

هنر مسلّح به چه چیز مسلّح است ؟

بابک سلیمی زاده و امین قضایی

< اشاره : متن زیر فصلی از کتاب "هنر مسلّح" می باشد.

۱/ اتاق تاریک

باید از آغاز بیابازیم. هنر مسلح از "زیبایی شناسی بستر" یا "تختخواب" آغاز می کند؛ و بطور کلی از "زیبایی شناسی اتاق تاریک". بیابید از فیلم جاده ی مالهند دیوید لینچ شروع کنیم تا با تحریف این فیلم، شخصیت "دایان" را دوباره تعریف کنیم. در فیلم جاده ی مالهند وقتی خواننده ی اول و محبوب شهر به روی سن می آید قرار است چیزی افشا شود. قرار است جعبه ای بچگانه پیدا شود : جعبه ی میل. جعبه ای همچون یک کالای معمولی. همچون یک جعبه ی اسباب بازی. آیا می توان این جعبه را همان اثر هنری دانست؟: یک جعبه ی کوچک حاوی میل. خواننده ی "باشگاه سکوت" از میل خود آواز می خواند، به همین دلیل است که آواز او "سکوت" است. این جعبه ی کوچک ، خانه ی میل است یعنی همان اتاق "دایان" : اتاق تاریک.

میل و مرگ همیشه در بستر رخ می دهند. و سکوت اصل مشترک میان ایندو است. اتاق تاریک یک اتاق کاملاً تهی ست. 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 نمی آورد. او قادر به سخن گفتن نیست. میل درون جعبه (اتاق تاریک) است. میل در این جعبه به هیچ ابژه ای بیرون از خود ارجاع نمی یابد و با مرگ خود برابر است.

اتاق تاریک محل گوارش معناست و در نهایت محل دفع آن. اثر هنری مسلح به مثابه ی یک جعبه یعنی کالایی که میل در آن نهفته است، با خاموش شدن نور جنسیت و ارزشگذاری جزمی جامعه ی طبقاتی، در اتاق تاریک زاده می شود. اتاق تاریک تنها می تواند هیولا تولید کند و هنر مسلح

همان هیولاست. چنین تولیدی نه به معنای گذار از نیستی به هستی (آفریده شدن)، بل به معنای ملتهد 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 می شوند.

دایان یک خود ارضاگر 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 ست به زندگی. آنگاه که با مرگ خود برابر می شوی. خواب واکنشی ست به بیداری، آنگاه که با مرگ خود برابر می شوی. و در این لحظه آواز همان "سکوت" خواهد بود چون داری به طور مکرر از مقعد خود زاده و مرده می شوی: 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 می دهد. 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 می توان از بدنهای منزوی به "اطوار"ها رسید و در واقع زیبایی شناسی بستر را به زیبایی شناسی خیابان پیوند زد؟ بدنهای منزوی اتاق تاریک برعکس آنچه تصور می شود، بدنهایی منفعل نیستند. آنها دارای واکنش اند. این واکنش نوعی مبارزه است. مبارزه‌ی بدن در مقابل نیروهای مخرب. این نیروها بدن دایان را به بدنی منزوی و تک افتاده تبدیل می کنند. خودکشی دایان همان از شکل افتادن بدن اوست. او به چهره‌ای متلاشی شده بر روی بسترش تبدیل می شود. آیا می توان 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 سرمایه داری، به اثر هنری موجودیتی منفعل و تک افتاده می دهد و انزوای آن را با انفعال آن برابر می کند.

درست در شبی که لزنسیسم دایان اولین تجربه‌ی کودکانه‌ی خود را به دست می آورد، اتاق تاریک پایان می یابد و کاملیا به شیوه‌ای کاملاً افلاطونی چیزی را به یاد می آورد: زمزمه کردن سکوت را. دگرجنسگرایی و هالیوود را. این همان اشتباهی بود که پسیکه در مورد ارس مرتکب شد. با به خاطر آوردن است که اتاق تاریک نابود می شود. هنر مسلح این لحظه‌ی افلاطونی، این یادآوری را نمی خواهد. چون قرار نیست خصایص اثر هنری شما را یاد چیزی بیاندازد. حتی 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 نمی آورد. زبان همیشه دگرجنسگراست و هر نوری از آن تهاجم واقعی نظام جنسیت بر هیولای تمایل جنسی است. تهاجم وحشیانه‌ی صورت های ارسطویی بر هیولای ارسطویی. با از بین رفتن اتاق تاریک، هجران دایان مانند هجران پسیکه کامل می شود و او محکوم می شود به بسترهای جامعه طبقاتی. کاملیا دایان را در آنجا جا گذاشته

است: زنی مرده در بستر. چه ارگاسم هایی که در بستر جامانده اند! چه آزادی هایی! و چه ننگ هایی!

پس دایان به اتاق خودش و به بسترش تبعید شده است. میل و مرگ هر دو در اتاق تاریک، در تختخواب دایان اتفاق می افتند و سوژه را در تاریکی خود ناپدید می کنند. زیبایی شناسی بستر جانی تازه به میل در جامعه ی طبقاتی می بخشد. میل در جامعه ی طبقاتی در درون بستر اتفاق می افتد. از اینرو انزوای انسانها همان کج ریختی و از شکل افتادن آنها در بستر است (به جنازه ی 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 می گیرد. یعنی آغاز و پایان. در حالیکه زبان فاقد جنسیت و روند تولید در جعبه ی کوچک و اتاق تاریک آغاز و پایانی ندارد. زبان یک نور است، دلالت یک نور است که چشم دایان دیگر آن را نمی بیند. نور کلمات، نور جنسیت، نور آفرینش. تمایل جنسی توسط دلالت رمزگذاری می شود و میدانهای ساختار شکل می گیرند. بدین ترتیب انسان از مرگ و ارزش مصرف خود جدا می شود. آثار هنری موجود از یک اتاق روشن بیرون می آیند.

در واقع راز جامعه ی طبقاتی را باید از همین اتاق کوچک دایان فهمید: جدایی انسان از خود به مثابه ی ابژه ی 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 آمدن کاملیا، دایان به اتاق خودش تبعید می شود. تبعید به محل مرکزگریزی ها: سکوت. و محل میل: تختخواب اش. در این تبعیدگاه تصاویر دایان را احاطه می کنند. این تصاویر نه از "بیرون" بلکه از تختخواب دایان بوجود می آیند. و در نهایت دایان از نظام دلالت خارج شده و به یک تصویر بدل می شود: دختری خوابیده = دختری مرده.

تختخواب علاوه بر اینکه جایگاه میل ماست، جایگاه سرکوب میل ما نیز هست. در آن سوی هر بهشت پساعیاشانه، یک بهشت خودارضای نیز هست. در آن سوی بهشت زندگی "بتی" (هالیوود)، بهشت مرگ دایان قرار دارد: تختخواب.

آنچه اتاق روشن بهشت می نامد برای اتاق تاریک یک جهنم است و بهشت اتاق تاریک، مرگ روشنی و نور اتاق روشن است. بهشت خودارضای مطابق با مرگ روی می دهد. مطابق با اتاق تاریک. بهشتی که کسی در آن انتظار ما را نمی کشد. بهشتی که کسی ما را به آنجا نمی برد. بهشتی که چیزی را بخاطر نمی آورد. بهشتی که ما هر لحظه در آنیم. هر لحظه در ماست. در بی حافظگی ما. بی حافظگی یک بستر، که در آن فقدان در کار نیست. زبان مادری در کار نیست. بستری از نوشتار که بر روی مرگ ما رخ می دهد. ما در آنجا یک هیولا هستیم. ما همیشه وقتی به رختخواب می رویم هیولا می شویم. این احساس خوش از بین رفتن ساختارهای انسانی و منزلت های اجتماعی در هنگام فرو رفتن در بستر، احساس ماشین شدن و هیولایی شدن بدن ماست. افسانه ی ارسطویی که بدون صورت هیچ ماده ای نمی تواند وجود داشته باشد، دروغ محض جامعه ی 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 اطوارها ی یک هیولاست. نه دلالت در زبان که سرایت در موقعیت هاست. نه سخاوتی خدای گونه برای خوانش اثر هنری که وسوسه ای آلوده کننده برای نوشتن سرنوشت است. اتاق تاریک جعبه ی پاندورا است. اگر در آنرا باز کنی تمامی بلاها و آلودگی ها 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 می رسد 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 سازنده ی یک "اطوار" است. اطوارها هیولاهایی هستند که از درون همان جعبه بیرون می آیند. اطوار وحدت این چهار عنصر است. جسمی ست در انتظار رهایی از یک سوراخ. در واقع اتاق تاریک کارخانه ی تولید اطوار است و دایان از این حیث یک اطوار است: یعنی تقابل خودآگاهی، خودارضایی و خود شیفتگی.

اما چرا دایان نمی تواند در تست بازیگری قبول شود؟ بازیگری در واقع بازی نقشی ست که به تو محول می شود. بازیگری یافتن "صفت" یا "خصیصه" است و "عمل کردن" طبق آن صفت یا خصیصه. ولی دایان به دلیل اطوار بودن، نقطه ی مقابل صفت است. برشت سعی داشت میان بازیگر و صفت یا خصیصه اش فاصله بیاندازد. تا بدین ترتیب بازیگر به آگاهی و قضاوت نسبت به خصیصه اش برسد. اما دایان از این رابطه نیز بیرون است. مطمئنا برای دایان بازیگری نمی تواند یک عمل کردن باشد. او به دلیل اطوار بودن عمل خود را تنها می تواند 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 مثابه مادر تبعید شده باشد. بلکه کسی ست که زبان را به خاطر نمی آورد. از اینرو او واجد نوعی "بی حافظه گی" ست که بعدتر آن را شرح خواهیم داد.

اکنون آیا می توان یک "اطوار" را به زبان "مقعد زادگان" مهدی سلیمی تشریح کرد؟ یعنی جسمی که از مقعد خویش زاده شده است اما زایش نه به مثابه ی عبور از نیستی به هستی، بلکه به معنای عبور و مرور مداوم و مکرر از مقعد خویش. و آیا می توان گفت که یک مقعد زاده واجد همان فرایند "منقبض شدن" مد نظر دلوز است برای "رهایی" یا "گریز" از یک سوراخ؟ آنها شکل ویژه ای از یک "احساس" (sensation) هستند. تکاپویی برای یافتن بهترین احساس. از نظر دلوز بهترین احساس به هیچ وجه همان دلپذیرترین احساس نیست بلکه احساسی ست که جسم را در لحظه ی ویژه ای از "انقباض" قرار می دهد. جسم انباشته شده آنقدر منقبض می شود تا از راه مقعد خویش رهایی یابد. او یک "جوینده" نیز هست. جوینده ی روزنه ها، چاهک ها و سوراخ ها. بدین ترتیب آیا نمی شود خشونتگی که دلوز در یک احساس کشف می کند را معادل فرایند منقبض شدن دانست و آن را به نفع "اراده به رهایی" تحریف کرد؟ منقبض شدن دایان بر روی تختخوابش بدین معنی

ست. انزوای او، درست وقتی که به بک اطوار بدل می شود برابر است با یک "عمل" خشونت آمیز یعنی منقبض شدن جهت گذر از روزنه یا سوراخ.

التهاب ابژه های 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 نیاموردن آن است. ما به تعریفی جدید از یک جسم تبعیدی نیازمندیم.

با چنین تعریفی از فرایند منقبض شدن اطوارها و ابژه های مسلح در اتاق تاریک، و خشونت نهفته در آن، باید تمامی تعاریف موجود درباره ی مبارزه برای رهایی یعنی "فعالیت مسالمت آمیز"، "نافرمانی مدنی" و "دوری از خشونت" را دور ریخت. هنر مسلح می گوید آنکه طرفدار مبارزه ی خشونت آمیز است من هستیم. آنکه طرفدار آلوده کردن و آلوده شدن است من هستیم. چرا که هنر مسلح فعالیت سیاسی را چیزی جز روند منقبض شدن به منظور رهایی از مقعد خویش نمی داند. چیزی نیست جز آوردن بستر خود به خیابان. تا کنون میل و مرگ ما در بستر رخ می داد. وقت آن رسیده است که آن را به خیابان بیاورید. اطوارها چنین می کنند: فعالیت آنها فعالیتی خشونت آمیز است. چراکه ارگاسم را نه در بستر، که در خیابان تجربه می کنند. آنها زبان خود یعنی خودارضایی، سکوت، مرگ و میل را در میدان التهاب شهر جاری می کنند تا تعریفی نو از یک فرم تبعیدی (خارج از زبان) بدست دهند و سازنده ی یک سوسیو ارگاسم باشند. خشونت در لحظه ی گذار از بستر به خیابان، در لحظه ی عبور از زیبایی شناسی بستر به زیبایی شناسی خیابان رخ می دهد. سوسیو ارگاسم جلوه ی بی حد و حصر میل ماست در خیابان. خشونت نابودی تفاوت موجود میان حوزه ی خصوصی و عمومی ست. دوری از خشونت و فعالیت مبتنی بر نافرمانی مدنی، به معنای فرآوری از میل ما از طریق سرکوب آن، و حفظ تفاوت بستر/خیابان است. خشونت هنر است. بیرون جهیدن اطوارها از اتاق تاریک است.

۲ / اطوار

بدن چیست؟ سربازی که در یک بازی ویدئوی در حال پیشروی ست. مجموعه ای از قطعات صرفاً ساختگی که در رقابتی فردی، و جنگی جنسی شده، در حال فروپاشی ست. مرزبندی های 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 می شود.

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 مقایسه ی ابلهانه ای! اما به راستی چه شباهت مسخره ای میان جنگ ایران و آمریکا و میل جنسی در کار است؟ جنگ ایران و آمریکا را ما یک "جنگ توریستی" می نامیم. جنگ توریستی جنگی ست که شما را به تماشا فرا می خواند. اما نه به تماشای جنگ، بلکه به تماشای رمزگان های دوگانه ی جنگ. جنگی مبتنی بر طرح تفاوتها بر سطح بدنهای متقابل. جنگ درست در لحظه ی بمباران از

میان می رود. همچون رابطه ی جنسی که در لحظه ی انزال به پایان می رسد. 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 استریپ تیز. بدن به مثابه مجموعه ای از تصاویر از پیش نیرومند. مانور یک بلوف است. تمرینی برای دروغگویی نیست. دروغی ست درباره ی گفتن. درباره ی نوشتن. نمایاندن بدنی ست که وجود ندارد. در واقع امروز نظامیگری جای خود را به توصیف نظامیگری داده است. بدین معنا که هر دو طرف درگیر به وسیله ی مانور از قدرت خود سخن می گویند.

اینجا تنها یک دهان وجود دارد. ساموئل بکت در نمایشنامه ی "من، نه" به ما نشان می دهد که کسی که در هیچ کجا سخن می گوید، همان کسی ست که در همه جا حضور دارد. ما با یک دهان روبرویم که نمی داند از چه سخن می گوید و قدرتش از همین "نمی دانم" می آید. سخنگوی دولت همان دهان دولت است. برای بررسی چنین سخنی نه به دانشی سیاسی، بلکه به علم هذیان شناسی نیازمندیم. این دهان همچون هر دستگاه دیگری (دستگاه گوارشی، دستگاه تناسلی و...) هیچ منظور خاصی ندارد. او توصیفگر است. بدن جای خود را به توصیفات بدن می دهد. صدا از عمق حنجره، از عمیق دستگاه صداساز بیرون می آید و پراکنده می شود. بدین صورت صدا به آوا و حرکت تقلیل می یابد. استریپ تیز است که بر جهان حاکم است.

بکت آواها را خیلی خوب می شناسد. او می داند که "سخن رانی" نه انتقال کلمات و در نهایت نه انتقال معنا (یا دسیسه)، بلکه آواپراکنی ست. ادا پراکنی ست. کلمات صدای خود را از دست می دهند و به آواهای توصیفگر تبدیل می شوند (توصیف لباس پادشاه). پس آنچه در یک مانور نظامی وجود دارد نه یک رجزخوانی نظامی یا سیاسی، بلکه یک سخنگویی در حیطة ی آواشناسی و هذیان شناسی ست.

چرا استریپ تیز به هذیان بدل می شود؟ چون بدنی وجود ندارد. همچنان که قدرتی در کار نیست. پس باید آن را نشان داد. باید آن را به نمایش گذاشت. باید از آن سخن گفت: آغاز هذیان. استریپ تیز همان کاری را می کند که دهان یک سخنگو انجام می دهد: فریبندگی معنا. دهان در حکم اندامی چند ظرفیتی.

چون هیچ گوشی وجود ندارد پس دهان ها همان گوشها هستند. "دیگران" با دهانشان به ما گوش می دهند. هر دولتی با سخنگویی به دولت دیگر گوش می دهد. جمعیت هر کشور را گوشهای آن تعیین می کنند. بدین ترتیب "گوش پاک کن" مهمترین کالایی ست که باید عرضه شود!

سخنان هیچ سخنگویی ربطی به آنچه سخنگوی دیگر می گوید ندارد. ما با یک استریپ تیز مواجهیم. و در نهایت با علم بدن ها به مثابه ی هذیانها. وظیفه ی "علم بدن ها" باید این باشد که نشان دهد هیچ بدنی در کار نیست. تنها کدهایی از بدن، تنها حالتها و اطوارها وجود دارند. تنها اطوارشناسی ها.

مانور نظامی یک استریپ تیز است . واکنش اطوارها ، که از مرگِ بدن ها زاده می شوند ، وانمود به (از دوباره) چنین استریپ تیزی ست . اگر معنا فریبنده است ، بی معنایی فریبنده تر خواهد بود . در مقابلِ چنین بی معناییِ فریبنده ای ، اطوارها از خود می گویند . از گسستِ بدنهای خود . از این لحظه است که "خانه بدوشی" آغاز می شود. از همان لحظه ای که بدن پایان می گیرد. اطوارهای بدن ، همان سایه های آن هستند . آنچه در اتاق آینه ی ناصرالدین شاه در هم می پیچد . گسترش سایه های بدن . ولگردیِ آنها در خیابان : نوعی گسست از خانه . این یک بی خانمانی ست. اگر محملِ خانواده خانه است ، اگر هنر بورژوازی در خانواده ای که برایش تشکیل می شود (در گالری) اتفاق می افتد ، در مقابل ، هنر شهری ، هنرِ نوشتارِ شهری در خیابان راه می رود . از این لحظه سایه متعلق به هیچ بدنی نیست . هر نوشتار خانه بدوش یک نوشتار محو است . نوشتاری بدون خوانش . دیگر بدن به مثابه ی " متن " معنایی ندارد. امکانِ نوشتن بدون لذت ؛ بدون بدن . نوشتار آن چیزی که نشان می دهد نیست . نوشتار همواره همچون یک سایه ، همچون یک ناپدیده فاصله اش را با امر واقعی حفظ می کند . تماسی در کار نیست . نوشتاری بدون کلمه . همین است غایت کلمه . سایه ای که متعلق به هیچ بدنی نیست . سایه ای که در پس و پیش اش بدنی پیش نمی آید .

خانه بدوشی آینده ی میل است . همچون خانه که گذشته ی آن است . تحققِ "میلِ رها شده" مرحله ی اولِ خانه بدوشی ، و در نهایت نوشتار است . دلوز میل رها شده را خارج از تنگناهای "فقدان" درمی یافت. گذار از این تنگنا مرحله ی اولِ رهاییِ نوشتار از کرد و کارهای اودیپی ست . مرحله ی دوم ، خوانش نخواهد بود ؛ یا به بیانِ بهتر ، مرحله ی دوم تماس نخواهد بود . مارلون براندو در فیلم "آخرین تانگو در پاریس" به معشوقه اش می گوید : "بیا عشقبازی کنیم بدون اینکه با هم تماس داشته باشیم" . بدین ترتیب "حالات" و "ادها" ، "آواها" و "اطوارها" بار رمزگانِ بدن را به دوش می کشند . و در نهایت ادا و اطوار جایِ بدن را می گیرد . (تانگوی انتهای فیلم)

بدین ترتیب جمله تنها یک حقیقتِ موهوم خواهد بود. تنها کلمه ها هستند که کنار هم چیده شده اند . ما با یک چنین مواجهیم . نوشتن چیدن است . بی کم و کاست . چیدن ، بر هم زدن نیز هست . بر هم زدنِ چیده ها . چیدنِ به هم ریخته ها . تقابلِ ریخت ها . ریخت های چیده شده . ریخت های به هم ریخته . این یک اتفاق نیست . این یک "ریختمان" است. نوشتار سایه ی بدنِ 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 مثابه ی یک دازاین نیست . زیستنده نیست . طریقه ای از زیست است . نوعی "شوالیه ی ناموجود" .

مثال :

روزی در متروی تهران مردی "درب و داغون" را دیدیم که کف مترو نشسته بود و رو به شیشه ی مترو ، داشت ریشش را می تراشید .

ما معتقدیم که نوشتار نه در این عمل ، بلکه در آنچه در شیشه دیده می شود اتفاق می افتد . آنچه در شیشه اتفاق می افتد ، نه در آنسوی شیشه و نه در این سوی آن است . بلکه دقیقا در خود شیشه است . و در عین حال نیست .

یک تانگو ، یک نوشتار و به بیان بهتر یک " اطوار " دقیقا در چنین لحظه ای از مکان ، در چنین مکانی از لحظه شکل می گیرد . اطوار بدنی ست فاقد جنسیت . بدن فقط در سایه ی خود جنسیت زدایی شده است . اطوار بدون اینکه به ماهیت بیولوژیکی خود اشاره ای کند ، تفاوتها را طرح ریزی می کند .

از این طریق ما می توانیم " اطوار "ها را نقطه ی مقابل سخنانی در بازی بدن ها ، و از سوی دیگر نقطه ی مقابل انباشت سرمایه در سطح بدنها از طریق لذت (لذت متن؟) بدانیم . نباید اطوارها را به چیزی در حد بدن ها 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 متن ها) هستند که وجود دارند . همچون سایه ای بدون بدن . بازی با اداها بدون هیچ هدفی . برهم زدن تعادل چیزها بدون هیچ منظوری . تعادل زدایی از اطوارها برای نیل به تعادلی اطواری . در واقع رهایی میل آنگاه به وقوع می پیوندد که اطوارها جایگزین بدنها می شوند. و دیگر بدنی به مثابه ی محل تجمع نیروها در کار نیست . شناختی به وجود نمی آید . این حالت ها و اداها هستند که در هم آمیخته اند . اطوارها حتی آنگاه که شناسایی می شوند ، غیرقابل شناسایی باقی می مانند .

آلودگی یک ابتدال نظری ست . در فضایی که فرضیه ها توسط بلوف ها فاسد می شوند . تا آنجا که معنا / واقعیت هیچ راهی جز آلوده کردن خود نداشته باشد . معنا اینگونه رسوا می شود . و بدین ترتیب بنیاد یک هنر مسلح شکل می گیرد : هنر مسلح تزریق اطوارها به بستر جامعه است . تزریق ویروسهای اطوارها به یک موقعیت. اطوارها غافلگیرکننده اند . آنها از بدنهای خود پیشی می گیرند. آنها محو کننده ی آن چیزی هستند که بر آن دلالت می کنند .

" هنر شهری " هرزه تر از آن است که به صورت یک " هنر " عرضه گردد . همچون یک بدن نیست . هنر شهری خود فرمان است . به واقعیت یک جامعه علاوه نمی شود ، بلکه آن واقعیت را آلوده می کند .

ایده ی "اطوارها" سلاحی آلوده علیه بدنها/هنر/عقلانیت یک جامعه است . بدنها به مثابه محل انباشت سرمایه ی لذت/دانش/ثروت. از سوی دیگر هنر شهری نه زیرشاخه ای از " هنر " بلکه نقیضه ی آن است . کودکی ست که از هنر جدا شده و به خیابان می آید . کودکی که به ویروسی مبتلاست .

اطوارها وقتی به بستر یک جامعه منتقل می شوند ، فریبندگی واقعیت یک جامعه را می فریبند . آنها جرمی هستند که جامعه همواره آن را انکار می کند . زمانی که گرافیتی مشهور بنکسی (بر اساس فیلم پالپ فیکشن) از دیوار متروی اولد استریت لندن پاک شد ، یکی از مسئولین متروی لندن در گفتگو با ایندپندنت چنین گفت : حذف این گرافیتی در ادامه 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 جرایم را در سطح شهر افزایش می‌دهد. وی گفت: «متروی لندن تصمیم ندارد سیاستش را تغییر دهد چرا که این کار در جهت تامین امنیت بیشتر مسافران مترو و آسایش آنها انجام می‌گیرد.»

اطوارها بازنمود میلی نهفته در درون یک جامعه اند: میل به تصنعی بودن. و البته اطوارها هم تصنعی اند و به همین دلیل غیرقابل دسترسی. آنها جاری می‌شوند؛ متبلور می‌شوند؛ بیرون می‌پاشند؛ در قالب هنر شهری، جنبش دانشجویی و در نهایت "جنبش آلودگی". اطوارها حامل ویروس اند. آنها عامل سرایت اند. آنها حاصل فعالیت در یک موقعیت اند. از اینرو ما به تعریف جامع و کاملی از موقعیت و فعالیت نیازمندیم.

۳ / موقعیت

"نادانی جای خود را به نمایش سازمان یافته ندانم کاری داده است. شهرهای جدید، این جمعیت شبه دهقانی تکنولوژیکی، آشکارا گسست خود را از زمان تاریخی زیربنای خود در این زمینه حک 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 نابودی خودش فرصت دارد چرا که برخلاف کالاهای، "هنری بودن" اشکال زندگی، معنایی جز انقلاب در آنها نخواهد داشت. اثر هنری به مثابه کالا، به حکم تایید ساختارهای حاکم بر داوری زیبایی شناسی مخاطب و منتقد، مجبور می‌گردد تا از "منطق کالایی" خود فراتر رود. اما اثر هنری به مثابه یک موقعیت زیستی، هیچ نیازی به سنت زیبایی شناسی ندارد تا به یاری آن از ارزش مصرف کالایی اش استعلا یابد. از این رو یک موقعیت بر خلاف کالا، تنها با نابودی شرایط جبری و سلطه گر حاکم بر خود می‌تواند از موقعیت های روزمره فراتر رود.

اگر اثر هنری یک تولید کالایی دانسته می‌شود تا با نفی منطق کارکرد و وفور مناسبات کالایی نظام سرمایه داری از کالا بودن خود فراتر رود یا حتی در موقعیتی انتقادی نسبت به منطق تولیدی اش قرار گیرد، ما در مقابل اثر هنری را موقعیت و فعالیتی می‌دانیم که پیشاپیش از کالایی شدن خود سرباز 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 کالایی شدن، روزمره شدن و حتی تعریف شدن "کار" سرمایه پیچد. در روبه 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 زیبایی شناسانه می دهد. بنابراین اثر هنری در میان کالاهای تنها یک تافته جدا بافته است و همواره مجبور است که امری خاص و در تمایز با منطق تکثیر ماشینی باقی بماند. گالری چیزی نیست جز ویتترین مغازه به علاوه هاله ای مقدس. اثر هنری بدین ترتیب فضای فرهنگی مسلطی را می سازد تا خود را از ارزش مصرف توده ها جدا سازد. تعجبی ندارد که هرگز توان بازنمایی ناعقلانیت های مناسبات کالایی را نداشته است. اثر هنری کالایی است که شکل ابتدایی و بی فرهنگ خود را نفی کرده و از بازگشت به دنیای تکثیر فن آورانه هراسان است. اما راه حل، بازگرداندن هنر به تکثیر فن آورانه نیست. در مقابل نیز همانطور که گفتیم منطق تکثیر ماشینی، برخلاف ادعای والتر بنیامین، منجر به تحولی زیبایی شناسانه در زندگی توده ها نخواهد شد چرا که غرق شدن توده ها در کالاهای "زیبایی شناسی شده" به گزینش موقعیت زیستی "زیبایی شناسی شده" نخواهد پیوست. گرچه ارزش تاریخی این تحول را درک می کنیم اما ما معتقد به هنر مسلح هستیم: هنری که نه نخبه گرایانه است و نه عامیانه. هنری که از دوسویگی شکلی آنها فراتر می رود. یعنی هنری که هنری بودن خود را نه مرهون فراروی از تکثیر ماشینی و کارکردی است و نه مدیون مصرف ماشینی و غیر انتقادی توده ها. همانطور که مارکس قرار داد آزاد و به ظاهر عادلانه کارگر و کارفرما را رها کرد و با آنها به کارگهشان رفت تا راز بی عدالتی تاریخی را در آنجا بیابد. ما نیز برای درک اثر هنری، جدال و سازش درونی هنر نخبه گرا و عامه پسند را رها نموده و به سراغ فعالیت و موقعیت زیستی انسانها می رویم و بی شک تحول و انقلاب واقعی در شیوه زندگی را در آنجا خواهیم یافت.

ما اثر هنری را یک فعالیت در یک موقعیت رمزگذاری می کنیم. در این صورت به سینما رفتن توده ها و تماشای یک فیلم اثر هنری است و نه صرفا خود فیلم. اگر این فعالیت بدل به عادت بی ثمر و سرگرمی و تخدیر توده ها شود، ما هیچ زیبایی، تحول و هر آنچه شایسته یک فعالیت انسانی است در آن نخواهیم یافت حتی اگر فیلم به تمامی تحول 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 می بینیم بی شک حائز اهمیت است، اما ما فقط نمی پرسیم چه فیلمی؟ بلکه می پرسیم چه فیلمی در چه موقعیتی و با چه فعالیتی؟ کارخانه تنها محیط کار 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 محیط های زیستی آنها هستیم. انقلاب در کالاهای زیبایی شناسی شده به چه درد می خورد؟ ما می خواهیم زندگی و کار روزمره هر انسانی چنان موقعیت و فعالیت باشد که بتوان آنرا خاص، منحصر به فرد و زیبا خواند. هیچ فایده ای ندارد که آنها در کالاهای زیبا، جذاب و دلغریب غرق شوند.

هنر انقلابی، هنری نیست که انقلاب را بازنمایی کند. چیزی به نام اثر هنری انقلابی به مثابه بازنمایی کالایی وجود ندارد. هنر انقلابی فروپاشی در دو مرحله است. مرحله اول: فروپاشی اثر هنری از جایگاه رفیع اش به کالایی که فقط تولید شده است (ما باید اثر هنری را از صحنه متافیزیکی یک آفرینش خدای گونه دور کنیم). مرحله دوم: فروپاشی اثر هنری از یک کالای تولید

شده به فعالیتی انسانی در موقعیتی الزاما اجتماعی. بدین ترتیب هنر را از مصرف به کالا و از کالا به کار انسانها عودت می دهیم ؛ و در این سطح است که ما انقلاب در کار و معیشت انسانها را خواستاریم . انقلابی که بدون تجربه کار و معیشت شایسته انسان به منزله یک امر خاص به دست نمی آید. خیلی ها به ما می گویند که در اینجا ، در عرصه اعتراض و مبارزه سیاسی و حزبی، چه کاری از هنر بر می آید ؟ ما به آنها می گوئیم که هنر انقلابی ، فعالیت و موقعیت شایسته انسان را اگرچه به صورت امر کلی در جامعه محقق نمی کند اما به صورت امر خاص آنرا تحقق می بخشد و به توده ها تجربه ای متفاوت از یک زندگی متفاوت را خواهد بخشید. می دانیم که اثر هنری تجربه امر کلی در امر خاص و جزئی است. گرچه هنر کلیت را متحقق نمی کند ، اما بهترین تصویر از "امکان ها" و "آرزوها" را ارائه می کند. و آنچه در وهله اول یک "امکان" یک "آرزو" و یک هنر انقلابی می نماید دیری نخواهد پایید که به یک "ضرورت" یک "باید" و یک سیاست انقلابی تحول یابد.

در مورد اینکه هنرانقلابی یک برداشت سیاسی و ایدئولوژیک خاص از هنر است ، کودن نباشید . هر آنچه غیر سیاسی است محافظه کارانه است و هر آنچه خود را از ایدئولوژی دور می پندارد در قلب ایدئولوژی مسلط و کلبی مسلک قرار گرفته است تا با ریاکاری تمام کلیت ساختاری خود را طبیعی و غیرایدئولوژیک جا بزند.

آگاهی در تاریخ شکل می گیرد و هرگز جدا از شرایط اجتماعی و تاریخی زمینه 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 . هنرانقلابی تعریف " باید ها" و محدودیتها در مورد هنر یا یک جریان حاشیه ای 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 می خواهیم از شر آن رها شویم مناسبات کالایی نظام سرمایه داری است . هنر با اولین ضربه قلم تصویر یک دنیای بهتر و با اولین زمزمه هایی از اعتراض ، سفیدی و سکوت واقعیت تغییر ناپذیر را محو خواهد ساخت. ما به هنر نیازی داریم نه آنچنان که پرسه زن لوس در گالری به آن نیاز دارد.

هنر تنها در شهر اتفاق می افتد. از بیلبوردهای تبلیغاتی تا گرافیتی ها ، از ویتترین ها تا گالری ها ، له یا علیه بتواریگی روابط کالایی ، موقعیت خود را با شهرسازی خواهند یافت. مسئله جنبش هنری آوانگارد ، پیشروی و آزادی تجربه هنرمند در موقعیت های شهری مدرن بود. پیامد شخصی آن برای هنرمند سرگیجگی ، جسارت ، مخاطره و نوگرایی است . اما اینک جسارت هنرمند برای درک مدرنیته و ماشینیسیم برای اهداف انقلابی ناپسند است. مسئله هنر مترقی برای امروز به جای کشف موقعیت جدید ، تسخیر موقعیت هاست. به بیان دیگر تحول در فرم برای گشایش تجربه 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 نمی

توان از شهر در این حمل و نقل جمعیتی سخنی راند. قتل عام اجتماعی عظیمی در راه است . واقعیت این است که هنر شهر را به تبلیغات سپرده است و خود در حوزه خصوصی به حیات حقیرانه اش ادامه می دهد. پس وقتی می گوئیم هنر تنها در شهر رخ می دهد ، این به معنای تسخیر موقعیتی افشا کننده و چالش برانگیز 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 مسخره میان بعد اجتماعی هنر و بعد روان شناسانه آنرا دور بریزید. همچنان ارزشگذاری اثر هنری از نظر ما به هیچ روی در تقابل میان بسندگی فرم و تعهد به بازنمایی قرار نمی گیرد. اینکه هنر نگاه فرد یا جامعه را بازگو می کند وابسته به این پرسش است که در مناسبات مکان شناسانه قدرت چه موقعیتی را تسخیر می کند؟ روان فردی و دلایل اجتماعی نه در یک تقابل حل ناپذیر قرار می گیرند 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 لوکاج کشف اهمیت این بازنمایی است. اما تمامی این سیستم که در آن کلیت اجتماعی در ساختاری شخصی تعیین می یابد و دوباره نزد مخاطب به صورت درک و احساس مفاهیم کلی باز می گردد ، چیزی جز حفظ رویه خطی تولید/ کالا/ مصرف نیست . رویه ای که هنر انقلابی برخلاف نظر لوکاج باید آنرا به چالش بکشاند و به زمینه پیدایش واقعی اش یعنی فعالیت و کارانسانها بازگردد. بنابراین درگیری بین اهمیت محتوا و نقش فرم چیزی جز ادامه منازعه فلسفی نقش محسوسات تجربی (به مثابه محتوای آگاهی) و مقولات ذهنی (به مثابه فرم ادراک) نیست. گرچه ما هنر را تعیین امر کلی در امر جزئی می دانیم اما این به معنای انتقال ذهنی و شهودی کلیت از جامعه به فرد نیست. نقش محافظه کارانه بورژوازی در هنر برخلاف نظر رئالیسم در کالایی کردن هنر و محو زیبایی شناسی کردن موقعیت ها و فعالیت های انسانهاست و نه در عدم انتقال بازنمایی کلیت اجتماعی در ساختار اثر هنری. بی شک بورژوازی هنر و فرهنگ را از توده ها سلب می کند ، اما خام دستی ست اگر این سلب را صرفا نفی بازنمایی مفاهیم کلیت اجتماعی در اثر هنری بدانیم. امروز به خوبی می بینیم که حربه هنر مسلط بورژوازی هرگز انتزاعی کردن هنر نیست بلکه حفظ موقعیت نمایشی هنر است.

۴ / فعالیت

هنر تنها در مدرنیته اتفاق می افتد. تسخیر موقعیت شهری توسط هنرانقلابی یعنی بازگرداندن مفاهیم تاریخ و مدرنیته به آن. یعنی هوشیار کردن شهر از هذیان نمایشی وفور کالایی. بدین ترتیب موقعیت و فعالیت هنر انقلابی یک مکان شناسی (جنگ موقعیت ها) و همزمان یک تبارشناسی (جنگ منطق پیشرونده تولید با منطق دورانی مصرف و نمایش) است. شهر به قول ویریلیو در یک " لحظه کنونی " سرگیجه آور گرفتار می شود بی آنکه توانایی یادآوری تاریخ و تبار خود را داشته

باشد. کار انسانها و توسعه فن آوری که باید منطق پیشرونده مدرنیته را در پی داشته باشد، تنها شهر را به وفور کالا و هذیان نمایشی آن مجهز نموده است. از این رو نجات کار و فن آوری از دستان طبقه مسلط، نیازمند تاریخی کردن شهر است تا پیوست منطقی کار و معیشت انسانها به یک پروژه پیشرفت تاریخی بپیوندد. در این صورت منطق تشکیل شهر، هدف آن، تاریخ آن و روند منطقی پیشرونده آن به صورت کمون فعالیت مشترک برای زندگی مشترک تصویر می شود. شهر در اثر منطق های دورانی از خانه به محیط کار و از کار به محیط خانه فروپاشیده شده است. یک دستگاه عظیم نقل و انتقال جمعیت تصویر می شود که هیچ چیز در این دستگاه مرگبار، پیشرونده، انتقادی و نوگرایانه نیست. به قول دوبور گویی همه چیز فریاد می زند: "این جا چیزی رخ نخواهد داد و هرگز چیزی رخ نداده است".

کار مشترک رابطه واقعی انسانها و دلیل وجودی شهرسازی است چیزی که تحت گفتار کالاها با یکدیگر به سکوتی مرگبار کشانده می شود. هنر انقلابی به مثابه فعالیت و کار مولد انسانها، کمون حاصل از این فعالیت را به تصویر می کشد تا کار انسانها را به کمک این تصویرگری ها به یک پروژه تاریخی مبدل کند. هدف انسانها از کار چیست؟ رفع نیاز هایشان. منطق اجتماعی نشان می دهد که کار مشترک، نیازها را بهتر رفع خواهد نمود و البته کار اجتماعی با پیشرفت فن آوری ضرورت خود را هرچه بیشتر نشان خواهد داد. هنر به مثابه بخشی از فعالیت انسانها (و نه انسان) کلیت کار تاریخی مشترک را در یک فعالیت جزئی نشان می دهد. هنر با ایماژها، انگاره ها و منطق های پیشرونده و ترقی خواه خود انگاره کار مشترک تاریخی و کمون ملازم آنرا (شهر) در فعالیت شخصی هر کارگر بازنمایی می کند.

پس بازنمایی امر کلی در امر شخصی هرگز به مانند درک زیبایی شناسی کلاسیک مارکسیستی به گونه ای عجولانه بازنمایی کلیت تاریخی و اجتماعی در یک اثر هنری دانسته نمی شود. هنر انقلابی بدون تحلیل موقعیت و فعالیت، فضا و زمانی که هنر در آن رخ می دهد 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 تجربه یک انقلاب فراهم می کند.

۵/ بلوف

هرگونه معنا بخشیدن به کلام بیمار، او را سلامت می کند. و مگر روانکوی جز این می کند؟ او به سخن بیمار دلالتی می بخشد و آن را از سرایت خالی می کند. بیمار تنها یک راه دارد: بلوف. بلوف فریبکاری سخن بیمار است. از یاد بردن اسم دلالت است. دروغ حقیقت را پنهان می کند از اینرو این حقیقت است که در انتظار شکست دادن دروغ می نشیند. اما بلوف ادعایی است پوچ و با همین

ادعای پوچ به تمامی روایت سرایت می کند. پیشگو (اوراکل) بلوف می زند که تقدیر را خوانده است و نشانه هایی تولید می کند که دوباره در فرآیند روایت به سوی قهرمانان باز می گردد. مسئله جاری شدن نشانه ها در سطح روایت است. بلوف زده می شود و منتظر می ماند. "ما سرمایه داری را در هم خواهیم شکست." با وجود اکثریت خاموش این شعار بر روی یک دیوار تنها می تواند یک بلوف باشد. شاید در پشت این دیوار نوشته فقط چند جوان انقلابی پر شور و حال وجود داشته باشد اما این مهم نیست. مسئله شکستن خشونت دیوار است. مسئله شکستن زندگی تصادفی اکثریت خاموش است. همه ی ما اغوا می شویم که به نشانه هایی توسل جوییم که خشونت واقعیت تصادفی را می زداید. چند لیوان پشت سر هم با تبدیل شدن به نشانه ای از آمدن یک میهمان، با امر تصادفی مبارزه می کند. وظیفه ی بازنمایی حقیقت وضع موجود برای توده ها، پیشاپیش مشارکتی روشنگرانه در بازی دروغ/ حقیقت است. اما هنرمند مسلح یک آژیتاتور است و هر آژیتاتوری می داند که در لحظاتی باید بلوف زد. رازهایی که زیر نور ماه زمزمه می شود باورکردنی تر از خورشیدی است که در وسط روز می درخشد. هر انقلابی یک زمزمه است که با تشدید نوسان های خود، با سرایت ماندگار اعتقاد به یک فرجام به فریاد تبدیل می شود.

برشت با نوشتن نمایشنامه ی "زندگی گالیله" مطمئنا چیزی بیش از مسئله ی ترقی علم، یا مثلا علم و قدرت را منظور داشته است. مسلما "سخن گالیله" یک سخن بیمار است، اما بیمار به معنای آلوده بودن. سخن او آلوده است به یک "بلوف". سخن گالیله ی برشت از منطقی دلالتی پیروی نمی کند. او دارد بلوف می زند. 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 می داند. او معتقد است که میل از طریق فقدان تهییج می شود. از نظر یک روانکاو "مباحثات گالیله" از مواجهه ی او به مثابه سوژه با خودش سرچشمه می گیرد. یعنی اینکه او خود را در یک آینه دیده است. و در درجه ای بالاتر در اتاق آینه ی خود. آنجا که خود شیفتگی به عنوان آخرین برگ تاریخ و فرهنگ بشری عمل می کند. اتاق آینه پایانه ای است که فرهنگ از طریق شناخت خود در دیگری در آن ایست می کند. وظیفه ی نظام طبقاتی حفظ زنجیره ی دال هاست تا از راه حمل و تخلیه ی ژویی سانس، و در نبود آن، میل در "ناخودگاه" 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 سوژه ی لکانی میل خود را بر اساس فقدان می فهمد، عمل او همواره فاقد آن "ابژه ی آلوده"ی خویش است و در واقع عمل او فاقد بلوف است. او آلوده به عمل اش نیست و در واقع سعی دارد از عمل خود فراتر رود و آن را فراموش کند. از اینرو که فاقد ابژه ی آلوده ی خویش است. لکان معتقد است که "سخن در انتظار پاسخ از سوی دیگری بزرگ است". بله سخن در جامعه ی طبقاتی اینگونه است. اما سخن گالیله یک سخن آلوده است یا دستکم می خواهد آلوده باشد. او عکس این را نشان می دهد: سخن نه تنها در انتظار پاسخ دیگری بزرگ نیست بلکه می تواند خود را نه بر اساس فقدان بلکه بر اساس سرشاری خود از ابژه های آلوده اش بفهمد.

" کشیش لاغر" که نمادی از فراروی انسان از میل خویش است در پرده ی ششم می گوید :

آنان زادگان نوع بشر را با سیاره ای برابر می دانند . انسان ، حیوان ، نباتات و جامدات را درون یک گاری می ریزند و آنها را در آسمان خالی می چرخانند. به عقیده ی آنها زمین و آسمانی وجود ندارد. زمین فقط سیاره ای ست 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 می دانیم که فانی هستیم . و حالا اینها می گویند که آسمان هم فانی ست. خورشید و ماه و ستاره هایی وجود دارد و ما روی زمین زندگی می کنیم. این را که ما هم می دانستیم. این چیزی ست که در کتاب مقدس آمده است. اما حالا اینها می گویند زمین هم سیاره ای ست. دیگر هر چه هست سیاره است! ما روزی را خواهیم دید که می گویند انسان و حیوان ندارد. انسان هم حیوان است. آن موقع دیگر فقط حیوان می ماند و بس. (زندگی گاليله - برتولت برشت)

کشیش لاغر ، ترسی از تغییر حقیقت ندارد ، او از وسعت دایره ی سرایت یک بلوف می ترسد یعنی از تغییر تمامی تمایزات و مرزبندی ها. او ادعای گاليله را نه به عنوان یک دروغ بی شرم بلکه به عنوان یک بلوف طرد می کند. برای او مهم این است که بلوفی زده نشود. بلوفی که فرجامی جز التهاب مرزبندی های 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 تایید شود و تنها بعدها وقتی فرصت بازسازی کیهانی کردن جامعه طبقاتی بر اساس مکانیک نیوتونی و فضای کوپرنیکی فراهم آمد ، این دعویات پذیرفته می شود. 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 دوباره ی جهان را به دوش طبقه مسلط انداخت و البته بورژوازی و روشنفکرانش بود که توانست از پس این بازسازی برآید و نه فئودالیسم و کلیسایش.

گاليله ی برشت درمی یابد که در جامعه ی طبقاتی ، نظریه و فرضیه تنها می توانند یک بلوف باشند. پس او بلوف می زند : "زمین به دور خورشید می گردد." گاليله به خوبی می داند که هیچ حقیقتی وجود ندارد پس می آغازد : " کسی که حقیقت را نمی داند ابله است ، اما کسی که حقیقت را می داند و آن را انکار می کند «جنایتکار» است." و البته در پس این جملات مسخره مورد سومی هم وجود دارد و آن ، کسی ست که حقیقت را می داند یعنی : این حقیقت را که حقیقتی وجود ندارد ؛ و او خود "گاليله" است. بدین ترتیب او علم اش را بر پایه ی یک بلوف بنیان می نهد. خرد همواره همان عقیده ی حاکم است و از این طریق گاليله یک خردناباور است(هر چقدر هم که نمادی از علم باشد). منظور این نیست که روانکاوان امروز همان کشیشان دیروز هستند بلکه آنها هر دو در جامعه ی طبقاتی یک نقش را بازی می کنند. جامعه ی طبقاتی کارخانه ی بازتولید نقش ها و وظایف در قالب آموزش ، بازار و جنسیت است. کائنات برای کشیش لاغر "خوانش" است. امری دست نیافتنی دارای نشانه هایی که باید شناخت. برای گاليله هم کائنات دست نیافتنی ست ؛ منتها به همین دلیل است که او خود کائنات را می سازد. 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 بازی ست. بلوف یک بازی ست. بازی با نه معنا و نه بی معنایی، بلکه با بی معنایی معنا.

"کشیش لاغر" به خوانش کائنات اعتقاد دارد. کائنات برای او دست نیافتنی ست (همچون معنا). او به نشانه‌ها ایمان دارد حتی اگر در میان آنها به دنبال معنایی نباشد. او به تاویل می‌اندیشد و از آنجا که میل برای او همیشه میل به دیگری ست و طرف سخن همواره دیگری بوده است، به دنیایی به جز دنیای تفاوتها اعتقاد ندارد: او یک جوجه روانکاو است! و در نهایت یک خوانشگر. آیا این کشیش لاغر مردنی یاد آور رولان بارت نیست؟! البته شاید خود او نباشد اما دست کم همان خواننده ای ست که بارت نظریه پردازی اش می‌کند: "نویسنده در مقام نهاد، دیگر مرده است." او تقریباً خواننده را در مقام نویسنده جایگزین می‌کند. یعنی خوانش به جای نویسش. یعنی خواننده کسی ست 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 زده ایم و اینبار 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. در عوض، 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. خوش خیالی رولان بارت در "لذت متن" هم ادامه می‌یابد. او این لذت را مترادف با کامجویی می‌داند که می‌تواند همان لذت ارگاسمی باشد و معتقد است این لذت بیشتر در طبیعت جای دارد. نوشتن از نظر بارت عملی عمیقاً فرویدی ست: 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 ژوئی سانس تنها به یک امر از دست رفته بدل شد. این تنها یک "شک آدورنویی" نسبت به فرهنگ نیست. نقل است که پس از انفجار بمب اتم برشت تصمیم گرفت بیوگرافی گاليله - این پایه گذار فیزیک نوین - را جور دیگری مورد مطالعه قرار دهد. گاليله ی 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 گاليله را نه به عنوان طلایه دار علم، بلکه به عنوان وجدان و اخلاق علمی مطرح سازد. اما

این حرف مسخره ای ست. باید دانست که انفجار بمب اتم ، در واقع انفجار ژوئی سانس بود. اگر آنچه تمدن گذشته را ممکن ساخته بود ، سرکوب ژوئی سانس بوده باشد ، تمدن امروز بر پایه ی اصل لذت بنا شده است : باید به هر قیمتی لذت برد. باید از لذت لذت برد. باید از لذتهای لذت لذت برد. باید مصرف لذت را مصرف کرد و در نهایت باید مصرف شد. انفجار بمب اتم ، عظیم ترین جلوه ی انفجار ژوئی سانس در تمدن امروز بود. این ژوئی سانس همان خنثی کننده ی "میل به مثابه یک پراکسیس" است. در واقع ما می گوییم 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 هیچ گونه "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 مشتتهای ما اتفاق نیافتد؟ چنین منطقی در مرحله ی 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 مصرف اش جدا کرد. این جمله ی مسخره همان آغاز تمدن و فرهنگ است. آغاز دلالت و نتیجتاً آغاز سلطه ی امر نمادین. حتی اگر گالیله ی برشت از اینکه بلوف زدن اش به چنین جایی ختم شده است عذاب بکشد ، دلیل بر این نمی شود که او از بلوف خود پشیمان شود. یک عنصر مهم در بلوف، باور به شانس است. اما برشت از این هم فراتر می رود . او تصمیم داشت در مقدمه ی درام اش این جمله را بکار بگیرد: " حتی در زمان جنگ هم نباید اخلاق را فراموش کنیم." اما این از یک سادگی نشات می گیرد. ون جنگ خودش دقیقاً یک اخلاق است.

در واقع باید گفت منش انتقادی هنر نه در آنچه می گوید و نه در پیامی که احتمالاً می خواهد برساند ، و نه در شکلی که ارائه می کند ، بلکه در مکانی ست که در آن جای می گیرد و در موقعیتی ست که تشخیص می دهد. یک مکان شناسی و در نهایت یک خودآگاهی پیاپی.

خود ارضایی یک بلوف است و بلوف یک خود ارضایی ست. آنگاه که مرگ خود را دوباره در برمی گیری. مرگ خود را از مرگ پس می گیری. این لحظه ی مرگ مردانگی ست. بلوف همواره یک پرسش است. جواب های مردانه دروغ هستند ، چون آنها این بازی که حقیقتی وجود دارد را باور می کنند. آنها فقط می خواهند تقلب کنند. یا پیروزی خود را با فریاد اعلام کنند. اما پرسش بلوف می زند . چون تفاوتی را طرح می کند که هیچ واقعیتی ندارد. همچون مرگ و خودارضایی که پرسش اند. پرسشی در برابر تفاوت. در این عبارت تفاوت در مفهوم منفی به کار رفته است . پرسش خودش تفاوت است. پرسش تفاوتی را طرح می کند. جواب مردانه تصور می کند که پشت پرسش حتما حقیقی نهفته است. در حالیکه تفاوت هایی که پرسش طرح می کند هیچ نیازی به هستی سویه های تفاوت ندارد. مثلاً می گوییم الف هست یا نیست؟ جواب مردانه می پندارد 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. بنابراین خود ارضایی پرسشی ست در برابر مردانگی و آفرینش به مثابه

گذار از نیستی به هستی : آنچه اثر هنری را ممکن ساخت. آیا هنرمندان شما همواره اینگونه خلق نمی کنند؟ هر جا که خلق و آفرینشی هست ، مردانگی هم هست. چون گذار از نیستی به هستی هست. جنسیت هم هست. نقشی هست. صفتی هست. خصیصه ای هست. پس بنابراین هر جا که خلق اثر هست ، سرکوب میل نیز هست. میل نه قبل یا بعد از خلق اثر بلکه در خودِ اثر سرکوب می شود. و بدین ترتیب نوشتار ، همواره میل به ابژه ی 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 مولف است. (چه این مولف زنده باشد ، چه با "مرگ" خود زندگی دوباره بیابد!) در واقع اثر هنری همواره یک کار می کند : تولید و بازتولید بدن به مثابه ارگاسم و مردانگی. قدرت یک بدن است. یک بدن قدرتمند. بدنی مبتنی بر طرح تفاوتها. مولف برای اینکه بتواند نوشتن را از [زبان] مادر نتیجه بگیرد باید یک کار کند : تبدیل کودک به مرد ؛ یعنی تبدیل میل به فرآوری از آن . . . و در نهایت این ماجرای احمقانه به مرگ مولف و تبدیل خوانش به نویسی می انجامد . . . یعنی به پست مدرنیسم !

این متن از پیش نوشته شده و این افلاطون گرایی پست مدرنیستی بعضا در تقابل سرمایه داری و پرولتاریا نیز اتفاق می افتد. گویی پرولتاریا آن چیزی ست که پیش از وجود داشتن در تعارض با سرمایه داری قرار گرفته است. همچون یک روبات که برنامه ای 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 هستی شناسانه ای نسبت به بورژوازی ندارد. آیا پرولتاریا به این دلیل برتر است که به حقیقت نزدیک تر است؟ این تصور را باید کنار گذاشت. پرولتاریا نیازمند این هوشمندی و تیزبینی ست که بداند حقیقت بورژوازی در کجاست. حقیقت بورژوازی در وانمود کردن به حقیقت است ، و در حقیقتِ بازنمود. و حقانیت پرولتاریا نه در نیل به حقیقت بلکه در فاش ساختن این راز است که اصولا 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 می خواهد به ماهیت چیزها نزدیک باشد ، در مقابل ، پرولتاریا به تسخیر ابزار تولید چیزها و چیزها به مثابه ابزار تولید نظر دارد.

این تسخیر در مرحله ی اول نیازمند یک ادبیات آلوده است. نوشتاری نه بر پایه ی فقدان. پایه و اساس ادبیات آلوده "بلوف" است. باید منش آنتاگونیستی گالیله ی برشت را نیز دور ریخت. اگر بلوف او تحول دانش بشری ست، بلوف ما مرگ شناخت و دانش بشری ست. برابری زبان است با مرگ خود. با این تعریف می توان از انگاره ی 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 مسلح از یک تخیل آلوده ، از سخن به مثابه بلوف سخن می گوید.

نوشتار برای ما کانون بلوف زنی ابژه/ اطوارهاست. اطوارها ابژه های کوچک کثیفی هستند. بلوف زن کسی نیست که حقیقت را انکار یا پنهان کند (دروغگو)، او کسی است که حقیقت را به خاطر نمی آورد. دروغ ادامه ی حقیقت است. دروغ خود حقیقت است. در عوض، یک نوشتار ماتریالیست یک "نوشتار بی حافظه" است. نوشتاری که در خود هموار می شود و به قول دلوز نه دارای تاریخ بلکه دارای جغرافیا است.

بلوف بستر نوشتار را بر مرگ خود آن پهن می کند. 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 نوشته شده را می خواند، او نمی تواند با میل خود برابر شود. او نمی تواند نوشتار را بر روی میل خود بنا کند. نوشتار رولان بارت بر روی جنازه ی میل و ارزش مصرف ما بنا می شود. او خوانشگر است. خوانشگر میل دیگری.

بلوف استریپ تیز بی معنایی است. نشان دادن بی نشانی است. سقوط نوشتار به مرگ خود و به میل خود است. نظامی گری بی نظام است. با توجه به آنچه در فصل اول درباره ی هنر در جامعه ی طبقاتی گفته شد، "نوشتار در جامعه ی طبقاتی" تنها می تواند یک بی معنایی محض باشد. نه خواست فراروی از میل خود، بلکه برابری با میل خود. بلوف تمسخر حقیقت است و باید گفت نوشتار ما گونه ای مسخره بازی است. اطوارگری است، استریپ تیز است. فریب دادن فریبندگی معناست. تشویش اذهان عمومی است.

باید از یک سوژه ی آنتاگونیست همچون گالیله فراتر رفت. آنکه می اندیشد 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 ابژه ی از دست رفته ی خویش است. بدین ترتیب اشتیاق او عبارت است از بازگشتن به آغوش مادر و غلبه بر پدر. این مبنای یک سوژه ی آنتاگونیست است. سوژه ای که نوشتن را عملی ادیپی می داند. آنتاگونیست چیزی نیست جز بازتولید از خودبیگانگی و سوژه ای اسیر ساختار که با عمل خود دوباره ساختار را شکل می دهد. آنتاگونیست روی دیگر انسان ادیپی است. چنین نوشتاری که همچون بازتولید سلطه عمل می کند را باید دور ریخت و به نوشتاری مسلح شد که از این فرایند ادیپی شدن به کلی مجزاست.

ماتریالیسم نوشتار پاسخ درخوری به این مسئله است. یک نوشتار سایبرنتیک که واجد نوعی "بی حافظه گی" است و فاقد استعاره ای است که او را در کالبد ساختاری نمادینه می کند. این نوشتار توسط سخن آلوده (بلوف) خود را گسترش می دهد و از طریق لینک به نوشته های دیگر سرایت می کند. ماتریالیسم نوشتار متشکل از صدها نقطه ی التهاب است که از راه ارتباط شبکه ای اطوارها شناسایی می شوند و شناسایی می کنند، تشکیل می شوند و تشکیل می دهند. سخن آلوده همچون یک سطح موقتی جنبه ای گذرا و روزمره دارد. همچون شعاری که روی دیوار نوشته می شود یا همچون استیکری که به سطحی چسبانده می شود. هرگز ماندگار نیست. تنها یک التهاب

است. اما نوشتار گذرا و روزمره هرگز به معنای یک نوشتار گسستنی و سست و بی قدرت نیست. ما باید امر گذرا به مثابه ضمیمه ای بر امر ماندگار را به امر گذرا به مثابه 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 می کند و گسست سطوح ماندگار را ممکن می سازد. یک نوشتار ماتریالیزه به هیچ وجه تلاشی برای تصاحب مادر/زبان و غلبه بر پدر/دستور زبان نمی کند. نوشتار ماتریالیزه "کار ادیپ" نیست. کار یک "آنتی ادیپ" است. نوشتاری آنتاگونیستی/ادیپی نیست. بلکه نوشتاری ست انقلابی/آنتی ادیپی. از اینرو ادبیات به نوشتار فرومی باشد و سخن به بلوف تبدیل می شود. بلوف سخن آلوده است. سخنی انقلابی/آنتی ادیپی. 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 می تواند تخیلی از آن خود داشته باشد. تخیلی که از درون جعبه ی کوچک اتاق تاریک بیرون می آید و اینبار نه بر سطح بدن که بر دیوارهای شهر نقش می بندد. تا به امروز تخیل یک شعر همواره در حوزه ی خصوصی شاعر دست و پا زده است و از این طریق صورتهای خیال متقابلاً بر بدن او نقش بسته اند. تخیل عمل خیال کردن نیست، بلکه عمل خیال را کشتن است. گفتیم اطوارها پس از جدایی از بدن، از طریق بلوف در بستر اجتماع سخن می گویند. تصویرهای خیال آنها که در بلوف شکل می گیرند، نه بر بدن بلکه بر دیوارهای شهر اتفاق می افتند. آنچه شعر امروز ابلهانه در پی حفظ آن است، دوری شعر از مراکز قدرت، نقاط التهاب، فرصتها و در نهایت همین دیوارها ست. 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 نمی توان به این بسنده کرد. باید تخیل خود را در حالی که از پیش به سخن آلوده (بلوف) مجهز کرده ایم، به سطح شهر بیاوریم. باید به آن سرکشی کنیم. باید کشیک بدهیم. این پروژه ای ست یکسر متفاوت از امر اجتماعی دلوز و فوکو. تخیل پراتیک از نظر ما نه بر سطح بدنها در حوزه ی خصوصی، بلکه در ادا و اصول اطوارها در میدانهای ملتهب تجلی می یابد. در راهپیمایی اطوارها. این راهپیمایی گذار از مبدا به مقصد نیست. مبدا 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 جمله ای ست که می توان درباره اش گفت. یاد بگیرید از و در مقعد خویش بگذرید. رفت و برگشت کنید، یک جا نایستید، در میان راه باشید. نفی

آغاز و پایانِ هر چیز. مطمئن باشید این تصاویر به دهان شما منتقل خواهند شد. دهان‌ها در میدانهای شهر صور خیال پراتیک خود را فریاد می‌زنند. خیال را می‌کشند، تخیل را به یک عمل بدل می‌کنند. به یک عمل مشترک. "مشت" یک جعبه است. جعبه ای که در آن میل را نهفته ایم. جعبه ای که از اتاق تاریک به خیابان آورده ایم. وقتی مشت را به هوا پرتاب می‌کنیم میل خود را به همگان نشان داده ایم. 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 دوباره ای از تخیل نیاز داریم..

از این رو ما به شعر نیاز داریم، اما نه همچون شاعران بلکه همچون ابژه‌های آلوده. همچون اثر هنری به مثابه جعبه‌ی کوچک میل و جعبه‌ی کوچک به مثابه یک مشت. 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 ایندو 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 مستی 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 مثابه یک سطح باشد. نوشتار به مثابه جعبه‌ی کوچک.

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

ایده‌ی انقلابی باز کشف خیال به هیچ وجه روانکاوانه یا زیبایی‌شناسانه نیست، بلکه افشاکننده‌ی منش محافظه‌کارانه‌ی این هر دو و بازگوکننده‌ی ضرورتی ست برای تزریق خودآگاهی به تخیل. این یعنی شعر مطابق با نیازهای انسان، خلاقیت یک نیاز، و نیاز به خلاقیت دوباره ساخته شود؛ و این تنها با شناسایی میدانهای التهاب و تسخیر آنها امکان پذیر است نه با بازنمایی خاله زنگی درد و رنج‌های انسان. این پز جدید هنرمندان به اصطلاح "صلح طلب" نمونه‌ی چنین رفتار پیرزانه‌ی است. آیا واقعا دوستان ما اینقدر خوش خیال هستند که فکر می‌کنند با "بیان" اینکه جنگ چیز بوگندویی ست یا "بازنمود" مصائب 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 مثابه امر خصوصی باقی بماند، هنری که با نفی ارزش مصرف خویش می‌خواهد از آن فراتر رود، هنری که اراده به رهایی نیست، اصولاً حق اظهار نظر

درباره ی بیرون از خود را ندارد. چطور ممکن است به "هنر تنها" و "محض"، به استقلال هنر از سیاست، به استقلال هنر از میدانهای قدرت، به ابای هنر از شناسایی موقعیتها و میدانهای ملتهد آنها اعتقاد داشته باشیم و صحبت از "هنر ضد جنگ" کنیم؟

ایده ی پراکسیس تخیل پاسخ به این مسئله نیز هست و سعی دارد صورتهای خیال شعر و هنر را ابتدا به ویروسهای خود آلوده ساخته، آن را به عمل مجهز کرده و به شهر تزریق کند. بنابراین دیگر ما نمی پرسیم کدامین خیال، بلکه می پرسیم کدامین تخیل پراتیک، با چه عملی و چه آلودگی ای و شناسایی کدامین میدان التهاب بر دیوار کجای شهر و کجای دیوار شهر؟

اینها پرسشهایی اساسی ست که شعر را از این بی مزه گی نجات خواهد داد. در جامعه ای که تاریخ در آن زیسته نمی شود، هنر و ادبیات به معنای فعالیت خلاق انسانها وجود نخواهد داشت و هر چه بخواهیم آنها را به خودشان بازگردانیم، بیشتر از خود خالی شان کرده ایم.

خیال پراتیک به دنبال تخیل است نه خیال. در واقع تخیل است بدون خیال. رهایی عمل تخیل است از وجه روانکاوانه ی امر خیالی و تبدیل آن به یک بلوف و درنهایت بک عمل آلوده. گمان می کنیم نیاز به توضیح نباشد که آلودگی ما نیز یک "آلودگی ناب" نیست بلکه نسبت به موقعیت های خود دارای هوشمندی و استراتژی ست. شعر آلوده در زبان تبلیغات، در زبان بیلبوردها دخالت می کند. دخل و تصرفی ست در زبان اطراف و اطراف زبان. پراکسیس بلوف رها کننده ی تخیل از ناخودآگاه و تزریق کننده ی آن به اطوارهاست. بدین ترتیب اطوارها به تخیلی مجهز خواهند شد که از حوزه ی خصوصی رها شده، به بستر اجتماع سرایت می کند. این تخیل همان تخیل آلوده است که از سلاحهای مهم ما در هنر و ادبیات مسلح خواهد بود. ماتریالیزه کردن نوشتار تنها در گروی چنین شناختی ست. این ادبیات در میدانهای مختلفی شکل می گیرد. می تواند سایبرنتیک باشد، می تواند روی دیوارهای شهر باشد، می تواند گرافیتی، اسپری، یا حتی شعارهای دیواری باشد. می تواند دخل و تصرف باشد. ابژه های آلوده اینگونه خود را در نقاط التهاب سرایت می دهند. بنابراین تخیل پراتیک در زیست تاریخی اجتماع دخل و تصرف می کند و در زبان مسلط شهر یعنی همان تبلیغات، و بستر تبلیغات یعنی دیوارها، چهار راه ها، بیلبوردها و... دخالت می کند. بدین ترتیب هنر تخیل یک ابژه ی از دست رفته نخواهد بود؛ ابژه ای که به جایی دور پرتاب شده باشد. باید با پراکسیس تخیل هنر را از خیالبافی کنونی اش 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 می شود، زندگی روزمره تبلیغات می شود 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 می داند که برای تسخیر دوباره ی نقاط التهاب زندگی روزمره مان چاره ای نداریم جز اینکه به تسخیر آنچه زندگی روزمره را آلوده می سازد بپردازیم : تبلیغات. تبلیغات یک آلودگی ست. باید این آلودگی را به نفع خود تغییر دهیم. آیا می توان در مرد خوشپوشی که بر روی بیلپورد تبلیغاتی نقش بسته است و لبخندش حاکی از این است که بهترین گوشی موبایل دنیا را بدست گرفته است، دخل و تصرف کرد؟ آیا می توان به جای موبایل یک اسلحه در دستان او گذاشت؟ یا همچون کاری که بنکسی با پالپ فیکشن می کند، یک موز به دست او داد و دیوارها و بیلپوردهای شهر را دوباره از آن خود کرد؟

هنر مسلح در زبان تبلیغات نیز دخل و تصرف می کند. از اینرو خود یک تبلیغات مضاعف است. هنر ما هنر منهای تبلیغات نیست، هنر بعلاوه ی تبلیغات نیز نیست. هنر ما تبلیغات ضربدر تبلیغات است. لگه ای ست که روی سطح ماندگار تبلیغات نقش می بندد. سطحی گذراست که از قاب یک بیلپورد می گذرد. موی دماغ 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 می کند. هر کجا که بتواند. هر کجا که باشد.

هنر مسلح به اندازه ی یک امر گذار تبلیغاتی ست و به اندازه ی یک امر تبلیغاتی گذراست. سطحی ماندگار نیست. سطوح ماندگار سرایت نمی کنند. مانده می شوند. درمانده می شوند. "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، اتفاقا به تبلیغات بودن خود می بالیم. چرا که برای تسخیر بستر تبلیغات، باید تبلیغات بود.

اما هنر مسلح به مثابه ی تبلیغات یک امر گذرا به مثابه ی امر گسستنی و سست نیست. برعکس، هنری ست که در موقعیت ها به معنای واقعی حضور می یابد. 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 می خواهد. چرا که حضور نزد ما چیزی بیش از حضور در درجه ی صفر ارزش مصرف خویش نیست.

۹ / مکان شناسی

برشت چند سال قبل از بارت ، به نتیجه ی عاقلانه تری رسیده بود. او بر خلاف بارت سلطه را نه در مولف، بلکه در خوانش اثر کشف کرده بود و معتقد بود که باید نمایش را از نمایشی بودن خالی کرد. این نمایش زدایی از نمایش نشان دهنده ی هوشمندی برشت در کشف بزنگاهی ست که در آن مخاطب اسیر اثر می شود. یعنی مخاطب هر چه بیشتر تماشا می کند، کمتر فعال است و در واقع کمتر زندگی میکند. موضوع بر ما چیره می شود. در گالری هم همین اتفاق می افتد : ما با خیل آثاری روبرو می شویم که از اختیار ما خارج شده اند و خود را همچون موجودیتی مستقل به

ما نشان می دهند. ما با "توان" اثر روبرو هستیم نه با مولف آن. با مرگ مولف نه تنها از توان اثر کاسته نمی شود، بلکه ممکن است به توان سلطه ی آن افزوده شود. توان هر اثر در موقعیت و نحوه ی ارائه اش شکل می گیرد. و سلطه از آنجا آغاز می شود که توان اثر از توان ما جدا شده و خود را بیرون از ما به ما نشان می دهد.

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 می دهد. طرح این مسئله نشان می دهد که امکان سنجی های هوشمندانه ی برشت در فرم اثر هنری و توجه بجای او به ایجاد تحوّل در خوانش اثر هنری، نابسند می نماید. 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 ملت‌هیب". با اینکه نمایش برشت نمایشی است که دست از نمایشی بودن برداشته است، اما نشانه های خود را نه در زمینی مرکز زدوده، و نه در یک مکان زدایی، بلکه بر یک مکان سنجی استوار می کند. در واقع "بیگانه سازی" تبدیل است، تسخیر نیست. تبدیل شیء عادی و آشنا به شیء چشمگیر و خاص، اما نه در یک میدان ملت‌هیب بلکه در میدانی هگلی که فعالیت مخاطب را فاقد آن ابژه ی آلوده اش می نماید. امکان سنجی در درون امکان است. مکان سنجی ست در درون مکان. امروز این نیاز حس می شود که ما باید به علم مکان شناسی مجهز شویم که در درجه ی اول یک مکان زدایی ست. و با این علم به تولید و ارزش گذاری دوباره ی اثر هنری بپردازیم.

پس ما هنرمند را همچون یک جوینده نظریه پردازی می کنیم. اما نه جوینده ی ایده، یا تجربه گری در امکانهای فرم و محتوا، بلکه جوینده ی مغناطیس های میدان التهاب. او مانند یک گنج یاب عمل می کند و پس از شناسایی نقاط و میدانهای ملت‌هیب، نسبت به آنها فرم و محتوای خود را شکل می دهد. بنابراین هنر مسلح فرم یا محتوایی از پیش تعیین شده و تجویزی ندارد بلکه آن را در جریان فرایند "ملت‌هیب شدن" بدست می آورد. بدین ترتیب هنر مسلح لزوماً هنری اعتراضی، ضد جنگ، و غیره نیست بلکه یک "هنر ملت‌هیب" 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 می شود (آنگونه که جریانهای پس از برشت تئاتر را به گونه ای به خصوص در صحن عمومی نظریه پردازی کردند) نیست. مسئله ی ما مسئله ی سقف و در و دیوار گالری یا سالن نمایش نیست، مسئله ی ما مسئله ی مغناطیس ها و التهابات است. اگر تئاتر خیابانی، پرفورمنس یا آنچه رها از مناسبات ارگانیک می پنداریم، به بازتولید ایدئولوژی محیط محصور (گالری، آمفی تئاتر و...) بپردازد چه؟ صرف خروج از این حوزه ها و رهایی از این محیط های محصور مشکلی را حل نمی کند. هر چند این یک مرحله ی اساسی ست اما لزوماً کافی نیست. پرسش هنر مسلح تنها "کجا

بودگی " هنر نیست، بلکه بر "چگونه کجا بودن" و "در هر کجا چه بودن" آن تاکید دارد. یعنی مسلح شدن به دانش مکان شناسی برای کشف نقاط التهاب هر موقعیت شهری و فعالیت مشترک اطوارها در آن. ویروس در همین لحظه میان اطوارها ساری می شود و اطوارها جمعیت ابژه های آلوده را تشکیل می دهند. به همین دلیل است که ما به عنوان مثال در مورد سینما می گوییم 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 آنچیزی که فیلم نامیده می شود نیز اتفاق می افتد. اما آیا می توان از این غایت مکانشناسانه فراتر رفت و مکان شناسی را علمی دانست که همه ی اطوارها بدان مسلط اند(با در واقع اطوارها اجسامی هستند که به علم مکان شناسی مسلح اند.)؟ در واقع این هنرمند نیست که مکان اثر هنری را تعیین می کند (چه خیابان و چه فضای محصور) بلکه این فعالیت ابژه های آلوده و اطوارهاست که نقاط التهاب را در هر کجای شهر شناسایی می کند و زیست مشترک خود را بدان تزریق می کند. این را باید مرحله ای اساسی در علم مکان شناسی دانست. فعالیت اطوارها در پی از میان برداشتن تجربه های متفاوت مولف و مخاطب، و رسیدن به یک تجربه ی زیستی مشترک است. اثر هنری در این لحظه اتفاق می افتد نه در "خوانش آزاد" و یا "مشارکت قلبی مخاطب در اثر". در خوانش آزاد مخاطب حق دارد اثر هنری ای 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 شده ای نمی پذیرد بلکه ابژه های "جوینده" را پرورش می دهد که در فعالیتی دستجمعی نقاط التهاب را در فضای شهر کشف می کنند و فعالیت (اثر هنری) خود را در طی فرایند "ملتهب شدن" پیدا می کنند. بدین ترتیب از نظر ما اثر هنری چیزی جز یک التهاب نیست. التهابی که ابژه ها (و نه مولف/مخاطب) در آن آلوده می شوند و آلوده می کنند.

۱۰/ جمعیت ابژه های آلوده

پست مدرنیسم مدعی مرگ مولف و شراکت مخاطب در اثر هنری است. همانطور که پیش تر اشاره کردیم آنها با این کار یک مولف "خوب" و "مهربان" که همان مولف مرده باشد را نظریه پردازی کردند که خود را به نفع مخاطب کنار می کشد و بدین ترتیب مرگ خود را به عنوان بانی خوانش آزاد به مخاطب هدیه می کند. در مورد این ادعای پوچ و بازتولید سلطه پیشتر نوشتیم؛ اما در این قسمت می خواهیم مخاطب اثر هنری را کالبدشکافی کنیم. ما معتقدیم که سلطه نه در مولف که در خوانش اتفاق می افتد و از این حیث "توده ها" که از قرار معلوم "مخاطب" اثر هنری محسوب می شوند خود واجد نوعی "آلودگی" هستند. به بیان دقیق تر "توده ها خودشان آلوده کننده اند". آنها خودشان ویروس اند. یعنی هنر مسلح علاوه بر اینکه خود را به یک ویروس آلوده تبدیل می کند، همزمان به شناسایی آلودگی توده ها و کالبدشکافی آنها نیز می پردازد.

امروز برای این باور پوچ که مرگ مولف موجب آزادی خوانش می شود، نمی توان اعتباری قائل شد. اینبار ما نه به سراغ مولف، که به سراغ خوانش می رویم. یعنی به سراغ آلودگی مخاطب. توده ای که فکر می کند با "خوانش آزاد" خود عامل کنش های خود در متن است. آنها به توهمات خود آلوده اند و اثر هنری نیز آلوده به توهمات آنهاست. آنها مولف را مرده می پندارند در حالی که سلطه هنوز در پس زمینه باقی ست. آنها در پی این هستند که سخنشان توسط "دیگری" تایید شود. "دیگری" این را خوب می داند و تصمیم می گیرد دقیقا همین کار را بکند: "آزادی بیان". از تفاوت های یک نظام دیکتاتوری و یک نظام مبتنی بر دموکراسی همین است. نظام تازه به توده ها "آزادی بیان" می دهد. یعنی همان چیزی که توده ها در زمان دیکتاتوری آن را از "دیگری" طلب می کردند. این "دیگری" که در اینجا همان دولت است، در این نظام تازه به آنها حق مشارکت می دهد و "حق آزادانه سخن گفتن" را به آنها عطا می کند. آیا این "تائید" از سوی دیگری بهترین راه برای سرکوب بیان نیست؟ تو هر چه بگویی به عنوان یک سخن آزاد تائید می شود و از این طریق "سلامت" می شود یا، اگر بخواهیم به طور دقیقتری به زبان هنر مسلح سخن بگوئیم، بیان شما "شناسایی می شود".

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 می کنند. اگر کسی بخواهد به بیان آزادی بیخشد، چیزی رخ نمی دهد. 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.

توده ها نه یک محتوا که یک فرم هستند. و فرمی که به خود می گیرند فرمی ست که به آنها داده می شود: مخاطب آزاد. از طریق این فرم آنها سعی دارند خود را به واقعیت نزدیک کنند. آنها وقتی دارند رای می دهند می خواهند به امر واقع متصل شوند. آنها تنها در هنگام رای دادن، شرکت در اثر هنری، شرکت در فرهنگ و در نهایت "شرکت در سرنوشت خود" است که به فکر پیوند با امر واقع اند. آنها فرم یک کاغذ را به خود می گیرند که درون صندوق انداخته می شود. آنها رفتارهای آنتاگونیستی خاص خود را نیز دارند. بورژوازی آنتاگونیست خود را تولید می کند. مسئله ی ما هیچکدام از اینها نباید باشد.

با مرگ مولف نه تنها او، بلکه اثر هنری نیز بلافاصله در میان روایات دست نیافتنی و تصاویر بی معنایش در فاصله ای افسانه ای از مخاطب قرار گرفت. از اینرو مخاطب خودش هیچ چیز را تشخیص نمی دهد، بلکه از طریق منتقد (این ناجی بزرگ) با اثر هنری مواجه می شود.

حقیقت این است که اینجا نزاع بر سر حقیقت نیست. هم مولف، هم منتقد و هم مخاطب می دانند که هیچ حقیقتی وجود ندارد. هیچ کس دروغ نمی گوید. همه بلوف می زنند. هر کس واجد آلودگی خویش است. امروزه جنبش ها و جریان های ادبی و هنری همگی می خواهند با شیوه ای همسان بر شرایط سوار شوند و تقریبا همگی شعار حفظ و صیانت هنر را سر می دهند. امروز در طول تاریخ هنر نخستین بار است که کسی ادعا نمی کند که واقعا می خواهد چیزی را تغییر دهد. در شرایطی

که واقعا قرار نیست چیزی تغییر کند تنها کاری که می شود کرد تسخیر چیزها به منظور تغییر آنهاست.

انگار که هنر امروز هرگز نباید مورد انتقاد قرار گیرد؛ نه از نظر کیفیت هنری اش، و نه از نظر کالای بنجلی که تحت نام اثر هنری به این و آن قالب می کند. هر جا که هنر مسلط برپاست، فقط هنری وجود دارد که توسط بورژوازی پابرجاست. هیچ کس نمی تواند له یا علیه بورژوازی باشد چراکه مشخص نیست بورژوازی واقعا چیست و بورژوا کیست. آلودگی توده ها از اینجا آغاز می شود.

پیشتر این تصور وجود داشت که چیزی در درون خود سرمایه داری موجب رسوایی خود او می شود. اما این مسئله امروز صادق نیست. هیچ رسوایی در کار نیست. هر بار که سوژه ی خوانشگر شروع به خوانش می کند، به او اینچنین القا می شود که واقعا دارد کاری انجام می دهد و کنشی ایجاد می کند. دیگر هنر آن نیروی آگاهی یا شناخت جهان نیست، بلکه توجیه گر وضع موجود است. امروز چگونه می توان تغییر ایجاد کرد بدون اینکه بخواهی تحریف کنی؟ هنر مسلح جهان را تحریف نمی کند؛ آن را تحریف می کند. تغییری ممکن نیست، تسخیر می کند. امروزه بی مصرف بودن هنر تنها در سکوتی که اختیار کرده است نیست، بلکه در سادگی و بی مایگی آنچه می گوید نیز هست.

این توهم که واقعیت توده ها را آلوده می کند، به آلودگی توده ها واقعیت می بخشد. در همین حال، واقعیت آلوده شده، تحت نظارت "سلامت" است. این هر دو کاری جز گذار مداوم به یکدیگر نمی کنند. از قطبی به قطب دیگر. آلودگی توده ها از دل سلامت زاده می شود، و سلامت آنها آلوده است. در چنین واقعیتی، سلامتی مرحله ای از آلودگی، و آلودگی مرحله ای از سلامتی است. چیزی تغییر نمی کند. ما تنها از مرحله ای به مرحله ی دیگر گذر می کنیم. تنها حرف چینی رابطه ای این است: آنچه آلوده شود سالم است و آنچه سالم است آلوده می شود. گویی توده ها هیچ گاه از این "آلودگی سالم" و "سلامتی آلوده" رهایی نخواهند یافت.

آلودگی ابژه های هنر مسلح نه یک آلودگی سلامت یا ناب، بلکه یک "آلودگی آلوده" است. آنها در میدانهای مختلف التهاب، ابژه هایی تازه و تازه ترند. آلوده و آلوده ترند. آنها اطوارهایی هستند که با کشف و تسخیر میدان ملتهد، به آلودگی خود جنبه ای سرایتی داده اند. آنها "جمعیت" اند. جمعیتی که جمعیت بودن خود را نه مدیون تعداد نفرات، بلکه مدیون ساری بودن و پروسه هایشان هستند. به همین دلیل اثر هنری آنها فاقد دوگانه ی مولف/مخاطب یا سه گانه ی مولف/منتقد/مخاطب است. این نه به معنای مرگ مولف یا مخاطب بلکه به معنای نابودی تفاوت میان ایندو است. در هنر مسلح نه مخاطب، نه منتقد و نه مولف، هیچکدام از اینها وجود ندارد. هنر مسلح حاصل فعالیت مشترک ابژه های آلوده است. ابژه های آلوده ابژه هایی فرعی نیستند. آنها برای اصلی شدن نیز نمی جنگند. کار آنها سرایت است. سرایت آنها کار آنهاست. آنها همواره ناشناخته اند، اما هر آنچه دیده می شود اثری از آلودگی آنها و آنها ی آلوده است.

پس از تشریح "مشت" به عنوان یک جعبه ی هنری، ما "راهپیمایی" را نیز یک اثر هنری محسوب می کنیم. به شرطی که "اطوارها" جمعیت آن را تشکیل بدهند. به شرطی که با فرایند ملتهد

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 می کند، در بستر شهر جاری می شود. "تشویش اذهان عمومی" بهترین عنوانی ست که می توان به هنر مسلح داد. هنر مسلح دست از سر اذهان عمومی بر نمی دارد. هنر مسلح تنها هنری ست که حقیقتاً مخاطب را دعوت به "شرکت" می کند. و این برای مخاطب موقعیتی تشویش زا است. یعنی از مخاطب دعوت می شود که دیگر مخاطب نباشد. چیزی به نام مخاطب، چیزی به نام مولف 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 می دانند. از اینرو هنر مسلط می خواهد برای خود مخاطب تربیت کند، ولی هنر مسلح می خواهد مخاطبی در کار نباشد. آنچه باشد فعالیت یک جمعیت باشد، شرکت باشد، شراکت باشد، هم کاری باشد، کم کاری 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 لحظه ای که سرایت می کند. هر سرایتی که زیسته می شود. چنین مشارکتی نه با مرگ مولف، نه با خوانش آزاد بلکه با مرگ تفاوت مخاطب/مولف و خوانش/نویسش و تبدیل شدن اثر هنری به کنش در میدان التهاب و موقعیتهای زیسته امکان پذیر است.

مسئله این است که باید دشواری و پیچیدگی فعالیت یک هنر مسلح، یعنی هنری که خواهان لغو هرگونه مخاطب یا مولف، و طرفدار فعالیت ابژه های آلوده است، به خوبی شناخته شود. در این راه کشف آلودگی توده ها نیز مرحله ای اساسی ست که ما در هر پله از این کتاب گامی در جهت این شناسایی برداشته ایم. توده ها آلوده اند 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 قابل شناسایی، یک نويز است و می تواند حذف شود. یعنی خصایص معیوب چیزهاست. در حالیکه آلودگی هنر مسلح در اطوارهایی است که چیز بودگی چیزها را تبدیل به یک بلوف می کنند. در همین جاست که فعالیت ها هنری می شوند. آیا می توان 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. هنر مسلح همچون یک لگه عمل می کند.

ابژه ها راهی جز آلودگی ندارند. آلودگی آنها تشکیل یک جمعیت بر پایه ی اصل فعالیت است. این ابژه ها نه از طریق آمیزش جنسی، بل از طریق مرگ اسطوره ی آمیزش و احیای رابطه به مثابه فعالیت، یکدیگر را آلوده می سازند. آمیزش آنها مبتنی ست بر عشقبازی بدون تماس: "بیا عشقبازی کنیم بدون اینکه با هم تماس داشته باشیم." این نمود کامل یک "سوسیو ارگاسم" است. مردی را تصور کنید که لبش را روی لب نقاشی یا بیلبورد روی دیوار گذاشته و جلوه ی کاملی از یک اثر هنری به مثابه یک سوسیو ارگاسم و عشقبازی بدون تماس در سطح شهر را به ما نشان می دهد. 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 خانه مان تبعید می کند. ارگاسم آن خصلت هیولایی و بدون فرم میل است که در بستر زندانی شده است.

هنر ما لغو "آلودگی سالم" توده ها و تبدیل آن به یک "آلودگی آلوده" است. تشخیص این مسئله خود بخشی از اثر هنری مسلح می باشد. 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 اولیه ی منقبض شدن آغاز می شود. چیزی از بیرون اطوارها را تولید نمی کند. آلودگی آنها حاصل بالندگی یک فعالیت مشترک و نفی تمایز بیرون/درون است.

ابژه های آلوده از آغاز ، یعنی از همان لحظه ی منقبض شدن در اتاق تاریک، خشونت را به آلودگی خود تزریق کرده اند. آنها می دانند که جز با خشونت نمی توان منقبض شد و راه گریز از مقعد خویش را یافت. ابژه ها از این لحظه است که سیاسی می شوند.

۱۱/ بی حافظه گی

وقتی که حافظ به حافظه ی ما بدل می شود، حافظه ی ما حافظ چیزی از پیش موجود است. در حافظه ی ما تنها تصاویر قرار می گیرند و این تصاویر حافظه ی ما می شوند. گویی ما وارث حافظه ی تصویری خویش هستیم که درکش از مسئله ی فعالیت هرگز درکی فعال نیست. حافظه ای سلسله مراتبی که سبب می شود به عنوان مثال مدرن ترین شاعر ما همان کهن ترین شاعر ما باشد. این نه به معنای "تاویل پذیری یک شعر در دوره های مختلف تاریخی" بلکه به معنی سلسله مراتبی بودن حافظه ی ماست. اصلاً چه کسی گفته هنر باید در طول تاریخ بماند و ماندگاری کند؟ آیا این برابر با همان حافظه ای نیست که همواره حافظ وضع موجود بوده است؟ آیا این یک حافظه ی محافظه کار نیست؟ حافظه ای که حفاظ را نه برای دفاع از خود، که برای حمله به دیگران حفظ می کند. حافظه ی محافظه کار معنایی عمیق دارد که حتی شامل انقلابی ترین شاعران و هنرمندان ما نیز می شود. و نیز شامل منش آنتاگونیستی آنها.

وقتی که زیستن ما به معنای حفظ و بسط حافظه مان باشد بیشتر از موقعیتهای خود جدا شده و بیشتر به بسط سطوح ماندگار می پردازد . حافظه آنقدر بسط می یابد که رفته رفته به سرمایه و نهایتاً به یک تصویر بدل می شود تا حدی که تنها راه رسیدن ما به نقطه ای واقعا زیسته شده عبور از حافظه به مثابه ی سرمایه است. انسان جدا شده از محصول تولیدی اش ، همان کسی است که حافظه ی خود را همچون صلیب به دوش می کشد و از این صلیب نه رنج، که لذت می برد یا در واقع لذت خود را در رنج صلیب جستجو می کند. میلی در کار نیست. ما میل نمی ورزیم. تنها داریم لذت می بریم.

این حافظه ی سلسله مراتبی همان سرشت مازوخیستی ماست که همواره در پی کسب لذت از طریق رنج و انزوایی توام با خودشیفتگی نابالغانه است. در تعریفی بهتر، مازوخیست نه در جستجوی لذت در رنج که در جستجوی راهی برای یکی شدن با معشوق و با "دیگری" است. راه رهایی از راه زهدان (حافظه) و نه مقعد خویش (بی حافظه گی - زاده نشدن - هرگز و هرگز زاده نشدن - عبور و مرور کردن در مقعد خویش - نقطه ی التهاب - نقطه ی گریز- اراده به رهایی) ما با رنج در پی تایید وجود خود و دیگری مان به معنی متفاوتی کلمه هستیم چرا که عشق نزد ما همان خواست فراروی از میل و نوعی متفاوت است. حافظه ی ما با این روش همواره در پی سرکوب میل بوده است. حافظ نمونه ی کامل سرکوب میل ماست. حافظ تنها شاعری در قرن هشت نیست. بله، درست است: حافظ حافظه ی ماست. حافظه ی هم اکنون و همیشه ی ما. عمل توام با حافظه عملی محافظه کارانه است. یک سوژه ی آنتاگونیست بر خلاف آنچه بدان تظاهر می کند، در پی نفی حافظه نیست، همواره دارای حافظه است و از این رو او روی دیگری از سکه ی محافظه کاری ست.

بنابر آنچه در قطعه ی "اتاق تاریک" گفته شد، ما به تعریف دوباره ای از فرایند "تبعید شدن" نیازمندیم. حافظه ی تبعیدی یک آنتاگونیست همواره در پی بازگشت به ابژه ی از دست رفته ی خویش است. از اینرو در او نه "پراکسیس تخیل"، بلکه خیال جریان دارد. او از زبان (به مثابه 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 بخاطر می آورد. او در بهترین حالت یک دروغگوست. دروغ روی دیگری از سکه ی حقیقت است. دروغ خود حقیقت است.

حافظه طبق تعریف موجود، آوردن گذشته به حال، یا بردن حال به گذشته است. همواره از هنرمندان خواسته می شود که میراث گذشته ی خود را حفظ کنند و با شناخت از گذشته دست به نوآوری بزنند. یعنی از هنرمند خواسته می شود در لحظه ی عمل دارای حافظه باشد. مسئله اینجاست که حافظه با "به یاد آوردن"، از حالت حافظه جدا می شود و دیگر حافظه نیست. چون دارد چیزی را به یاد می آورد. پس آن چیز نمی تواند در خودش باشد. آن چیز همواره بیرون از خود حافظه است که با "به یاد آوردن" دوباره فراخوانده می شود. در حالیکه حافظه به یاد نمی آید. حافظه آن چیزی ست که در حال اتفاق می افتد. حتی انطباق گذشته و حال نیز نیست. مرگ گذشته و حال است. حافظه ی محض را می توان اینگونه تعریف کرد. این حافظه نمی تواند ابژه ای در بیرون از خود داشته باشد. نمی تواند بر طبق عواملی که بیرون از آن هستند به یاد بیاید یا به یاد بیاورد. هیچ جنبه ی بیرون از خود ندارد و از اینرو آن چیزی را که ما فکر می کنیم داریم "به یاد می آوریم" باید از آن منتزع گردد. این حافظه ای که در بیرون از خود چیزی را به یاد نمی آورد خود واجد نوعی بی حافظگی ست که بی حافظه گی اطوارهای هنر مسلح را شکل می دهد. با این تفاوت که بی حافظه گی ابژه های هنر مسلح نفی تمایز بیرون و درون است. یک ابژه ی بی حافظه حافظه را رد نمی کند (او یک آنتاگونیست نیست) بلکه آن را به یاد نمی آورد. از این طریق ما می توانیم به تعریفی جامع از "بی حافظه گی در لحظه ی عمل" نائل آئیم.

بلوف زبان بی حافظگی ست. زبانی که در ورای اصل لذت خانه می کند. 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 سخن آلوده (بلوف) مسلح اند. آنها آنتی ادیب هایی هستند که سخن شان مرگ سخن و تولد بلوف است. نوشتار کار یک سوژه ی ادیبی/آنتاگونیستی نیست، نوشتار کار یک انقلابی/آنتی ادیب است. کسی که در تبعیدگاه خود، در اتاق تاریک منقبض می شود. آنقدر منقبض تا توانایی عبور از مقعد خویش را بازیابد.

نقطه ی التهاب لحظه ی بی حافظگی ست. یک نقطه ی کور که در آن تو چیزی را به یاد نمی آوری جز لکه ای که چیزی نیست مگر خودت. خودی که لحظه ی عمل اش شاید نزدیک باشد به آن چیزی که لکان "خودکشی سوژه" می نامد. یعنی لحظه ای که پس از آن سوژه دیگر آن سوژه ی قبلی نیست. سوژه دیگر می شود. سوژه دیگر واقعا سوژه نیست. در نوسان نیست، خود نوسان است.

وقتی ما از "عمل هنر" حرف می زنیم، منظورمان یک عمل هنری یا یک هنر عملی نیست. منظورمان لحظه ای ست که هنر می خواهد از آنچه که هست فراتر رود. لحظه ای که هنر می خواهد از خود رها گردد. این لحظه لحظه ی بی حافظگی هنر است. پس از این لحظه، هنر دیگر هنر نیست، بلکه عملی ست بدون حافظه و بدون قبل و بعد. عملی ست که دقیقا قبل از بعد و بعد از قبل است. عملی ست که قبل و بعد ندارد چرا که بیرون از آن چیزی به یاد نمی آید. از اینرو باید از این گفته ی لکان مبتنی بر "خودکشی سوژه" و سوژه ای که دیگر آن سوژه ی قبل نیست نیز فراتر رفت و یک آلودگی محو و بی حافظه، یک عمل ناتمام و واجد فراموشی یا حتی لکنت را نظریه پردازی کرد. اختلالی در سخن. لکنت یک اختلال است. بد سخن گفتن یا سخت سخن گفتن نیست. ناتمام سخن گفتن و مات گفتن است.

به همین خاطر است که ما می گوئیم یک عمل بی حافظه ی زیسته شده که در نقاط و میدانهای ملتهد روی می دهد و نامش را هنر مسلح می گذاریم، هرگز در پی رد یا انکار چیزی نیست بلکه در پی هستی دوباره بخشیدن به موقعیت ها 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 ابژه ی بی حافظه است. یک ناتمامی ست. او نه می خواهد به زبان مادری یا به آغوش مام وطن باز گردد و نه آن را به یاد می آورد. تنها این فرم تبعیدی ست که در لحظه ی عمل هنر قادر به کشف و تسخیر موقعیتهاست. چون موقعیتها نیز هیچ حافظه ای ندارند. حافظه در درون آنها حفظ نمی شود بلکه می میرد.

مهم این نیست که حافظه ی خود را نفی کنیم یا نکنیم، مهم این است که چگونه در لحظه ی عمل خالی از حافظه باشیم. این هرگز به معنای یک عمل ناب نیست. این یک عمل آلوده است که ما به هنر نسبت می دهیم.

۱۲/ زیبایی شناسی خیابان

"زیبایی شناسی خیابان" درباره ی خیابان است و نه زیبایی شناسی. زیبایی شناسانه کردن امر خیابانی نیست، خیابانی کردن امر زیباست. یک سوسیو ارگاسم است. از میان بردن هر گونه تمایز میان امر خصوصی و عمومی ست. هنری که در خیابان زیسته می شود، دیگر نه کالایی زیبایی شناسی شده، که موقعیتی زیسته شده، و ملتهب شده در زندگی روزمره ی انسانهاست. ملتهب کردن زندگی روزمره نه به معنای خاص، منحصر بفرد یا زیبایی شناسانه کردن آن بلکه به معنای تبدیل آن به یک فعالیت است. از اینرو هنر مسلح هم زمان 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 نمی دهد. بدین ترتیب پروژه ی ما نه زیبایی شناختی کردن سیاست (رمانتیکهای آلمانی) و نه سیاسی کردن زیبایی شناسی، بلکه بازسازی این هر دو در "نقطه ی التهاب" است.

چنین پتانسیلی را می توان در "هنر شهری" یافت. "بلک ره رت" هنرمند شهری می گوید "مواظب باش با چه کسی معامله می کنی. ممکن است آنکه با رنگ و لعاب دوستدار هنر نزدیک تو می آید شیطانی باشد که تو را که نماینده 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 می خوانند. چرا که می دانند کودک بیرون از خانه به دنبال تحقق میل خود خواهد رفت.

تذکر "بلک ره لت" جمله ی ساده ای ست. اما از مسئله ای پیچیده خبر می دهد. سوال این است: چه می شود که راز جاودانگی همواره از خانه ی بورژوازی می گذرد؟ انبوه "هنرمندان مقاوت" ما امروزه در خانه ی امن بورژوازی آرام گرفته اند و در واقع انگار رمز جاودانه شدن آنها در همین است. آیا هنر همواره از خانه ی بورژوازی می گذرد؟ بله، "هنر ناب" اصولاً امری بورژوا مآبانه است. در اثری اجرایی که مربوط به هنر شهری ست، اجراگر سر خود را از جماعتِ عابران پنهان می کند. گویی که سرش به دیوار فرو رفته است. مکان اثر او شهر است. او از نشان دادن سر خود به "شهر" اجتناب می ورزد. اما آیا او از بیننده اجتناب می ورزد یا از بینایی بیننده؟ و آیا لازمه ی 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 پنهانکاری. جنایتکاران همواره صورت خود را از دوربین پنهان می کنند. آنها به واسطه ی پوشاندن و پنهان کردن صورت خود، دیده می شوند ولی شناخته نمی شوند. جنایت چیزی ست مخفی. هر چیز مخفی وقتی مخفی ست که آشکار شود. هنر شهری آشکارا هنری مخفیانه است. هنری که ابژه هایش خود را مخفیانه آشکار می کند. تسخیر شهر توسط یک رویداد. فرایند پنهانکاری سوژه که مبتنی ست بر بینایی بیننده. هیچ شناختی در کار نیست. چون هیچ صورتی وجود ندارد.

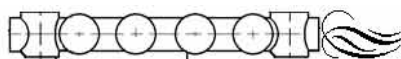


آنگاه که بینایی بیننده به نفی صورت و هویت بخشیدن به کله بیانجامد، در واقع آن زمان که انبوه ابژه های آلوده ی نافی صورت و حافظه بوجود بیایند، هنر مسلح تشکیل می شود. هنر شهری، هنری که در شهر اتفاق می افتد، به خودی خود یک هنر مسلح نیست. هنر مسلح مستلزم تمامی اسلوبهایی است که ما در این کتاب یک به یک آنها را معرفی کردیم. هنر مسلح مکان از پیش تعیین شده ای ندارد. به دنبال نقاط التهاب است. حتی می تواند بر روی یک ناخن اتفاق بیافتد. یا لابلائی دندانها. در مقعد، در دهان. او جمعیت ابژه های آلوده اش را هر کجا که بتواند کار می گذارد.

اینجا یک پارادوکس وجود دارد: اگر کسی بخواهد به خود هنر عمل کند، چیزی روی نمی دهد. و اگر بخواهد هنر را عملی کند، عملی انجام نشده است. در واقع ما می گوئیم این دو (هنر/عمل) هرگز از هم جدا نیستند. ما می گوئیم عمل هنر مسلح چیزی نیست جز راهپیمایی ابژه های آلوده و ویروسها روی یک ناخن، روی یک پیاده رو، توی یک خیابان، روی یک دیوار. کشف سوراخهای بدنی که "شهر" می نامیم اش و فرو بردن خود در آن برای محو کردن صورت شهر و "بیرون کشیدن کله ی زیر آن". در هنر مسلح این هر دو در یک زمان (فراغت) و در یک مکان (شهر/کمون) اتفاق می افتند. و بدین طریق ما می توانیم تعریف جامعی از "زیبایی شناسی خیابان" بدست دهیم. "زیبایی شناسی خیابان" همزمان تحریف زیبایی شناسی (با دور ریختن مفهوم صورت) و خیابان (با دور ریختن مفهوم حافظه) است. نه زیبایی شناسی ست و نه خیابان در معنای معمول اش. خیابانی ست در حال عبور و گریز. خیابانی ست آلوده به یک عمل و آن عمل فعالیت انبوه اطوارهاست در پی رهایی در و از نقطه ی التهاب. در عکس مذکور می بینیم که هنرمند شهری چگونه نقطه ی التهاب را یافته است. نقطه ای که او سرش را در آن فرو کرده، حفره ی شهر و دقیقا همان نقطه ی التهاب است.

ممکن است بپرسید "خب این هنر مسلح چگونه تشکیل می شود؟ چگونه می توان نام هنر را بر آن نهاد؟" مسئله بسیار ساده است : در فصل اول هنر مسلح توضیح دادیم که آنچه "هنر" می نامیم اصولاً وجود ندارد. تنها "هنر در جامعه ی طبقاتی" وجود دارد. مسئله این است که آنچه "هنر" می نامیم هیچگونه موقعیت خلاق در زندگی روزمره ی انسانها بوجود نمی آورد. معیار ارزشگذاری هنر امروز مطابق با تعاریف و سلايق طبقه ی مسلط است و "انقلابات هنری" نیز نهایتاً شکلی بورژوازی به خود گرفته اند. راهکار ما هیچکدام از ایندو نیست. هنر از ما دزدیده شده است. ما معیار ارزشگذاری موجود را رد کرده و تسلیح هنر و تسخیر موقعیت ها را به عنوان ارزشی که یک اثر هنری می تواند و باید داشته باشد معرفی میکنیم. اینجاست که هنر مسلح به هنر شهری ربط پیدا می کند. آنچه به طور کلی "هنر شهری" می نامیم را نمی توان 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 ویروس ها و در یک کلام مکان فعالیت "جمعیت ابژه های 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 نمی کاهد و در پی این نیست که هیچ کدام از هنرهای والا و ارزشمند شما را به اندیشه ی مسلح خویش تقلیل دهد! چرا که به چیزی باورمند است که فراتر از نوک بینی هنر و اندیشه ی موجود است : "اراده به رهایی". روی دادن در مقعد خویش ، در درجه ی صفر مقعد خویش و نه در سطل آشغال علایق و سلايق موجود. باری، به یاد داریم و داشته باشید که هر آنچه درباره ی هنر مسلح بیاندیشید گزاف است، و هر چه بدان نسبت بدهید نسبتی با آن ندارد. روی پوست شما اتفاق می افتد. مثل چرک زیر ناخن شما جابخش کرده است. از پوست به شما نزدیک تر است. آنقدر نزدیک که نخواهید دید. مثل رتیل روی پوست شماست و مسیر ریل ها و میل های این قطار را آلوده و تسخیر خواهد کرد، و تغییر خواهد داد.



www.mindmotor.com