زمان کار آزاد شده‌ی هنرمند تعلق داشته است، اکنون مسئله این است، که هنر تجلی زمان کار آزاد شده در کنش جمعی و تاریخی یک کمون باشد. تضاد بنیادی هنر در جامعه‌ی طبقاتی چنین است: هنری که برای هنرمند فراغت است، برای توده‌ها افیون است. آنچه نتیجه‌ی تجربیات و احساسات ناب یک زندگی شخصی است (و شاید تا حدّ خود ارزشمند باشد) شاید تنها نسخه‌ای از سبک زندگی نُرمال و هنجارین طبقه‌ی مسلط برای فرودستان باشد. تمامی این تناقضات از آنروست که هنر محصول فعالیت در فراغت هنرمندی است، که توده‌ها در آن مشارکتی ندارند. هنرمند به اصطلاح می‌خواهد بواسطه‌ی هنر با مخاطبین خود سخن بگوید. اما هنر در این میان چیزی جز پیام‌آورِ خدایگانِ فراغتِ (پسا ارزش مصرف) برای بندگان کار و زحمت نیست. کل این فعالیت، سقوط و هبوط هنر به سوی زمین ذهن شخم نخورده‌ی توده‌هاست. هنرمندان از این فاصله در رنج‌اند و هیچ پیامی حتا اگر بازنماینده‌ی راستینِ زندگی توده‌ها باشد، بر این درام خیالی عروج و سقوط هنر تاثیرگذار نخواهد بود.

فعالیت واقعی هنر مسلط چیزی جز تکرار خواست فراروی از ارزش مصرف و شکست نهایی آن نیست.

فراغت در کمون برخلاف «روز مقدس تعطیل» در جامعه‌ی طبقاتی، زمان کاری است که از دستان اربابان سود و قدرت آزاد شده است و نه زمان ستایش نعماتی که از شش روز کار سخت بدست آمده است. «سبت» یا «روز مقدس تعطیل» روزی است که نباید کار کرد، اما فراغت زمانی است که به معنای واقعی می‌توان «کار» کرد و نه «زحمت» کشید و «جان کند». کاری که از کالایی شدن و بیگانگی رهایی یافته است. از نظر ما فعالیت هنری تحقق همین کار در فراغت است. جایی که تولید و مصرف همسان می‌شوند. کار و استراحت یکسان‌اند (چیزی که مثلاً در مورد باغبانی در باغچه‌ی حیات خانه‌ی خود در زمان فراغت می‌توانیم تجربه کنیم). از این‌رو فعالیت هنری دیگر نه جنبه‌ی بازنمایی که جنبه‌ی مشارکتی دارد. معیار هنری بودن یک فعالیت در فراغت انطباق تولید و مصرف است. این انطباق چیزی است که شاید اکنون در کارهای کوچک و دلپسند شخصی خود در ایام فراغت انجام می‌دهیم. ما چیزی را تولید می‌کنیم، فعالیتی انجام می‌دهیم اما همزمان آنرا هم مصرف می‌کنیم و از آن لذت می‌بریم. این سؤال که چه چیزی هنر است و چه چیزی هنر نیست همواره با ارجاع به کیفیات و خصایص اثر هنری پاسخ داده شده است. ما از اینکه کدام سبک، کدام هنرمند مورد تأیید نویسندگان هنر مسلح است طفره می‌رویم. این کار شاید ما را در ابهام باقی بگذارد. اما طرح این سؤال به معنای عدم درک هنر به مثابه یک فعالیت در فراغت است. هنر کالایی نیست که برای مصرف کننده ارزشی فراتر از مصرف داشته باشد. هنر از نظر ما فعالیتی است که سویه‌های تولید و

مصرف آن همسان است. مهم نیست که این فعالیت و تولید، برای مصرف کننده بازنماینده و بیان‌گر چه چیزی است بلکه مسئله حائز اهمیت این است که فعالیت هنری ساخت فراغت و در واقع ساخت انسان باشد. تاکنون انسان از فراروی از ارزش مصرف خود ساخته شده است و این انسان خیالی چیزی جز خدایان و اربابان نبوده است. در جامعه طبقاتی انسان مولد هنوز یک حیوان زحمتکش است. جدایی تولید و مصرف، خود را در جدایی شش روز کار و یک روز ستایش نشان می‌دهد. دیگر کافی است. اکنون هنر باید خود را به پروژه‌ی تاریخی ساخت انسان از فراغت پیوند بزند.

همچنانکه فعالیت هنری در جامعه طبقاتی صرفاً به هنرمند و آسودگی خیال او از دنیای سخت کار و زحمت اقتصادی تعلق دارد، موقعیت این فعالیت هنری نیز حوزه‌ی خصوصی است که تا حد ممکن خود را از موقعیت‌های عمومی و شهری مجزا ساخته است. سبب در برابر کار، حوزه‌ی خصوصی در برابر حوزه‌ی عمومی، هنر مسلط به سویه‌های اول تعلق دارد حتا اگر تمامی موجودیت خود را وقف بازنمایی حوزه‌ی عمومی و زندگی روزمره سازد. موقعیتی که هنر در تولید و عرضه‌ی محتوای خود اشغال می‌کند بخشی از اثر هنری است. از این منظر گرافیتی با نقاشی عادی و یا تئاتر خیابانی با تئاتر عادی تفاوت دارد. نه به این خاطر که اولی عموم را مخاطب قرار می‌دهد و دومی عده‌ای نخبه‌ی هنردوست خاص را. بلکه به این دلیل که اولی نسبت به موقعیتی که اشغال می‌کند شعور و سیاستی دارد و از لحاظ موقعیتی که تسخیر می‌کند، هنر محسوب می‌گردد و نه صرفاً از لحاظ محتوایی. هنر بنا به موقعیتی که تسخیر می‌کند و نه محتوا و فرم خود می‌تواند محافظه‌کارانه و در جهت نظم موجود باشد

و یا در خلاف آن. کاملاً قابل تصور است که یک اثر هنری در موقعیتی خاص محافظه‌کارانه و در موقعیتی دیگر پیشرو گردد.

هنر مسلط با قرار گرفتن در حوزه‌ی خصوصی از پذیرفتن مسئولیت عرضه‌ی خود در موقعیت‌های شهری سرباز می‌زند. او علی‌الظاهر با برائت از موقعیت‌های تبلیغاتی شهری، ارزش این موقعیت‌ها را انکار می‌کند، اما همین انکار سبب می‌شود که این موقعیت‌ها همچنان در اختیار تبلیغات مسلط باقی بماند. پوستر یک فیلم گویی هیچ ارتباطی به خود فیلم ندارد. در حالیکه پوستر تنها تبلیغات هنر است، هنر خود کاملاً عاری و مبرا از موقعیت سیاسی است، که این تبلیغات برعهده دارد. برعکس گرافیتی دقیقاً به سبب مکان عرضه‌ی خود، یک موقعیت تبلیغاتی پیدا می‌کند؛ با خود تبلیغات یکی می‌شود. هنر در جامعه‌ی طبقاتی مدعی است، که در یک دنیای خصوصی و در جایگاه خیالی ذهن هنرمند رخ می‌دهد، اما این موقعیت تولید مانند موقعیت عرضه‌ی اثر هنری، از پذیرفتن زمین‌ایدئولوژی که این هنر اشغال می‌کند سرباز می‌زند. مکان عرضه‌ی اثر هنری شهر است (و حوزه‌ی خصوصی فقط یک سنگر ارتجاعی در این شهر است) پس این مکان هم جزئی از هنر است. درست به همین نحو مکان تولید اثر هنری ایدئولوژی است (و ذهن و تخیل هنرمند فقط یک سنگر کاذب و دروغین در این ایدئولوژی است). اگر مکان تولید و عرضه‌ی اثر هنری بخشی از اثر هنری باشد پس در ارزشگذاری‌های خود باید آنرا مدّ نظر قرار داد. حوزه خصوصی و ذهن و تخیل هنرمند، مکان‌های کاذب و محافظه‌کارانه‌ای هستند که هنر مسلط برای جدایی دروغین خود از موقعیت‌های واقعاً اجتماعی و تخصیص طبقاتی شبیه‌سازی می‌کند.

شهر یک محیط جنگی است، که کالاها و تبلیغات، موقعیت‌ها را برای عرضه‌ی خود تسخیر می‌کنند. شهر جامعه طبقاتی آمایش جنگی کالاها و نیروهای مؤلد برای خریداری شدن است. بنابراین شهر در جامعه‌ی طبقاتی همواره با مفهوم کمون تفاوت بسیار دارد. شهر در جامعه پسا-طبقاتی یک کمون است. مکان مشترک تولید و فراغت. کمون برخلاف شهرهای جوامع طبقاتی، عرصه‌ی تخصم و گفتار کالاها نیست بلکه عرصه‌ی اشتراک تولید و مصرف انسان‌ها در فراغت است. هنر در جامعه طبقاتی مجبور است مانند هر کالای دیگری در شهر برای تسخیر موقعیت‌های مناسب بجنگد. اما هنر در بطن خود این جنگ تسخیر موقعیت‌ها را انکار می‌کند و از آن به عنوان تبلیغات برآت می‌جوید هرچند در نهایت بدان تن می‌دهد. هنر در جامعه‌ی پسا-طبقاتی موقعیتی است که در شهر تسخیر می‌شود، اما نه به عنوان کالا بلکه به عنوان فعالیتی که در موقعیتی رخ داده و نشانه‌های خود را به جامعه سرایت می‌دهد. هنر مسلح در راه مبارزه‌ی خود به فعالیت و موقعیت تولید و عرضه‌ی اثر هنری مجهز می‌شود و آگاهانه از آن سلاحی برای تسخیر موقعیت‌های نمایشی شهری می‌سازد. هنر مسلح با تسخیر موقعیت نشانه‌های خود را در موقعیت نمایشی سرایت داده و آنرا ملتهب می‌سازد. "نشانه‌ها به چه چیز ارجاع می‌شوند؟" جای خود را به این سؤال کلیدی می‌دهد که "نشانه‌ها به چه جایی سرایت می‌کنند؟"

زمین مبارزه‌ی واقعی برای هنرمسلح شهر است و نه فضای نقد. هنر مسلح با تبلیغات مسلط بر سر فضاهای آمایشی شهر می‌جنگد و نه با آثار هنری دیگر تا هرچه بهتر منتقدین سرسخت را راضی و خشنود نگاه دارد. ممکن است کسی بگوید که فضای نقد برای پویایی هنر

ضرورت دارد. ما در جواب می‌گوییم این فضای نقد همان تبلیغات است. همانطور که گفتیم هنر از لحاظ ذهنی در ایدئولوژی و از لحاظ عینی در حوزه‌ی عمومی رخ می‌دهد و نه به ترتیب در مکان خیالی ذهن هنرمند یا حوزه خصوصی مجزا. اینک می‌گوییم که فضای نقد هم از لحاظ ذهنی بخشی از همان تبلیغاتی است که هنر باید با آن مبارزه کند. نقد هم موقعیتی است که باید آنرا تسخیر کرد. نقد ذهن هوشیار جامعه نسبت به فرآورده‌های شخصی هنرمند نیست، نقد موقعیت ذهنی و آگاهانه‌ی همان تبلیغات است که به جای شهر در رسانه‌ها و حوزه‌ی روشنفکری رخ می‌دهد. تفاوت تبلیغات مسلط و نقد مسلط چیزی جز تفاوت دو جنبه عینی و ذهنی یک چیز نیست. هنر مسلح نسبت به موقعیت‌های نمایشی شهری شعور و سیاستی آگاهانه و از پیش تدارک‌دیده شده دارد. همچنین هنر مسلح نسبت به موقعیت‌های نقادی در حیطه ایدئولوژی نیز باید شعور و سیاستی مدبرانه پیشه کند. هنرمند هنر مسلح یک استراتژیست سیاسی هم هست. او می‌داند که هنر قرار است دقیقاً و در کجا وارد عمل شود و چه مأموریتی را ایفاء می‌کند. بداهت، الهام و بهره‌مندی از ناخودآگاه روش کارِ سخیف بورژوازی جهت به‌وهم بردن موقعیت اثر هنری است. واقعاً بداهت چه ارزشی دارد؟ کدام احمقی گفته که ناخودآگاه هنرمند نسبت به آگاهی او توانایی تولید هنری بهتری دارد؟ یا مثلاً چه ارزشی دارد که هنرمندی کار خود را واگذارد و اجازه دهد که مخاطبین تأویل‌های آزاد خود را داشته باشند؟ چنین هنرمندی موجود کودن و بی‌سیاستی است که اهمیتی نمی‌دهد هنرش چه موقعیت‌های ذهنی و عینی را اشغال می‌کند. مشخصاً این موقعیت‌ها برای وی اهمیتی ندارند، چون قرار نیست تغییری در آنها بدهد، قرار

نیست چیزی تسخیر بشود. قرار نیست هنر ربطی به قدرت و سیاست داشته باشد.

تسخیر موقعیت‌های نمایشی بوسیله هنر مسلح متناظر است با تسخیر ابزار تولید بوسیله نیروهای مؤلّد در سیاست. فضای جنگی و آمایش دهقانی توده‌ها با نازل‌ترین روابط انسانی، شهرهای سرمایه‌داری را به روستاهای بزرگ تبدیل کرده است. وجه مشخصه‌ی نابودی شهر، نابودی اشتراک موقعیت‌هاست؛ همچنان که وجه مشخصه‌ی نابودی فراغت، نابودی اشتراک کار است. در کلان روستاهای سرمایه‌داری، موقعیت‌ها، آرایش‌های جنگی دارند. حفظ این موقعیت‌ها ضامن سلامتی ایدئولوژی حاکم بر بازار است. هر چیزی برای تسخیر این موقعیت‌ها مجبور است بخشی از نمایش ایدئولوژی باشد. بنابراین تسخیر موقعیت‌های نمایشی و آلوده کردن آنها وظیفه‌ی هنر است. هنر مسلح، تسلیح نشانه‌های آلوده به موقعیت‌هایی است تا از آنجا به شهر نفوذ کرده و فضای جنگی و نمایشی شهر را تسخیر نمایند. یکی از ابزارهای این نفوذ و ترشح، تکثیر ویروسی است. یکی از ابزارهای حادث کردن نمایش، هنر به مثابه تبلیغات است. ما از وظیفه برای هنر سخن می‌گوییم، چرا که هنر از نظر ما تنها سلاحی است که باید خوب کار کند. هنر در شهر رخ می‌دهد. در یک موقعیت جنگی، درست در وسط میدان نبردی نابرابر برای نابودی فراغت و زندگی پرولتاریا به نفع سود و قدرت بورژوازی. در این جنگ شهری، تمامی ابزارها سلاحی هستند به نفع تو یا برعلیه تو. تمامی موقعیت‌ها، سنگرهایی هستند برای تو یا در برابر تو. فروکاستن تمامی رفتارهای شهری به حرکت عظیم دستگاه حمل و نقل انسانی، اسکان و تبعید مداوم توده‌ها در موقعیت‌های

حاشیه‌ای شهری، تقلیل سطح روابط انسانی به گفتارهای کالاها در مبادلات حداقلی، همه و همه جنگ موقعیت‌هاست. نمایش و وانمود عالی‌ترین سطح و عریان‌ترین چهره‌ی ایدئولوژی جامعه طبقاتی است.

هنر مسلط تنها می‌خواهد بخشی از نمایش باشد. بخشی از ضیافت پرشکوه خدایان برای بندگان. برای او تنها یک دغدغه باقی می‌ماند: نمایش چه چیز و چگونه؟ اما هنر مسلح می‌پرسد: تسخیر کدام موقعیت و با چه فعالیتی؟ حتا افشاء نمایش در خود نمایش (برای مثال فاصله‌گذاری تئاتر برشت) به رغم اشاره‌ی تلویحی به موقعیت نمایشی، همچنان ناکافی است. هنر مسلح از نشانه‌های خود برای تسری به موقعیت‌ها استفاده می‌کند، وقتی موقعیت‌های نمایشی با نشانه‌هایی ناآشنا و غریب مواجه می‌شوند، نشانه‌هایی که ارجاع آنها چندان مشخص نیست، نشانه‌هایی که تنها مسری، افزودنی، نابهنگام و مزاحم به نظر می‌آیند، آنگاه فضای جنگی-نمایشی شهر توانایی عادی بودن و طبیعی بودن خود را از دست می‌دهد و هنرها مجبور می‌شوند تا در زمین واقعی فضای شهر و نه در تفاوت‌های سبکی به مبارزه با یکدیگر برخیزند. یک نمایش باشکوه به جنگ موقعیت‌های نمایشی تبدیل می‌شود.

تظاهرات، تسخیر یک موقعیت نمایشی است و اهمیت آن بیش از هر چیز در تسخیر است. اگر مسئله‌ی مهم رساندن صدای اعتراض به قدرت نباشد، اگر مسدود ساختن دستگاه عظیم حمل و نقل انسانی و بستن راه‌ها هدف تظاهرات اعتراضی باشد، آنگاه تظاهرات یک هنر و بهترین عرصه برای تولید فعالیت در یک موقعیت خواهد بود. از نظر بورژوازی اهمیت و اعتبار تظاهرات و تجمعات اعتراضی در انعکاس صدایی از میان اکثریت است. دلالت واژه‌ی «مردم» همواره به

اکثریت است، موجودی مبهم و متافیزیکی که دلالتی پوچ و نمایشی به حقانیت تفویض قدرت به حکومت‌ها دارد. از این منظر اعتراض مانند یک دعای سکولار صدای توده‌ها را به خدایان می‌رساند و این تصویر موهوم و دروغینی است که تمامی جنبش‌های اعتراضی را تهدید می‌کند. اما قدرتِ تظاهرات در نمایشی از اکثریت نیست بلکه در قدرتِ تسخیر موقعیت‌های شهری است.

اعتراض فعالیتِ جمعی و تمرین نظامی برای تسخیر فضای جنگی-شهری است و نه صرفاً پیامی از طرف توده‌های نالان به سوی خدایان. تفاوت این دو تعریف، تفاوتِ دو نگرش مهم به جامعه‌ی طبقاتی است: نگاهِ مسلط، جنبش اعتراضی را فراروی توده‌ها از زندگی روزمره می‌داند همانطور که هنر مسلط را فراروی کالای هنری از ارزش مصرف کالایی و جهان اقتصادی خود. توده‌ها با جنبش اعتراضی خود، وارد فضای سیاسی گفتگو با اصحاب قدرت می‌شوند و از سکوت زندگی روزمره فراتر می‌روند و جایی برای خود در موقعیت‌های نمایشی خدایان سیاست باز می‌کنند. یک اعتراض با چنین دیدگاهی جامعه‌ی طبقاتی و موقعیت قدرت را از پیش می‌پذیرد و همین پذیرش به شکست در فراروی از زندگی روزمره می‌انجامد؛ همچنانکه اثر هنری در جامعه‌ی طبقاتی نیز برای فراروی از ارزش مصرف خود همواره دچار شکست می‌شود.

اما اگر هدف جنبش اعتراضی را بر اساس تعریف خود از هنر مسلح، فعالیتی مشترک برای تسخیر موقعیت‌های شهری روزمره بدانیم و نه فراروی از آنها به سوی دیالوگ با خدایان سیاست، آنگاه پا به میدان نبرد واقعی می‌گذاریم. در این میدان نبرد واقعی، وظیفه‌ی معترضین تسخیر موقعیت‌های شهری و در نهایت تسخیر قدرت است. فقط با

چنین دیدگاهی است که معترض به یک انقلابی تبدیل می‌شود. جنبش بورژوازی زنان می‌گوید، چون ما نصف انسان‌ها هستیم (استدلالی به این مزخرفی بی‌نظیر است: با این وصف اگر تعداد زنان کمتر از نیمی از انسان‌ها بود آیا حق شان به همان نسبت کمتر می‌شد؟)، چون ما بخشی از شهروندان هستیم، چون انعکاسی از صدای اکثریت هستیم پس خواهان حقوق و فرصت‌های برابر با مردان هستیم. آنها می‌خواهند اکثریت خود را ثابت کنند (به همین خاطر یک میلیون امضاء جمع می‌کنند) تا بتوانند وارد دیالوگ با خدایان شوند و بر سر حقوق خود چانه بزنند. این انحطاط سیاست و هنر است که خود را با فراروی‌های خیالی سرگرم سازد. هنرمند با آرزوی خلق شاهکار هنری، تسخیر موقعیت خیالی فراتاریخی بودن را در سر می‌پروراند. معترض و فعال جنبش با آرزوی تبدیل شدن به اکثریت، تسخیر موقعیت خیالی سخنگو و قهرمان مردم را در سر می‌پروراند. موجودات کوتاه‌فکری که هنوز همچنان به اسطوره‌ی تفویض قدرت از اکثریت به اقلیت حاکم وفاداراند.

ضرورت تسخیر ابزار تولید، ضرورتی است که در فرآیند مبارزه بر معترضین وضع موجود آشکار می‌شود. ضرورت تسخیر ابزار تولید عالی‌ترین سطح تسخیر موقعیت‌های مسلط است. تولید و انباشت نبض حیاتی جامعه‌ی طبقاتی و ابزار تولید قلب تپنده‌ی آن است. پیشرفت فنی ابزار تولید، عقلانیت تولید را دچار تحوّل و پیشرفت می‌سازد اما این پیشرفت به سبب عقب‌ماندگی شیوه‌ی تولید سرمایه‌داری، با پیشرفت معیشت مولدین در تضاد قرار می‌گیرد. بنابراین دیگر عقلانیت تولید نه در گروه پیشرفت فنی تولید بلکه در گروه تسخیر ابزار تولید توسط نیروهای مولد است. پیشرفت خطّی

تولید به نقطه‌ی بحرانیِ تسخیر ابزار تولید می‌رسد. به همین نحو پیشرفت تواناییِ نمایشیِ هنر باید ما را به نقطه‌ی بحرانی و انقلابیِ تسخیر موقعیت‌های نمایشی بکشاند. زیبایی‌شناسی مارکسیستی هیچ سنخیتی با سیاست انقلابی پرولتاریا ندارد و از این‌رو همچنان بورژوازی و عقب‌مانده باقی مانده است. هنر مسلح، بسط نظریه‌ی انقلاب پرولتری در هنر است.

کلنجر هنر با تکنیک هم بخشی از خواستِ خیالیِ فراروی از ارزش مصرف است. به‌گمانِ غالب منتقدین هنری، هنر هیچ ارتباطی به توانایی در استفاده از فن و تکنیک برای تولید اثر هنری ندارد. بر فن و تکنیک شرایط اقتصادی و اجباریات محیطی حاکم است و هرگونه کاستی در فن نباید ما را از تجربه و درک شهودی و هنری ناب هنرمند دور نگاه دارد. هنر مسلط تکنیک را به هنر بازاری و تجاری وامی‌گذارد تا خود بر روی جنبه‌ی روشنفکرانه و خلاق اثر هنری متمرکز شود. البته بهتر است که مانند هنر رنسانس فن دیگر در خدمت بازنمایی شکوه و جلالِ خدایان نشود، اما چه کسی گفته است که استفاده از فن و تکنیک نباید نقشی در ارزشگذاری اثر هنری داشته باشد؟ گو اینکه تنها تجربه‌ی ناب و شهود هنرمند و قدرت خلاق و ایده‌های او مهم است یا اصلاً چنین چیزهایی وجود دارد. اما آیا اینها واقعاً چیزی فراتر از فن هستند؟ نه. هنر مسلح باید خود را به فن مجهز کند. هیچ خلاقیتی بدون فن در کار نیست. فن همان هنر است و هنر همان فن. هنر مسلط با اکراه به فن‌آوری می‌نگرد، هنر مسلح می‌داند که سلطه‌ی موجود فن و عقل بازاری را به خدمت خود گرفته است پس باید آنرا پس گرفت. هنر مسلح، خود را به همه‌ی فنون مسلح می‌کند. فن مهمات‌خانه است و هنر استراتژی

آرایش این فنون و ابزارهاست. عقلانیت تولید همان عقل ابزاری نیست بلکه عقلانیتی است، که تولید را بخشی از فعالیت انسانی در نظر می‌گیرد. بنابراین تسخیر ابزار تولید توسط نیروهای مولد، بخشی از عقلانیت تولید است. هنر مسلح از مهارت در به کارگیری فنون و برعلیه تجربه و خلاقیت محض دفاع نمی‌کند بلکه از عقلانیت تولید سخن می‌گوید. از نظر ما، هنر تولید است و نه آفرینش. خلاقیت از تولید حاصل می‌شود و نه از شهود. تکنیک خلق اثر هنری، یک جزء گریز ناپذیر از عقلانیت تولید هنری است و نه سقوط از هنر به ورطه‌ی صنعت.

طبقه‌ی برتر ابزار تولید و فن‌آوری - یعنی دانش لازم برای تولید - را تسخیر و به انحصار خود در آورده است. این تسخیر فرآیند تاریخی قربانی شدن مازاد تولید است. این در حالی است که در عرصه‌ی روبنایی و نمایشی هنر فن‌آوری تقبیح و طرد می‌شود. از نظر اینها تجهیز هنر به فن هیچ دخلی در ارزش گذاری اثر هنری ندارد. سپس برای برقراری تمایز فن از هنر، مشتی مهملات و مزخرفات درباره‌ی فعالیت فی‌البداهه یا آفرینش هنری، الهام‌بخشی و... به خورد ما می‌دهند. اگر تسلیح هنر، مبنای ارزش‌گذاری اثر هنری باشد، آنگاه خواهید دید که تکنیک نیرویی بی‌اندازه برای تسخیر موقعیت‌ها و تکثیر فعالیت‌ها در اختیار ما خواهد گذاشت. در ذهنیت کلیشه‌ای این منتقدین هنری، تولید کالا بر اساس الگوهای از پیش تعیین شده و مطابق نقشه‌ها، فرمول‌ها و قالب‌ها صورت می‌گیرد در حالیکه تولید هنری بر اساس تجربیات فی‌البداهه، نابهنگام و کاملاً بدعت آمیز انجام می‌یابد. تولید مداوم و بی‌وقفه بر اساس الگوهای از پیش تعیین شده، هیچ فراغتی به بار نخواهد آورد، هیچ موقعیتی جز یک موقعیت

از پیش تعیین شده را تسخیر نخواهد کرد، اما این تنها جنبه‌ی تولید نیست. «جلوه‌های ویژه»ی سینمای تجاری، در خدمت کلیشه‌ها و الگوهای ایدئولوژیک است. با اینکه تکنیک کاملاً برجسته است اما ساختار روایی کاملاً تهی و بی‌مایه است. اما آیا حرکت مخالف با سینمای تجاری در این است که از تکنیک طفره برویم؟ این ایدئولوژی و سرمایه‌گذاری هنگفت آن است، که تکنیک را تسخیر کرده و به خدمت می‌گیرد نه اینکه مثلاً فن‌آوری دیجیتال تنها ابزاری برای خدمت به کلیشه‌ها باشد. میدانِ نبرد واقعی جنگ تصاحب تکنیک و تسخیر موقعیت‌های تبلیغاتی است، که اینک به سینمای تجاری واگذار شده است. اما آنچه می‌بینیم این است که در مقابل، به اصطلاح هنر ناب سینما پای خود را از دامن صنعت و فن بیرون می‌کشد.

منطق رسانه، تسخیر موقعیت‌های خصوصی است به گونه‌ای که اکنون توانایی شبیه‌سازی امر اجتماعی در حوزه‌ی خصوصی را داراست. این به مخاطبین کمک می‌کند تا از تمامی رویدادهای اجتماع آگاه شوند در حالیکه کنش آنها تنها یک فعالیت شخصی در حیطه‌ی خصوصی باشد. مانند گوش کردن به رادیو و دیدن تلویزیون و یا خواندن روزنامه. رسانه، تخدیر ایدئولوژیک توده‌ها توسط مرکز قدرت نیست بلکه تسخیر امر اجتماعی توسط موقعیت‌های خصوصی است، تبدیل زمانِ کارِ آزاد شده به فعالیت‌های شخصی است. «رسانه» فعالیت انسان‌ها را به حیطه‌های شخصی عقب می‌نشاند و شهر را از فعالیت‌های مشارکتی تهی می‌کند. گزارشِ واقعیت جای واقعیت را می‌گیرد و بر آن مقدم می‌شود. این گزارشِ واقعیت است که به واقعیت اهمیت و اعتبار می‌بخشد. چگونه است که این

موقعیت‌های نمایشی عظیم به رسانه‌ها واگذار شده است؟ و این درحالی است که هنر گرچه از درون از اسلوب‌های زیبایی‌شناختی تهی می‌شود اما از بیرون صلب و نفوذ ناپذیر باقی می‌ماند. آیا هنر نباید وارد میدان نبرد جنگ رسانه بر علیه رسانه شود؟

جایی که رسانه موقعیت‌های اجتماعی را بلعیده و آنها را وارد امر خصوصی و منطقی تجربه‌ی شخصی می‌کند، هنر باید یک «رسانه» باشد و گرنه مجبور است چیز مهمی نباشد. هنر مسلح درست در مقابل خصوصی کردن تمامی حیطه‌های شهر و تبدیل آن به موقعیت‌های روستایی و جنگی مبتنی بر مالکیت خصوصی می‌ایستد، درست در برابر شبیه‌سازی رسانه‌ای امر اجتماعی در حیطه‌ی خصوصی جبهه می‌گیرد و در وهله‌ی اول این کار را به عنوان یک رسانه و تبلیغاتی جانب‌دارانه انجام می‌دهد. انسان‌ها را از امر خصوصی به امر اجتماعی می‌کشاند. چهره‌ی اجتماعی کمون و فراغت را آموخته و مانند یک رسانه‌ی تبلیغاتی به بدگویی درباره‌ی رسانه‌ی طبقه‌ی مسلط می‌پردازد.

با رجوع به فن‌آوری و محیط‌های مرکز گریز سایبرنتیک، امکان‌های نیرومند چندرسانه‌ای را بازمی‌یابیم که می‌توان آنرا در مقابل رسانه‌های مستبد و تک‌گویی مسلط قرار داد. هنر مسلح هنری هیولایی است که خود را با تمامی امکانات رسانشی مجهز ساخته و از اینکه فرم و قالب مشخصی به خود بگیرد سرباز می‌زند. هیولاهای آن‌دست از موجوداتی هستند، که با وجود رفتارهای انسانی و شبه‌انسانی خود هرگز نه می‌توان آنها را شناسایی کرد و نه به رسمیت شناخت. هنری که قابل شناسایی نباشد، هنری که هرگز شیوه‌ی یکسانی برای ظهور خود به کار نمی‌گیرد، هنری که قابل

ارزیابی، کنترل و مرزبندی نیست، هیولایی است که همیشه خود را به همگان تحمیل می‌کند. چنین هنری منتظر رسمیت و تصدیق نمی‌ماند تا خود را نشان دهد. هنر مسلط ابتدا به عنوان هنر تصدیق شده و سپس موجودیت خود را ابراز می‌دارد و به همین خاطر همیشه باید خلاقیت‌های خود را لابه لای هنرهای بگنجاند. موجودیت دیجیتالی، یکی از تجسمات جدید هنر است که به آن خصلتی هیولایی می‌بخشد. تصاویر دیگر ثابت و ایستا نیستند. صدا، نور، رنگ، حروف، حرکت در یکدیگر متداخل شده و مرزهای متمایز هنرهای هفتگانه را در هم می‌ریزند. بنابراین هنر چندرسانه‌ای توسط ارزشگذاری‌های حاکم بر هنر قابل شناسایی نیست و در نتیجه قابل تأیید یا ردّ هم نخواهد بود.

هیولا بی‌آنکه فرم و ساختار مشخصی بیابد همچنان نیروی تکثیر و تولیدمثل خود را حفظ می‌کند. قدرت تولیدمثل هیولاها و سایبرگ‌ها، که تکثیر مکانیکی ماشین‌ها در مقابل آن ضعیف و کم‌مایه است، خطری است برای موجودیت و ساختار کالای هنری. اگر اثر هنری در دوره‌ی تکثیر مکانیکی ماشین‌ها از یگانگی و تقدس خود دست کشید و در پرتو تکثیر وانمودها به عرصه اجتماعی تزریق شد، اکنون این ساختار آثار هنری در دوره‌ی تولیدمثل ویروسی و هیولایی سایبرنتیک است که به خطر خواهد افتاد. بهتر است اثر هنری را با حرکت‌ها و جریان‌های فعال بفهمیم تا با ساختارها و فرم‌هایی که تولید و بازنمایی محتوا را برعهده می‌گیرند. ساختار نماینده‌ی بلوغ، کمال و پختگی مردانه‌ای است، که اثر هنری را در بر می‌گیرد. بنابراین اثر هنری در اینجا اساساً یک پروسه‌ی به اتمام رسیده است. تولیدمثل به منطبق زنانه، هیولایی، ویروسی و ماشینی

تعلق دارد. در این منطق جدید ارزش اثر هنری در اینجاست که هرگز فعالیت تکثیر و تولیداش به پایان نرسد. ناتمامی یک چیز را همچنان خطرناک و پیش‌بینی‌ناپذیر باقی خواهد گذارد. تمامیت اثر هنری مدعی ارائه‌ی کلیت در یک امر جزئی است. دغدغه‌ی ما دیجیتال‌سازی کردن و یا کشف دنیای جدید مجازی برای بدعت‌ها و تجربیات جدید نیست بلکه سؤال حیاتی درباره‌ی کشف یک رفتار خاص هنری است که می‌توان آنرا فرآیند بی‌پایان سرایت نشانه‌ها و اطوارها قلمداد کرد. در منطق ساختاری چیزها به یکدیگر دلالت می‌کنند در منطق هیولایی تولیدمثل چیزها به هم افزوده می‌شوند. اثر هنری به زمینه‌ی اجتماعی‌اش نه ارجاع بلکه نفوذ می‌کند. هنرها در ایجاد هارمونی و هماهنگی عناصر حسی از یکدیگر پیشی نمی‌گیرند بلکه به صورت مالتی‌مدیا به یکدیگر افزوده شده و یکدیگر را مجهز می‌کنند.

اگر اثر هنری را فعالیتی بدانیم که موقعیتی را تسخیر می‌کند و اگر ارزش‌گذاری اثر هنری مبتنی بر تسلیح و تسخیر موقعیت‌ها توسط فعالیت‌ها و مکان‌شناسی مواضع تسخیری نشانه‌ها باشد، آنگاه دلیلی ندارد که تمامیت و هارمونی عناصر حسی ساختار اثر هنری را نقطه‌ی اوج و پایان فعالیت هنری بدانیم. برعکس ارزش فعالیت هنری در بی‌ثباتی و تسخیر مداوم موقعیت‌هاست. همچنین دلیلی ندارد که نهایت نقش‌آفرینی هنر در زمینه‌ی اجتماعی را در محتوای آن ببابیم، بلکه آن موقعیت‌های اجتماعی، که هنر تسخیر می‌کند، پیوند بهتری با جامعه برقرار می‌کند تا خود محتوا. زیبایی در لذت فعالیت است و نه لذت در نگاه به زیبایی آنچه که حاصل یک فعالیت انسانی است. آثار هنری امکان‌های زیبایی‌شناختی را در صحنه‌ی نمایشی اشغال

کرده‌اند. اما دیگر نیازی نیست به این صحنه‌ی نمایشی که بر فراز مبادله‌ی کالاها به اجرا در می‌آید چیزی اضافه کنیم. بهتر است این صحنه‌ی نمایشی را تسخیر کرده و همزمان با تسخیر صحنه‌ی تولید کالایی، به جدایی همیشگی هنر از ارزش مصرف کالایی خاتمه دهیم. این بتوارگی و این دوآلیسم هنر و کالا، روح نمایشی و جسمانییت کارکردی دو چهره‌ی دوگانه‌ی جامعه سرمایه‌داری است: تولید کالایی و مصرف نمایشی. و این دو چهره علی‌رغم تخصص خود در خدمت و تحکیم یکدیگرند. نابودی نمایش آثار هنری در دیوارهای گالری و مبادله‌ی کالاها در ویترین‌های مغازه‌ها، در گروهی حرکت به سوی فعالیت تولیدی انسان‌ها و موقعیت زیستی واقعی آنهاست. همین جاست که هنر شکل می‌گیرد. سیاست هنر مسلح نیز از همین جا نشأت می‌گیرد: از تسلیح هنر برای تسخیر موقعیت‌های نمایشی توسط فعالیت‌های ویروسی.

هنر مسلّح به چه چیز مسلّح است؟

۱/ اتاق تاریک

باید از آغاز بی‌آغازیم. هنر مسلّح از «زیبایی‌شناسی بستر» یا «تخت‌خواب» آغاز می‌کند؛ و بطور کلی از «زیبایی‌شناسی اتاق تاریک». بیایید از فیلم جاده‌ی مالهند دیوید لینچ شروع کنیم تا با تحریف این فیلم، شخصیت «دایان» را دوباره تعریف کنیم. در فیلم جاده‌ی مالهند وقتی خواننده‌ی اوّل و محبوب شهر به روی سین می‌آید قرار است چیزی افشاء شود. قرار است جعبه‌ای بچگانه پیدا شود: جعبه‌ی میل. جعبه‌ای همچون یک کالای معمولی. همچون یک جعبه‌ی اسباب بازی.

آیا می‌توان این جعبه را همان اثر هنری دانست (؟): یک جعبه‌ی کوچک حاوی میل. خواننده‌ی «باشگاه سکوت» از میل خود آواز می‌خواند، به همین دلیل است که آواز او «سکوت» است. این

جعبه‌ی کوچک، خانه‌ی میل است یعنی همان اتاق «دایان»: اتاق تاریک. میل و مرگ همیشه در بستر رخ می‌دهند. و سکوت اصل مشترک میان این دو است. اتاق تاریک یک اتاق کاملاً تهی است. در سراسر این فیلم میل «ساکت» است. یا به عبارتی "میل در زبان حضور ندارد." نه به این دلیل که از زبان تبعید شده باشد، بل به این دلیل که زبان را به خاطر نمی‌آورد. او قادر به سخن گفتن نیست. میل درون جعبه [اتاق تاریک] است. میل در این جعبه به هیچ ابژه‌ای بیرون از خود ارجاع نمی‌یابد و با مرگ خود برابر است. اتاق تاریک محل گوارش معناست و در نهایت محل دفع آن. اثر هنری مسلح به مثابه‌ی یک جعبه، یعنی کالایی که میل در آن نهفته است، با خاموش شدن نور جنسیت و ارزش‌گذاری جزمی جامعه‌ی طبقاتی، در اتاق تاریک زاده می‌شود. اتاق تاریک تنها می‌تواند هیولا تولید کند و هنر مسلح همان هیولاست. چنین تولیدی نه به معنای گذار از نیستی به هستی (آفریده شدن)، بل به معنای ملتهب شدن مرگ و سکوت در اتاق تاریک است. بدین ترتیب میل و از اینرو تن تنها در دو صورت وجود خواهد داشت: مرگ و همجنسگرایی. مرگ و خودآگاهی. مرگ و خودارضایی. از این لحظه سکوت و مرگ با یکدیگر برابر می‌شوند. دایان یک خودارضایگر است. نه خودارضایی همچون یافتن میل خود در دیگری، بلکه همچون یافتن میل خود در خودآگاهی. برای دایان خودارضایی یک واکنش است. خودآگاهی نیز چنین است. همچون یک خواب؛ یا گریه، یا... شاید مرگ. مرگ واکنشی است به زندگی؛ آنگاه که با مرگ خود برابر می‌شوی. خواب واکنشی است به بیداری، آنگاه که با مرگ خود برابر می‌شوی. و در این لحظه آواز همان «سکوت» خواهد بود چون داری

به طور مکرر از مقعد خود زاده و مرده می‌شوی: نفی اسطوره‌ی زایش و نفی «آفرینش» اثر هنری. نفی اسطوره‌ی «دخول» و «یکی شدن»، و ظهور زبانی فاقد جنسیت. سکوت تنها در بستر و اتاق تاریک رخ می‌دهد. در حالی که فریاد متعلق به خیابان است. در واقع ما در این مقاله‌ی بلند سعی داریم بستر خود را از اتاق تاریک به خیابان بکشانیم و دریابیم که چطور می‌توان از بدن‌های منزوی به «اطوار»ها رسید و در واقع زیبایی‌شناسی بستر را به زیبایی‌شناسی خیابان پیوند زد؟ بدن‌های منزوی اتاق تاریک برعکس آنچه تصور می‌شود، بدن‌هایی منفعل نیستند. آنها دارای واکنش‌اند. این واکنش نوعی مبارزه است. مبارزه‌ی بدن در مقابل نیروهای مخرب. این نیروها بدن دایان را به بدنی منزوی و تک‌افتاده تبدیل می‌کنند. خودکشی دایان همان از شکل افتادن بدن اوست. او به چهره‌ای متلاشی شده بر روی بسترش تبدیل می‌شود. آیا می‌توان گفت که موقعیت اثر هنری و میل نهفته در آن نیز در جامعه‌ی طبقاتی اینگونه است؟ یعنی موقعیتی جدا افتاده و منزوی؟ اثر هنری مطمئناً نیرویی واکنشی دارد، لیکن این نیرو بر اثر فشار حاصل از مناسبات کالایی نظام سرمایه‌داری، به اثر هنری موجودیتی منفعل و تک‌افتاده می‌دهد و انزوای آن را با انفعال آن برابر می‌کند.

درست در شبی که لژبنیسم دایان اولین تجربه‌ی کودکانه‌ی خود را به دست می‌آورد، اتاق تاریک پایان می‌یابد و کاملیا به شیوه‌ای کاملاً افلاطونی چیزی را به یاد می‌آورد: زمزمه کردن سکوت را. دگرجنسگرایی و هالیوود را. این همان اشتباهی بود که پسیکه در مورد اِرُس مرتکب شد. با به خاطر آوردن است که اتاق تاریک نابود می‌شود. هنر مسلح این لحظه‌ی افلاطونی، این یادآوری را نمی‌خواهد.

چون قرار نیست خصایص اثر هنری شما را یاد چیزی بیاندازد. حتا اگر آن چیز آزادی شما باشد. برای ما قرار نیست همه چیز در اوج خیالی خوانش مخاطب از اثر هنری پایان گیرد. به همین خاطر دایان زبان را به خاطر نمی‌آورد. زبان همیشه دگرجنسگراست و هر نوری از آن تهاجم واقعی نظام جنسیت بر هیولای تمایل جنسی است. تهاجم وحشیانه‌ی صورت‌های ارسطویی بر هیولای ارسطویی. با از بین رفتن اتاق تاریک، هجران دایان مانند هجران پسیکه کامل می‌شود و او محکوم می‌شود به بسترهای جامعه‌ی طبقاتی. کاملیا دایان را در آنجا جا گذاشته است: زنی مرده در بستر. چه ارگاسم‌هایی که در بستر جامانده‌اند! چه آزادی‌هایی! و چه ننگ‌هایی! پس دایان به اتاق خودش و به بسترش تبعید شده است. میل و مرگ هر دو در اتاق تاریک، در تختخواب دایان اتفاق می‌افتند و سوژه را در تاریکی خود ناپدید می‌کنند. زیبایی‌شناسی بستر جانی تازه به میل در جامعه‌ی طبقاتی می‌بخشد. میل در جامعه‌ی طبقاتی در درون بستر اتفاق می‌افتد. از اینرو انزوای انسان‌ها همان کج‌ریختی و از شکل افتادن آنها در بستر است (به جنازه‌ی دایان نگاه کنید) چرا که برای او زایش نه از راه عبور مکرر از مقعد خویش، که از یک زهدان و عبور از نیستی به هستی صورت می‌گیرد. یعنی آغاز و پایان. در حالیکه زبان فاقد جنسیت و روند تولید در جعبه‌ی کوچک و اتاق تاریک آغاز و پایانی ندارد. زبان یک نور است، دلالت یک نور است که چشم دایان دیگر آن را نمی‌بیند. نور کلمات، نور جنسیت، نور آفرینش. تمایل جنسی توسط دلالت رمزگذاری می‌شود و میدان‌های ساختار شکل می‌گیرند. بدین ترتیب انسان از مرگ و ارزش مصرف خود جدا می‌شود. آثار هنری موجود از یک اتاق روشن بیرون

می‌آیند. در واقع راز جامعه‌ی طبقاتی را باید از همین اتاق کوچک دایان فهمید: جدایی انسان از خود به مثابه‌ی ابژه‌ی میل خویش و ظهور فقدان. آیا همین نبود که برشت را واداشت تا در نمایش چیزی جز نمایش را بجوید؟ نمایش بدون نمایش؟ با به نمایش در آمدنِ کاملیا، دایان به اتاق خودش تبعید می‌شود. تبعید به محلّ مرکزگریزی‌ها: سکوت. و محلّ میل: تختخواب‌اش. در این تبعیدگاه تصاویر دایان را احاطه می‌کنند. این تصاویر نه از «بیرون» بلکه از تختخواب دایان بوجود می‌آیند. و در نهایت دایان از نظام دلالت خارج شده و به یک تصویر بدل می‌شود: دختری خوابیده - دختری مرده. تختخواب علاوه بر اینکه جایگاه میل ماست، جایگاه سرکوب میل ما نیز هست. در آن سوی هر بهشت پسا-عیاشانه، یک بهشت خودارضای نیز هست. در آن سوی بهشت زندگی «بُتی» (هالیوود)، بهشت مرگ دایان قرار دارد: تختخواب. آنچه اتاق روشن بهشت می‌نامد برای اتاق تاریک یک جهنم است و بهشت اتاق تاریک، مرگ روشنی و نورِ اتاق روشن است. بهشت خودارضای مطابق با مرگ روی می‌دهد. مطابق با اتاق تاریک. بهشتی که کسی در آن انتظار ما را نمی‌کشد. بهشتی که کسی ما را به آنجا نمی‌برد. بهشتی که چیزی را بخاطر نمی‌آورد. بهشتی که ما هر لحظه در آن ایم. هر لحظه در ماست. در بی‌حافظگی ما. بی‌حافظگی یک بستر، که در آن فقدان در کار نیست. زبان مادری در کار نیست. بستری از نوشتار که بر روی مرگ ما رخ می‌دهد. ما در آنجا یک هیولا هستیم. ما همیشه وقتی به رختخواب می‌رویم هیولا می‌شویم. این احساس خوش از بین رفتن ساختارهای انسانی و منزلت‌های اجتماعی در هنگام فرو رفتن در بستر، احساس ماشین شدن و هیولایی شدن بدن ماست. افسانه‌ی

ارسطویی که بدون صورت هیچ ماده‌ای نمی‌تواند وجود داشته باشد، دروغ محض جامعه‌ی طبقاتی است. ما در بستر و بدون این صورت‌های اجتماعی چیزی هستیم. هیولایی که بدانجا تبعید شده است.

ما و بدن ما و هنر ما بدون صورت و ساختار چگونه خواهد بود (؟): نه صفات یک جوهر که اطوارهای یک هیولا. نه دلالت در زبان که سرایت در موقعیت‌ها. نه سخاوتی خدای‌گونه برای خوانش اثر هنری، که وسوسه‌ای آلوده کننده برای نوشتن سرنوشت. اتاق تاریک جعبه‌ی پاندورا است. اگر در آن‌را باز کنی تمامی بلایا و آلودگی‌ها بر جامعه طبقاتی نازل خواهد شد. دایان بر روی تختخواب خود مصلوب شده است. حالتی از انزوا و به قول دلوز «منقبض شدن» روی تختخواب برای عبور از یک سوراخ (مقعد، دهان یا چاهک دستشویی). به نظر می‌رسد که بتوان «اراده به رهایی» را در دل عمل «منقبض شدن» یافت؛ منتها با تحریف این انقباض! خلاصه کنیم: ما با چهار عنصر روبرو هستیم: خودارضایی، سکوت، مرگ، میل. و خواهیم دید که چگونه این چهار عنصر ستون‌های اصلی نوشتار و هنر مسلح را تشکیل خواهند داد. انطباق این چهار عنصر بر یکدیگر در اتاقی بدون نور جنسیت و بنابراین بدون فقدان سازنده‌ی یک «اطوار» است. اطوارها هیولاهایی هستند که از درون همان جعبه بیرون می‌آیند. اطوار وحدت این چهار عنصر است. جسمی‌ست در انتظار رهایی از یک سوراخ. در واقع اتاق تاریک کارخانه‌ی تولید اطوار است و دایان از این حیث یک اطوار است: یعنی تقابل خودآگاهی، خودارضایی و خودشیفتگی. اما چرا دایان نمی‌تواند در تست بازیگری قبول شود؟ بازیگری در واقع بازی نقشی‌ست که به تو محول می‌شود. بازیگری

یافتن «صفت» یا «خصیصه» است و «عمل کردن» طبق آن صفت یا خصیصه. ولی دایان به دلیل اطوار بودن، نقطه‌ی مقابل صفت است. برشت سعی داشت میان بازیگر و صفت یا خصیصه‌اش فاصله بی‌اندازد. تا بدین ترتیب بازیگر به آگاهی و قضاوت نسبت به خصیصه‌اش برسد. اما دایان از این رابطه نیز بیرون است. مطمئناً برای دایان بازیگری نمی‌تواند یک عمل کردن باشد. او به دلیل اطوار بودن عمل خود را تنها می‌تواند در نبود صفت یا خصیصه شکل دهد. زیرا او در پی برابر شدن با مرگ خویش است. زیرا او در بیرون از زبان جای دارد. او تبعید شده است. انسان تبعیدی آن کسی نیست که از زبان به مثابه‌ی مادر تبعید شده باشد. بلکه کسی است که زبان را به خاطر نمی‌آورد. از اینرو او واجد نوعی «بی‌حافظه‌گی» است که بعدتر آن را شرح خواهیم داد. اکنون آیا می‌توان یک «اطوار» را به زبان «مقعدزادگان» مهدی سلیمی تشریح کرد؟ یعنی جسمی که از مقعد خویش زاده شده است اما زایش نه به مثابه‌ی عبور از نیستی به هستی، بلکه به معنای عبور و مرور مداوم و مکرر از مقعد خویش. و آیا می‌توان گفت که یک مقعد زاده واجد همان فرایند «منقبض شدن» مدّ نظر دلوز است برای «رهایی» یا «گریز» از یک سوراخ؟ آنها شکل ویژه‌ای از یک «احساس» (sensation) هستند. تکاپویی برای یافتن بهترین احساس. از نظر دلوز بهترین احساس به هیچ وجه همان دلپذیرترین احساس نیست بلکه احساسی است که جسم را در لحظه‌ی ویژه‌ای از «انقباض» قرار می‌دهد. جسم انباشته شده آنقدر منقبض می‌شود تا از راه مقعد خویش رهایی یابد. او یک «جوینده» نیز هست. جوینده‌ی روزنه‌ها، چاهک‌ها و سوراخ‌ها. بدین ترتیب آیا نمی‌شود خوشنوتی که دلوز در یک احساس کشف می‌کند را معادل

فرایند منقبض شدن دانست و آن را به نفع «اراده به رهایی» تحریف کرد؟ منقبض شدن دایان بر روی تختخوابش می‌تواند چنین معنایی بدهد. انزوای او، درست وقتی که به یک اطوار بدل می‌شود برابر است با یک «عمل» خشونت‌آمیز، یعنی منقبض شدن جهت گذر از روزنه یا سوراخ. التهاب ابژه‌های هنر مسلح خشونت بستر و اتاق تاریک آنهاست. خشونت آنها بیرون از زبان جای دارد. تبعیدی بودن آنها نه به معنای تبعید از زبان بلکه به معنای به یاد نیاوردن آن است. ما به تعریفی جدید از یک جسم تبعیدی نیازمندیم. با چنین تعریفی از فرایند منقبض شدن اطوارها و ابژه‌های مسلح در اتاق تاریک، و خشونت نهفته در آن، باید تمامی تعاریف موجود درباره‌ی مبارزه برای رهایی یعنی «فعالیت مسالمت‌آمیز»، «نافرمانی مدنی» و «دوری از خشونت» را دور ریخت. هنر مسلح می‌گوید آنکه طرفدار مبارزه‌ی خشونت‌آمیز است من هستم. آنکه طرفدار آلوده کردن و آلوده شدن است من هستم. چرا که هنر مسلح فعالیت سیاسی را چیزی جز روند منقبض شدن به منظور رهایی از مقعد خویش نمی‌داند. چیزی نیست جز آوردن بستر خود به خیابان. تا کنون میل و مرگ ما در بستر رخ می‌داد. وقت آن رسیده است که آن را به خیابان بیاورید. اطوارها چنین می‌کنند: فعالیت آنها فعالیتی خشونت‌آمیز است. چراکه ارگاسم را نه در بستر، که در خیابان تجربه می‌کنند. آنها زبان خود یعنی خودارضایی، سکوت، مرگ و میل را در میدان التهاب شهر جاری می‌کنند تا تعریفی نو از یک فرم تبعیدی (خارج از زبان) بدست دهند و سازنده‌ی یک سوسیو-ارگاسم باشند. خشونت در لحظه‌ی گذار از بستر به خیابان، در لحظه‌ی عبور از زیبایی‌شناسی بستر به زیبایی‌شناسی خیابان رخ می‌دهد.

سوسیو-ارگاسم جلوه‌ی بی‌حدّ و حصرِ میل ماست در خیابان. خشونت نابودی تفاوت موجود میان حوزه‌ی خصوصی و عمومی‌ست. دوری از خشونت و فعالیت مبتنی بر نافرمانی مدنی، به معنای فرآروی از میل ما از طریق سرکوب آن، و حفظ تفاوت بستر/خیابان است. خشونت هنر است. بیرون جهیدنِ اطوارها از اتاق تاریک است.

بدن چیست؟ سربازی که در یک بازی ویدئویی در حال پیشروی است. مجموعه‌ای از قطعات صرفاً ساختگی که در رقابتی فردی و جنگی «جنسی‌شده» در حال فروپاشی است. مرزبندی‌های بیولوژیک بدن صرفاً در روابطی بصری شده وجود دارند. هر جفت چشم تصویری از یک جفت چشم است که توسط تصویر چشم‌های ما (دیده نه، بلکه) بازی می‌شود. میل جنسی هرگز به پایان نرسیده است. زیرا میل جنسی هرگز وجود نداشته است، جنگ ایران و آمریکا همیشه ادامه خواهد داشت. چون هیچ جنگی میان این دو در کار نبوده است. چه مقایسه‌ی ابلهانه‌ای! اما به راستی چه شباهتِ مسخره‌ای میان جنگ ایران و آمریکا و میل جنسی در کار است؟ جنگ ایران و آمریکا را ما یک «جنگ توریستی» می‌نامیم. جنگ توریستی جنگی است که شما را به تماشا فرا می‌خواند. اما نه به تماشای جنگ، بلکه به تماشای رمزگان‌های دوگانه‌ی جنگ. جنگی مبتنی بر طرح تفاوت‌ها بر سطح بدن‌های متقابل. جنگ درست در لحظه‌ی بمباران از میان می‌رود. همچون رابطه‌ی جنسی که در لحظه‌ی انزال به پایان می‌رسد. پس جنگی در کار نیست. تنها نظامی‌گری وجود دارد. مانور نظامی به هیچ وجه به معنای تمرین و آمادگی نیروها نیست، بلکه ایجاد توهمی از بدن است. نوعی استریپ‌تیز. بدن به مثابه مجموعه‌ای از تصاویر از-پیش-نیرومند. مانور یک بلوف است. تمرینی برای دروغگویی نیست. دروغی است درباره‌ی گفتن. درباره‌ی نوشتن.

نمایاندنِ بدنی‌ست که وجود ندارد. در واقع امروز نظامی‌گری جای خود را به توصیفِ نظامی‌گری داده است. بدین معنا که هر دو طرف درگیر به وسیله‌ی مانور از قدرت خود سخن می‌گویند. اینجا تنها یک دهان وجود دارد. ساموئل بکت در نمایشنامه‌ی «من، نه» به ما نشان می‌دهد که کسی که در هیچ‌کجا سخن می‌گوید، همان کسی‌ست که در همه‌جا حضور دارد. ما با یک دهان روبرویم که نمی‌داند از چه سخن می‌گوید و قدرتش از همین «نمی‌دانم» می‌آید. سخنگوی دولت همان دهانِ دولت است. برای بررسیِ چنین سخنی نه به دانشی سیاسی، بلکه به علمِ هذیان‌شناسی نیازمندیم. این دهان همچون هر دستگاه دیگری (دستگاه گوارشی، دستگاه تناسلی و...) هیچ منظور خاصی ندارد. او توصیف‌گر است. بدن جای خود را به توصیفاتِ بدن می‌دهد. صدا از عمقِ حنجره، از عمیقِ دستگاه صداساز بیرون می‌آید و پراکنده می‌شود. بدین صورت صدا به آوا و حرکت تقلیل می‌یابد. استریپ‌تیز است که بر جهان حاکم است. بکت آواها را خیلی خوب می‌شناسد. او می‌داند که «سخن‌رانی» نه انتقال کلمات و در نهایت نه انتقال معنا (یا دسیسه)، بلکه آوا-پراکنی‌ست. آوا-پراکنی‌ست. کلمات صدای خود را از دست می‌دهند و به آواهای توصیف‌گر تبدیل می‌شوند (توصیفِ لباسِ پادشاه). پس آنچه در یک مانور نظامی وجود دارد نه یک رجزخوانیِ نظامی یا سیاسی، بلکه یک سخنگویی در حیطة‌ی آواشناسی و هذیان‌شناسی‌ست. چرا استریپ‌تیز به هذیان بدل می‌شود؟ چون بدنی وجود ندارد. همچنان‌که قدرتی در کار نیست. پس باید آن را نشان داد. باید آن را به نمایش گذاشت. باید از آن سخن گفت: آغاز هذیان. استریپ‌تیز همان کاری را می‌کند که دهانِ یک سخنگو انجام می‌دهد: فریبندگی

معنا. دهان در حکم اندامی چند-ظرفیتی. چون هیچ گوشی وجود ندارد پس دهان‌ها همان گوش‌ها هستند. «دیگران» با دهانشان به ما گوش می‌دهند. هر دولتی با سخنگویش به دولت دیگر گوش می‌دهد. جمعیت هر کشور را گوش‌های آن تعیین می‌کنند. بدین ترتیب «گوش‌پاک‌کن» مهمترین کالایی است که باید عرضه شود! سخنان هیچ سخنگویی ربطی به آنچه سخنگوی دیگر می‌گوید ندارد. ما با یک استریپ‌تیز مواجه‌ایم. و در نهایت با علم بدن‌ها به مثابه‌ی هذیان‌ها. وظیفه‌ی «علم بدن‌ها» باید این باشد که نشان دهد هیچ بدنی در کار نیست. تنها کدهایی از بدن، تنها حالت‌ها و اطوارها وجود دارند. تنها اطوارشناسی‌ها. مانور نظامی یک استریپ‌تیز است. واکنش اطوارها، که از مرگ بدن‌ها زاده می‌شوند، وانمود به (از-دوباره) چنین استریپ‌تیزی است. اگر معنا فریبنده است، بی‌معنایی فریبنده تر خواهد بود. در مقابل چنین بی‌معنایی فریبنده‌ای، اطوارها از خود می‌گویند. از گسست بدن‌های خود. از این لحظه است که «خانه‌بدوشی» آغاز می‌شود. از همان لحظه‌ای که بدن پایان می‌گیرد. اطوارهای بد، همان سایه‌های آن هستند. آنچه در اتاق آینه‌ی ناصرالدین شاه در هم می‌پیچد. گسترش سایه‌های بدن. ولگردی آنها در خیابان: نوعی گسست از خانه. این یک بی‌خانمانی است. اگر محمل خانواده خانه است، اگر هنر بورژوازی در خانواده‌ای که برایش تشکیل می‌شود (در گالری) اتفاق می‌افتد، در مقابل، هنر شهری، هنر نوشتار شهری در خیابان راه می‌رود. از این لحظه سایه متعلق به هیچ بدنی نیست. هر نوشتار خانه‌به‌دوش یک نوشتار محو است. نوشتاری بدون خوانش. دیگر بدن به مثابه‌ی «متن» معنایی ندارد. امکان نوشتن بدون لذت؛ بدون بدن. نوشتار آن

چیزی که نشان می‌دهد نیست. نوشتار همواره همچون یک سایه، همچون یک ناپدیده فاصله‌اش را با امر واقعی حفظ می‌کند. تماسی در کار نیست. نوشتاری بدون کلمه. همین است غایت کلمه. سایه‌ای که متعلق به هیچ بدنی نیست. سایه‌ای که در پس و پیش‌اش بدنی پیش نمی‌آید. خانه بدوشی آینده‌ی میل است. همچون خانه که گذشته‌ی آن است. تحقق «میل رها شده» مرحله‌ی اول خانه‌بدوشی، و در نهایت نوشتار است. دلوز میل رها شده را خارج از تنگناهای «فقدان» درمی‌یافت. گذار از این تنگنا مرحله‌ی اول رهایی نوشتار از کرد و کارهای اودیپی‌ست. مرحله‌ی دوم، خوانش نخواهد بود، یا به بیان بهتر، مرحله‌ی دوم تماس نخواهد بود. مارلون براندو در فیلم «آخرین تانگو در پاریس» به معشوقه‌اش می‌گوید: "بیا عشقبازی کنیم بدون اینکه با هم تماس داشته باشیم." بدین ترتیب «حالات» و «اداها»، «آواها» و «اطوارها» بارِ رمزگانِ بدن را به دوش می‌کشند. و در نهایت ادا و اطوار جای بدن را می‌گیرد (تانگوی انتهای فیلم).

بدین ترتیب جمله تنها یک حقیقتِ موهوم خواهد بود. تنها کلمه‌ها هستند که کنار هم چیده شده‌اند. ما با یک چینش مواجه‌ایم. نوشتن چیدن است. بی‌کم‌وکاست. چیدن، بر هم زدن نیز هست. بر هم زدن چیده‌ها. چیدن به هم ریخته‌ها. تقابلِ ریخت‌ها. ریخت‌های چیده شده. ریخت‌های به هم ریخته. این یک اتفاق نیست. این یک «ریخت‌مان» است. نوشتار سایه‌ی بدن نویسنده نیست. سایه هیچ ربطی به بدن ندارد. ما دیگر نه با یک شناسنده، که با یک سایه روبرو هستیم. این سایه دیگر بدنی به مثابه‌ی یک دازاین نیست. زیستنده نیست. طریقه‌ای از زیست است. نوعی «شوالیه‌ی ناموجود». مثال:

روزی در متروی تهران مردی «درب و داغون» را دیدیم که کف مترو نشسته بود و رو به شیشه‌ی مترو، داشت ریشش را می‌تراشید.

ما معتقدیم که نوشتار نه در این عمل، بلکه دقیقاً در آنچه در شیشه دیده می‌شود اتفاق می‌افتد. آنچه در شیشه اتفاق می‌افتد، نه در آنسوی شیشه و نه در این سوی آن است. بلکه دقیقاً در خودِ شیشه است. و در عین حال نیست. یک تانگو، یک نوشتار و به بیان بهتر یک "اطوار" دقیقاً در چنین لحظه‌ای از مکان، در چنین مکانی از لحظه شکل می‌گیرد. اطوار بدنی‌ست فاقد جنسیت. بدن فقط در سایه‌ی خود جنسیت‌زُدایی شده است. اطوار بدون اینکه به ماهیت بیولوژیکی خود اشاره‌ای کند، تفاوت‌ها را طرح ریزی می‌کند. از این طریق ما می‌توانیم «اطوار»ها را نقطه‌ی مقابلِ سخنرانی در بازی بدن‌ها، و از سوی دیگر نقطه‌ی مقابل انباشت سرمایه در سطح بدن‌ها از طریق لذت (لذت متن؟) بدانیم. نباید اطوارها را به چیزی در حد بدن‌ها فروکاست. بدن به محل انباشت سرمایه بدل گشته است. از یک طرف توسط میل خانگی، و از طرف دیگر توسط آزادسازی میل جنسی و طرح تفاوت از طریق بدن‌های بیولوژیک. بدین ترتیب دیگر این اطوارها (و نه متن‌ها) هستند که وجود دارند. همچون سایه‌ای بدون بدن. بازی با اداها بدون هیچ هدفی. برهم زدن تعادل چیزها بدون هیچ منظوری. تعادل‌زُدایی از اطوارها برای نیل به تعادلی اطواری. در واقع رهایی میل آنگاه به وقوع می‌پیوندد که اطوارها جایگزین بدن‌ها می‌شوند. و دیگر بدنی به مثابه‌ی محل تجمع نیروها در کار نیست. شناختی به وجود نمی‌آید. این حالت‌ها و اداها هستند که در هم آمیخته‌اند. اطوارها حتا آنگاه که شناسایی می‌شوند، غیرقابل‌شناسایی باقی می‌مانند. آلودگی یک ابتدال نظری‌ست. در

فضایی که فرضیه‌ها توسط بلوف‌ها فاسد می‌شوند. تا آنجا که معنا/واقعیت هیچ راهی جز آلوده کردن خود نداشته باشد. معنا اینگونه رسوا می‌شود. و بدین ترتیب بنیاد یک هنر مسلح شکل می‌گیرد: هنر مسلح تزریق اطوارها به بستر جامعه است. تزریق وپروس‌های اطوارها به یک موقعیت. اطوارها غافلگیرکننده‌اند. آنها از بدن‌های خود پیشی می‌گیرند. آنها محوکننده‌ی آن چیزی هستند که بر آن دلالت می‌کنند. «هنر شهری» هرزه تر از آن است که به صورت یک «هنر» عرضه گردد. همچون یک بدن نیست. هنر شهری خودفرمان است. به واقعیت یک جامعه علاوه نمی‌شود، بلکه آن واقعیت را آلوده می‌کند.

ایده‌ی «اطوارها» سلاحی آلوده علیه بدن‌ها/هنر/عقلانیت یک جامعه است. بدن‌ها، به مثابه‌ی محلّ انباشت سرمایه‌ی لذّت/دانش/ثروت. از سوی دیگر هنر شهری نه زیرشاخه‌ای از «هنر» بلکه نقیضه‌ی آن است. کودکی‌ست که از هنر جدا شده و به خیابان می‌آید. کودکی که به وپروسی مبتلا است. اطوارها وقتی به بستر یک جامعه منتقل می‌شوند، فریبنده‌گی واقعیت یک جامعه را می‌فریبند. آنها جرمی هستند که جامعه همواره آن را انکار می‌کند. زمانی که گرافیتی مشهور بنکسی (بر اساس فیلم پالپ فیکشن) از دیوار متروی اولداستریِت لندن پاک شد، یکی از مسئولین متروی لندن در گفتگو با ایندپندنت چنین گفت: حذف این گرافیتی در ادامه‌ی سیاست پاک کردن دیوارهای مترو از تصاویر گرافیتی صورت گرفته است. به اعتقاد این مقام مسئول، باید تدابیر شدیدتری علیه کسانی که اقدام به کشیدن گرافیتی بر روی دیوارهای شهر لندن می‌کنند اتخاذ شود، چرا که این تصاویر باعث بی‌بندوباری و فساد اجتماعی می‌شود و

جرايم را در سطح شهر افزايش مي‌دهد. وي گفت: "متروى لندن تصميم ندارد سياستش را تغيير دهد، چرا كه اين كار در جهت تأمين امنيت بيشتر مسافران مترو و آسايش آنها انجام مي‌گيرد". اطوارها باز نمود ميلي نهفته در درون يك جامعه‌اند: ميل به تصنعى بودن. و البته اطوارها هم تصنعى‌اند و به همين دليل غيرقابل دسترسى. آنها جارى مي‌شوند، متبلور مي‌شوند، بيرون مي‌باشند، در قالب هنر شهرى، جنبش دانشجويى و در نهايت «جنبش آلودگى». اطوارها حامل ويروس‌اند. آنها عامل سرايت‌اند. آنها حاصل فعاليت در يك موقعيت‌اند. از اينرو ما به تعريف جامع و كاملى از موقعيت و فعاليت نياز مندديم.

"نادانی جای خود را به نمایش سازمان یافته‌ی ندانم‌کاری داده است. شهرهای جدید، این جمعیت شبه‌دهقانی تکنولوژیکی، آشکارا گسست خود را از زمان تاریخی زیربنای خود در این زمینه حکّت می‌کنند، شعارشان می‌تواند چنین باشد: این جا چیزی رخ نخواهد داد و هرگز چیزی رخ نداده است."
(گی دوبور - جامعه نمایش)

از امروز هنر تنها برای نابودیِ خودش فرصت دارد، چرا که برخلاف کالاها، «هنری بودن» آشکالِ زندگی، معنایی جز انقلاب در آنها نخواهد داشت. اثر هنری به مثابه‌ی کالا، به حکم تأیید ساختارهای حاکم بر داوری زیبایی‌شناسی مخاطب و منتقد، مجبور می‌گردد تا از «منطق کالایی» خود فراتر رود. اما اثر هنری به مثابه‌ی یک موقعیتِ زیستی، هیچ نیازی به سنتِ زیبایی‌شناسی ندارد تا به یاریِ آن از ارزشِ مصرف کالایی‌اش استعلا یابد. از این‌رو یک موقعیت بر خلاف کالا، تنها با نابودیِ شرایطِ جبری و سلطه‌گرِ حاکم بر خود می‌تواند از موقعیت‌های روزمره فراتر رود.

اگر اثر هنری یک تولید کالایی دانسته می‌شود تا با نفیِ منطقِ کارکرد و وفورِ مناسباتِ کالایی نظام سرمایه‌داری از کالابودنِ خود فراتر رود، یا حتا در موقعیتی انتقادی نسبت به منطق تولیدی‌اش قرار گیرد، ما، در مقابل، اثر هنری را موقعیت و فعالیتی می‌دانیم، که

پیشاپیش از کالایی‌شدن خود سر باز می‌زند. به جای آنکه هنر، با نفی کارکرد، تولید هنری خود را منتسب به آفرینشی یگانه نماید و نه تکثیری ماشینی، هنر انقلابی پیشاپیش از کالایی‌شدن، روزمره‌شدن و حتا تعریف‌شدن «کار» سرمی‌پیچد. در رویه‌ی کار/کالا/مصرف، اثر هنری همواره، به جای کار ماشینی و بیگانه، آفرینش خاص هنرمند را تعریف کرده و بدین ترتیب کالا به اثر هنری مبدل شده و مصرف جای خود را به نمایش و داوری زیبایی‌شناسانه می‌دهد. بنابراین اثر هنری در میان کالاها تنها یک تافته‌ی جدا‌بافته است و همواره مجبور است که امری خاص و در تمایز با منطق تکثیر ماشینی باقی بماند. گالری چیزی نیست جز وپترین مغازه به علاوه‌ی هاله‌ای مقدس. اثر هنری بدین ترتیب فضای فرهنگی مسلطی را می‌سازد تا خود را از ارزش مصرف توده‌ها جدا سازد. تعجبی ندارد که هرگز توان بازنمایی ناعقلانیت‌های مناسبات کالایی را نداشته است. اثر هنری کالایی است، که شکل ابتدایی و بی‌فرهنگ خود را نفی کرده و از بازگشت به دنیای تکثیر فن‌آورانه هراسان است. اما راه حل، بازگرداندن هنر به تکثیر فن‌آورانه نیست. در مقابل نیز، همانطور که گفتیم، منطق تکثیر ماشینی، برخلاف ادعای والتر بنیامین، منجر به تحوّل زیبایی‌شناسانه در زندگی توده‌ها نخواهد شد، چرا که غرق شدن توده‌ها در کالاهای «زیبایی‌شناسی‌شده» به گزینش موقعیت زیستی «زیبایی‌شناسی‌شده» نخواهد پیوست. گرچه ارزش تاریخی این تحوّل را درک می‌کنیم، اما ما معتقد به هنر مسلح هستیم: هنری که نه نخبه‌گرایانه است و نه عامیانه. هنری که از دوسویگی شکلی آنها فراتر می‌رود. یعنی هنری که هنری‌بودن خود را نه مرهون فراروی از

تکثیر ماشینی و کارکردی است و نه مدیون مصرف ماشینی و غیرانتقادی توده‌ها. همانطور که مارکس قراردادِ آزاد و به‌ظاهر عادلانه‌ی کارگر و کارفرما را رها کرد و با آنها به کارگه‌شان رفت تا راز بی‌عدالتی تاریخی را در آنجا بیابد. ما نیز برای درک اثر هنری، جدال و سازشِ درونی هنرِ نخبه‌گرا و عامه‌پسند را رها نموده، به سراغ فعالیت و موقعیت زیستی انسان‌ها می‌رویم و بی‌شک تحوّل و انقلاب واقعی در شیوه‌ی زندگی را در آنجا خواهیم یافت.

ما اثر هنری را «یک فعالیت در یک موقعیت» رمزگذاری می‌کنیم. در این صورت به سینما رفتنِ توده‌ها و تماشای یک فیلم اثر هنری است و نه صرفاً خودِ فیلم. اگر این فعالیت بدل به عادتِ بی‌ثمر و سرگرمی و تخدیرِ توده‌ها شود، ما هیچ زیبایی، تحوّل و هر آنچه شایسته یک فعالیت انسانی است در آن نخواهیم یافت، حتا اگر فیلم به تمامی تحوّل و انقلاب را موعظه کند. در اینجا اثر هنری یک فیلم نیست. یک فیلم تنها بخشی از اثر هنری یعنی فعالیتی به نام سینما رفتن است. آنچه ما در سینما می‌بینیم بی‌شک حائز اهمیت است، اما ما فقط نمی‌پرسیم چه فیلمی؟ بلکه می‌پرسیم چه فیلمی در چه موقعیتی و با چه فعالیتی؟ کارخانه تنها محیط کارِ کارگران نیست بلکه محیط اندیشه و زندگی آنهاست. معابر و خیابان‌ها تنها محیط رفت و آمد شهروندان نیستند، محیط زندگی، تجربه و معاشرت آنها هستند. ما خواهان انقلاب در کار و فعالیت انسان‌ها در محیط‌های زیستی آنها هستیم. انقلاب در کالاها و کالاهای زیبایی‌شناسی شده به چه درد می‌خورد؟ ما می‌خواهیم زندگی و کار روزمره‌ی هر انسانی چنان موقعیت و فعالیتی باشد که بتوان آنرا خاص، منحصر به فرد و

زیبا خواند. هیچ فایده‌ای ندارد، که آنها در کالاهای زیبا، جذاب و دل‌فریب غرق شوند.

هنر انقلابی، هنری نیست که انقلاب را بازنمایی کند. چیزی به نام اثر هنری انقلابی به مثابه‌ی بازنمایی کالایی وجود ندارد. هنر انقلابی فروپاشی در دو مرحله است. مرحله‌ی اول: فروپاشی اثر هنری از جایگاه رفیع‌اش به کالایی که فقط تولید شده است (ما باید اثر هنری را از صحنه‌ی متافیزیکی یک آفرینش خدای‌گونه دور کنیم). مرحله‌ی دوم: فروپاشی اثر هنری از یک کالای تولید شده به فعالیتی انسانی در موقعیتی الزاماً اجتماعی. بدین ترتیب هنر را از مصرف به کالا و از کالا به کار انسان‌ها عودت می‌دهیم، و در این سطح است که ما انقلاب در کار و معیشت انسان‌ها را خواستاریم. انقلابی که بدون تجربه‌ی کار و معیشت شایسته‌ی انسان به منزله‌ی یک امر خاص به دست نمی‌آید. خیلی‌ها به ما می‌گویند که در اینجا، در عرصه‌ی اعتراض و مبارزه‌ی سیاسی و حزبی، چه کاری از هنر بر می‌آید؟ ما به آنها می‌گوییم که هنر انقلابی، فعالیت و موقعیت شایسته‌ی انسان را اگرچه به صورت امر کلی در جامعه محقق نمی‌کند، اما به صورت امر خاص آنرا تحقق می‌بخشد و به توده‌ها تجربه‌ای متفاوت از یک زندگی متفاوت را خواهد بخشید. می‌دانیم که اثر هنری تجربه‌ی امر کلی در امر خاص و جزئی است. گرچه هنر کلیت را متحقق نمی‌کند، اما بهترین تصویر از «امکان‌ها» و «آرزوها» را ارائه می‌کند. و آنچه در وهله‌ی اول یک «امکان» یک «آرزو» و یک هنر انقلابی می‌نماید، دیری نخواهد پایید، که به یک «ضرورت» یک «باید» و یک سیاست انقلابی تحول یابد.

در مورد اینکه هنر انقلابی یک برداشت سیاسی و ایدئولوژیک خاص از هنر است، کودن نباشید. هر آنچه غیر-سیاسی است محافظه‌کارانه است و هر آنچه خود را از ایدئولوژی دور می‌پندارد در قلب ایدئولوژی مسلط و کلبی‌مسلک قرار گرفته است تا با ریاکاری تمام کلیت ساختاری خود را طبیعی و غیرایدئولوژیک جا بزند.

آگاهی در تاریخ شکل می‌گیرد و هرگز جدا از شرایط اجتماعی و تاریخی زمینه‌ی پیدایش آن نیست. شناخت، قدرت نیز هست. هدف ما از شناخت به جای توهم کسب حقیقت، رهایی است. رهایی یعنی عقلانی-کردن و دگرگون ساختن ایدئولوژی و آگاهی تاریخی خود. هنر انقلابی تعریف «بایدها» و محدودیت‌ها در مورد هنر یا یک جریان حاشیه‌ای از هنر نیست که خواهان حذف برداشت‌های دیگر باشد. انقلابی-شدن هنر تحمیل محتوا بر فرم نیست، بلکه تحمیل فعالیت و موقعیت انسان‌ها بر فرم و محتوای کالای هنری است. ما از هنر انتظار رهایی داریم و اولین چیزی که می‌خواهیم از شر آن رها شویم، مناسبات کالایی نظام سرمایه‌داری است. هنر با اولین ضربه‌ی قلم تصویر یک دنیای بهتر و با اولین زمزمه‌هایی از اعتراض، سفیدی و سکوت واقعیت تغییر ناپذیر را محو خواهد ساخت. ما به هنر نیازی داریم، نه آنچنان که پرسه‌زن لوس در گالری به آن نیاز دارد.

هنر تنها در شهر اتفاق می‌افتد. از بیلبوردهای تبلیغاتی تا گرافیتی‌ها، از ویتترین‌ها تا گالری‌ها، له یا علیه بتوارگی روابط کالایی، موقعیت خود را با شهرسازی خواهند یافت. مسئله‌ی جنبش هنری آوان‌گارد، پیشروی و آزادی تجربه‌ی هنرمند در موقعیت‌های شهری مدرن بود. پی‌آمد شخصی آن برای هنرمند سرگیجگی، جسارت، مخاطره و نوگرایی است. اما اینک جسارت هنرمند برای درک مدرنیته و

ماشینیسم برای اهداف انقلابی نابسند است. مسئله‌ی هنر مترقی برای امروز به جای کشف موقعیت جدید، تسخیر موقعیت‌هاست. به بیان دیگر تحوّل در فرم برای گشایش تجربه‌ی مدرنیته در محتوا کافی نیست. بوروکراتیزه شدن، تمرکز سرمایه، مهاجرت گرسنگان، این آمایش جدید انسان‌ها در شهر تهران، منجر به فروپاشی این شهر به روستایی عظیم شده است. دیگر نمی‌توان از شهر در این حمل و نقل جمعیتی سخنی راند. قتل‌عام اجتماعی عظیمی در راه است. واقعیت این است، که هنر شهر را به تبلیغات سپرده است و خود در حوزه‌ی خصوصی به حیات حقیرانه‌اش ادامه می‌دهد. پس وقتی می‌گوییم هنر تنها در شهر رخ می‌دهد، این به معنای تسخیر موقعیتی افشاءکننده و چالش‌برانگیز در قلب آمایش نوظهور جمعیت دهقانی است. یک رخداد هرچند کوچک برای افشای مرگ تاریخی نمایش شهری به مثابه دستگاه عظیم حمل و نقل انسانی.

دوآلیسم مسخره‌ی میان بُعد اجتماعی هنر و بُعد روان‌شناسانه‌ی آنرا دور بریزد. همچنین ارزش‌گذاری اثر هنری از نظر ما به هیچ روی در تقابل میان بسندگی فرم و تعهد به بازنمایی قرار نمی‌گیرد. اینکه هنر نگاه فرد یا جامعه را بازگو می‌کند وابسته به این پرسش است که در مناسبات مکان‌شناسانه قدرت چه موقعیتی را تسخیر می‌کند؟ روان فردی و دلایل اجتماعی نه در یک تقابل حل‌ناپذیر قرار می‌گیرند و نه در وحدتی خودساخته. ارزش هنر در بازنمایی کلیت اجتماعی در تجربه، روایت یا احساسی شخصی و جزئی نیست. تحلیل اثر هنری از نظر لوکاچ کشف اهمیت این بازنمایی است. اما تمامی این سیستم که در آن کلیت اجتماعی در ساختاری شخصی تعین می‌یابد و دوباره نزد مخاطب به صورت درک و احساس مفاهیم کلی باز می‌گردد،

چیزی جز حفظ رویه‌ی خطی تولید/کالا/مصرف نیست. رویه‌ای که هنر انقلابی برخلاف نظر لوکاچ باید آنرا به چالش بکشد و به زمینه‌ی پیدایش واقعی‌اش یعنی فعالیت و کار انسان‌ها بازگردد. بنابراین درگیری بین اهمیت محتوا و نقش فرم چیزی جز ادامه‌ی منازعه‌ی فلسفی نقش محسوسات تجربی (به مثابه‌ی محتوای آگاهی) و مقولات ذهنی (به مثابه‌ی فرم ادراک) نیست. گرچه ما هنر را تعین امر کلی در امر جزئی می‌دانیم اما این به معنای انتقال ذهنی و شهودی کلیت از جامعه به فرد نیست. نقش محافظه‌کارانه‌ی بورژوازی در هنر برخلاف نظر رئالیسم در کالایی-کردن هنر و محو زیبایی‌شناسی-کردن موقعیت‌ها و فعالیت‌های انسان‌هاست و نه در عدم انتقال بازنمایی کلیت اجتماعی در ساختار اثر هنری. بی‌شک بورژوازی هنر و فرهنگ را از توده‌ها سلب می‌کند، اما خام‌دستی‌ست اگر این سلب را صرفاً نفی بازنمایی مفاهیم کلیت اجتماعی در اثر هنری بدانیم. امروز به خوبی می‌بینیم که حربه‌ی هنر مسلط بورژوازی هرگز انتزاعی کردن هنر نیست بلکه حفظ موقعیت نمایشی هنر است.

هنر تنها در مُدِرنیته اتفاق می‌افتد. تسخیر موقعیت شهری توسط هنرانقلابی یعنی بازگرداندن مفاهیم تاریخ و مُدِرنیته به آن. یعنی هوشیار کردن شهر از هذیانِ نمایشیِ وفورِ کالایی. بدین ترتیب موقعیت و فعالیت هنر انقلابی یک مکان‌شناسی (جنگ موقعیت‌ها) و هم‌زمان یک تبارشناسی (جنگ منطق پیش‌رونده‌ی تولید با منطق دَوْرانی مصرف و نمایش) است. شهر به قول ویرلیو در یک «لحظه‌ی کنونی» سرگیجه‌آور گرفتار می‌شود بی‌آنکه توانایی یادآوری تاریخ و تبار خود را داشته باشد. کار انسان‌ها و توسعه‌ی فن‌آوری که باید منطق پیش‌رونده‌ی مُدِرنیته را در پی داشته باشد، تنها شهر را به وفور کالا و هذیانِ نمایشیِ آن مجهز نموده است. از این‌رو نجات کار و فن‌آوری از دستان طبقه‌ی مسلط، نیازمند تاریخی-کردن شهر است تا پیوستِ منطقی کار و معیشت انسان‌ها به یک پروژه‌ی پیشرفتِ تاریخی بپیوندد. در این صورت منطق تشکیل شهر، هدف آن، تاریخ آن و روند منطقی پیش‌رونده‌ی آن به صورتِ کمونِ فعالیتِ مشترک برای زندگی مشترک تصویر می‌شود. شهر در اثر منطق‌های دورانی از خانه به محیط کار و از کار به محیط خانه فروپاشیده شده است. یک دستگاه عظیم نقل و انتقال جمعیت تصویر می‌شود که هیچ چیز در این دستگاهِ مرگبار، پیش‌رونده، انتقادی و نوگرایانه نیست. به قول دوبور گویی همه چیز فریاد می‌زند: "این جا چیزی رخ نخواهد داد و هرگز چیزی رخ نداده است."

کار مشترک رابطه‌ی واقعی انسان‌ها و دلیل وجودی شهرسازی است، چیزی که تحتِ گفتار کالاها با یکدیگر به سکوتی مرگبار کشانده

می‌شود. هنر انقلابی به مثابه‌ی فعالیت و کار موّلد انسان‌ها، کمونِ حاصل از این فعالیت را به تصویر می‌کشد تا کار انسان‌ها را به کمک این تصویرگری‌ها به یک پروژه تاریخی مبدل کند. هدف انسان‌ها از کار چیست؟ رفع نیازهایشان. منطق اجتماعی نشان می‌دهد که کار مشترک، نیازها را بهتر رفع خواهد نمود و البته کار اجتماعی با پیشرفت فن‌آوری ضرورت خود را هرچه بیشتر نشان خواهد داد. هنر به مثابه‌ی بخشی از فعالیت انسان‌ها (و نه انسان) کلیت کار تاریخی مشترک را در یک فعالیت جزئی نشان می‌دهد. هنر با ایماژها، انگاره‌ها و منطق‌های پیش‌رونده و ترقّی‌خواه خود انگاره‌ی کار مشترک تاریخی و کمون ملازم آنرا (شهر) در فعالیت شخصی هر کارگر بازنمایی می‌کند.

پس بازنمایی امر کلی در امر شخصی هرگز، به‌مانند درکِ زیبایی‌شناسی کلاسیکِ مارکسیستی، به گونه‌ای عجولانه بازنمایی کلیتِ تاریخی و اجتماعی در یک اثر هنری دانسته نمی‌شود. هنر انقلابی بدون تحلیلِ موقعیت و فعالیت، فضا و زمانی که هنر در آن رخ می‌دهد یعنی شهر و مدرنیته، معنایی برای ما ندارد. در مقابل منتقدین ما باید تمامی انتقادهای پوچ خود را درباره رئالیسم دور بریزند. نزد ما بازنمایی واقعیت و کار انسان‌ها در جامعه، با گزینش و برتری یک سبک، تضمین محتوای خاص ایدئولوژیکی در فرم هنری و مانند آن ارتباطی ندارد. هنر انقلابی هنری است که موقعیت و فعالیت، مکان و زمان، یک دستگاه پیشینی کانتی، را برای تجربه‌ی یک انقلاب فراهم می‌کند.

هرگونه معنا بخشیدن به کلام بیمار، او را سلامت می‌کند. و مگر روانکاوی جز این می‌کند؟ او به سخن بیمار دلالتی می‌بخشد و آن را از سرایت خالی می‌کند. بیمار تنها یک راه دارد: بلوف. بلوف فریبکاری سخن بیمار است. از یاد بردن اسم دلالت است. دروغ حقیقت را پنهان می‌کند، از این‌رو این حقیقت است که در انتظار شکست دادن دروغ می‌نشیند. اما بلوف ادعایی است پوچ و با همین ادعای پوچ به تمامی روایت سرایت می‌کند. پیشگو (اوراکل) بلوف می‌زند که تقدیر را خوانده است و نشانه‌هایی تولید می‌کند که دوباره در فرآیند روایت به سوی قهرمانان باز می‌گردد. مسئله جاری شدن نشانه‌ها در سطح روایت است. بلوف زده می‌شود و منتظر می‌ماند. "ما سرمایه‌داری را در هم خواهیم شکست." باوجود اکثریت خاموش این شعار بر روی یک دیوار تنها می‌تواند یک بلوف باشد. شاید در پشت این دیوار نوشته فقط چند جوان انقلابی پُرشور و -حال وجود داشته باشد، اما این مهم نیست. مسئله شکستن خشونت دیوار است. مسئله شکستن زندگی تصادفی اکثریت خاموش است. همه‌ی ما اغوا می‌شویم که به نشانه‌هایی توسل جوئیم که خشونت واقعیت تصادفی را می‌زداید. چند لیوان پشت سر هم با تبدیل شدن به نشانه‌ای از آمدن یک میهمان، با امر تصادفی مبارزه می‌کند. وظیفه‌ی بازنمایی حقیقت وضع موجود برای توده‌ها، پیشاپیش مشارکتی روشنگرانه در بازی دروغ/حقیقت است. اما هنرمند مسلح یک آژیتاتور است و هر آژیتاتوری می‌داند که در لحظاتی باید بلوف زد. رازهایی که زیر نور ماه زمزمه می‌شود باورکردنی‌تر از خورشیدی است که در وسط روز

می‌درخشد. هر انقلابی یک زمزمه است که با تشدید نوسان‌های خود، با سرایت ماندگارِ اعتقاد به یک فرجام به فریاد تبدیل می‌شود.

برشت با نوشتن نمایشنامه‌ی «زندگیِ گالیله» مطمئناً چیزی بیش از مسئله‌ی ترقی علم، یا مثلاً علم و قدرت را منظور داشته است. مسلماً «سخن گالیله» یک سخن بیمار است، اما بیمار به معنای آلوده بودن. سخن او آلوده است به یک «بلوف». سخن گالیله‌ی برشت از منطقی دلالتی پیروی نمی‌کند. او دارد بلوف می‌زند. کلیسا کلام او را در این زنجیره قرار داده، و از این طریق او را محکوم کرد. لکان فقدان را جزئی ضروری از میل یک سوژه می‌داند. او معتقد است که میل از طریق فقدان تهییج می‌شود. از نظر یک روانکاو «مباحثات گالیله» از مواجهه‌ی او به مثابه‌ی سوژه با خودش سرچشمه می‌گیرد. یعنی اینکه او خود را در یک آینه دیده است. و در درجه‌ای بالاتر در اتاق آینه‌ی خود. آنجا که خودشیفتگی به عنوان آخرین برگ تاریخ و فرهنگ بشری عمل می‌کند. اتاق آینه پایانه‌ای است که فرهنگ از طریق شناخت خود در دیگری در آن ایست می‌کند. وظیفه‌ی نظام طبقاتی حفظ زنجیره‌ی دال‌هاست تا از راه حمل و تخلیه‌ی ژوپی‌سانس، و در نبود آن، میل در «ناخودآگاه» رشد یابد. این قصه همچنان در روزگار ما ادامه دارد و هنوز کسی نتوانسته است بساط این روانکاوان روانی و کشیشان جنایتکار را برچیند. از آنجایی که سوژه‌ی لکانی میل خود را بر اساس فقدان می‌فهمد، عمل او همواره فاقد آن «ابژه‌ی آلوده»ی خویش است و در واقع عمل او فاقد بلوف است. او آلوده به عمل‌اش نیست و در واقع سعی دارد از عمل خود فراتر رود و آن را فراموش کند. از اینرو که فاقد ابژه‌ی آلوده‌ی خویش است. لکان معتقد است که "سخن در انتظار پاسخ از سوی دیگری

بزرگ است." بله سخن در جامعه‌ی طبقاتی اینگونه است. اما سخن گالیله یک سخن آلوده است یا دستکم می‌خواهد آلوده باشد. او عکس این را نشان می‌دهد: سخن نه تنها در انتظار پاسخ دیگری بزرگ نیست بلکه می‌تواند خود را نه بر اساس فقدان بلکه بر اساس سرشاری خود از ابژه‌های آلوده‌اش بفهمد.

«کشیش لاغر» که نمادی از فراروی انسان از میل خویش است در پرده‌ی ششم می‌گوید:

آنان زادگان نوع بشر را با سیاره‌ای برابر می‌دانند. انسان، حیوان، نباتات و جامدات را درون یک گاری می‌ریزند و آنها را در آسمان خالی می‌چرخانند. به عقیده‌ی آنها زمین و آسمانی وجود ندارد. زمین فقط سیاره‌ای است در آسمان، و آسمان وجود ندارد، چرا که از چند زمین تشکیل شده است. دیگر تفاوتی بین بالا و پایین و باقی و فانی نیست. ما می‌دانیم که فانی هستیم. و حالا اینها می‌گویند که آسمان هم فانی است. خورشید و ماه و ستاره‌هایی وجود دارد و ما روی زمین زندگی می‌کنیم. این را که ما هم می‌دانستیم. این چیزی است که در کتاب مقدس آمده است. اما حالا اینها می‌گویند زمین هم سیاره‌ای است. دیگر هر چه هست سیاره است! ما روزی را خواهیم دید که می‌گویند انسان و حیوان ندارد. انسان هم حیوان است. آن موقع دیگر فقط حیوان می‌ماند و بس. (زندگی گالیله - برتولت برشت)

کشیش لاغر، ترسی از تغییر حقیقت ندارد، او از وسعت دایره‌ی سرایتِ یک بلوف می‌ترسد، یعنی از تغییر تمامی تمایزات و مرزبندی‌ها. او ادعای گاليله را نه به عنوان یک دروغ بی‌شرم بلکه به عنوان یک بلوف طرد می‌کند. برای او مهم این است که بلوفی زده نشود. بلوفی که فرجامی جز التهابِ مرزبندی‌های ساختار کیهانی ندارد. کلیسا به کمک فیزیک ارسطویی توانسته بود نظام طبقاتی جامعه را به شکل یک نظام کیهانی بازسازی کند. مسئله برای کلیسا این است که سلامت ادعای گاليله باید تأیید شود و تنها بعدها وقتی فرصت بازسازی کیهانی-کردن جامعه‌ی طبقاتی بر اساس مکانیک نیوتونی و فضای کوپرنیکی فراهم آمد، این دعویات پذیرفته می‌شود. در واقع گاليله ناخواسته بلوفی زده است که این فرآیند کیهانی-کردن جامعه را به خطر انداخته است. آیا انسان گامی به سوی حقیقت برداشته است؟ اهمیتی ندارد. او تنها زحمت انسانی-کردن دوباره‌ی جهان را به دوش طبقه‌ی مسلط انداخت و البته بورژوازی و روشنفکرانش بود توانست از پس این بازسازی برآید و نه فئودالیسم و کلیسایش.

گاليله درمی‌یابد که در جامعه‌ی طبقاتی، نظریه و فرضیه تنها می‌توانند یک بلوف باشند. پس او بلوف می‌زند: "زمین به دور خورشید می‌گردد." گاليله به خوبی می‌داند که هیچ حقیقتی وجود ندارد پس می‌آغازد: "کسی که حقیقت را نمی‌داند ابله است، اما کسی که حقیقت را می‌داند و آن را انکار می‌کند «جنایتکار» است." و البته در پس این جملاتِ مسخره مورد سوّمی هم وجود دارد و آن، کسی است که حقیقت را می‌داند یعنی: این حقیقت را که حقیقتی وجود ندارد؛ و او خود «گاليله» است. بدین ترتیب او علم‌اش را بر

پایه‌ی یک بلوف بنیان می‌نهد. خرد همواره همان عقیده‌ی حاکم است و از این طریق گاليله یک خردناپاور است (هر چقدر هم که نمادی از علم باشد). منظور این نیست که روانکاوان امروز همان کشیشان دیروز هستند، بلکه آنها هر دو در جامعه‌ی طبقاتی یک نقش را بازی می‌کنند. جامعه‌ی طبقاتی کارخانه‌ی بازتولید نقش‌ها و وظایف در قالب آموزش، بازار و جنسیت است. کائنات برای کشیش لاغر «خوانش» است. امری دست نیافتنی دارای نشانه‌هایی که باید شناخت. برای گاليله هم کائنات دست‌نیافتنی‌ست؛ منتها به همین دلیل است که او خود کائنات را می‌سازد. برای گاليله کائنات وجود ندارد. او سعی دارد با یک بلوف کائنات را تسخیر کند. دانش برای او تنها در قالب فرمی از بازی و تکرار وجود دارد. او در قالب یک بلوف دانش بشر را تسخیر کرد. اما این اهمیت یک بازی‌ست. بلوف یک بازی‌ست. بازی با نه معنا و نه بی‌معنایی، بلکه با بی‌معنایی معنا.

«کشیش لاغر» به خوانش کائنات اعتقاد دارد. کائنات برای او دست نیافتنی‌ست (همچون معنا). او به نشانه‌ها ایمان دارد حتا اگر در میان آنها به دنبال معنایی نباشد. او به تأویل می‌اندیشد و از آنجا که میل برای او همیشه میل به دیگری‌ست و طرف سخن همواره دیگری بوده است، به دنیایی به جز دنیای تفاوت‌ها اعتقاد ندارد: او یک جوجه‌ی روانکاو است! و در نهایت یک خوانش‌گر. آیا این کشیش لاغر مردنی یادآور رولان بارت نیست؟! البته شاید خود او نباشد اما دست‌کم همان خواننده‌ای‌ست که بارت نظریه‌پردازش می‌کند: "نویسنده در مقام نهاد، دیگر مرده است." او تقریباً خواننده را در مقام نویسنده جایگزین می‌کند. یعنی خوانش به جای نویسش. یعنی خواننده کسی‌ست که به جای خواندن متن آن را «نویسش» می‌کند. اما آیا

این اصلاً اهمیتی داشت؟ خیلی واجب بود که خوانش‌گر را نویسش‌گر کنیم؟ بله خیلی واجب بود: این همیشه بهترین وعده است برای یک خوانش آزاد: تو هم حق داری، تو هم در تاریخ دست داری، تو هم می‌توانی لذت ببری، می‌توانی سرنوشت خودت را انتخاب کنی! آیا این خود دلیل بر آن نیست که اصولاً متنی در حال نوشته شدن نیست؟ ما همواره با متنی که از پیش وجود داشته است (یا وانمود کرده است که وجود دارد) لاس زده‌ایم و این بار رولان بارت این حق را به ما می‌دهد، که آن را «بازنویسی» کنیم؛ یعنی «بازتولید» کنیم. (شما بخوانید سلطه را بازتولید کنیم!)

تمدن همواره ادیپی بوده است. متن همیشه از پیش نوشته شده است، چرا که کلمه همواره پیش از تو حضور داشته است. جایی پیش از تو. تو قرار است پس از کلمه باشی. و متن در حفره‌ی میان تو و کلمه اتفاق می‌افتد. ما با متنی روبرو هستیم که هم اکنون در حال نوشته شدن است و معتقدیم آزادی نه در نویسش متنی از پیش نویسش شده (خوانش)، بلکه در شناسایی و تسخیر نقاط التهاب و موقعیت‌های متن رخ می‌دهد. خوش‌خیالی رولان بارت در «لذت متن» هم ادامه می‌یابد. او این لذت را مترادف با کامجویی می‌داند که می‌تواند همان لذت آرگاسمی باشد و معتقد است این لذت بیشتر در طبیعت جای دارد. نوشتن از نظر بارت عملی عمیقاً فرویدی است: نوشتن کار ادیپ است. میل به یک ابژه‌ی از دست رفته: زبان مادری.

با خواست فراروی از میل، تمدن و فرهنگ ممکن شد. بدین ترتیب امر نمادین بر روابط اجتماعی انسان چیره گشت و ژوئی‌سانس تنها به یک امر ناممکن تبدیل شد. این تنها یک «شک آدورنوی» نسبت به فرهنگ نیست. نقل است که پس از انفجار بمب اتم برشت تصمیم

گرفت بیوگرافی گالیله - این پایه‌گذارِ فیزیک نوین - را جور دیگری مورد مطالعه قرار دهد. گالیله‌ی برشت در این طرح جدید خود را ملامت می‌کند که "من دانش خود را به صاحبان قدرت تسلیم کردم تا آنها از آن سود گیرند... تا هر کاری که می‌خواهند با آن انجام دهند." اینجا برشت سعی می‌کند گالیله را نه به عنوان طلایه‌دارِ علم، بلکه به عنوان وجدان و اخلاق علمی مطرح سازد. اما این حرف مسخره‌ای است. باید دانست که انفجار بمب اتم، در واقع انفجار ژوئی‌سانس بود. اگر آنچه تمدن گذشته را ممکن ساخته بود، سرکوب ژوئی‌سانس بوده باشد، تمدن امروز بر پایه‌ی اصل لذت بنا شده است: باید به هر قیمتی لذت برد. باید از لذت لذت برد. باید از لذتهای لذت لذت برد. باید مصرفِ لذت را مصرف کرد و در نهایت باید مصرف شد. انفجار بمب اتم، عظیم‌ترین جلوه‌ی انفجار ژوئی‌سانس ناممکن در تمدن امروز بود. اینگونه ژوئی‌سانس همان خنثاکنده‌ی «میل به مثابه‌ی یک پراکسیس» است. کوتاه آنکه ما می‌گوییم راه حل نه بازگشت به نوعی «اخلاق و وجدان کاری» (برشت) بلکه مسلح شدن به نوعی آلودگی جهت تحقق میل است. هنر مسلح نسبت به چیزی جز خودش هیچ‌گونه «تعهد»ی ندارد و از نظر ما تنها راه باقی مانده جهت تحقق میل و ارزش مصرف، منطقی نه دلالتی، بلکه سرایتی و آلوده است. چه ایرادی دارد که هنر «قابل اعتماد» نباشد؟ چه ایرادی دارد که هنر «نا امن» باشد؟ چه اشکالی دارد که هنر زلم-زیمبوی مجلات و دانشگاه‌های شما نباشد؟ چرا در مقعد ما و شما اتفاق نیافتد؟ چرا در گوش‌ها، در چشم‌ها، در مشت‌های ما اتفاق نیافتد؟ چنین منطقی در مرحله‌ی اول تنها نیازمند یک بلوف است. در آغاز بلوف بود و بلوف آغاز بود: "در ابتدا کلمه بود." و همین یک جمله

برای همیشه انسان را از میل و ارزش مصرفش جدا کرد. این جمله‌ی مسخره همان آغاز تمدن و فرهنگ است. آغاز دلالت و نتیجتاً آغاز سلطه‌ی امر نمادین. حتا اگر گالیله‌ی برشت از اینکه بلوف زدن‌اش به چنین جایی ختم شده است عذاب بکشد، دلیل بر این نمی‌شود که او از بلوف خود پشیمان شود. یک عنصر مهم در بلوف، باور به شانس است. اما برشت از این هم فراتر می‌رود. او تصمیم داشت در مقدمه‌ی درامایش این جمله را بکار بگیرد: "حتا در زمان جنگ هم نباید اخلاق را فراموش کنیم." اما این از یک سادگی نشأت می‌گیرد.

در واقع باید گفت منش انتقادی هنر نه در آنچه می‌گوید و نه در پیامی که احتمالاً می‌خواهد برساند، و نه در شکلی که ارائه می‌کند، بلکه در مکانیست که در آن جای می‌گیرد و در موقعیتیست که تشخیص می‌دهد. یک مکان‌شناسی و در نهایت یک خودآگاهی پیاپی.

خود ارضایی یک بلوف است و بلوف یک خود ارضاییست. آنگاه که مرگِ خود را دوباره در برمی‌گیری. مرگ خود را از مرگ پس می‌گیری. این لحظه‌ی مرگ مردانگیست. بلوف همواره یک پرسش است. جواب‌های مردانه دروغ هستند، چون آنها این بازی که حقیقتی وجود را دارد باور می‌کنند. آنها فقط می‌خواهند تقلب کنند. یا پیروزی خود را با فریاد اعلام کنند. اما پرسش بلوف می‌زند. چون تفاوتی را طرح می‌کند که هیچ واقعیتی ندارد. همچون مرگ و خودارضایی که پرسش‌اند. پرسش خودش تفاوت است. پرسش تفاوتی را طرح می‌کند. جواب مردانه تصور می‌کند که پشت پرسش حتماً حقیقی نهفته است. در حالیکه تفاوت‌هایی که پرسش طرح می‌کند هیچ نیازی به هستی سویه‌های تفاوت ندارد. مثلاً می‌گوییم

الف هست یا نیست؟ جواب مردانه می‌پندارد که حقیقت یا بودن الف است و یا نبودن آن. اما مسئله این است که طرح تفاوت الف یا غیر الف، هیچ نیازی به حقیقی بودن آن دو ندارد. مرگ و خودارضایی یک پرسش‌اند. پرسشی که یک تفاوت است. پرسشی در برابر آفرینش به مثابه‌ی گذار از نیستی به هستی: آنچه اثر هنری را ممکن ساخت. آیا هنرمندان شما همواره اینگونه خلق نمی‌کنند؟ هر جا که خلق و آفرینشی هست، مردانگی هم هست. چون گذار از نیستی به هستی هست. جنسیت هم هست. نقشی هست. صفتی هست. خصیصه‌ای هست. پس بنابراین هر جا که خلق اثر هست، سرکوب میل نیز هست. میل نه قبل یا بعد از خلق اثر بلکه در خود اثر سرکوب می‌شود. و بدین ترتیب نوشتار، همواره میل به ابژه‌ی از دست رفته (زبان مادری) خواهد بود: بازتولید فروید. هنر هنوز نتوانسته است از شرّ فروید خلاص شود. گفتار این کالا یعنی هنر، تنها بازگویی نوشتاری از پیش تعیین شده توسط مؤلف است. (چه این مؤلف زنده باشد، چه با «مرگ» خود زندگی دوباره بیابد!) در واقع اثر هنری همواره یک کار می‌کند: تولید و بازتولید بدن به مثابه آرگاسم و مردانگی. قدرت یک بدن است. یک بدن قدرتمند. بدنی مبتنی بر طرح تفاوت‌ها. مؤلف برای اینکه بتواند نوشتن را از «زبان» مادر نتیجه بگیرد باید یک کار کند: تبدیل کودک به مرد؛ یعنی تبدیل میل به فرآروی از آن... و در نهایت این ماجرای احمقانه به مرگ مؤلف و تبدیل خوانش به نویسش می‌انجامد... یعنی به پُست‌مدرنیسم!

این متن از پیش نوشته شده و این افلاطون‌گرایی پُست‌مدرنیستی بعضاً در تقابل سرمایه داری و پرولتاریا نیز اتفاق می‌افتد. گویی

پرولتاریا آن چیزی است که پیش از وجود داشتن در تعارض با سرمایه‌داری قرار گرفته است. همچون یک روبات که برنامه‌ای به او داده شده است. به خواست خدا بورژوازی ممکن شد؛ و با مرگ خدا بورژوازی قوام یافت. پرولتاریا تنها و تنها بر حسب اتفاق پیش آمد. و آن اتفاق ظهور سرمایه داری بود. اما آیا ممکن شدن پرولتاریا به معنای وجود داشتن آن است؟ پرولتاریا هیچ برتری هستی‌شناسانه‌ای نسبت به بورژوازی ندارد. آیا پرولتاریا به این دلیل برتر است که به حقیقت نزدیک‌تر است؟ این تصوّر را باید کنار گذاشت. پرولتاریا نیازمند این هوشمندی و تیزبینی است که بداند حقیقت بورژوازی در کجاست. حقیقت بورژوازی در وانمود کردن به حقیقت است، و در حقیقت بازنمود. و حقانیت پرولتاریا نه در نیل به حقیقت بلکه در فاش ساختن این راز است که اصولاً هیچ حقیقتی و هیچ ماهیتی وجود ندارد. حق با ما نیست. حق با هیچ کسی نیست. باید دانست که حقیقت همان نمایش است. اگر بورژوازی می‌خواهد به ماهیت چیزها نزدیک باشد، در مقابل، پرولتاریا به تسخیر ابزار تولید چیزها و چیزها به مثابه‌ی ابزار تولید نظر دارد.

این تسخیر در مرحله‌ی اول نیازمند یک ادبیات آلوده است. نوشتاری نه بر پایه‌ی فقدان. پایه و اساس ادبیات آلوده «بلوف» است. باید منش آنتاگونیستی گالیله‌ی برشت را نیز دور ریخت. اگر بلوف او تحوّل دانش بشری است، بلوف ما مرگ شناخت و دانش بشری است. برابری زبان است با مرگ خود. با این تعریف می‌توان از انگاره‌ی نیچه مبنی بر «دروغ شعری» فراتر رفت و از این پس شعر را نه دروغ بلکه «بلوف» نامید و پراکسیس را دوباره به آن بازگرداند. ادبیات مسلّح از یک تخیل آلوده، از سخن به مثابه بلوف سخن می‌گوید.

۶/ نوشتار

نوشتار برای ما کانون بلوفزنی ابژه/اطوارهاست. اطوارها ابژه‌های کوچک کثیفی هستند. بلوفزن کسی نیست که حقیقت را انکار یا پنهان کند (دروغگو)، او کسی است که حقیقت را به خاطر نمی‌آورد. دروغ ادامه‌ی حقیقت است. دروغ خود حقیقت است. در عوض، یک نوشتار ماتریالیست یک «نوشتار بی‌حافظه» است. نوشتاری که در خود هموار می‌شود و به قول دلوز نه دارای تاریخ بلکه دارای جغرافیا است.

بلوف بستر نوشتار را بر مرگ خود آن پهن می‌کند؛ بستر مرگ ما را در نوشتار ما. بلوف سخن نامعلوم است. فوران میل است. رولان بارت را مثال آوردیم و انسان خوانش‌گر او را، انسانی که متنی از-پیش-نوشته‌شده را می‌خواند، او نمی‌تواند با میل خود برابر شود. او نمی‌تواند نوشتار را بر روی میل خود بنا کند. نوشتار رولان بارت بر روی جنازه‌ی میل و ارزش مصرف ما بنا می‌شود. او خوانش‌گر است. خوانش‌گر میل دیگری.

بلوف استریپ‌تیز بی‌معنایی است. نشان دادن بی‌نشانی‌ست. سقوط نوشتار به مرگ خود و به میل خود است. نظامی‌گری بی‌نظام است. با توجه به آنچه در فصل اول درباره‌ی هنر در جامعه‌ی طبقاتی گفته شد، «نوشتار در جامعه‌ی طبقاتی» تنها می‌تواند یک بی‌معنایی محض باشد. نه خواست فراروی از میل خود، بلکه برابری با میل خود. بلوف تمسخر حقیقت است و باید گفت نوشتار ما گونه‌ای

مسخره‌بازی‌ست. اطوارگری‌ست، استریپ‌تیز است. فریب دادن فریبنده‌گی معناست. تشویش اذهان عمومی‌ست.

باید از یک سوژه‌ی آنتاگونیست همچون گالیله فراتر رفت. آنکه می‌اندیشد، زبان همان مادر است، همواره دچار این توهم است که «تبعید» یعنی دوری از زبان و یعنی دوری از مادر. برای او میل همواره به دنبال ابژه‌ی از دست رفته‌ی خویش است. بدین ترتیب اشتیاق او عبارت است از بازگشتن به آغوش مادر و غلبه بر پدر. این مبنای یک سوژه‌ی آنتاگونیست است. سوژه‌ای که نوشتن را عملی ادیبی می‌داند. آنتاگونیست چیزی نیست جز بازتولید از خودبیگانگی و سوژه‌ای اسیر ساختار، که با عمل خود دوباره ساختار را شکل می‌دهد. آنتاگونیست روی دیگر انسان ادیبی‌ست. چنین نوشتاری، که همچون بازتولید سلطه عمل می‌کند، را باید دور ریخت و به نوشتاری مسلح شد که از این فرایند ادیبی شدن به کلی مجزاست.

ماتریالیسم نوشتار پاسخ درخوری به این مسئله است. یک نوشتار سایبرنتیک که واجد نوعی «بی‌حافظه‌گی» است و فاقد استعاره‌ای‌ست، که او را در کالبد ساختاری نمادینه می‌کند. این نوشتار توسط سخن آلوده (بلوف) خود را گسترش می‌دهد و از طریق لینک به نوشته‌های دیگر سرایت می‌کند. ماتریالیسم نوشتار متشکل از صدها نقطه‌ی التهاب است که از راه ارتباط شبکه‌ای اطوارها شناسایی می‌شوند و شناسایی می‌کنند، تشکیل می‌شوند و تشکیل می‌دهند. سخن آلوده همچون یک سطح موقتی جنبه‌ای گذرا و روزمره دارد. همچون شعاری که روی دیوار نوشته می‌شود یا همچون استیکری که به سطحی چسبانده می‌شود. هرگز ماندگار نیست. تنها یک التهاب است. اما نوشتار گذرا و روزمره هرگز به معنای یک

نوشتار گسستنی و سست و بی‌قدرت نیست. ما باید «امرِ گذرا به مثابه‌ی ضمیمه‌ای بر امرِ ماندگار» را به «امرِ گذرا به مثابه‌ی قدرت و التهاب تغییر دهیم».

راهی که وجود دارد آلوده کردن سطوح ماندگار از طریق لینک دادن و سرایت کردن است. هر سطح جزئی آلوده از طریق ماتریالیسم نوشتار به سطح جزئی دیگر سرایت می‌کند و گسست سطوح ماندگار را ممکن می‌سازد. یک نوشتار ماتریالیزه به هیچ‌وجه تلاشی برای تصاحب مادر/زبان و غلبه بر پدر/دستور زبان نمی‌کند. نوشتار ماتریالیزه «کار ادیب» نیست. کار یک «آنتی-ادیب» است. نوشتاری آنتاگونیستی/ادیبی نیست. بلکه نوشتاری ست انقلابی/آنتی-ادیبی. از اینرو ادبیات به نوشتار فرومی‌پاشد و سخن به بلوف تبدیل می‌شود. بلوف سخن آلوده است. سخنی انقلابی/آنتی-ادیبی. نوشتار اطوارها سخن نیست. ادبیات نیست. بلوف است. ماندگار نیست. گذراست. عمل جویندگی ست برای یافتن نقاط التهاب.

۷/ پراکسیس تخیل

تزریق صورت خیال به شهر مطمئناً یک پراکسیس هوشمندانه خواهد بود. منتها اولین کاری که باید کرد، کندن گور خیال است. مطمئناً بلوف می‌تواند تخیلی از آن خود داشته باشد. تخیلی که از درون جعبه‌ی کوچکِ اتاق تاریک بیرون می‌آید و این بار نه بر سطح بدن که بر دیوارهای شهر نقش می‌بندد. تا به امروز تخیل یک شعر همواره در حوزه‌ی خصوصی شاعر دست‌وپا زده است و از این طریق صورت‌های خیال متقابلاً بر بدن او نقش بسته‌اند.

تخیل عملی «خیال-کردن» نیست، بلکه عملی «خیال-را-کشتن» است. گفتیم اطوارها پس از جدایی از بدن، از طریق بلوف در بستر اجتماع سخن می‌گویند. تصویرهای خیالی آنها که در بلوف شکل می‌گیرند، نه بر بدن بلکه بر دیوارهای شهر اتفاق می‌افتند. آنچه شعر امروز ابلهانه در پی حفظ آن است، دوری شعر از مراکز قدرت، نقاط التهاب، فرصت‌ها و در نهایت همین دیوارهاست. وقتی که تخیل به خودآگاهی مجهز شود، به آلودگی ضرورت مسلح خواهد شد.

دلوز و فوکو صور خیال را از ناخودآگاه به واقعیت آوردند اما نمی‌توان به این بسنده کرد. باید تخیل خود را در حالی که از پیش به سخن آلوده (بلوف) مجهز کرده‌ایم، به سطح شهر بیاوریم. باید به آن سرکشی کنیم. باید کشیک بدهیم. این پروژه‌های ست یکسر متفاوت از امر اجتماعی دلوز و فوکو. تخیل پراتیک از نظر ما نه بر سطح بدن‌ها در حوزه‌ی خصوصی، بلکه در ادا و اصول اطوارها در میدان‌های ملت‌هت تجلی می‌یابد. در راهپیمایی اطوارها. این راهپیمایی گذار از مبدأ به مقصد نیست. عبور نیست. مبدأ و مقصدی ندارد. در میان راه

است. ناتمام است. اما به هیچ وجه لایتناهی نیست. در حال عبور و مرور از مقعد خویش است. بله، این بهترین جمله‌ای است که می‌توان درباره‌اش گفت. یاد بگیرید از مقعد خویش بگذرید. رفت و برگشت کنید، یک جا نایستید، در میان راه باشید. نفی آغاز و پایان هر چیز. مطمئن باشید این تصاویر به دهان شما منتقل خواهند شد. دهان‌ها در میدان‌های شهر صور خیالی پراتیک خود را فریاد می‌زنند. خیال را می‌کشند، تخیل را به یک عمل بدل می‌کنند. به یک عمل مشترک. «مُشت» یک جعبه است. جعبه‌ای که در آن میل را نهفته‌ایم. جعبه‌ای که از اتاق تاریک به خیابان آورده‌ایم. وقتی مشت را به هوا پرتاب می‌کنیم میل خود را به همگان نشان داده‌ایم. و این تجلی عظیم میل در خیابان‌ها و بر در و دیوار شهر همان «تشویش اذهان عمومی» است. از این رو ما به تخیل نیازمندیم. و از این رو به تعریف دوباره‌ای از تخیل نیاز داریم.

از این رو ما به شعر نیاز داریم، اما نه همچون شاعران بلکه همچون ابژه‌های آلوده. همچون اثر هنری به مثابه‌ی جعبه‌ی کوچک میل و جعبه‌ی کوچک به مثابه‌ی یک مُشت. از این رو ما نه به شعر بلکه به یک سلاح، سلاحی آلوده به (نه دلالت‌هایش بلکه) سرایت‌هایش نیازمندیم. هیچ شعری فقط شعر نیست. چیزی به نام «شعر ناب» وجود ندارد. ارزش یک شعر به ناب بودن آن نیست، به این است که در مناسبات قدرت چه جایگاهی را اشغال می‌کند و یا ارجاعات آن را تا چه حد آلوده می‌سازد.

تلفیق تخیل و عمل را باید در شهر واقعیت بخشید. هر یک از این دو باید واقعیت خود را از دیگری بگیرد. تخیل پراتیک از ما سرقت شده است و در لایه‌های ناخودآگاه ما پنهان گشته است. آن را جز با

تبدیل شدن به اندیشه‌ی پراتیک و در آمیختن با بلوف و تبدیل آن نه به یک سطح ماندگار، که به سطحی گذرا و مُشتی که در یک لحظه (در لحظه‌ای گذرا اما ملتهب) باز و بسته می‌شود، نمی‌توان دوباره رها ساخت. و این می‌تواند یکی از جلوه‌های بازگرداندن خودآگاهی به نوشتار و ماتریالیزه کردن آن به مثابه‌ی یک سطح باشد. نوشتار به مثابه‌ی جعبه‌ای کوچک.

اگر شعر می‌خواهد دوباره ساخته شود و خود را دوباره بازشناسد، نمی‌تواند جز این راهی داشته باشد: پراکسیسِ تخیل. یعنی تخیل خود را با دیوارهای شهر در میان بگذارد. درباره‌ی خیابان نباشد، خودِ خیابان باشد.

ایده‌ی انقلابی باز کشفِ خیال به هیچ وجه روانکاوانه یا زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه افشا کننده‌ی منش محافظه کارانه‌ی این هر دو و بازگوکننده‌ی ضرورتی‌ست برای تزریق خودآگاهی به تخیل. این یعنی شعر مطابق با نیازهای انسان، خلاقیتِ یک نیاز، و نیاز به خلاقیتِ دوباره ساخته شود؛ و این تنها با شناسایی میدان‌های التهاب و تسخیر آنها امکان پذیر است نه با بازنمایی خاله‌زَنکی درد و رنج‌های انسان. این پُز جدید هنرمندان به اصطلاح «صلح‌طلب» نمونه‌ی چنین رفتار پیرزانه‌ای‌ست. آیا واقعاً دوستان ما اینقدر خوش‌خیال هستند که فکر می‌کنند با «بیان» اینکه جنگ چیز بوگندویی‌ست یا «بازنمود» مصائبِ جنگ در اثر هنری می‌توانند نقشی در اقتصاد جنگ و یا دست‌کم در «پراکسیس تبلیغات» جنگ بازی کنند؟ هنری که برای خود ارزشی پراتیک قائل نیست و همچنان سعی دارد که هنر به مثابه‌ی امر خصوصی باقی بماند، هنری که با نفی ارزش مصرف خویش می‌خواهد از آن فراتر رود،

هنری که اراده به رهایی نیست، اصولاً حقّ اظهار نظر درباره‌ی بیرون از خود را ندارد. چطور ممکن است به «هنرِ تنها» و «محض»، به استقلال هنر از سیاست، به استقلال هنر از میدان‌های قدرت، به ابای هنر از شناساییِ موقعیت‌ها و میدان‌های ملتهبِ آنها اعتقاد داشته باشیم و صحبت از «هنر ضد جنگ» کنیم؟

ایده‌ی پراکسیس تخیلِ پاسخ به این مسئله نیز هست و سعی دارد صورت‌های خیالیِ شعر و هنر را ابتدا به ویروس‌های خود آلوده ساخته، آن را به عمل مجهز کرده و به شهر تزریق کند. بنابراین دیگر ما نمی‌پرسیم کدامین خیال، بلکه می‌پرسیم کدامین تخیلِ پراتیک، با چه عملی و چه آلودگی‌ای و شناساییِ کدامین میدانِ التهاب بر دیوارِ کجای شهر و کجای دیوار شهر؟

اینها پرسش‌هایی اساسی‌ست که شعر را از این بی‌مزه‌گی نجات خواهد داد. در جامعه‌ای که تاریخ در آن زیسته نمی‌شود، هنر و ادبیات به معنای فعالیتِ خلاق انسان‌ها وجود نخواهد داشت و هر چه بخواهیم آنها را به خودشان بازگردانیم، بیشتر از خود خالی‌شان کرده‌ایم.

خیال پراتیک به دنبال تخیل است نه خیال. در واقع تخیل است بدون خیال. رهایی عملِ تخیل است از وجه روانکاوانه‌ی امر خیالی و تبدیل آن به یک بلوف و درنهایت یک عملِ آلوده. گمان می‌کنیم نیاز به توضیح نباشد که آلودگی ما نیز یک «آلودگی ناب» نیست بلکه نسبت به موقعیت‌های خود دارای هوشمندی و استراتژی‌ست. شعرِ آلوده در زبان تبلیغات، در زبان بیلبوردها دخالت می‌کند. دخل و تصرفی‌ست در زبان اطراف و اطراف زبان. پراکسیس بلوف

رها-کننده‌ی تخیل از ناخودآگاه و تزریق-کننده‌ی آن به اطوارهاست. بدین ترتیب اطوارها به تخیلی مجهز خواهند شد، که از حوزه‌ی خصوصی رها شده، به بستر اجتماع سرایت می‌کند. این تخیل همان تخیل آلوده است که از سلاح‌های مهم ما در هنر و ادبیات مسلح خواهد بود. ماتریالیزه کردن نوشتار تنها در گروهی چنین شناختی‌ست. این ادبیات در میدان‌های مختلفی شکل می‌گیرد. می‌تواند سایبرنتیک باشد، می‌تواند روی دیوارهای شهر باشد، می‌تواند گرافیتی، اسپری، یا حتی شعارهای دیواری باشد. می‌تواند دخل و تصرف باشد. ابژه‌های آلوده اینگونه خود را در نقاط التهاب سرایت می‌دهند. بنابراین تخیل پراتیک در زیست تاریخی اجتماع دخل و تصرف می‌کند و در زبان مسلط شهر، یعنی همان تبلیغات، و بستر تبلیغات، یعنی دیوارها، چهارراه‌ها، بیلبوردها و.. دخالت می‌کند. بدین ترتیب هنر تخیل یک ابژه‌ی از دست رفته نخواهد بود؛ ابژه‌ای که به جایی دور پرتاب شده باشد. باید با پراکسیس تخیل هنر را از خیال‌بافی کنونی‌اش خالی کرد.

تلفیق «آگاهی آلوده» و آلودگی یک عمل و عمل آلوده را باید در پراکسیس تخیل تحقق بخشید. تخیل کردن باید به عمل تخیل کردن تبدیل شود. عمل «تخیل-کردن» چیزی جز «عمل به تخیل-کردن» نیست. این عمل همان آگاهی آلوده و آگاهی از آلودگی یک عمل است.

۸ / تبلیغات

وقتی که تبلیغات روزمره می‌شود، زندگی روزمره تبلیغات می‌شود و برای تسخیر آن باید هنر را به تبلیغات بدل کرد. در فصل دوم نوشتیم که هنر مسلح چیزی جز تبلیغات نیست. هنر مسلح از اینکه تبلیغات باشد ابایی ندارد چون می‌داند که برای تسخیر دوباره‌ی نقاط التهاب زندگی روزمره‌مان چاره‌ای نداریم جز اینکه به تسخیر آنچه زندگی روزمره را آلوده می‌سازد بپردازیم: تبلیغات. تبلیغات یک آلودگی‌ست. باید این آلودگی را به نفع خود تغییر دهیم. آیا می‌توان در مرد خوشپوشی که بر روی بیلبورد تبلیغاتی نقش بسته است و لبخندش حاکی از این است که بهترین گوشی موبایل دنیا را بدست گرفته، دخل و تصرف کرد؟ آیا می‌توان به جای موبایل یک اسلحه در دستان او گذاشت؟ یا همچون کاری که بنکسی با پالپ فیکشن می‌کند، یک موز به دست او داد و دیوارها و بیلبوردهای شهر را دوباره از آن خود کرد؟

هنر مسلح در زبان تبلیغات نیز دخل و تصرف می‌کند. از اینرو خود یک تبلیغات مضاعف است. هنر ما هنر منهای تبلیغات نیست، هنر بعلاوه‌ی تبلیغات نیز نیست. هنر ما تبلیغات ضربدر تبلیغات است. لگه‌ای‌ست که روی سطح ماندگار تبلیغات نقش می‌بندد. سطحی گذراست که از قاب یک بیلبورد می‌گذرد. موی‌دماغ است. یک اختلال است همچون چسبیدن یک آدامس به کف کفش شما. این در کنار بلوف و پراکسیس تخیل از ارکان اصلی یک نوشتار ماتریالیزه

است. نوشتاری که سرایت می‌کند. هر کجا که بتواند. هر کجا که باشد.

هنر مسلح به اندازه‌ی یک امر گذرا تبلیغاتی‌ست و به‌اندازه‌ی یک امر تبلیغاتی گذرا است. سطحی ماندگار نیست. سطوح ماندگار سرایت نمی‌کنند. مانده می‌شوند. درمانده می‌شوند. «تحقق ارزش مصرف» تنها در سطحی گذرا امکان پذیر است. در سطحی آلوده شونده و آلوده کننده. از اینرو، ما هیچ ابایی نداریم که تبلیغات باشیم، اتفاقاً به تبلیغات بودن خود می‌بالیم. چرا که برای تسخیر بستر تبلیغات، باید تبلیغات بود.

اما هنر مسلح به مثابه‌ی تبلیغات یک امر گذرا به مثابه‌ی امر گسستگی و سست نیست. برعکس، هنری‌ست که در موقعیت‌ها به معنای واقعی حضور می‌یابد. برای ما حضور تنها در یک فعالیت قابل تعریف است. فعالیتی در درون یک موقعیت و موقعیتی در درون یک فعالیت. در درون این حضور، یک «تبلیغات» هست که دیدنش هوشمندی می‌خواهد. چرا که حضور نزد ما چیزی بیش از حضور در درجه‌ی صفر ارزش مصرف خویش نیست.

برشت چند سال قبل از بارت، به نتیجه‌ی عاقلانه‌تری رسیده بود. او بر خلاف بارت سلطه را نه در مؤلف، بلکه در خوانش اثر کشف کرده بود و معتقد بود که باید نمایش را از نمایشی بودن خالی کرد. این نمایش‌زدایی از نمایش نشان دهنده‌ی هوشمندی برشت در کشف بزنگاهیست که در آن مخاطب اسیر اثر می‌شود. یعنی مخاطب هر چه بیشتر تماشا می‌کند، کمتر فعال است و در واقع کمتر زندگی می‌کند. موضوع بر ما چیره می‌شود. در گالری هم همین اتفاق می‌افتد: ما با خیل آثاری روبرو می‌شویم که از اختیار ما خارج شده‌اند و خود را همچون موجودیتی مستقل به ما نشان می‌دهند. ما با «توان» اثر روبرو هستیم نه با مؤلف آن. با مرگ مؤلف نه تنها از توان اثر کاسته نمی‌شود، بلکه ممکن است به توان سلطه‌ی آن افزوده شود. توان هر اثر در موقعیت و نحوه‌ی ارائه‌اش شکل می‌گیرد. و سلطه از آنجا آغاز می‌شود که توان اثر از توان ما جدا شده و خود را بیرون از ما به ما نشان می‌دهد.

بدین ترتیب موقعیت‌های اثر حاوی توان و نیروهای آن است. گالری، سینما و... مراکزی هستند که کار آنها تولید توان لازم برای دستگاه هنر است. امروزه ایدئولوژی هنری نه در محتوا یا فرم آثار هنری بلکه در مکان شکل‌گیری آنها و «توان» یعنی در این مراکز است که رخ می‌دهد. طرح این مسئله نشان می‌دهد که امکان سنجی‌های هوشمندانه‌ی برشت در فرم اثر هنری و توجه بجای او به ایجاد تحوّل در خوانش اثر هنری، ناپسندیده می‌نماید. مخاطب نه تنها باید در فرم و

محتوا شریک باشد، بلکه باید در توان اثر یعنی در مکان شکل‌گیری آن نیز دخالت کند. بهتر است این‌طور بگوییم که مسئله دیگر تنها شراکت مخاطب در فرم و محتوای اثر هنری نیست، بلکه اصولاً اثر هنری حاصل فعالیت مشترک خیل عظیم اطوارهاست در مکانی به نام «میدان ملت‌ه‌ب». با اینکه نمایش برشت نمایشی‌ست که دست از نمایشی بودن برداشته است، اما نشانه‌های خود را نه در زمینی مرکز‌زدوده، و نه در یک مکان‌زدایی، بلکه بر یک مکان‌سنجی استوار می‌کند. در واقع «بیگانه‌سازی» تبدیل است، تسخیر نیست. تبدیل شیء عادی و آشنا به شیء چشم‌گیر و خاص، اما نه در یک میدان ملت‌ه‌ب و واجد «پیوستگی» بلکه در میدانی که فعالیت مخاطب را فاقد آن ابژه‌ی آلوده‌اش می‌نماید. امکان‌سنجی در درون امکان است. مکان‌سنجی‌ست در درون مکان. امروز این نیاز حس می‌شود که ما باید به علم مکان‌شناسی مجهز شویم که در درجه‌ی اول یک مکان‌زدایی‌ست. و با این علم به تولید و ارزش‌گذاری دوباره‌ی اثر هنری بپردازیم.

پس ما هنرمند را همچون یک جوینده نظریه‌پردازی می‌کنیم. اما نه جوینده‌ی ایده، یا تجربه‌گری در امکان‌های فرم و محتوا، بلکه جوینده‌ی مغناطیس‌های میدان التهاب. او مانند یک گنج‌یاب عمل می‌کند و پس از شناسایی نقاط و میدان‌های ملت‌ه‌ب، نسبت به آنها فرم و محتوای خود را شکل می‌دهد. بنابراین هنر مسلح فرم یا محتوایی از‌پیش‌تعیین‌شده و تجویزی ندارد بلکه آن را در جریان فرایند «ملت‌ه‌ب‌شدن» بدست می‌آورد. بدین ترتیب هنر مسلح لزوماً هنری اعتراضی، ضد‌جنگ و غیره نیست بلکه یک «هنر ملت‌ه‌ب» است.

با این توضیحات شاید مشخص شده باشد که منظور ما صرفاً خروج از گالری، آمفی تئاتر و لزوماً تشکیل تئاتری به نام «تئاتر خیابانی» یا به طور کلی هنری که امروزه پرفورمنس، هپنینگ یا غیره نامیده می‌شود (آنگونه که جریان‌های پس از برشت تئاتر را به گونه‌ای به‌خصوص در صحن عمومی نظریه‌پردازی کردند). نیست. مسئله‌ی ما مسئله‌ی سقف و در و دیوار گالری یا سالن نمایش نیست، مسئله‌ی ما مسئله‌ی مغناطیس‌ها و التهابات است. اگر تئاتر خیابانی، پرفورمنس یا آنچه رها از مناسبات آرگانیسم می‌پنداریم، به بازتولید ایدئولوژی محیط محصور (گالری، آمفی تئاتر و...) بپردازد چه؟ صرف خروج از این حوزه‌ها و رهایی از این محیط‌های محصور مشکلی را حل نمی‌کند. هر چند این یک مرحله‌ی اساسی است اما لزوماً کافی نیست. پرسش هنر مسلح تنها «کجا بودگی» هنر نیست، بلکه بر «چگونه کجا بودن» و «در هر کجا چه بودن» آن تأکید دارد. یعنی مسلح شدن به دانش مکان‌شناسی برای کشف نقاط التهاب هر موقعیت شهری و فعالیت مشترک اطوارها در آن. ویروس در همین لحظه میان اطوارها ساری می‌شود و اطوارها جمعیت ابژه‌های آلوده را تشکیل می‌دهند. به همین دلیل است که ما به عنوان مثال در مورد سینما می‌گوییم اثر هنری تنها یک فیلم نیست. یک فیلم بخشی از اثر هنری یعنی فعالیتی به نام سینما رفتن است. فیلم به-خودی-خود هنر نیست. فیلم در ورای آن چیزی که فیلم نامیده می‌شود نیز اتفاق می‌افتد.

اما آیا می‌توان از این غایت مکان‌شناسانه فراتر رفت و مکان‌شناسی را علمی دانست که همه‌ی اطوارها بدان مسلط‌اند (یا در واقع اطوارها اجسامی هستند که به علم مکان‌شناسی مسلح‌اند)؟ در واقع این

هنرمند نیست که مکانِ اثر هنری را تعیین می‌کند (چه خیابان و چه فضای محصور) بلکه این فعالیتِ ابژه‌های آلوده و اطوارهاست که نقاط التهاب را در هر کجای شهر شناسایی می‌کند و زیست مشترک خود را بدان تزریق می‌کند. این را باید مرحله‌ای اساسی در علم مکان‌شناسی دانست. فعالیت اطوارها در پی از میان برداشتن تجربه‌های متفاوت مؤلف و مخاطب، و رسیدن به یک تجربه‌ی زیستی مشترک است. اثر هنری در این لحظه اتفاق می‌افتد نه در «خوانش آزاد» و یا «مشارکت قلبی مخاطب در اثر». در خوانش آزاد مخاطب حق دارد اثر هنری‌ای که رخ داده است و نوشته شده است و مکان آن مشخص است (چه خیابان، چه فضای محصور) را به طور آزادانه خوانش کند! اما اثر هنری مسلح اثری است که مکان، زمان، متن، فرم و محتوای از-پیش-تعیین-شده‌ای نمی‌پذیرد بلکه ابژه‌های «جوینده» را پرورش می‌دهد، که در فعالیتِ دست‌جمعی نقاط التهاب را در فضای شهر کشف می‌کنند و فعالیت (اثر هنری) خود را در طی فرایند «ملتهب شدن» پیدا می‌کنند. بدین ترتیب از نظر ما اثر هنری چیزی جز یک التهاب نیست. التهابی که ابژه‌ها (و نه مؤلف/مخاطب) در آن آلوده می‌شوند و آلوده می‌کنند.

پُست‌مُدِرِنیسم مدعی مرگ مؤلف و شراکتِ مخاطب در اثر هنری‌ست. همانطور که پیش‌تر اشاره کردیم آنها با این کار یک مؤلف «خوب» و «مهربان» که همان مؤلفِ مُرده باشد را نظریه‌پردازی کردند، که خود را به نفع مخاطب کنار می‌کشد و بدین ترتیب مرگ خود را به عنوان بانی خوانشِ آزاد به مخاطب هدیه می‌کند. در مورد این ادعای پوچ و بازتولید سلطه بیشتر نوشتیم؛ اما در این قسمت می‌خواهیم مخاطب اثر هنری را کالبدشکافی کنیم. ما معتقدیم که سلطه نه در مؤلف که در خوانش اتفاق می‌افتد و از این حیث «توده‌ها» که از قرار معلوم «مخاطب» اثر هنری محسوب می‌شوند، خود واجد نوعی «آلودگی» هستند. به بیان دقیق‌تر "توده‌ها خودشان آلوده کننده‌اند". آنها خودشان ویروس‌اند. یعنی هنر مسلح علاوه‌براینکه خود را به یک ویروس آلوده تبدیل می‌کند، همزمان به شناسایی آلودگیِ توده‌ها و کالبدشکافی آنها نیز می‌پردازد.

امروز برای این باورِ پوچ که مرگ مؤلف موجب آزادیِ خوانش می‌شود، نمی‌توان اعتباری قائل شد. این بار ما نه به سراغ مؤلف، که به سراغ خوانش می‌رویم. یعنی به سراغ آلودگیِ مخاطب. توده‌ای که فکر می‌کند با «خوانش آزاد» خود عامل کنش‌های خود در متن است. آنها به توهمات خود آلوده‌اند و اثر هنری نیز آلوده به توهمات آنهاست. آنها مؤلف را مرده می‌پندارند در حالی که سلطه هنوز در پس زمینه باقی‌ست. آنها در پی این هستند که سخن‌شان توسط «دیگری» تأیید شود. «دیگری» این را خوب می‌داند و تصمیم

می‌گیرد دقیقاً همین کار را بکند: «آزادی بیان». تنها تفاوت یک نظام دیکتاتوری و یک نظام مبتنی بر دموکراسی در همین است. نظام تازه به توده‌ها «آزادی بیان» می‌دهد. یعنی همان چیزی که توده‌ها در زمان دیکتاتوری آن را از «دیگری» طلب می‌کردند. این «دیگری» که در اینجا همان دولت است، در این نظام تازه به آنها حق مشارکت می‌دهد و «حق آزادانه سخن گفتن» را به آنها عطا می‌کند. آیا این «تائید» از سوی دیگری بهترین راه برای سرکوب بیان نیست؟ تو هر چه بگویی به عنوان یک سخن آزاد تائید می‌شود و از این طریق «سلامت» می‌شود یا، اگر بخواهیم به طور دقیق‌تری به زبان هنر مسلح سخن بگوئیم، بیان شما «شناسایی می‌شود».

در واقع در آزادی بیان، چیزی در خود بیان آزاد نیست. یعنی در درون بیان هیچ چیز آزاد نگشته است، بلکه در «اظهار بیان» آزادی را به ما عطا می‌کنند. اگر کسی بخواهد به بیان آزادی ببخشد، چیزی رخ نمی‌دهد. از طرف دیگر اگر بخواهد آزادی را در بیان کردن و اظهار بیان بوجود بیاورد، چیزی در درون بیان آزاد نشده است. راه حل آزاد کردن چیزی در درون بیان است و نه آزادی بیان. راه حل در پس زمینه نهفته است.

توده‌ها سعی دارند خود را به یک واقعیت نزدیک کنند. آنها وقتی دارند رأی می‌دهند، می‌خواهند به امر واقع متصل شوند. آنها تنها در هنگام رأی دادن، شرکت در اثر هنری، شرکت در فرهنگ و در نهایت «شرکت در سرنوشت خود» است که به فکر پیوند با امر واقعاًند. آنها فرم یک کاغذ را به خود می‌گیرند که درون صندوق انداخته می‌شود. آنها رفتارهای آنتاگونیستی خاص خود را نیز دارند. بورژوازی

آنتاگونیست خود را تولید می‌کند. مسئله‌ی ما هیچکدام از اینها نباید باشد.

با مرگ مولف نه تنها او، بلکه اثر هنری نیز بلافاصله در میان روایات دست نیافتنی و تصاویر بی‌معنایش در فاصله‌ای افسانه‌ای از مخاطب قرار گرفت. از این‌رو مخاطب خودش هیچ چیز را تشخیص نمی‌دهد، بلکه از طریق منتقد (این ناجی بزرگ) با اثر هنری مواجه می‌شود.

حقیقت این است که اینجا نزاع بر سر حقیقت نیست. هم مؤلف، هم منتقد و هم مخاطب می‌دانند که هیچ حقیقتی وجود ندارد. هیچ کس دروغ نمی‌گوید. همه بلوف می‌زنند. هر کس واجد آلودگی خویش است. امروزه جنبش‌ها و جریان‌های ادبی و هنری همه‌گی می‌خواهند با شیوه‌ای همسان بر شرایط سوار شوند و تقریباً همه‌گی شعار حفظ و صیانت هنر را سر می‌دهند. امروز در طول تاریخ هنر نخستین بار است که کسی ادعا نمی‌کند که واقعاً می‌خواهد چیزی را تغییر دهد. در شرایطی که واقعاً قرار نیست چیزی تغییر کند تنها کاری که می‌شود کرد تسخیر چیزها به منظور تغییر آنهاست.

انگار که هنر امروز هرگز نباید مورد انتقاد قرار گیرد؛ نه از نظر کیفیت هنری‌اش، و نه از نظر کالای بُنجلی که تحت نام اثر هنری به این و آن قالب می‌کند. هر جا که هنر مسلط برپاست، فقط هنری وجود دارد که توسط بورژوازی پابرجاست. هیچ کس نمی‌تواند له یا علیه بورژوازی باشد چراکه مشخص نیست بورژوازی واقعاً چیست و بورژوا کیست. آلودگی توده‌ها از اینجا آغاز می‌شود.

پیشتر این تصور وجود داشت که چیزی در درون خود سرمایه‌داری موجب رسوایی خود او می‌شود. اما این مسئله امروز صادق نیست.

هیچ رسوایی در کار نیست. هر بار که سوژه‌ی خوانش‌گر شروع به خوانش می‌کند، به او اینچنین القا می‌شود که واقعاً دارد کاری انجام می‌دهد و کنشی ایجاد می‌کند. دیگر هنر آن نیروی آگاهی یا شناخت جهان نیست، بلکه توجیه‌گر وضع موجود است. امروز چگونه می‌توان تغییر ایجاد کرد بدون اینکه بخواهی تحریف کنی؟ هنر مسلح جهان را تعریف نمی‌کند؛ آن را تحریف می‌کند. تغییری ممکن نیست، تسخیر می‌کند. امروزه بی‌مصرف بودن هنر تنها در سکوتی که اختیار کرده است نیست، بلکه در سادگی و بی‌مایه‌گی آنچه می‌گوید نیز هست.

این توهم که واقعیت توده‌ها را آلوده می‌کند، به آلودگی توده‌ها واقعیت می‌بخشد. در همین حال، واقعیت آلوده شده، تحت نظارت «سلامت» است. این هر دو کاری جز گذار مداوم به یکدیگر نمی‌کنند. از قطبی به قطب دیگر. آلودگی توده‌ها از دل سلامت زاده می‌شود، و سلامت آنها آلوده است. در چنین واقعیتی، سلامتی مرحله‌ای از آلودگی، و آلودگی مرحله‌ای از سلامتی است. چیزی تغییر نمی‌کند. ما تنها از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر گذر می‌کنیم. تنها حرف چنین رابطه‌ای این است: آنچه آلوده شود سالم است و آنچه سالم است آلوده می‌شود. گویی توده‌ها هیچ‌گاه از این «آلودگی سالم» و «سلامتی آلوده» رهایی نخواهند یافت.

آلودگی اُبژه‌های هنر مسلح نه یک آلودگی سلامت یا ناب، بلکه یک «آلودگی آلوده» است. آنها در میدان‌های مختلف التهاب، اُبژه‌هایی تازه و تازه‌ترند. آلوده و آلوده‌ترند. آنها اطوارهایی هستند که با کشف و تسخیر میدان ملت‌ها، به آلودگی خود جنبه‌ای سرایتی داده‌اند. آنها «جمعیت» اند. جمعیتی که جمعیت بودن خود را نه مدیون تعداد

نفرات، بلکه مدیون ساری بودن ویروس‌هایشان هستند. به همین دلیل اثر هنری آنها فاقد دوگانگی مؤلف/مخاطب یا سه گانه‌ی مؤلف/منتقد/مخاطب است. در هنر مسلح نه مخاطب، نه منتقد و نه مؤلف، هیچکدام از اینها وجود ندارد. هنر مسلح حاصل فعالیت مشترک ابژه‌های آلوده است. ابژه‌های آلوده، ابژه‌هایی گذشتنی یا فرعی نیستند. آنها برای اصلی‌شدن نیز نمی‌جنگند. کار آنها سرایت است. سرایت آنها کار آنهاست. آنها همواره ناشناخته‌اند، اما هر آنچه دیده می‌شود اثری از آلودگی آنها و آنها‌ی آلوده است.

پس از تشریح «مُشت» به عنوان یک بسته‌ی هنری، ما «راهپیمایی» را نیز یک اثر هنری محسوب می‌کنیم. به شرطی که «اطوارها» جمعیت آن را تشکیل بدهند. به شرطی که با فرایند ملت‌پسند شدن همراه باشد. در این صورت «راه رفتن» و «راه پیمودن» آلوده کننده است. پیمودن راه، خیابان به خیابان، کوچه به کوچه، میدان به میدان، چهار راه به چهارراه، به راه سرایت می‌کند، در بستر شهر جاری می‌شود. «تشویش اذهان عمومی» بهترین عنوانی است که می‌توان به هنر مسلح داد. هنر مسلح دست از سر اذهان عمومی برنمی‌دارد. هنر مسلح تنها هنری است که حقیقتاً مخاطب را دعوت به «شرکت» می‌کند. و این برای مخاطب موقعیتی تشویش‌زا است. یعنی از مخاطب دعوت می‌شود که دیگر مخاطب نباشد. چیزی به نام مخاطب، چیزی به نام مؤلف دیگر در کار نباشد. این دعوت «واقعی» به شرکت کردن و وارد عمل شدن چیست جز تشویش اذهان عمومی؟ نیست جز تشویش اذهان عمومی!

بسیاری معضل هنر امروز را نبود مخاطب می‌دانند. از این‌رو هنر مسلط می‌خواهد برای خود مخاطب تربیت کند، ولی هنر مسلح

می‌خواهد مخاطبی در کار نباشد. آنچه باشد فعالیت یک جمعیت باشد، شرکت باشد، شراکت باشد، هم‌کاری باشد، کم‌کاری نباشد، هر کاری باشد برای از میان برداشتن تفاوت سطوح، تفاوت هنر با زیستن یک التهاب، التهاب زیستن. نه زیستن ناب، بل زیستن در میدان التهاب. زیستن هر لحظه‌ای که سرایت می‌کند. هر سرایتی که زیسته می‌شود. چنین مشارکتی نه با مرگ مؤلف، نه با خوانش آزاد بلکه با مرگ تفاوت مخاطب/مؤلف و خوانش/نویسش و تبدیل شدن اثر هنری به کنش در میدان التهاب و موقعیت‌های زیسته امکان‌پذیر است.

مسئله این است که باید دشواری و پیچیدگی فعالیت یک هنر مسلح، یعنی هنری که خواهان لغو هرگونه مخاطب یا مؤلف، و طرفدار فعالیت اُبژه‌های آلوده است، به خوبی شناخته شود. در این راه کشف آلودگی توده‌ها نیز مرحله‌ای اساسی است که ما در هر پله از این کتاب گامی در جهت این شناسایی برداشته‌ایم. توده‌ها آلوده‌اند ولی نباید این آلودگی را به سلامت تبدیل کرد. بلکه باید ویروس را تغییر داد. مسئله این نیست که آیا بهتر است آنها سلامت باشند یا آلوده، مسئله این است که آنها راهی جز آلودگی ندارند. اما آلودگی قابل‌شناسایی، یک «نویز» است و می‌تواند حذف شود. یعنی خصایص معیوب چیزهاست. در حالیکه آلودگی هنر مسلح در اطوارهایی است که چیز بوده‌گی چیزها را تبدیل به یک بلوف می‌کنند. در همین جاست که فعالیت‌ها هنری می‌شوند. آیا می‌توان لگه را حذف کرد؟ معلوم نیست لگه جزئی از طرح است یا خیر. برای اصلاح و پاک کردن آمده است یا برای خراب کردن کارها.

اُبژه‌ها راهی جز آلودگی ندارند. آلودگی آنها تشکیل یک جمعیت بر پایه‌ی اصل فعالیت است. این اُبژه‌ها نه از طریق آمیزش جنسی، بل از طریق مرگِ اسطوره‌ی آمیزش و احیای رابطه به مثابه‌ی فعالیت، یکدیگر را آلوده می‌سازند. آمیزش آنها مبتنی‌ست بر عشقبازی بدون تماس: "بیا عشقبازی کنیم بدون اینکه با هم تماس داشته باشیم." این نمود کامل یک «سوسیوآرگاسم» است. مردی را تصور کنید که لبش را روی لب نقاشی یا بیلبورد روی دیوار گذاشته و جلوه‌ی کاملی از یک اثر هنری به مثابه‌ی یک سوسیوآرگاسم و عشقبازی بدون تماس در سطح شهر را به ما نشان می‌دهد. بیایید فرض کنیم هرآنچه در بستر است شاید بدانجا تبعید شده باشد. در مورد هنر مسلح شاید مخاطب، آن کارگر، آن هنرمندی است، که بدانجا تبعید شده است. تلویزیون ما را به خانه‌مان تبعید می‌کند. آرگاسم آن خصلت هیولایی و بدون فرم میل است که در بستر زندانی شده است.

هنر ما لغو «آلودگی سالم» توده‌ها و تبدیل آن به یک «آلودگی آلوده» است. تشخیص این مسئله خود بخشی از اثر هنری مسلح می‌باشد. بر خلاف هنر مسلط، هنر مسلح به فکر پرورش و تربیت مخاطب نیست تا از این راه آنها را به یک آلودگی آلوده تبدیل کند. بلکه فعالیت هنر مسلح از یک اتاق تاریک و فرایند اوّلیه‌ی منقبض شدن آغاز می‌شود. چیزی از بیرون اطوارها را تولید نمی‌کند. آلودگی آنها حاصل بالنده‌گی یک فعالیت مشترک و نفی تمایز بیرون/درون است.

اُبژه‌های آلوده از آغاز، یعنی از همان لحظه‌ی منقبض شدن در اتاق تاریک، خشونت را به آلودگی خود تزریق کرده‌اند. آنها می‌دانند که

جز با خشونت نمی‌توان منقبض شد و راه گریز از مقعد خویش را یافت. اُبژه‌ها از این لحظه است که سیاسی می‌شوند.

وقتی که حافظ به حافظه‌ی ما بدل می‌شود، حافظه‌ی ما حافظِ چیزی از پیش‌موجود است. در حافظه‌ی ما تنها تصاویر قرار می‌گیرند و این تصاویر حافظه‌ی ما می‌شوند. گویی ما وارثِ حافظه‌ی تصویری خویش هستیم که درکش از مسئله‌ی فعالیت هرگز درکی فعال نیست. حافظه‌ای سلسله‌مراتبی که سبب می‌شود به عنوان مثال مُدرن‌ترین شاعر ما همان کهن‌ترین شاعر ما باشد. این نه به معنای «تأویل‌پذیریِ یک شعر در دوره‌های مختلف تاریخی» بلکه به معنای سلسله‌مراتبی بودن حافظه‌ی ماست. اصلاً چه کسی گفته هنر باید در طول تاریخ بماند و ماندگاری کند؟ آیا این برابر با همان حافظه‌ای نیست که همواره حافظِ وضع موجود بوده است؟ آیا این یک حافظه‌ی محافظه‌کار نیست؟ حافظه‌ای که حفاظ را نه برای دفاع از خود، که برای حمله به دیگران حفظ می‌کند. «حافظه‌ی محافظه‌کار» معنایی عمیق دارد که حتا شامل انقلابی‌ترین شاعران و هنرمندان ما نیز می‌شود. و نیز شامل مَنشِ آنتاگونیستی آنها.

وقتی که زیستن ما به معنای حفظ و بسط حافظه‌مان باشد بیشتر از موقعیت‌های خود جدا شده و بیشتر به بسطِ سطوح ماندگار می‌پردازد. حافظه آنقدر بسط می‌یابد که رفته رفته به سرمایه و نهایتاً به یک تصویر بدل می‌شود تا حدّی که تنها راه رسیدن ما به نقطه‌ای واقعاً زیسته‌شده عبور از حافظه به مثابه‌ی سرمایه است. انسان جدا شده از محصول تولیدی‌اش، همان کسی‌ست که حافظه‌ی خود را همچون صلیب به دوش می‌کشد و از این صلیب نه رنج، که لذّت

می‌برد یا در واقع لذت خود را در رنج صلیب جستجو می‌کند. میلی در کار نیست. ما میل نمی‌ورزیم. تنها داریم لذت می‌بریم.

این حافظه‌ی سلسله‌مراتبی همان سرشتِ مازوخیستی ماست که همواره در پی کسب لذت از طریق رنج و انزوایی توأم با خودشیفته‌گی نابالغانه است. در واقع مازوخیست ما نه در جستجوی لذت در رنج که در جستجوی راهی برای یکی شدن با معشوق و با «دیگری» است. راه‌هایی از راه زهدان (حافظه) و نه مقعد خویش (بی‌حافظه‌گی / زاده‌نشدن / هرگز-و-هرگز زاده‌نشدن / عبور-و-مرور کردن در مقعد خویش / نقطه‌ی التهاب / نقطه‌ی گریز / اراده به رهایی).

ما با رنج در پی تأیید وجود خود و دیگری‌مان به معنی متافیزیکی کلمه هستیم چرا که عشق نزد ما همان خواستِ فراروی از میل و نوعی متافیزیک است. حافظه‌ی ما با این روش همواره در پی سرکوب میل بوده است. حافظ نمونه‌ی کامل سرکوب میل ماست. حافظ تنها شاعری در قرن هشت نیست. بله، درست است: حافظ حافظه‌ی ماست. حافظه‌ی هم‌اکنون و همیشه‌ی ما.

عمل توأم با حافظه عملی محافظه‌کارانه است. یک سوژه‌ی آنتاگونیست بر خلاف آنچه بدان تظاهر می‌کند، در پی نفی حافظه نیست، همواره دارای حافظه است و از این رو او روی دیگری از سگه‌ی محافظه‌کاری‌ست.

بنابر آنچه در قطعه‌ی «اتاق تاریک» گفته شد، ما به تعریف دوباره‌ی از فرایند «تبعید شدن» نیازمندیم. حافظه‌ی تبعیدی یک آنتاگونیست، همواره در پی بازگشت به اُبژه‌ی از دست رفته‌ی خویش

است. از اینرو در او نه «پراکسیس تخیل»، بلکه خیال جریان دارد. او از زبان (به مثابه‌ی مادر) تبعید شده است و در پی تصاحب زبان از طریق غلبه بر دستور زبان (پدر) است. زبان او بلوف نیست از اینرو که حقیقت را به «خاطر» می‌آورد. او در بهترین حالت یک دروغگوست. دروغ روی دیگری از سگه‌ی حقیقت است. دروغ خود حقیقت است.

حافظه، طبق تعریف موجود، آوردن گذشته به حال، یا بردن حال به گذشته است. همواره از هنرمندان خواسته می‌شود که میراث گذشته‌ی خود را حفظ کنند و با شناخت کامل از گذشته دست به نوآوری بزنند. یعنی از هنرمند خواسته می‌شود در لحظه‌ی عمل دارای حافظه باشد. مسئله اینجاست که حافظه با «به یاد آوردن»، از حالت حافظه جدا می‌شود و دیگر حافظه نیست. چون دارد چیزی را به یاد می‌آورد. پس آن چیز نمی‌تواند در خودش باشد. آن چیز همواره بیرون از خود حافظه است که با «به یاد آوردن» دوباره فراخوانده می‌شود. حافظه به یاد نمی‌آید. حافظه آن چیزی است که در حال اتفاق می‌افتد. حتا انطباق گذشته و حال نیز نیست. مرگ گذشته و حال است. حافظه‌ی محض را می‌توان اینگونه تعریف کرد. این حافظه نمی‌تواند اُبژه‌ای در بیرون از خود داشته باشد. نمی‌تواند بر طبق عواملی که بیرون از آن هستند به یاد بیاید یا به یاد بیاورد. هیچ جنبه‌ی بیرون از خود ندارد و از اینرو آن چیزی را که ما فکر می‌کنیم داریم «به یاد می‌آوریم» باید از آن منتزع گردد. این حافظه‌ای که در بیرون از خود چیزی را به یاد نمی‌آورد خود واجد نوعی بی‌حافظه‌گی است که بی‌حافظه‌گی اطوارهای هنر مسلح را شکل می‌دهد. با این تفاوت که بی‌حافظه‌گی اُبژه‌های هنر مسلح نفی تمایز

بیرون و درون است. یک اُبژه‌ی بی‌حافظه حافظه را ردّ نمی‌کند (او یک آنتاگونیست نیست) بلکه اصلاً آن را به یاد نمی‌آورد. از این طریق ما می‌توانیم به تعریفی جامع از «بی‌حافظه‌گی در لحظه‌ی عمل» نائل آئیم.

بلوف زبان بی‌حافظگی‌ست. زبانی که در ورای اصلِ لذّت خانه می‌کند. با چنین تعریفی ما باید یک بازنگری در مفهوم «تبعید شدن» صورت دهیم. تبعید شدن دیگر به معنای تبعید شدن از زبان مادری نیست. در واقع اینجا دیگر نوشتن کار ادیب نیست، تبعید شده یک آنتاگونیست نیست. اطوارها به سخنِ آلوده (بلوف) مسلح‌اند. آنها آنتی‌ادیب‌هایی هستند که سخن‌شان مرگِ سخن و تولّد بلوف است. نوشتار کار یک سوژه‌ی ادیبی/آنتاگونیستی نیست، نوشتار کار یک انقلابی/آنتی‌ادیب است. کسی که در تبعیدگاه خود، در اتاق تاریک منقبض می‌شود. آنقدر منقبض تا توانایی عبور از مقعد خویش را باز یابد.

نقطه‌ی التهاب لحظه‌ی بی‌حافظگی‌ست. یک نقطه‌ی کور که در آن تو چیزی را به یاد نمی‌آوری جز لکه‌ای که چیزی نیست مگر خودت. خودی که لحظه‌ی عمل‌اش شاید نزدیک باشد به آن چیزی که لکان «خودکشی سوژه» می‌نامد. یعنی لحظه‌ای که پس از آن سوژه دیگر آن سوژه‌ی قبلی نیست. سوژه دیگر می‌شود. سوژه دیگر واقعاً سوژه نیست. در نوسان نیست، خودِ نوسان است.

وقتی ما از «عمل هنر» حرف می‌زنیم، منظورمان یک عمل هنری یا یک هنر عملی نیست. منظورمان لحظه‌ای‌ست که هنر می‌خواهد از آنچه که هست فراتر رود. لحظه‌ای که هنر می‌خواهد از خود رها

گردد. این لحظه لحظه‌ی بی‌حافظگی هنر است. پس از این لحظه، هنر دیگر هنر نیست، بلکه عملی‌ست بدون حافظه و بدون قبل و بعد. عملی‌ست که دقیقاً قبل از بعد و بعد از قبل است. عملی‌ست که قبل و بعد ندارد چرا که بیرون از آن چیزی به یاد نمی‌آید. از اینرو باید از این گفته‌ی لکان مبتنی بر «خودکشی سوژه» و سوژه‌ای که دیگر آن سوژه‌ی قبل نیست نیز فراتر رفت و یک آلودگی محو و بی‌حافظه، یک عمل ناتمام و واجد فراموشی یا حتا لُکنت را نظریه‌پردازی کرد. اختلالی در سخن. لُکنت یک اختلال است. بد سخن گفتن یا سخت سخن گفتن نیست. ناتمام سخن گفتن و مات گفتن است.

به همین خاطر است که ما می‌گوئیم یک عمل بی‌حافظه‌ی زیسته‌شده که در نقاط و میدان‌های ملتهب روی می‌دهد و نامش را هنر مسلح می‌گذاریم، هرگز در پی ردّ یا انکار چیزی نیست بلکه در پی هستی دوباره بخشیدن به موقعیت‌ها و تسخیر آنهاست. به یاد نیاوردن او انکار به یاد آوردن نیست، به یاد نیاوردن به یاد آوردن است.

از اینرو یک فرد «تبعیدی» یک اُبژه‌ی بی‌حافظه است. یک ناتمامی‌ست. او نه می‌خواهد به زبان مادری یا به آغوش مام وطن باز گردد و نه آن را به یاد می‌آورد. تنها این فرم تبعیدی‌ست که در لحظه‌ی عمل هنر قادر به کشف و تسخیر موقعیت‌هاست. چون موقعیت‌ها نیز هیچ حافظه‌ای ندارند. حافظه در درون آنها حفظ نمی‌شود بلکه می‌میرد.

مهم این نیست که حافظه‌ی خود را نفی کنیم یا نکنیم، مهم این است که چگونه در لحظه‌ی عمل خالی از حافظه باشیم. این هرگز به

معنای یک عمل ناب نیست. این یک عمل آلوده است که ما به هنر
نسبت می‌دهیم.

۱۲/ زیبایی‌شناسی خیابان

«زیبایی‌شناسی خیابان» درباره‌ی خیابان است و نه زیبایی‌شناسی. زیبایی‌شناسانه-کردن امر خیابانی نیست، خیابانی-کردن امر زیباست. یک سوسیوآرگاسم است. از میان‌بردن هر گونه تمایز میان امر خصوصی و عمومی‌ست. هنری که در خیابان زیسته می‌شود، دیگر نه کالایی زیبایی‌شناسی شده، که موقعیتی زیسته شده، و ملتهب شده در زندگی روزمره‌ی انسان‌هاست. ملتهب کردن زندگی روزمره نه به معنای خاص، منحصر بفرد یا زیبایی‌شناسانه-کردن آن بلکه به معنای تبدیل آن به یک فعالیت است. از اینرو هنر مسلح هم‌زمان مستلزم مسلح کردن و آلوده کردن زندگی روزمره و زیست انسان‌ها به فعالیت‌ها و فراغت‌های خود است. هنر مسلح خواهان تحول در زندگی انسان‌هاست و خود را به تفسیرهای موجود تقلیل نمی‌دهد. بدین ترتیب پروژه‌ی ما نه زیبایی‌شناختی-کردن سیاست (رُمانتیک‌های آلمانی) و نه سیاسی-کردن زیبایی‌شناسی، بلکه بازسازی این هر دو در «نقطه‌ی التهاب» است.

چنین پتانسیلی را می‌توان در «هنر شهری» یافت. «بلک ره رت» هنرمند شهری می‌گوید "مواظب باش با چه کسی معامله می‌کنی. ممکن است آنکه با رنگ و لعاب دوستدار هنر نزدیک تو می‌آید شیطانی باشد، که تو را، که نماینده‌ی دیدگاهی معترض و جنبشی جهانی هستی از خیابان به آرشیو گالری بکشاند." یعنی در واقع از خیابان به خانه. مثل والدینی که بچه را هنگام ولگردی، به درون

خانه فرا می‌خوانند. چرا که می‌دانند کودک بیرون از خانه به دنبال تحقق میل خود خواهد رفت.

تذکر «بلک ره رت» جمله‌ی ساده‌ای‌ست. اما از مسئله‌ای پیچیده خبر می‌دهد. سؤال این است: چه می‌شود که راز جاودانگی همواره از خانه‌ی بوژوازی می‌گذرد؟ انبوه «هنرمندان مقاومت» ما امروزه در خانه‌ی امن بورژوازی آرام گرفته‌اند و در واقع انگار رمز جاودانه شدن آنها در همین است. آیا هنر همواره از خانه‌ی بورژوازی می‌گذرد؟ بله، «هنر ناب» اصولاً امری بورژوازمآبانه است.

در اثری اجرایی که مربوط به هنر شهری‌ست، اجراگر سر خود را از جماعتِ عابران پنهان می‌کند. گویی که سرش به دیوار فرو رفته است. مکان اثر او شهر است. او از نشان دادن سر خود به «شهر» اجتناب می‌ورزد. اما آیا او از بیننده اجتناب می‌ورزد یا از بینایی بیننده؟ و آیا لازمه‌ی عمل او دیده شدن توسط عابران نیست؟ رمز هنر شهری در همین دو نکته است: ۱- نفی صورت و تبدیل صورت به کله از طریق پنهان کردن صورت. ۲- دیده شدن این پنهان کاری. جنایتکاران همواره صورت خود را از دوربین پنهان می‌کنند. آنها به واسطه‌ی پوشاندن و پنهان کردن صورت خود، دیده می‌شوند ولی شناخته نمی‌شوند. جنایت چیزی‌ست مخفی. هر چیز مخفی وقتی مخفی‌ست که آشکار شود. هنر شهری آشکارا هنری مخفیانه است. هنری که ابژه‌هایش خود را مخفیانه آشکار می‌کند. تسخیر شهر توسط یک رویداد. فرایند پنهان کاری سوژه که مبتنی‌ست بر بینایی بیننده. هیچ شناختی در کار نیست. چون هیچ صورتی وجود ندارد.



آنگاه که بینایی بیننده به نفی صورت و هویت بخشیدن به کله بیانجامد، در واقع آن زمان که انبوه اُبژه‌های آلوده‌ی نافی صورت و حافظه بوجود بیایند، هنر مسلح تشکیل می‌شود. هنر شهری، هنری که در شهر اتفاق می‌افتد، به-خودی-خود یک هنر مسلح نیست. هنر مسلح مستلزم تمامی اسلوب‌هایی است که ما در این کتاب یک به یک آنها را معرفی کردیم. هنر مسلح مکان از پیش تعیین شده‌ای ندارد. بلکه به دنبال نقاط التهاب است. حتا می‌تواند بر روی یک ناخن اتفاق بیافتد. یا لابلائی دندان‌ها. در مقعد، در دهان. او جمعیت اُبژه‌های آلوده‌اش را هر کجا که بتواند کار می‌گذارد.

اینجا یک پارادوکس وجود دارد: اگر کسی بخواهد به خود هنر عمل کند، چیزی روی نمی‌دهد. و اگر بخواهد هنر را عملی کند، عملی انجام نشده است. در واقع ما می‌گوئیم این دو (هنر/عمل) هرگز از هم جدا نیستند. ما می‌گوئیم عمل هنر مسلح چیزی نیست جز راهپیمایی اُبژه‌های آلوده و ویروس‌ها روی یک ناخن، روی یک پیاده‌رو، توی یک خیابان، روی یک دیوار. کشف سوراخ‌های بدنی که

«شهر» می‌نامیم‌اش و فرو بردنِ خود در آن برای محو کردنِ صورت شهر و «بیرون کشیدن کله‌ی زیرِ آن». در هنر مسلّح این هر دو در یک زمان (فراغت) و در یک مکان (شهر/کمون) اتفاق می‌افتند. و بدین طریق ما می‌توانیم تعریف جامعی از «زیبایی‌شناسی خیابان» بدست دهیم. «زیبایی‌شناسی خیابان» همزمان تحریفِ زیبایی‌شناسی (با دور ریختنِ مفهوم صورت) و خیابان (با دور ریختنِ مفهوم حافظه) است. نه زیبایی‌شناسی‌ست و نه خیابان در معنای معمول‌اش. خیابانی‌ست در حال عبور و گریز. خیابانی‌ست آلوده به یک عمل و آن عمل فعالیت انبوه اطوارهاست در پی رهایی در و از نقطه‌ی التهاب. در عکس مذبور می‌بینیم که هنرمند شهری چگونه نقطه‌ی التهاب را یافته است. نقطه‌ای که او سرش را در آن فرو کرده، حفره‌ی شهر و دقیقاً همان نقطه‌ی التهاب است.

ممکن است بپرسید "خُب این هنر مسلّح چگونه تشکیل می‌شود؟ چگونه می‌توان نام هنر را بر آن نهاد؟" مسئله بسیار ساده است: در فصل اول هنر مسلّح توضیح دادیم که آن چیزی که «هنر» می‌نامیم اصولاً وجود ندارد. تنها «هنر در جامعه‌ی طبقاتی» وجود دارد. مسئله این است که آنچیزی که ما هنر می‌نامیم هیچگونه موقعیت خَلّاقی در زندگی روزمره‌ی انسان‌ها بوجود نمی‌آورد. معیار ارزش‌گذاری هنر امروز مطابق با تعاریف و سلايق طبقه‌ی مسلّط است و «انقلابات هنری» نیز نهایتاً شکلی بورژوازی به خود گرفته‌اند. راه‌کار ما هیچکدام از این‌دو نیست. هنر از ما دزدیده شده است. ما معیار ارزش‌گذاری موجود را ردّ کرده و تسلیح هنر و تسخیر موقعیت‌ها را به عنوان ارزشی که یک اثر هنری می‌تواند و باید داشته باشد معرفی می‌کنیم. اینجاست که هنر مسلّح به هنر شهری ربط پیدا می‌کند.

آنچه به طور کلی «هنر شهری» می‌نامیم را نمی‌توان به تنهایی هنر مسلح محسوب کرد. هنر مسلح تعریف خاص خودش را از شهر و خیابان دارد. خیابان برای ما محل مبارزه است برای تسخیر موقعیت‌ها. محل سرایت ویروس‌ها و در یک کلام مکان فعالیت «جمعیت اُبژه‌های آلوده». مکان آلوده کردن و آلوده شدن. آلودگی آنها نه یک آلودگی سلامت یا سلامتی آلوده، بلکه یک آلودگی آلوده است. کوتاه آنکه از نظر ما خلاقانه، زیبا و زیستنی کردن شهر، خیابان و زندگی انسان‌ها دیگر معنایی جز انقلاب در آن نخواهد داشت.

هنر مسلح خود را به هیچ کدام از معیارها، مفاهیم، و تفاسیر هنری موجود فرو نمی‌کاهد و در پی این نیست که هیچ کدام از هنرهای والا و ارزشمند شما را به اندیشه‌ی مسلح خویش تقلیل دهد! چرا که به چیزی باورمند است که فراتر از نوک بینی هنر و اندیشه‌ی موجود است: «اراده به رهایی». روی دادن در مقعد خویش، در درجه‌ی صفر مقعد خویش و نه در سطل آشغال علایق و سلايق موجود. باری، به یاد داریم و داشته باشید که هر آنچه درباره‌ی هنر مسلح بیان‌دیشید گراف است، و هر چه بدان نسبت بدهید نسبتی با آن ندارد. روی پوست شما اتفاق می‌افتد. مثل چرک زیر ناخن شما جا خوش کرده است. از پوست به شما نزدیک‌تر است. آنقدر نزدیک که نخواهید دید. مثل رتیل روی پوست شماست و مسیر ریل‌ها و میل‌های این قطار را آلوده و تسخیر خواهد کرد، و تغییر خواهد داد.

آزادی جنسی وقتی در نظام طبقاتی واقع می‌شود، اصولاً یک چیز بروز می‌کند: ایدز. ایدز فرزند نامشروعِ سِکسِ سرمایه‌داری‌ست. چرا؟ چون ایدز همان جایی‌ست که نشانه‌ها هیچ کاربردی ندارند. آنجا که همه چیز در تالار آینه (شاید بتوان به طنز گفت «تالار آینه‌ی ناصرالدین شاه») در هم می‌پیچد. هر چیز بازتاب چیز دیگری‌ست که خود بازتابی‌ست از چیزهای دیگر. با این تفاوت که در آن میان، در مرکز آن تالار هیچ کس و هیچ چیز واقع نشده است. انگار ما با یک تالار پس‌آدیبی سرو-کار داریم. در مرکز چیزی موجود نیست. همچون یک سایه که متعلق به هیچ بدنی نیست. اینجاست که ناگهان بورژوازی خود را بیمار می‌یابد. بیماری که هیچ مرضی ندارد. تنها مرض‌اش سایه‌های خودش هستند. سایه‌هایی که به خود او

ارجاع نمی‌یابند. بدن بیمار نشده است؛ چون اصلاً بدنی در کار نیست. تنها بیماری‌ها، تنها ویروس‌ها فعال‌اند.

از ویروسی که غیر قابل شناسایی‌ست چگونه می‌توان مصون بود؟ این ویروس از دل سلامتی زاده می‌شود و در تالار آینه ظهور می‌کند. هنر مبتلا از دل سلامتِ هنر بیرون می‌جهد. اما در اینجا خطرِ یک اشتباه وجود دارد: اینکه ویروسی بودنِ هنر به سلامتِ آن بدل شود. در واقع اینکه هنر مبتلا توسط نقیضه‌های خودش نابود (سلامت) شود. چنین چیزی در تصویری که دلوز از ویروس‌های کامپیوتری داشت اتفاق می‌افتد. او معتقد بود که ویروس‌های کامپیوتری همان «خرابکاری»های قرن‌نوزدهمی هستند. او از یاد می‌برد که چنین ویروس‌هایی به هیچ‌دردی نمی‌خورند. چون قابل‌شناسایی‌اند. آنجا که آنتی-ویروس‌های جدید و جدیدتر نقیضه‌ی ویروس‌های تازه و تازه‌ترند. چنین تجارتی که مبتنی بر نقیضه‌هاست تولیدِ ویروس‌های سالم و بی‌اثر می‌کند. ویروسی که یادآورِ سلامتی‌ست. ویروس‌هایی که آلودگیِ خودشان نیستند. ویروسی رمزگذاری‌شده. چنین ویروسی هنوز در مرحله‌ی کالایی خود دست و پا می‌زند. هنری که قابل‌شناسایی‌ست، هر چقدر هم که مسلح باشد باز خلع سلاح خواهد شد. چون قابل رمزگذاری‌ست. ویروس‌های هنر مسلح در اتاق تاریک تولید می‌شوند. آنجا که نور افکنِ رمزگذاری و کالایی شدن در کار نیست. اینجا هیچ سوژه‌ی آنتگونیستی‌ای در کار نیست. چرا که سوژه‌ی آنتاگونیست همواره تأییدگرِ نظم موجود است.

Alone، هنرمند شهریِ ایرانی، در مصاحبه‌ای خود را «خرابکار» می‌نامد. این خرابکاری تنها در صورتی به مسلح بودنِ 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 می‌گیرد. او بستر خود را در شهر تجربه می‌کند. مشتق شدن هنر شهری از «فرهنگ و هنر» مربوط به زمانی است که ما به سلامتی زندگی شهری و بیروسی تزریق می‌کنیم. هنر شهری از ویروس‌ها می‌گوید. از مکان‌زدایی هنر.

پیش از این، هنر با استقلال‌یابی‌اش به سمت یک کالای زیبایی‌شناسی‌شده 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 می‌توان تاریخ هنر را به مثابه تاریخ مرگ هنرها بررسی کرد. بدین ترتیب تمامی تاریخ هنر به جستجوی «هنر از دست رفته» تبدیل می‌شود. ما به جای فهم از تاریخ هنر، به فهمی تاریخی از فرهنگ و هنر نیازمندیم. این همان چیزی است که هنر بورژوازی همواره از آن طفره می‌رود. چون این یعنی همان قرار گرفتن در «تالار آینه». آنجا که تالار آینه به تخریب بدن می‌پردازد. ما به یک نقد بی‌انتهای نیازمندیم. نقدی که در تالار آینه واقع شده است. تالار آینه کارخانه‌ی تولید اطوارهاست و هنر برای ما یک اطوارگری است. فعالیت هنری را نباید خصیصه‌ی ذهنیت هنرمند دانست بلکه باید اطواری قلمداد کرد که به موقعیت شهروندی سرایت می‌کند.

بنا به دلایل بالا ما هیچ تلاشی نمی‌کنیم تا هنر شهری را به عنوان «هنر» معرفی کنیم. (هر چند خیلی‌ها چنین تلاشی دارند) اگر هنر با بدن تعریف می‌شود، هنر شهری متشکل از اطوارهاست. یعنی سایه‌هایی که متعلق به هیچ بدنی نیستند. هیچ نیازی به هنر بودن

هنر شهری نیست. مثلاً گرافیتی‌ها همواره از سوی بورژوازی نفی شده‌اند. هیچ هنرمند صاحب فضیلتی را سراغ ندارید که نظری درست و حسابی درباره‌ی گرافیتی داشته باشد یا اصلاً آن را بشناسد یا تشخیص دهد (آیدین آغداشلو از چنین هنری اظهار بی‌اطلاعی می‌کند).

بله، ویروس درست در آنجا که تشخیص داده می‌شود، دیده نمی‌شود. پس باید اینچنین گفت: هنر مسلح چیزی در برابر هنر بورژوازی نیست. بلکه آن چیزی است که بورژوازی را آلوده می‌کند. هنر مسلح آلوده است به خودش. آلوده به آلودگی‌اش. او پیش از هر چیز خود را مداوماً آلوده می‌سازد. نظام‌های ارجاعی شهر را آلوده می‌سازد. تسخیر ابزار تولید از نظر ما با آلوده کردن شیوه‌ی تولید حاصل می‌شود. «هنر» با خواست فراروی از 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 می‌شود

آلوده کردن شیوه‌ی تولید یعنی چه؟ یعنی تولید را از تولید خالی کنیم. اجتماعی شدن ویروس‌ها از جایی آغاز می‌شود که روند تولید آلوده می‌گردد. دیگر مهم نیست که تولید می‌کنیم یا نه، مهم این است که این تولید حامل چه ویروس‌هایی است. در چه موقعیت‌هایی؟ تحت چه فعالیت‌هایی؟ مهم این است که این تولید چقدر به نشانه‌های خودش آلوده است و ارجاعات اجتماعی را تا چه حد منحرف می‌سازد؟ اینجاست که تولید به عنوان یک اطوارگری رخ می‌نماید. اطوارها حامل ویروس‌اند. آنها عامل سرایت‌اند.

تابه حال مسئله‌ی فمینیسم در ایران به مرحله‌ی «پس‌از‌زن‌شدن» پرداخته است. اما این اصلاً مهم نیست. مهم این است که یک زن چگونه به عنوان یک زن «تولید می‌شود». یعنی چگونه «صفت» یا «خصیصه»‌ای به خود می‌گیرد. در واقع ما می‌گوئیم مسئله‌ی اصلی فمینیسم باید این باشد: چگونه می‌توان شیوه‌ای که زن در آن تولید می‌شود را آلوده ساخت؟ اطوار نقطه‌ی 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 درباره‌ی «مرگ مؤلف» هم نخواهیم داشت. هنر مسلح متعلق است به دوره‌ی سایبرفرهنگ و دارای منطقی سرایتی است. هنرمند میل‌اش را از بسترش، از اتاق تاریک به بیرون می‌کشد و آن را به دیوار شهر می‌پاشد. چنین منطقی آلوده‌ای وقتی در شهر تزییق شود، هنر را به عنوان فعالیتی مشترک، و به مثابه‌ی یک فراغت، در بستر

اجتماع جاری خواهد کرد. و آیا در این راه مشکل اصلی ما همواره یک «ساختار» نبوده است؟ در مرحله‌ی اول باید اتاق تاریک را از ساختار تهی کرد. ساختار همواره به ما تحمیل می‌شود. جامعه‌ی طبقاتی وانمود می‌کند که خارج از ساختار، هیچ چیز نیست. همین امر فمنیست‌های 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 فمنیسم، حتا با نام «تغییر قوانین تبعیض آمیز» آنچه در نهایتاً از دست می‌دهیم، خود فمنیسم باشد چه؟ اگر فراروی از لوگوس تحت نام «تغییر» به تحقق میل نیانجامد، ما از کدامین تغییر سخن به میان آورده‌ایم؟ تغییر در درون ساختار؟ چنین چیزی ابتداء مستلزم آلوده ساختن صفت‌ها و خصیصه‌ها توسط اطوارهاست.

تغییر همواره از روند تولید آغاز می‌شود، 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 می‌دهد: هیچ چیز تازه‌ای به وجود نمی‌آید. تنها موقعیت‌های جدید رخ می‌دهند. هنر فعالیت در موقعیتی جدید است. هنر بدون مکان‌شناسی هیچ چیزی نیست. هنر، آفرینش نیست، بلکه تهدیدی برای توهم آفرینش است. هنر در خیابان اتفاق می‌افتد و هنرمند سگی است که به عنوان تهدیدی برای نظم عمومی در خیابان پرسه می‌زند. خدا ما را در خیابان خلق نکرد، خدا ما را در گالری خلق کرد. به همین دلیل است که گالری یک لامکان است. مکان‌شناسی و مکان‌زدایی در گالری هیچ معنایی ندارد. برخلاف هنر بورژوازی که همواره در شبیه‌سازی لامکان=زهدان مانند گالری عرضه می‌شود، هنر مسلح نسبت به

مکانی که در آن عرضه می‌شود دارای شعور و سیاست است. علم هنر مسلح، مکان‌شناسی است؛ یعنی بررسی امکان‌های تسخیر موقعیت‌های عرضه‌ی هنر. در مقابل، دیوار سفید گالری همان جایی‌ست که ما در آن خلق شده‌ایم. همه چیز باید آرام باشد. کسی نباید سروصدا کند: «آرامش خدا به هم می‌خورد!»... اما از طرف دیگر، به ما بگویید بازنمایی شرایط اجتماعی در یک اثر هنری، و به‌خود-گرفتن پُزی آنتاگونیستی به خودی خود چه فایده‌ای 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 داشته‌ایم اما چه فایده؟ ایده‌ی مسلط همواره آنتاگونیست خود را تولید می‌کند. مسئله‌ی هنر مسلح هیچ کدام از این دو نیست.

خیلی‌ها با توجه به گذشت دهه‌ی چهل و پنجاه هنر ایران، هنر امروز را «با افتخار» فاقد فاکت‌های ایدئولوژیک پنداشته، آن را در پیوند با نظریه‌ی «پایان ایدئولوژی» خوانش می‌کنند. اما ما معتقدیم که برعکس، هنر هیچگاه تا این حد ایدئولوژیک نبوده است؛ چرا که جهان را نه به مثابه‌ی فعالیت، بلکه همچون بازنمود می‌نگرد. 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 دست‌به‌کارشدن برای تزریق فراغت خود در روند تولید. شیوه‌ی تولید را تنها با بیرون کشیدن میل خود از حوزه‌ی خصوصی، و تزریق آن به بستر اجتماع می‌توان آلوده ساخت. امروز ما بیش از هر زمان باید آلوده شویم. آلوده به عمل خود و بیماری‌های یک فعالیت.

پیش از این سعی بر این بود که هنر از ایدئولوژی پالوده شود، اما این هنر را به دام ایدئولوژی دیگری انداخت. باید قبول کنیم که فرض ما غلط بود. ما فکر می‌کردیم 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 می‌کند (همچون خواست رابطه‌ی بی‌واسطه با طبیعت). اما هیچ رابطه‌ی بدون واسطه‌ای وجود ندارد. چون واقعیت هیچگاه بی‌واسطه نبوده است. هنر متأسفانه این اشتباه را همیشه تکرار کرده است. هنری که به این شیوه از ایدئولوژی می‌گریزد، می‌خواهد آشکار کننده‌ی بی‌واسطه‌ی، نه تنها، واقعیت چیزها، بلکه ماهیت و حقیقت آنها باشد. یک ارتباط بی‌واسطه با خود، چیزها و طبیعت چیزها. اما ایدئولوژی به هیچ وجه یک واسطه نیست تا با فقط تهی کردن هنر از آن، به هنر به مثابه‌ی شناخت برسیم. هنر با این کار تنها خود را از امر اجتماعی تهی ساخته و بدین‌سان با فاصله‌گیری از واقعیت، به ورطه‌ی وانمود کشیده شده است. با این کار ما به چنگ یک ماشین می‌افتیم. ماشینی که هم واقعیت، هم هنر و هم ماهیت چیزها را تولید و بازتولید می‌کند. بدین ترتیب ما با واقعیتی کج و کوله روبرو می‌شویم. واقعیتی که سعی دارد با تزریق خود به هنر، یک امر اجتماعی موهوم را در آن بسازد. این واقعیت هنر را همچون چشم‌اندازی به سوی امر اجتماعی تعریف می‌کند. و رسالتی موهوم را به هنرمند واگذار می‌کند. 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 خلأ «عمل» در آن حس می‌شود مخاطب را متوجه آن سازد.

اما همه‌ی اینها چرند است. این بحثی سطحی‌ست و چنین هنری نهایتاً هنری «سلامت» خواهد بود. نمونه‌ی چنین چیزی امروزه فراوان یافت می‌شود. انواع فیلم و نمایشگاه و شب شعر و کارگاه و غیره که ایدئولوژی به مثابه‌ی یک واسطه را کنار زده و سعی در بازنمایی امر اجتماعی دارند تا بدین ترتیب بتوانند واقعیت اجتماع را در حوزه‌ی خصوصی خود (گالری‌ها، صفحات دفتر شعر و سالن سینما) تجربه کنند. همه‌ی این «روشنگری»ها شبیه یک عکس دسته جمعی‌ست که در آن همه‌ی افراد جامعه/خانواده به طرز مُضحکی ایستاده‌اند و از قضا جُم نمی‌خورند. این عکس دسته جمعی کدامین خودآگاهی را تضمین خواهد کرد؟ چنین عکسی که بازنمایی کل است تنها به درد یک آلبوم، یک کتاب تاریخ می‌خورد. همچون خیلی از هنرمندان که به کتاب تاریخ پیوسته‌اند. خلاصه کنیم، با کنار زدن ایدئولوژی هیولای دیگری بر فراز هنر به پرواز درآمد: «ایدئولوژی وانموده‌ساز». امروزه این ایدئولوژی به هنرمندان این امکان را می‌دهد که خود وانمود امر اجتماعی را در هنر تولید کنند و بدین ترتیب دستگاه وانموده‌ساز همچنان مشغول کار خواهد بود.

هنرمند این وانمود را می‌پذیرد. از این رو که خوش دارد یک ناظر باشد. ناظری که پس از گشتن ایدئولوژی (به حساب خودش) روبروی یک تلویزیون نشسته و دارد واقعیت اجتماع را تماشا می‌کند و با اتفاقات خنده‌دار می‌خندد و با یک سریال هیجان‌انگیز هیجان‌زده می‌شود و با مرثیه‌ها می‌گرید و این واکنش‌ها همان «اثر هنری» اوست. واکنشی حاصل از «دیدن» امر اجتماعی و نه مواجهه با آن. از طریق واسطه‌ای به نام «واسطه‌گی»! در یادداشتی مبتذل از یک دختر جوان می‌خواندم 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 می‌ترسد. آیا این وضعیت هنر امروز ما را نشان نمی‌دهد؟ امروز بیش از هر زمان دیگر شور و علاقه نسبت به امر اجتماعی موج می‌زند اما همچون هراس و شوق دیدن و نه کشف آنچه واقعیت ابژه‌ها 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» می‌تواند معنایی دلوزی نیز داشته باشد که ما آن را به «آلوده شدن» والایش می‌دهیم).

اما آیا ما به این خاطر ایدئولوژی را کنار نزدیم که حامل معنا بود؟ و آیا به این دلیل به دام ایدئولوژی تازه نیافتاده‌ایم که معنا وجود ندارد؟ این دو سؤال نشان دهنده‌ی دو مرحله‌ی اساسی هستند. و به همین دلیل هنر در مرحله‌ی دوم توسط مخاطب تنها دریافت و مصرف می‌شود (یا در واقع تنها دیده می‌شود). در وضعیت دوم تحمیل ایدئولوژی نه از یک منشأ (همچون وضعیت اول) بلکه توسط تک‌تک هنرمندان ناظر و مخاطبان حاضر اعمال می‌شود. یک تولید دسته‌جمعی: تولید ایدئولوژی جنسی‌شده (تولید/مبادله). در این حالت، هنر مخاطبش را تولید می‌کند و مخاطب هنر را مصرف می‌کند. در واقع می‌توان گفت که در نبود معنا، هنر سعی می‌کند از واقعیت انتقام بگیرد و از این طریق در قالب هنر، واقعیت را به کالایی تبدیل می‌کند که تولید، تکثیر، عرضه و مصرف می‌شود. این کالای هنری/واقعی توجه همگان را برمی‌انگیزد. درباره‌اش سخن گفته می‌شود. مخاطب و منتقد با سخن گفتن مکرر در مورد آن سعی می‌کنند به واقعیت آن معنایی ببخشند و این بهترین یا در واقع تنها کاری‌ست که می‌توانند انجام دهند. چرا که با این کار، هنر دیگر آن

کالایی نخواهد بود که با نفی واقعیت، میل و ارزشِ مصرفِ واقعیِ ما یعنی همان آلودگی را در مقابل معنا و بی‌معناییِ دو وضعیتِ ذکر شده معرفی می‌کند یا در واقع ما را در تالار آینه قرار می‌دهد. هنر امروز بر خلاف آنچه ادعا می‌کند نه طرفدار مشارکتِ مخاطب در اثر هنری، بلکه طرفدار مشارکت او در انتقال ایدئولوژی به پس‌زمینه است.

بر خلاف هنرِ دهه‌های گذشته‌ی ما که (بنا بر آنچه می‌گویند) دنباله‌روی ایدئولوژی بود، هنر امروز ایدئولوژی را در درون خود دوباره بازتولید می‌کند. اینجا ما به یک پرسش بنیادین می‌رسیم: آیا واقعاً این ایدئولوژیست که با نشانه‌هایش هنر را در سیطره‌ی خود می‌گیرد یا حوزه‌های خانوادگی و خصوصی و جنسی‌شده (مثلاً گالری‌ها) هستند که کارکردی ایدئولوژیک به هنر می‌بخشند؟ پردازش هنر مسلح همزمان پاسخ به این پرسش نیز هست. تفاوت وضعیتِ اوّل (هنر ایدئولوژیک) و وضعیتِ دوّم (هنر امروز) در این است که اوّلی تابع ایدئولوژیست و دوّمی سرگشته‌ی آن. هنر امروز سرگشته‌ی چیزیست که از آن متنفر است یعنی همان ایدئولوژی. برای همین است که آن را انکار می‌کند چون به آنچه در او و موقعیت‌اش درونی شده است نظر ندارد. چنین ایدئولوژی‌ای از آنرو بدل به سلطه می‌گردد که به هیچ انگاشته می‌شود. هر گاه بخواهیم ایدئولوژی را فراموش کنیم، آن را بیشتر به یاد خواهیم آورد. از این طریق ما می‌توانیم به این نتیجه برسیم که بر خلاف ذهنیت موجود، ایدئولوژی واسطه‌ی هیچ چیزی نیست. ایدئولوژی درِیچه‌ای نیست، که از آن به هنر، ادبیات و سیاست و امر اجتماعی نگاه کنیم. هنر با چنین برداشتی بود که ساده‌لوحانه سعی در خالی کردن خود از

ایدئولوژی داشت. نتیجه‌اش این شد که این بار هنر با تجربه‌ی حسرت‌بار و نظاره‌گر امر اجتماعی در گالری، سالن سینما، محدوده‌ی کاغذها و سخنرانی‌های بی‌فایده به بازتولید نشانه‌های ایدئولوژیک می‌پردازد. بله، مخاطب در هنر امروزی‌ها مشارکت دارد چون او با «دیدن» اثر هنری آن را تولید می‌کند. مخاطب خودش اثر را می‌بیند، خودش آن را تولید می‌کند و خودش تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد. سخنرانی‌های روشنگرانه‌ی این و آن در جمع‌های اتفاقاً دانشجویی هیچ فرقی با جشن تولد و ضیافت عروسی ندارد چون همه‌ی اینها ساخته‌ی ذهن مخاطب است. هیچ فرقی نمی‌کند که بیننده‌ی یک تابلوی نقاشی در یک گالری فسقلی چقدر مجذوب اثر می‌شود و دست به چانه در مقابل آن تأمل می‌کند. چون در هر صورت پس از خروج از مراسم، همه چیز را از یاد خواهد برد. تصویری که یک فرد و یک جامعه از آینده‌ی خود در ذهن می‌سازد نیز همین گونه است: تصویری که قبل از وقوع فراموش می‌شود. باید در نظر گرفت که ایدئولوژی دیگر نیازی به تولید شدن ندارد، بلکه به همان سادگی که منحل می‌شود، دوباره به کار می‌افتد. می‌توان اینگونه گفت که امروز حوزه‌ی خصوصی هنر از دوران ادیپ‌اش عبور کرده است. اکنون همه می‌دانند که هنر دیگر آن فضای بسته‌ی دیروز نیست و با اخذ هویتی سایبرنتیک می‌تواند واقعیت را در خود فروبلعد. این بخت بزرگی است برای هنر که از قضا به چاهی عمیق برای آن بدل شده است. گالری به مثابه‌ی یک امر خصوصی همواره تأکید دارد که همه چیز برای «دیدن» است و اصولاً هیچ چیزی تا وقتی که دیده نشود وجود ندارد. رفتن به مراسم سخنرانی همواره دیدن سخنران بوده است؛ و این چرخه تا جایی پیش می‌رود که

درمی‌یابیم آن امر اجتماعی که به مثابه‌ی یک رویای از دست رفته در حوزه‌ی خصوصی هنر تجربه می‌شود بسیار تفاوت دارد با خودِ واقعیتِ اجتماع (آیا دقت کرده اید؟).

از نظر مکان‌شناسی، عرضه‌ی اثر هنری مسلط حوزه‌ی خصوصی است. حتا اگر اثر هنری بازنمودی کلی از تمامی شرایط اجتماعی باشد. هنر مسلط در بهترین حالت یک موناد است اگرچه جزئی و خرد است اما کلیت را در خود نهفته دارد. بنابراین هنر مسلط از ایده‌ی فلسفی - لاینیتزی بازنمایی نامتناهی در متناهی در رنج است. حال فرقی نمی‌کند که این نامتناهی نبرد طبقاتی و زندگی توده‌ها باشد (رئالیسم و نیورئالیسم) یا احساسات شخصی هنرمند (اکسپرسیونیسم) یا هارمونی مطلق عناصر (فرمالیسم - مینیمالیسم) یا اوج حرکت و پویایی ماشین‌ها (فوتوریسم) یا تخیلات و رؤیاها (سورئالیسم). بدین ترتیب، در هنر امروز این واقعیت اجتماعی است که از ریخت افتاده و به حوزه‌ی خصوصی وارد می‌شود. راه‌کار ما عکس این است: یعنی در لحظه‌ای که از میل خود و پیروسی مُسری ساخته، اتاق خوابمان را، از حوزه‌ی خصوصی مان به قلب شهر پرتاب می‌کنیم: و این نخستین بار در تاریخ هنر خواهد بود که برای یک بار هم که شده توده‌ها سخن خواهند گفت و دیگران خفه خواهند شد.

< میدان التهاب

فکر می‌کنیم توانسته باشیم شما را قانع کنیم که تا وقتی هنر بر فرآوری از جنبه‌ی کالایی خود و سرکوب ارزش مصرف (به مثابه‌ی سلامت سازی هنر) تأکید دارد، سخن سیاسی یا بازنمایی طبقاتی در آن صرفاً به خزعبلات سیاسی - اجتماعی پیرمردهای خانه‌نشین و مهمانی‌های خانوادگی شباهت خواهد داشت: یک محیط خصوصی همچون گالری. خصوصی همچون خانواده.

پس باید به یک نقطه‌ی 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 می‌شود و صفتی به خود می‌گیرد. مطمئناً طرح یک جامعه‌ی پس‌ا طبقاتی این خواهد بود: جامعه‌ای فاقد جنسیت. جامعه‌ای سایبرگ شامل ویروس‌ها. ویروس‌هایی که نه از طریق آمیزش جنسی (و آلودگی آن: ایدز) بلکه از طریق التهاب‌ها منتقل شده و به بستر اجتماع وارد می‌شوند و شیوع می‌یابند. ویروس‌هایی حاوی میل و ارزش مصرف واقعی توده‌ها - آلودگی مداوم.

گالری یا مجلات به تنهایی هیچ اهمیتی ندارند. آنها وقتی اهمیت دارند که منتقل کننده‌ی ایدئولوژی به میدان‌های اجتماعی‌اند. از این جهت تفاوت میان هنر نخبه‌گرا و عوام‌گرا از میان می‌رود. هنر نخبه‌گرا، چیزی جز هنر عامیانه نیست. چرا که هنر نخبه با عوام‌گرایی ست که نخبه می‌شود! پس ما خواستار ویرانی یا نابودی هیچ چیز نیستیم، ما طرفدار آلودگی هر چیزیم. ما طرفدار سکس آزاد نیستیم، ما طرفدار سکس آلوده‌ایم: یعنی عشق‌بازی بدون تماس

(مارلون براندو در آخرین تانگو در پاریس). یعنی رابطه در میدان ملتهب.

ما به خیابان می‌رویم. خیابان جایی‌ست که اطوارها به آن تزریق می‌شوند. تولید از خیابان آغاز می‌شود. و از اینجا می‌آغازیم 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 فرازِ خوابِ «فرهنگ و هنر». بیایید چنین بختکی را بر فراز «میدان»‌های بورديو بررسی کنیم. همانطور که می‌دانیم «میدان تنگ دامنه‌ی تولید» میدانی‌ست خصوصی شامل تولیدکنندگان هنر. و میدان دیگر «میدان پهن دامنه‌ی تولید»، میدانی‌ست اجتماعی شامل مصرف‌کنندگان. تولید و عرضه‌ی هنر بر پاشنه‌ی این دو میدان می‌چرخد. گالری‌ها در میدان اول شخصیت می‌یابند. میدانی خصوصی و بی‌تفاوت نسبت به موقعیت عرضه‌ی هنر. بدین ترتیب حقیقتاً چیزی به نام عرضه‌ی اثر هنری وجود ندارد. عرضه تنها در روابط خانوادگی و خصوصی شده شکل می‌گیرد. در نشانه‌شناسی ایدئولوژی گالری زنانه است. و معادل بیرونی آن یعنی بازار مردانه است. میدان دیگر که همان «میدان پهن دامنه‌ی تولید» باشد، بستر مصرف و یا همان بازار است. مطابق تحلیل‌های بورديو، سلايق میدان دوم را میدان اول تعیین می‌کند: از طریق نظام آموزشی. و بدین ترتیب نظام آموزشی نه تولیدکنندگان، که خیل مصرف‌کنندگان کالای نمادین را پرورش می‌دهد. نظام آموزشی اجتماع را جنسیت‌گذاری می‌کند؛ و همین طور موقعیت‌های تولید و عرضه‌ی 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 توده‌ای بدل

می‌شود. شبکه‌ی چهارم سیما در قالب برنامه‌هایی «تخصّصی» به «فهم» توده‌ها از هنر و فرهنگ کمک می‌کند. «سینما ۴»، «سینما یک» و «سینما ماورا» تنها فیلم نشان نمی‌دهند، بلکه درباره‌ی فیلم‌ها بحث‌های «کارشناسی» می‌کنند و خود تمایز میان میدان تنگِ دامنه و میدانِ پهن دامنه را از بین می‌برند. 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 تمایززدایی خود می‌پردازد. بدین ترتیب هنر بر پایه‌ی یک اصل مهم بنا می‌شود: انکار ارزش مصرف حتا به قیمت تأیید آن! در واقع هنر ابتدا ارزش مصرفش را از بین می‌برد و سپس آن را انکار می‌کند. با شکست خوردن هنر در این فراروی و انکار ارزش مصرف است که اصولاً بازار آزاد تأیید می‌شود. هنر از اینکه به واسطه‌ی منطقی‌های بازاری فهمیده شود نفرت دارد اما در همان حال با جهش به سوی مکانی خصوصی و ماورایی مانند گالری، تلویحاً سرنوشت بازار آزاد را می‌پذیرد و در نهایت با نابودی ارزش مصرف بازار آزاد پدیدار می‌شود. مطابق تحلیل ما می‌توان میدان اول را زنانه (ظریف، هنرمندانه، خصوصی) و میدان دوم را مردانه (خشن، توده‌ای، 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 جنسیت‌گذاری بر مناسبات شهری همواره نقیضه‌هایی بوجود می‌آید که حاصل چنین ایدئولوژی جنسی شده‌ای است. یکی از این نقیضه‌ها ایدز است. با سربرآوردن ایدز از دل آنچه می‌توان «سکس ایدئولوژیک» نامید، تمام لذت‌ها و تمام رمزگان‌های لذت در نظام طبقاتی بهم می‌ریزد. اگر جامعه‌ی طبقاتی

پیش‌تر با شعار «لذت ببر» پیش می‌رفت، چیزی مثل ایدز این شعار را با خطر مواجه می‌کند. تو دیگر نمی‌توانی از همه چیز و بطور نامحدود لذت ببری. استفاده از کاندوم یکی از راه‌های آلوده نشدن به پیامدهای سِکسِ طبقاتی‌ست: لذت را مختل می‌کند و در عین حال به شما احساس امنیت از لذت ناکامل‌تان را می‌بخشد. با تولید انواع مختلف کاندوم، این لذت‌های تازه رمزگذاری می‌شوند. حالا ما به دو دسته تقسیم می‌شویم: کسانی که آلوده‌اند و کسانی که در معرض آلودگی‌اند. پس نظام طبقاتی لذت را که خودش تعریف کرده از شما می‌گیرد و لذتی توأم با «نگرانی» و «هراس» از آلودگی را به شما اعطا می‌کند. اما ارتباط بین حوزه خصوصی زنانه و حوزه عمومی مردانه با استعاره ایدز چیست؟ ما سِکسِ ایدئولوژیک را ارتباط رفت-وبرگشتی این دو میدان ساختاری می‌دانیم. یعنی ساختار خود تولیدکننده‌ی نوعی آلودگی‌ست که هنر و فرهنگ را در تالار آینه، یعنی آنجا که نشانه‌ها هیچ کاربردی ندارند، قرار می‌دهد. هنر آلوده می‌شود اما یک «آلودگی ایدئولوژیک». این گونه از آلوده شدن را می‌توان «هراس ایدئولوژیک» نیز نامید. یعنی آلوده شدن به هراس از آلودگی ساختار. اینگونه ابژه‌ها آلوده به عمل خود نیستند بلکه آلوده‌اند به پیامدهای سِکسِ ایدئولوژیک بر مبنای تفاوت جنسی و منطق مبادله.

ما داریم توی کاندوم زندگی می‌کنیم! ما از آلودگی می‌هراسیم چرا که مظهر آلودگی در نظام سرمایه‌داری بیماری‌ست. ایدز است، که نقیضه‌ی آن سلامت است.

اما هراس از آلودگی مهم‌تری در کار است. هراس از «دست به کار» شدن. چرا که «عمل کردن» همیشه به معنای آلوده شدن است.

به دست گرفتنِ ابتکارِ عملِ مستلزمِ عملِ است و اگر کاری انجام نمی‌شود به این دلیل نیست که آن کار وجود ندارد. ما بارها و بارها تأکید می‌کنیم که خواستِ عمل، خواستِ آلوده شدن به عمل خود، در درون ما درونی شده است و مرحله‌ی اوّل آلودگی، شناخت «نقاط التهاب» کنش است. نقاط یا میدان‌های ملتهب آلوده کننده‌ی میدان‌های ساختاری بوردیو است و شناسایی آن نخستین گام در رهایی از قید ساختاریست که از قضا هنوز از بین نرفته است.

اکنون باید از آن «بختک» نوشت. آنچه بر فرازِ دو میدانِ یاد شده همچون یک کابوس در پرواز است. «هنر مسلح» روند تولید را آلوده ساخته، و از دلالت‌های خود ویروسی 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 آلودگیست. ما به نوشتارِ یکدیگر آلوده‌ایم؛ نوشتارمان اینگونه قدرت می‌گیرد. آلودگی به منطقِ پخش-و-پلاشدن، نه به طورِ منظم، که به طورِ هَرَدَمبیل تکرار یافتن. تکثیرِ منظم است که باعث ایجادِ فرهنگِ همگانی می‌شود. مفهومِ توسعه، مفهومِ تن دادن به امرِ همگانی نیست، مفهومِ همگانی‌شدنِ تن است.

هزاران کُذ که تشکیلِ «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 برتریِ بنیادین دارد: او تخت‌خوابش را به بستر اجتماع آورده است. او آلوده است به عمل خود.

هیولای سایبرگ همواره یک بیماریِ علاج ناپذیر دارد: خودارضایی. (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 فرهنگِ کلینیکیِ مسلط را از پای در خواهد آورد؛ وقتی که آلودگی بر پایه‌ی قدرتِ مرکز گریز شبکه‌ای 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 تازه‌ای در میان نیست:

هین سخن «آلوده» بگو

تا دو جهان لوده شود!

زیباییِ شناسیِ جامعه‌ی توده‌ای در دلِ فاضلابِ اتفاق می‌افتد. در دلِ کثافت! هنر گذشته را به یاد آورید: چه چیزی به جز تصاویری عامه‌پسند می‌بینید؟ گذشته همواره عامه‌پسند است. شعر حافظ جز شعری عامه‌پسند نیست. نقاشی‌های بهزاد عامه‌پسند است. مُنگل نباشید! مسئله چالشِ مسخره میان گذشته و حال نیست. مسئله این است که دیگر گذشته به هیچ دردِ ما نمی‌خورد؛ و آینده برای ما چیزی جز تصویری مبهم نیست. «وضعیتِ موجود» و حفظِ آن، تنها چیزی است که هنر رسمی به آن فکر می‌کند. ما نگرانِ آینده‌ایم، اما نگرانی کافی نیست: ما به آینده فکر می‌کنیم، اما فکر کردن کافی نیست: ما آینده را تسخیر می‌کنیم. آینده از آنِ موقعیت‌هایی است که هر فرد به عنوانِ یک هنرمند در آن شرکت می‌کند.

مواضعی که اطوارها نسبت به یکدیگر اتخاذ می‌کنند سازنده‌ی فضایی‌ست که ما آن را «میدان التهاب» می‌نامیم. فضایی برای گفتگوی اطوارها و واکنش آنها نسبت به یکدیگر. فضایی برای تعامل آنها. لحظه‌ای برای سرایت. بدین ترتیب اطوارها می‌توانند بر موقعیت خود مسلط شده و به فعالیت اطوارهای اطراف خود به دیده‌ی 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 سیاه‌لشکرهایی نیستند که به حاشیه رانده شده باشند، بلکه ارواحی هستند که سلسله مراتب بازنمایی واقعیت شهر را تهی کرده و دست به نوعی «ریخت‌مان» (در مقابل چیدمان) می‌زنند. آنها نمایشی بودن هنر بورژوازی را تقلید می‌کنند. آنها رازِ نمودها را در بستر اجتماع کشف می‌کنند. هنر شهری هنری به واقع به دور از تمامیتِ روایت است. به همین دلیل است که ما نیز تأکیدی نداریم تا هنر شهری را «هنر» بدانیم. چون اصولاً برای ما هنری به غیر از هنر شهری وجود ندارد!

هنر مسلح با تأکید بر جنبه‌ی تبلیغاتی‌اش واقعیتِ تبلیغات را زیر سؤال 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 آغازین‌اش» 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 رفتن خود را منظور دارد. با چنین تعریفی تولید به فعالیت تولیدی تبدیل خواهد شد و کار در فراغت شکل خواهد گرفت. همین یک جمله تعریفی کامل از هنر شهری را به دست می‌دهد.

«راه رفتن» او «کار» اوست:

راه رفتن هنرمند شهری فراغت او و تکثیر مداوم‌اش جهت آلوده کردن و تسخیر موقعیت‌هاست. شاخصه‌ی اصلی هنر مسلح هم دقیقاً همین است: یک «مکان‌شناسی» و «مکان‌زدایی از موقعیت‌های شهری». هنر تنها در شهر اتفاق می‌افتد و فراغت تمام کسانی که در فعالیت هنری مشارکت می‌کنند «کار» آنهاست. اینگونه هنر به منش بیان‌گریزی و جنبه‌ی اطوارگونه‌اش بازمی‌گردد. راه رفتن او همان اطوارگری اوست. و چون اطوارها عامل سرایت‌اند، به بازتعریف «کار» می‌پردازند و آن را به مثابه‌ی 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 رفت‌وسیرگشت 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 مشارکت اطوارها در موقعیت‌های هم، اضافه نمودن 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 اشتراکی‌اش، منطق سرایتی‌اش را جایگزین خشونت نمادین می‌سازد. میدان التهاب میدان تولید ویروس‌هاست. و مکان اولیه‌ی تولید «اتاق تاریک» است.

< سرایت

فعالیت اطوارها از یک منطق دیالکتیکی وام می‌گیرد: فهمیدن «این» از طریق «آن». روی‌دادن «این اطوار» در «این موقعیت»، و «این فعالیت» بر اساس «این التهاب». التهاب نقطه‌ی حساس کنش است. از اینجاست 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 ایدئولوژیست که توسط بورژوازی به هنر منتقل می‌شود. بنابراین فعالیت ما 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 می‌کنیم. بنابراین مسئله به هیچ وجه این نیست که گالری باشد یا نباشد، بل دردناک این است که گالری (بنا به ماهیت‌اش) دیگر فقط گالری نیست، بلکه گالری+ایدئولوژی است.

آنچه هنر امروز بر آن پامی‌فشارد «سلامتی» هنر است. یعنی هنر بودن 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 می‌رود نهایتاً خود «هنر» به مثابه موقعیتی زیستی نیست؟ نزد ما این یک اصل اساسی است 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 چپ‌ها نیز تا حدی بر اشتباه بوده‌اند و راهی جز این نرفته‌اند. باید تصوّر موجود از «هنر اعتراضی» را نیز دور ریخت. بازنمایی امر سیاسی در هنر را فراموش کنید. هنر مسلّح تصورِ پوچّ یک «هنر اعتراضی» نیست، بلکه عمل بالنده‌ی یک هنر ملت‌هت‌ب است. نکته‌ی جالب و در واقع «گاف» هنرمندان همواره این بوده است که می‌گویند ما می‌خواهیم 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 تجربه‌ی یک موقعیتِ زیستی بوسیله‌ی هنر است که جز با آلوده ساختن آن و رهایی از خلوص بازنمایانه‌اش امکان‌پذیر نیست. تمامی وسواس هنر تا به امروز همین بوده است. وسواسی که از «سرایت» یک التهاب به هنر یعنی از محصول اضافه‌ی خود هراس داشته است. و امروز ما می‌گوییم که «هنر مسلّح» چیزی نیست جز محصول اضافی همین هنر و آن چیزی که هنر همواره از آن بر حذر بوده است: آلودگی. و ویران‌کننده‌ی آن چیزی است که هنر حتا با وجود بازنمایی‌های سیاسی، اجتماعی و غیره بر آن تأکید داشته است: خلوص.

دو دستی چسبیدن به هنر، باعث از دست رفتن خود آن می‌شود. تنها شرط تحقق یک هنر واقعاً زیستی، سرایتی‌ست که ما را از هنرِ خالص «فراتر» می‌برد. هنر مسلح فقط هنر نیست، دوست یا دشمن هنر نیست، ورای هنر است. از این رو هنر مسلح همان فاجعه‌ای‌ست 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 می‌کند همان محصول اضافه‌اش یعنی آلودگی و در نهایت هنر مسلح است. آنها به ما می‌گویند هنر را «آلوده» به سیاست نکنید. اما ما دقیقاً همین کار را می‌کنیم! سیاست یعنی قرار گرفتن در یک موقعیت زیستی؛ یعنی سرایت.

با تزریق ویروس‌ها به «میدان التهاب» سرایت آغاز می‌شود. ویروس‌هایی که پیش از این در «اتاق تاریک» شکل گرفته‌اند، توسط اطوارها (این آبژه‌های بیمار) به دل شهر و موقعیت‌های آن تزریق می‌شوند. در چنین جایگاهی دیگر مبادله‌ای در کار نیست. بلکه سرایت است که در دل مصرف‌خانه می‌کند. سرایت ویروس‌ها از x به y نیست. یعنی از منطقی مبادله‌ای پیروی نمی‌کند. بر پایه‌ی طرح تفاوت‌ها نیست. آنچه از این میدان پا می‌گیرد در واقع لذت جنسی‌ست بدون رابطه‌ی جنسی. آرگاسمی‌ست دسته‌جمعی با و میان آبژه‌های آلوده. اطوارها با قرار گرفتن در میدان التهاب به آبژه‌های آلوده بدل می‌شوند. آنها نه از یک پدر، بلکه از انتقال همزمان ویروس‌ها به وجود آمده‌اند. نه از منطق تولید و مبادله، بلکه از منطق شیوع و سرایت. نوعی سرایت همزمان و همگانی. اینجا هیچ شکلی از پهنه‌ای آدیپی در کار نیست. تفاوت بیولوژیکی کوچکترین

موجودیتی در زایش ویروسی ندارد. آنها از میان شکاف تولید و مبادله زاده می‌شوند. وجود فاعل در پسِ عملِ اطوارها غیر ضروری‌ست زیرا بیماری آنها حاصل فعالیت مشترک آنهاست. جنبه‌ی کنش‌گر هیچ نیازی به الگوهای از پیش تعیین شده ندارد. پیش از اُبژه‌های بیمار طبیعی وجود ندارد تا بدان بازگردند. برای آنها هیچ نوع سلامتی پیش از آلودگی در کار نیست. وجود آنها لازمه‌ی آلودگی آنهاست و آلودگی آنها لازمه‌ی وجودشان. آنها بدون آنکه مدعی زبانی پیشا-جنسی باشند، به امکان بقاء فکر می‌کنند. اما نه بقاء به مثابه‌ی سلامتی بلکه بقاء به مثابه‌ی 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 «اُبژه‌های آلوده» وجود خواهند داشت. جنسیت‌گذاری تاریخ نخواهد داشت. ما در تاریخ نیست که راه می‌رویم. ما در شهر است که می‌دویم. دویدن انرژی‌زاست. انرژی شادی آفرین است. هنرِ شاد هنری‌ست که روزی باید به آن تن داد. ما موافق آلودگی خانواده، فرهنگ و هنر هستیم.

آغاز: تیر ۱۳۸۶

انجام: آبان ۱۳۸۶

