

مقدمه^۱

رناته لورنز

ترجمه: بابک سلیمی زاده

نظم زمان کارگری خستگی‌ناپذیر بر بهنجاربودگی است. بر گستره‌ای از نام‌ها نظیر «زمان‌هنجارمندی»، «زمان‌مندی بازتولیدی» یا «زمان استریت» پدیدار می‌شود و بیوگرافی‌ها و روابط صمیمانه‌ی ما را سازمان می‌دهد. با سلسله‌مراتب احترام اعتبار می‌یابد. به خوبی از گستره‌ی کاملی از ابزارهای به‌ظاهر معصومانه نظیر برنامه‌های زمانی، فهرست انجام کارهای روزانه، تقویم‌ها، آخرین مهلت‌ها، ساعت‌ها، و کامپیوترها استفاده می‌کند. همانطور که الیزابت فریمن فرمول‌بندی می‌کند «جسم برهنه به جسمیت‌یابی اجتماعاً معنادار به میانجی تنظیم زمانی ملتزم است».^۲ نظم زمان به عنوان زمانسیاست نه تنها زندگی‌های فردی را تنظیم می‌کند، بلکه مبادرت به اداره‌ی ریتم‌های نامتقارن تمامی جمعیت‌ها می‌نماید و بدین ترتیب ارزش و معنای به‌ظاهر «بی‌زمان» زمان را سازمان‌دهی می‌کند.^۳ تولیدپذیری بیشینه و پیشرفت ثابت را راجع به سبک‌های زندگی، بدن‌مندی توانا، متصدی‌های حرفه‌ای، یا حتی جابجایی سرمایه، تلاطم‌های محروم‌سازنده، یا رکود مرجح می‌دارد. حتی همچنان در تقویت مفاهیم استعماری مشارکت می‌کند که به‌موجب آن برخی گروه‌ها خود را جلوتر از دیگرانی می‌انگارند

^۱ - این متن بر اساس چندین مباحثه و تجربه‌ورزی پربار حول موضوعات زمانسیاست و مات‌بودگی در برنامه‌ی PhD in Practice در آکادمی هنرهای زیبا وین است، به خصوص با شرکت‌کنندگان سه سال نخست: Nika Autor, Michael Baers, Mareike Bernien, Giulia Cilla, Eva Ingrid Cogne, Egerman, Yasmine Eid-Sabbagh, Till Gathmann, Ana Hoffner, Hanna Husberg, Annette Krauss, Xiaoyan Men, Elske Rosenfeld.

Anna T. در مورد مات‌بودگی به‌خصوص مایلم از آثار Eva Egerman, Yasmine Eid-Sabbagh, و Anna T. یاد کنم.

^۲ - الیزابت فریمن، بندهای زمان: زمان‌مندی‌های کویبر، تاریخ‌های کویبر (دوره‌ام، NC: انتشارات دانشگاه دوک، ۲۰۱۰)، ۳.

^۳ - همان، ۳.

که فرضاً هنوز در گذشته زندگی می‌کنند. زمان‌مندی‌ای که بر اهداف، رویدادها، پیشرفت، و مدیریت خطی زمان متمرکز است همچنین در هسته‌ی بسیاری از پروژه‌های آموزشی، هنری، چپ‌گرایانه، و سیاسی انتقادی قرار دارد. تنها اگر زمان به عنوان اثر صرف روابط نامتقارن قدرت نگریسته شود و نه به عنوان جزء بنیادین شالوده‌اش این درهم‌تنیدگی می‌تواند قابل اغماض ارزیابی گردد.

در غیر این صورت آدمی حس می‌کند که به معرفی یا تقویت کردارهای هنری به مثابه زمان‌سیاست فراخوانده شده است، به عنوان وسایلی به همان نسبت مؤلّد برای به چالش کشیدن مفاهیم زمانی منظم و صلب و تاثیرات آنها بر بدن‌ها و امر اجتماعی. آدمی یا می‌تواند وقفه‌ها و ریتم‌های متفاوت را گسترش دهد و یا فروپاشی‌ها را در اتصال میان زمان و معنا تولید کند. این مداخلات دقیقاً چگونه و با چه فرمت‌ها و روش‌هایی اتفاق می‌افتند؟ آیا وعده‌ای وجود دارد، حتی در پژوهش هنر-بنیان، عرصه‌ای که به موجب وسایل خود متحمل زمان‌مندی‌های آکادمیک بوده است، با طرح‌های تحقیقاتی، پرسش‌های فوری و یک توسعه‌ی خطی از دانش؟ لیندا توهیوای اسمیت به اصل مطلب اشاره می‌کند: «اصطلاح "پژوهش" به طرز گریزناپذیری با امپریالیسم و استعمار اروپایی پیوند دارد. خود این کلمه، "پژوهش"، احتمالاً یکی از کثیف‌ترین کلمات در واژگان بومی جهان است.»^۴ آنچه در پی می‌آید انگاره‌ی متفاوتی از پژوهش و دانش را پیش‌طرح می‌کند، و امکان به چالش کشیدن روابط سلسله‌مراتبی نظیر رابطه‌ی داننده و دانسته و تولید روابط توأم با احترام با تفاوت را پیشنهاد می‌دهد. در حالی که گستره‌ای از استراتژی‌های زمان‌سیاسی در این کتاب ارائه خواهد شد، یک نا/لحظه‌ی خاص در زمان، یک وقفه‌ی ممکن در نظم زمانی است که به عنوان نقطه‌ی آغاز پدیدار می‌شود: نه-اکنون/اکنون.

تعویق/امات بودگی

یک پرده‌ی ابریشمی زردآلویی به آهستگی به سمت دوربین حرکت می‌کند تا جایی که تقریباً به طور کامل قاب را پر می‌کند. اما باقی نمی‌ماند؛ در عوض برخی مکانیسم‌های نامرئی یا دست‌هایی در بیرون از فضا لباس را کمی تکان می‌دهد و آن را بیرون می‌برد. آدمی انتظار دارد که این پرده چیزی را آشکار کند، اینکه کسی یا ابژه‌ای باید در پس پرده باشد تا، حال که لباس برداشته شده است، پدیدار شود. در عوض، در پس پرده پرده‌ای دیگر انتظار می‌کشد - اینبار به رنگ حنایی - و به سمت دوربین حرکت می‌کند، اندکی می‌لرزد، و ناپدید می‌شود. یک پرده‌ی قرمز با نواری طلایی در قسمت پایینی‌اش ظاهر می‌شود. در حالی که پرده‌ای زیبا از پس پرده‌ای دیگر نزدیک‌تر می‌آید، اندکی می‌رقصد و ناپدید می‌شود، یک موسیقی مردمی آهسته همراه با گیتار را می‌شنویم که

^۴ - لیندا توهیوای اسمیت، روش‌شناسی‌های استعمارزدا/بند: پژوهش و مردم بومی (لندن: Zed Books, ۱۹۹۹)، ۱.

به نحوی به گوش می‌رسد که گویی از یک ضبط صوت قدیمی و پیشاپیش بسیار استفاده‌شده با سرعتی بسیار پایین پخش می‌شود.

آنچه در اینجا توصیف می‌کنم آغاز فیلم کوتاه ۱۹۴۹ *کِنِت انگر، لحظه‌ی آلبالویی*، است. پس از تماشای شمار کاملی از پرده‌ها که پدیدار و ناپدید می‌شوند و برای حدود دو دقیقه ادامه می‌یابد (که یعنی تقریباً نیمی از این فیلم کوتاه را مشاهده کرده‌ایم) مشخص می‌شود که ما بواقع داریم لباس‌های ابریشمی، نه پرده‌ها، را می‌بینیم که حرکت می‌کنند چنانکه گویی زندگی‌ای از آن خود داشته‌اند. سرعت فیلم کاهش می‌یابد و سپس به سریع‌تر از حالت عادی افزایش می‌یابد درحالی‌که یک لباس ابریشمی سیاه بالا می‌رود و چهره‌ی یک خواننده‌ی زن ظاهر می‌شود: با چشمی پرزرق‌وبرق و آرایش لب، و به نظر می‌رسد که از دوران فیلم صامت باقی مانده است، گرچه فیلم رنگی است، هرچند به طور مصنوعی. پس از لحظه‌ای دیگر، لباس سیاه دوباره چهره و بدن زن را می‌پوشاند. پوست‌اش در پس لباس نازک سوسو می‌زند. عنوان فیلم *لحظه‌ی آلبالویی* دو جنبه را گرد می‌آورد که مایلیم بر آنها تمرکز کنیم: زمان‌مندی لحظه، یک میزان اندک از زمان، که شخص در انتظار آن است، و سپس، پیش از آنکه واقعاً حاضر شود، پیشاپیش گذشته است. یک لحظه اینجا است اما درعین حال اینجا نیست. دریدا این پدیده را به عنوان «دیرگشتگی» هرگونه تجربه توصیف کرده است. از این چشم‌انداز زمان تمامیت‌زدایی می‌شود، نمی‌تواند به طور کامل حاضر و دسترس‌پذیر باشد. همانطور که فریمن اشاره می‌کند، این مفهوم برای نظریه‌ی کوییری سودمند است که به میل و فانتری می‌پردازد.^۵ قلمرو غنی فانتری و امیال که پس و پیش می‌رود با خواست ناممکن زندگی در حال حاضر تلاقی می‌کند. جنبه‌ی دومی که فیلم به آن گریز می‌زند مفهوم چیزی «آلبالویی» است که من آن را به عنوان مفهومی از مات‌بودگی برداشت می‌کنم، به عنوان امری که رویت‌پذیر است اما نه کاملاً؛ می‌تواند پرده یا حجابی باشد که بینایی را تیره می‌کند.

با توجه به اهمیت یک بینایی شفاف برای آنچه به عنوان پروژه‌ی مدرنیته و روشنگری ضرب شده است، این مهم است که زمان‌سیاست را به پرسش از باصره/دیداریت پیوند دهیم، بخصوص در عرصه‌ی پژوهش هنر-بنیان (دیداری). با تصدیق نقد گایاتری اسپیواک که اصطلاح «خشونت معرفت‌شناختی»^۶ را مطرح کرده است برای آنکه پیشه‌ی بی‌رحمانه‌ی تولید دانش روشنگری را توصیف کند، مایلیم این موضوع را ردیابی کنیم که تا چه حد یک شکل متفاوت از دیدن و دانستن توسط یک مات‌بودگی استراتژیک تولید می‌شود. برای اندیشیدن در امتداد امکان‌های سیاسی مات‌بودگی به عنوان یک استراتژی هنری، به دعوی «حق مات‌بودگی»^۷ ادوارد گلیسان و درخواست‌اش مبنی بر اینکه «ما باید علیه شفافیت در همه‌جا مبارزه کنیم»^۸ ارجاع می‌دهم. همانطور که

^۵ - فریمن، *بندهای زمان*، ۹.

^۶ - گایاتری چاکراورتی اسپیواک، «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟»، در *مارکسیسم و تفسیر فرهنگ*، ویراست کری نلسون و لارنس گروسبرگ (لندن: مک‌میلان، ۱۹۸۸)، ۲۴.

^۷ - ادوارد گلیسان، *بوطیقهای نسبت*، ترجمه‌ی بتسی وینگ (ان آرپور: انتشارات دانشگاه میشیگان، ۱۹۹۷)، ۲۰۹.

^۸ - ادوارد گلیسان، *گفت‌مان کاریبی*، ترجمه‌ی میشل دش (شارلوتسویل، VA: انتشارات دانشگاه ویرجینیا، ۱۹۹۹)، ۳۵۶.

گلیسان توضیح می‌دهد، مات‌بودگی به عنوان مقوله‌ای از معرفت‌شناسی عمل می‌کند - برای اجتناب از فروکاستن، باید دریابیم که دیگری برای ما مات است^۹ و حتی این نکته را بپذیریم که ما برای خودمان مبهم هستیم.^{۱۰} اما درعین حال مات‌بودگی یک مقوله‌ی هستی‌شناختی است، و بر چگالی، ضخامت، یا سیالیت دیگری اشاره دارد، «تکینگی تقلیل‌ناپذیر»^{۱۱}، و «خوشامدگویی به مات‌بودگی، که به میانجی آن دیگری از من می‌گریزد»^{۱۲} به هر دو معنا مات‌بودگی به عنوان یک دفاع علیه فهم عمل می‌کند، کنشی از تعرض، آنطور که سلیا بریتون آن را درمی‌یابد، که شیئی‌سازی و استیلا را تولید می‌کند.^{۱۳} بدین ترتیب مات‌بودگی با اتخاذ نقطه‌ی آغاز فعالیت منفعل‌اش از سلسله‌مراتبی که در فرایند خشونت‌آمیز تولید دانش عمل می‌کند مشخص می‌شود. مات‌بودگی اگر اینطور نگریسته شود حتی بیش از یک مقوله‌ی معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی است، یعنی، یک استراتژی مقاومت است. گلیسان بطور کاملاً تحت‌اللفظی به برده‌ها اشاره می‌کند، که خود را با ناپدیدشدن در یک جنگل انبوه مات می‌کنند،^{۱۴} و او در این مورد مشورت می‌دهد که چگونه مراقب هویت خود باشیم: «نباید اجازه دهیم که در هرگونه ذاتی گوشه‌گیر شود»^{۱۵} همانطور که بریتون استدلال می‌کند: «مات‌بودگی جایگاه رویت‌پذیری سوژه‌ی استعمارشده را از یک منبع آسیب‌پذیری - نوعی از آسیب‌پذیری که فانون به آن ارجاع می‌دهد وقتی که می‌نویسد "مرد سیاه در دیدگان مرد سفید دارای هیچ‌گونه مقاومت هستی‌شناختی نیست" - به تولید فعال تصویر رویت‌پذیر اما ناخوانا دگرگون می‌کند»^{۱۶} بنابراین مات‌بودگی یک مقوله درون امر رویت‌پذیر است که علیه سلسله‌مراتب، آزار و سلطه عمل می‌کند. همانطور که گلیسان توضیح می‌دهد - بخصوص در عرصه‌ی شعر و زبان - مات‌بودگی می‌تواند به خوبی بوسیله‌ی استتیک دنبال گردد. به همین ترتیب می‌توان به عنوان مثال تمرین «سکوت» جان کیچ را، همانطور که نظریه‌پرداز کوپیر یوناتان کتز به نظر مطرح می‌کند^{۱۷}، به عنوان یک مات‌بودگی استراتژیک نگریست. کیچ سکوت را در شعرش مورد کاوش قرار می‌دهد، به عنوان مثال در «سخنرانی درباره‌ی هیچ»^{۱۸} اش («من اینجایم/ و چیزی برای گفتن وجود ندارد/ نه چیزی بیش از/ هیچ/ می‌توان گفت») و نیز در تصنیف‌هایش. شناخته‌شده‌ترین قطعه‌اش را می‌توان "۴'۳۳" دانست، قطعه‌ای «برای هرگونه ساز یا هر تنظیمی از سازها» که در آن برای برهه‌ای از زمان که در عنوان ذکر شده است هیچ اجرا می‌شود. مسلماً چیزهایی طی این زمان شنیده می‌شود، اما از روی عمد تولید نشده‌اند. استفاده‌ی کیچ از سکوت در پیوند با موقعیت اجتماعی‌اش به عنوان یک مرد همجنس‌گرا خوانش گردیده است. به جای انگاشتن آن به

^۹ - گلیسان، *بوطیقای نسبت*، ۱۹۳.

^{۱۰} - همان، ۱۹۲.

^{۱۱} - همان، ۱۹۰.

^{۱۲} - همان، ۱۶۲.

^{۱۳} - نگاه کنید به: سلیا م. بریتون، *ادوارد گلیسان و نظریه‌ی پسالستعماری: استراتژی‌های زبان و مقاومت*، مجموعه‌ی مطالعات دنیای نو، ویراست دوریس کدیش. (شارلوتسویل، VA: انتشارات دانشگاه ویرجینیا، ۱۹۹۹).

^{۱۴} - گلیسان، *بوطیقای نسبت*، ۱۶۲.

^{۱۵} - همان، ۱۹۲.

^{۱۶} - بریتون، *ادوارد گلیسان و نظریه‌ی پسالستعماری*، ۲۴.

عنوان یک سمپتوم از سرکوب در یک محیط اجتماعی هوموفوبیک، کتز این بحث را مطرح می‌کند که این، برخلاف، یک شیوه‌ی انتخاب‌شده (و کاملاً رویت‌پذیر) از مقاومت بود، نمودی که گواهی آشکار از نامناسب بودن آن ارائه داد.^{۱۸} بنابراین مات‌بودگی عبارت از رویت‌ناپذیری یا پنهان‌کردن نیست. مات‌بودگی مقوله‌ای از تجسم‌بخشیدن فعال است، یک تجسم‌بخشیدن که با اینحال غیرقابل‌درک شده است، فراتر از فهم.

آیا این بدین معناست که مات‌بودگی استراتژیک می‌تواند یک مقیاس ارزشمند علیه شناخته‌شدن و بدین‌سان قرار گرفتن در منتهی‌الیه فرومایه‌ی سلسله‌مراتب‌ها در عرصه‌ی دانش و قدرت باشد؟ اگر سارا احمد را در متن‌اش «شناختن غریبه‌ها» دنبال کنیم، رابطه‌ی دانش و مات‌بودگی پیچیده‌تر می‌شود.^{۱۹} برای بسط یک معرفت‌شناسی انتقادی و ضد‌نژادپرستانه، او به‌کاربردن اصطلاح «غریبه» را به جای «دیگری» پیشنهاد می‌دهد. او با این فهم مستقیم که «غریبه» آن کسی است که از دانش می‌گریزد، یا اینکه کسی است که «مشخصاً ابژه‌ی دانش نیست» مخالفت می‌کند.^{۲۰} در عوض، غریبه نزد او به عنوان یک مقوله درون دانش تولید می‌شود، «غریبه کسی است که ما به عنوان نه دانستن می‌شناسیم، به جای آنکه کسی باشد که ما به‌سادگی نمی‌شناسیم.»^{۲۱} اگر به فیلم *لحظه‌ی آلبالویی* بازگردیم، درمی‌یابیم که زن/خواننده به عنوان یک غریبه به معنایی که احمد منظور نظر دارد مجسم شده است. در لحظه‌ای که چهره‌اش رویت‌پذیر می‌شود، باز-پوشانده می‌شود. سپس او را می‌بینیم که برخی کنش‌ها را اجرا می‌کند، که شبیه به بازآفرینی صحنه‌های فیلم است؛ برای نمونه، روی مبل تخت‌خواب‌شو ژست می‌گیرد به جای آنکه صرفاً بنشیند. سپس خانه را همراه با گروهی از سگ‌های تازی بسیار خوش‌عکس ترک می‌کند. ما نه تاریخ این لباس‌های زیبا را می‌فهمیم، و نه متوجه می‌شویم که چه کسی را داریم تماشا می‌کنیم – کسی که به اندازه کافی مهم است که ژست‌گرفتن‌اش را مشاهده کنیم. تعویق در اینجا وسیله‌ای است که مات‌بودگی را از بینایی تولید می‌کند. توجه ما با تعویق فهم تقویت می‌شود. اما همچنان می‌توانیم به خوبی این کنش‌ها را به عنوان تولیدی از غریبه‌بودگی ملاحظه کنیم، به جای یک گریز از پروژه‌ی روشنگری. غریبه‌بودگی موقعیت کسی است که می‌تواند در آینده شناخته شود، اگر نه اکنون، و کسی است که اکنون ابژه‌ی پیش‌افکنی‌ها، تعیین‌هویت‌ها و اگزوتیک‌سازی‌ها است؛ احمد از «فتیشیسم غریبه» صحبت می‌کند. غریبه دقیقاً فیگور معرفت‌شناختی‌ای است که زمان‌مندی یک پیشرفت ثابت در تولید دانش را برمی‌انگیزاند و تقویت می‌کند. اگر از این منظر بنگریم، یک استراتژی مات‌بودگی همچنین می‌تواند زمان‌مندی پیشرفت را تغذیه کند. بنابراین، حائز اهمیت است که بپرسیم آیا و چگونه مات‌بودگی/تعویق می‌تواند علیه تولید غریبه‌بودگی موثر واقع شود.

^{۱۷} - یوناتان کتز، «سکوت کویر جان کیچ؛ یا، چگونه از بدتر کردن امور اجتناب کنیم»، GLQ ۵، شماره ۲ (۱۹۹۹): ۲۳۱-۵۲.

^{۱۸} - همان.

^{۱۹} - سارا احمد، «شناختن غریبه‌ها»، در *مواجهات غریب: دیگری‌های جسمیت یافته در پسا-استعماریت* (نیویورک: راتلج، ۲۰۰۰)، ۵۵-۷۴.

^{۲۰} - همان، ۵۵.

^{۲۱} - همان.

فیلم اولیور حسین وعده‌های تزیین‌شده یک قاب فلزی را نشان می‌دهد که یک پرده‌ی سبزرنگ را نگه‌داشته است به جای یک صفحه پروجکشن. قاب و پرده به آهستگی به سمت قاب دوربین و به سمت ما بینندگان حرکت می‌کنند، تا جایی که قاب تا تمامی کادر دوربین ادامه می‌یابد. پرده گشوده می‌شود و یک قاب دیگر را با همان پرده آشکار می‌کند، که دوباره شروع به حرکت به سمت دوربین می‌نماید. ما این فرایند را دوباره و دوباره مشاهده می‌کنیم. پس از مدتی رنگ پرده تغییر می‌کند، یک قاب چوبی جایگزین قاب فلزی می‌شود، و بر لبه‌ی قاب یک دست را در یک دستکش مشاهده می‌کنیم که یک ریسمان را می‌کشد تا پرده را بگشاید. در نهایت یک گنجه پدیدار می‌شود. دو دست در دستکش درهایش را باز می‌کنند و در پس درها، درون گنجه، پرده‌ای دیگر را مشاهده می‌کنیم که گشوده می‌شود. یک کتاب بزرگ باز می‌شود و پرده‌ای دیگر را نمایان می‌کند. مجموعه‌ای از لباس‌های کهنه به جای پرده‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و ارجاعی حتی واضح‌تر به فیلم *کنت انگر* را تولید می‌کند، تنها با این تفاوت که چهره‌ی زنی آشکار نمی‌شود. ما از طریق یک سوراخ کلید و یک لنز دوربین مشاهده می‌کنیم. درحالی‌که این فیلم همچنین و حتی به طرز صریح‌تر علیه وسایل خشونت معرفت‌شناختی عمل می‌کند، تعلیق را به کار می‌برد، انتظار برای یک لحظه را تنها برای آنکه تعلیق بیشتری بر فراز آن تولید کند. من تعلیق را همچون گونه‌ی خاصی از تعویق می‌نگرم، که با میل اشباع شده است. فریمن این زمان‌مندی را به عنوان امری در نسبت با سکسوالیته‌ی S/M توصیف می‌کند، به عنوان امری که «به طور مبالغه‌آمیزی وجوه زمانی قدرت و سلطه را روشن می‌سازد و با اینحال شیوه‌های تازه‌ای از دریافت زمانی و آگاهی تاریخی را ارائه می‌دهد».^{۲۲} در S/M، قدرت در مرکز بازی است: قدرت کاوش و آشکارسازی به‌وضوح در این فیلم حاضر است و به تشریفات درآمدی است. تاریخ پژوهش بی‌رحمانه در آن حاضر است، با اینحال فیلم هیچ اثر یا یافته‌ای را به ما نشان نمی‌دهد یا میانجی‌گری نمی‌کند. درحالی‌که فیلم با چشم‌داشت‌های آشکارسازی، معلوم‌سازی، نمایان‌سازی، و نقاب‌زدایی بازی می‌کند، هرچیزی که بواقع نشان می‌دهد در کنار یا در ورای آن چشم‌داشت‌ها قرار دارد. پارچه‌ها، دستکش‌ها، پرها، مرواریدها، و بادبادک‌های مختلفی را مشاهده می‌کنیم، اما بدن‌ها یا ابژه‌های دیگری را مشاهده نمی‌کنیم که بتواند گویای یک تولید دانش عمیق درباره‌ی سبک‌های زندگی، کردارها، سکس، و نمودهای کوییر باشد. درحالی‌که فیلم رتوریک بصری مکاشفه را به کار می‌برد، از بیننده می‌خواهد که همه‌چیز را درعین‌حال خارج از «پارامترهای اعتراف و حقیقت، میل انسان‌گرایانه برای تامل، و ایدئال شفافیت» بنگرد.^{۲۳} این فیلم درحالی‌که بوسیله‌ی تعلیق یک وقفه را در نظم زمانی ایجاد می‌کند،

^{۲۲} - الیزابت فریمن، «ضربه [ضربان] را بگردان: سادومازوخیسم، زمان‌مندی، تاریخ»، *تفاوت‌ها: ژورنالی برای مطالعات فرهنگی* ۱۹، شماره ۱ (۲۰۰۸): ۴۳.

^{۲۳} - نیکولاس دو ویلیرس، *امات‌بودگی و پستو، تاکتیک‌های کوییر در فوکو، بارت، و وارمول (مینئاپولیس: انتشارات دانشگاه مینسوتا، ۲۰۱۲)*، ۵.

مات‌بودگی را تولید می‌کند. به‌طور معکوس، مات‌بودگی نه تنها یک مقوله درون عرصه‌ی نقدی از بینایی می‌گردد، بلکه نیز یک مقوله درون عرصه‌ی زمان‌سیاست می‌شود.

بنابراین این فیلم انکار نمی‌کند که رابطه‌ی ما با تفاوت پیشاپیش در حیطه‌های دانش، زمان‌مندی و رویت‌پذیری قرار گرفته است. در عوض، از اینکه وضوح را در این حیطه‌ها تولید کند سربازمی‌زند و به جای آن یک بالقوگی از رابطه‌ای دیگرگونه، یعنی به‌تعویق‌افتاده و بدینسان مات، با تفاوت را طرح‌ریزی می‌کند. کاربردی تشریفاتی از تعلیق لحظه‌ی بی‌نهایت تکرارشونده را در میان «اکنون!» و «نه اکنون!» تولید می‌کند. این «نه اکنون! اکنون!» به کار گماشته می‌شود نه برای مشخص‌ساختن لحظه‌ی اکتشاف حقیقت، و نیز نه برای نشان‌دادن یک غریبه‌بودگی که پیش‌افکنی‌ها و انتظار یک دانش آینده را مقرر می‌دارد. در عوض، «نه اکنون! اکنون!» بالقوگی‌ای از یک طرح مادیت‌یافته‌ی زودگذر از آینده را در نظر دارد، که هنوز اینجا نیست.^{۲۴} «نه اکنون! اکنون!» زمان بی‌مفصل است، زمانی که به طور کامل قابل‌دسترس نیست.

در انتهای فیلم یک قاب فلزی خالی به سمت دوربین حرکت می‌کند و تصویر سیاه می‌شود. پس از آنکه هیچ صوتی در بیشتر فیلم نداریم، یک صدای آرام، که همراه است با موسیقی احساسی فیلم، توضیح می‌دهد که صفحه دارد «به طرز نامحسوسی آهسته» به مخاطب نزدیک‌تر می‌شود و بیننده را فرامی‌گیرد، «یک تجربه‌ی وحشتناک و بااینحال نه کاملاً ناخوشایند»، همانطور که متوجه می‌شویم. بدین ترتیب، فیلم حتی موقعیت بیننده را به عنوان کسی خارج از قاب رعایت نمی‌کند، بلکه در عوض نشان می‌دهد که چگونه مخاطب می‌تواند به آهستگی اما بطور پیوسته توسط صفحه فراگرفته شود. من در نخستین نمایش این فیلم در کنفرانس «فیلم زنده! جک اسمیت!» حضور پیدا کردم، که در آن پروجکشن بخشی از اجرا بود. فیلم بر روی یک صفحه‌ی متحرک نمایش داده می‌شد که توسط برخی افراد نگه داشته شده بود، که در تاریکی ایستاده بودند. وقتی که صدا شروع کرد به صحبت کردن درباره‌ی صفحه که به سمت مخاطب حرکت می‌کند، صفحه به واقع به‌آهستگی در مسیر مخاطب حرکت داده می‌شد، تا جاییکه به مخاطب تحویل داده می‌شد و بالای سر ما قرار می‌گرفت. به نوعی این اجرا تنها مخاطب را به‌طور تحت‌اللفظی بر روی صفحه نمی‌آورد، چراکه ما را ترغیب کرد که شروع کنیم به تمرکز بر روی زمینه‌ی پروجکشن، تئاتر، دستگاه پروجکشن، و اعضای مخاطبان همراه. ما حتی به طریقی فرصت این را یافتیم که خودمان را بیوشانیم، که صفحه را نه برای تصویرکردن بلکه برای تضمین اندکی مات‌بودگی به کار بریم، اما درعین حال مسئولیت این را یافتیم که به صفحه رسیدگی کنیم و دریابیم که چگونه آن را نگه داریم یا آن را به دیگران منتقل کنیم.

^{۲۴} - نگاه کنید به خوزه استبان مونوز، سفر در اتوپیا: سپس و آنجای آیندگی کوئیر (نیویورک: انتشارات دانشگاه نیویورک، ۲۰۰۹).

آهنگساز تجربه‌گرا پولین اولیوروس مفاهیم «آگاهی شنیداری» و «شنیدن ژرف» را به موسیقی آورد، که از موسیقی‌دانان و مخاطبان به یک اندازه (اگرچه در برخی از قطعاتش تفکیکی میان آنها وجود ندارد) می‌خواهد که گوش کنند. او به جای تمرکز بر سکوت چنانکه کیچ انجام داد، «پیشنهاداتی برای آنکه چگونه می‌توان سکوت را شکست و پارادایم انحصار را در موسیقی تغییر داد» ارائه نمود.^{۲۵} او قطعاتی ابداع کرد که در آن به اصوات بدن‌اش گوش می‌داد و می‌کوشید آنها را با سازش، آکاردئون، بازابداع کند. در تصنیف‌اش برای *والری سولاناس* و *مرلین مونرو* در *بازشناسی بینوایی‌شان*^{۲۶} بخشی را می‌آورد که موسیقی‌دانان به تن‌ها و مدولاسیون‌های یکدیگر گوش می‌دهند و سعی می‌کنند آنها را با سازهای خودشان تقلید کنند. علاوه بر گشوده‌شدن نسبت به صداهای اطراف، حتی در زندگی روزمره، مفهوم شنیدن ژرف به نظر دلالت‌های سیاسی وسیع‌تری دارد. اثر اولیوروس از آنجا که همچنین از ما می‌خواهد به اصوات دیگری گوش دهیم و جایگاهی به آن اختصاص دهیم، به توسعه‌ی یک قابلیت برای شنیدن می‌پردازد، که اسپیواک آن را فراخواند وقتی که گفت مسئله این نیست که آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید، بل این است که آیا کسی هست که قادر به شنیدن باشد.^{۲۷} قابلیت شنیدن به ما فرصت می‌دهد که از پارامترهای مسلط اندیشیدن و کردار آگاه شویم و شاید حتی آنها را ترک کنیم.

همانطور که گلیسان خاطر نشان می‌کند، بی‌احترامی به مات‌بودگی نه تنها گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده را، بلکه هردو سوی سلسله‌مراتب را متاثر می‌سازد و جابجا می‌کند. او با لذتی عنادورزانه حکایتی در مورد مرگ ویکتور سگالن ارائه می‌دهد، یک قوم‌نگار فرانسوی که به پلی‌نزی و چین سفر کرد. سگالن در سال ۱۹۱۹ طی وقایعی اسرارآمیز در جنگلی در فرانسه مرد. گلیسان به طور جدی باور دارد که «سگالن از مات‌بودگی دیگری مرد، از چهره‌به‌چهره‌شدن با ناممکنی به انجام رساندن استحاله [دیگری بودن] که رویای آن را داشت. [...] او که قادر به دانستن این نبود که یک انتقال به شفافیت در تقابل با مسیر پروژه‌اش امتداد می‌یابد و برخلاف، احترام به اشکال دوسویه‌ی مات‌بودگی می‌توانست آن را به انجام رساند، به طور قهرمانانه در ناممکنیت دیگری بودن تحلیل رفت.»^{۲۸} گفته می‌شود که یک نسخه‌ی باز از هملت در کنار بدن مرده‌ی سگالن قرار داشت - گفته‌ی هملت

^{۲۵} - پولین اولیوروس، به *صدا درآوردن [ژرف‌فاسنجی] حاشیه، مجموعه نوشتارها ۱۹۹۲-۲۰۰۹* (کینگستون، NY: انتشارات شنیدن ژرف، ۲۰۱۰)، ۲۰.

^{۲۶} - این تصنیف نقطه‌ی آغازی شد برای فیلم پولین بودری و من، *برای والری سولاناس و مرلین مونرو در بازشناسی بی‌نوایی‌شان*، ۲۰۱۳، نگاه کنید به <http://www.boudry-lorenz.de>

^{۲۷} - گایاتری چاکراورتی اسپیواک، *اسپیواک ریدر: آثار برگزیده‌ی گایاتری چاکراورتی اسپیواک*، ویراست دانا لندی و جرالد مک‌لین (لندن: راتلج، ۱۹۹۶)،

۲۸۹.

^{۲۸} - گلیسان، *بوطیقای نسبت*، ۱۹۳.

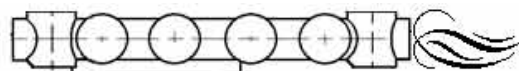
«زمان بی‌مفصل است» اندیشه‌های دریدا درباره‌ی «نه اکنون» در *اشباح مارکس*^{۲۹} را می‌گشاید درباره‌ی یک زمان حال که زمینه‌اش را از دست داده است و روابط ثابت یک پیش و یک پس. با بازگشت به فیلم‌های *لحظه‌ی آلبالویی* و وعده‌های تزیین‌شده می‌توانیم سگالن را تصویر کنیم که پیوسته می‌کوشد با برداشتن یک پرده از پس پرده‌ی دیگر روشنگری را تولید کند، بدون یافتن ابژه‌ای که بتواند به آن اختصاص یابد یا با آن اینهمان شود. بریتون با آموختن از این دشواری‌ها، و اخذ اصطلاح دیگری از گلیسان، یک «انحراف» را خواستار می‌شود. حتی اگر نمی‌توانیم به جهان «دیگری» وارد شویم، با اینحال می‌توانیم جهان خودمان را به تعلیق درآوریم.^{۳۰} این به اندکی زمان نیاز دارد.

^{۲۹} - ژاک دریدا، *اشباح مارکس: وضعیت بدهی، کار سوگواری، و انترناسیونال نو*، ترجمه‌ی پگی کاموف (نیویورک: راتلج، ۱۹۹۴)، ۱.

^{۳۰} - بریتون، *ادوارد گلیسان و نظریه‌ی پسااستعماری*، ۱۶۳.

- احمد، سارا. «شناختن غریبه‌ها»، در *مواجهات غریب، دیگری‌های جسمیت‌یافته در پسا-استعماریت*، نیویورک: راتلج، ۲۰۰۰: ۵۵-۷۴.
- بریتون، سلیم. *ادوارد گلیسان و نظریه‌ی پسااستعماری: استراتژی‌های زبان و مقاومت*، مطالعات دنیای نو، ویراست دوریس کدیش، شارلوتسویل، VA: انتشارات دانشگاه ویرجینیا، ۱۹۹۹.
- دریدا، ژاک. *اشباح مارکس، وضعیت بدهی، کار سوگواری، و انترناسیونال نو*، ترجمه‌ی پگی کاموف، نیویورک: راتلج، ۱۹۹۴.
- دو ویلیرس، نیکولاس. *مات‌بودگی و پستو، تاکتیک‌های کوپیر در فوکو، بارت، و وارمول*، مینئاپولیس: انتشارات دانشگاه مینسوتا، ۲۰۱۲.
- فریمن، الیزابت. «ضربه [ضربان] را بگردان: سادومازوخیسم، زمان‌مندی، تاریخ»، *تفاوت‌ها: ژورنالی برای مطالعات فرهنگی*، جلد ۱۹، شماره ۱ (۲۰۰۸): ۳۲-۷۰.
- فریمن، الیزابت. *بندهای زمان: زمان‌مندی‌های کوپیر، تاریخ‌های کوپیر*، دورهام، NC: انتشارات دانشگاه دوک، ۲۰۱۰.
- گلیسان، ادوارد. *بوطیقای نسبت*، ترجمه‌ی بتسی وینگ، ان آربور: انتشارات دانشگاه میشیگان، ۱۹۹۷.
- گلیسان، ادوارد. *گفتمان کاریبی*، ترجمه‌ی میشل دش، شارلوتسویل، VA: انتشارات دانشگاه ویرجینیا، ۱۹۹۹.
- کتر، یوناتان. «سکوت کوپیر جان کیچ؛ یا، چگونه از بدتر کردن امور اجتناب کنیم»، *GLQ*، جلد ۵، شماره ۲ (۱۹۹۹): ۲۳۱-۵۲.
- مونوز، خوزه. *سفر در اتوپیا: سپس و آنجای آیدگی کوپیر*، نیویورک، انتشارات دانشگاه نیویورک، ۲۰۰۹.
- اولیوروس، پولین. *به صدادرآوردن [ژرفاسنجی] حاشیه‌ها: مجموعه نوشتارها ۱۹۹۲-۲۰۰۹*، کینگستون، NY: انتشارات شنیدن ژرف، ۲۰۱۰.
- اسمیت، لیندا توهیوای. *روش‌شناسی‌های استعمارزدا/بند: پژوهش و مردم بومی*، لندن: Zed Books، ۱۹۹۹.
- اسپیواک، گایاتری چاکراورتی. «آیا تابع فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» در *مارکسیسم و تفسیر فرهنگ*، ویراست کری نلسون و لارنس گروسبرگ، لندن: مک‌میلان، ۱۹۸۸.
- اسپیواک، گایاتری چاکراورتی. *اسپیواک ریدر: آثار برگزیده‌ی گایاتری چاکراورتی اسپیواک*، ویراست دانا لندی و جرد مک‌لین، لندن: راتلج، ۱۹۹۶.

Not now! Now!, Chronopolitics, Art & Research, Renate Lorenz (Ed.), SternbergPress, ۲۰۱۴, pp. ۱۴-۲۴



www.mindmotor.info