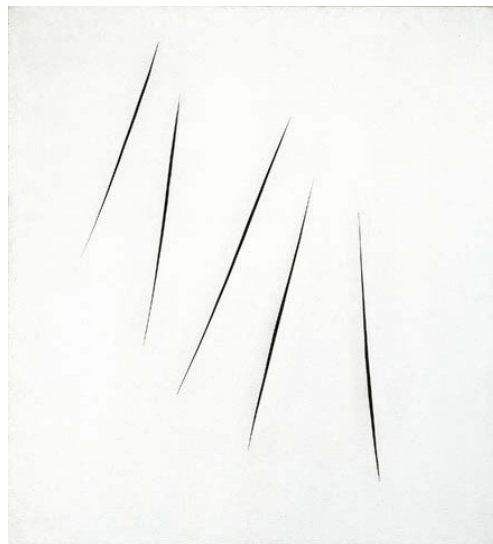


## از بومیایی شدن تا سوسیو ارگاسم بابک سلیمی زاده

### ۱- بومیایی شدن

یک بوم سفید همواره جای خوبی ست برای ثبت نشانه ها. معنا در نقاشی جز با بوم سفیدش معنا نداشته است. جز با آنچه بر بوم سفید اضافه می شود. اما بوم سفید خود افزونه ای ست بر چیزی دیگر. بوم سفید به نقاش نمی گوید "مرا از آنچه در سرت هست پر کن"، بلکه می گوید "مرا از آنچه در من هست خالی کن". و بدین ترتیب نقاش با نقاشی کردن بوم را خالی می کند. بوم سفید علاوه بر اینکه ادعا می کند که نشانه ها بر روی او جای می گیرند، خود را نیز یک نشانه می داند. نشانه ای که می خواهد از خودش تهی شود. نشانه ای متشکل از "ریز نشانه ها". بوم سفید نقاشی حتی بدون اینکه منظره ای روی آن نقش بندد، خودش یک منظره است. اما در عین حال هر بوم می تواند منظره ای دیده ناشدنی را در خود جای دهد. بوم سفید ترکیبی از مناظر نامکشوف است. منظره هایی که شاید بوم سفید آنها را در خود دفن کرده است.



و یا باید طور دیگری گفت : بوم سفید سعی دارد بوم سفیدی را بر روی خود ایجاد کند. بوم سفید هر جا که می خواهیم از آن فراتر رویم همانجا قرار دارد (آیا فونتانا در تابلوی بالا از بوم سفید فراتر رفته است؟). گویی فراروی از بوم سفید برابر است با فرارسیدن به خودش. گاهی بوم سفید، با رنگهایی که بر خود دارد بر روی بوم سفید بزرگ دیگری (دیوار سفید گالری) قرار می گیرد. و حکم یک حفره ی رنگی بر روی دیوار سفید گالری را بخود می گیرد. اما نه حفره ای که بوم را از خودش رها سازد، بل حفره ای که بوم را دوباره به خودش بازمی گرداند. این یک شکست است در فراروی از بوم نقاشی. لحظه ی متافیزیکی بازگشت به خویشتن. بنابراین نظام بوم سفید/ رنگ و دیوار سفید گالری/ بوم رنگی تا بی نهایت ادامه می یابد. این نظام نه با بوم سفید که با دستگاه معنا ساز آغاز می شود، که بوم سفید خود نشانه ای ست در این دستگاه. این نظام درست در آنجایی که فکر می کنید نیست، هست. حتی در وضعیتی خیالین که هنرمند نقاش سعی در پر کردن بوم از نشانه ها و محو سفیدی بوم دارد. نظامی خیالین که در آن آپارات سینما سعی در نمایش تصویر بر روی دیوار سفید دارد. تصویری که دیده می شود را (یا به عبارتی نشانه ای که منتقل می شود را) دیوار سفید منتقل نمی کند، آن را بازنمایی نیز نمی کند، بلکه تنها در خود فرو می برد و می بلعد. در ابتدا بنظر می رسد که این نظام گالریزه، بوم سفید را همچون پستان مادر (در نظرگاهی روانکاوانه) و چشم بیننده را همچون دهان کودک در نظر می گیرد. اما پیچیدگی این نظام وقتی مشخص می شود که ما نه فقط با بوم سفید، که با دیوار سفید طویل گالری و بوم ها به مثابه حفره های کوچک آن روبروئیم (یک نمایشگاه نقاشی را در نظر بگیرید). و کثرت چشمها در برابر این دستگاه عظیم معنا ساز. این دستگاه عظیم معناساز شیوه ای از تعدیل و خنثی سازی نشانه ها در خود دارد. شیوه ای از انضباطدهی و بهنجار سازی. یعنی با نیم نگاهی به اسپیتز می توان گفت در اینجا دیوار سفید گالری همچون راهنمایی بر فراز چشمها عمل می کند که با راهنمایی آن، چشم ها بوم ها را پیدا می کنند (همچون صورت سفید مادر که پیش روی کودک به عنوان راهنمایی برای یافتن پستان عمل می کند). این وضعیت و این فضا به سرعت نقشی مهم در عمل دیدن به خود می گیرد. نقاشی جزئی از بوم است ولی بوم هرگز جزئی از نقاشی نیست. بوم سطح است. بوم می گوید مرا از آنچه هستم تهی کن. نمی گوید مرا از خودم رها کن. راه اولی روانکاوی ست، و راه دومی چاک دادن. ایندو بسیار از هم متفاوت اند.

اما چطور می توان در مقابل چشم هایی که به بوم نگاه می کنند، "چشم هایی بی نگاه" تولید کرد؟ به عبارت دیگر، بوم چگونه می تواند با چشمهایی بی نگاه به چشم هایی که به او نگاه می کنند بنگرد؟ یعنی با چشمهایی خالی، بدون مردمک، بدون قرنیه و بدون هیچ چیز؟ چشمهایی تنها با دو پلک. آیا می توان گفت لوچیو فونتانا چنین کاری می کند؟ او شکافهایی سیاه بر روی بوم سفید ایجاد می کند. چشمهای بی نگاهی که نه با چشمهای بیننده، که با صورت بی چشم بیننده جفت می شوند.

آیا آنچه ما تابحال بوم نقاشی نامیده ایم، چیزی جز یک بستر متافیزیکی امر خیالی بوده است که با افزودن نشانه ای بر آن تنها نشانه های پیشین را توجیه کرده ایم؟ بی شک مرحله ی اول نقاشی

حضور یک بستر خیالین متافیزیکی به نام بوم سفید است که قرار است با زدن نقشی بر آن، جایگاه نمادین آن را به سطحی از واقعیت تبدیل کنیم. وقتی نقاش شروع به کار می کند مرحله ی دوم آغاز می شود. حالا قرار است او از شرّ بوم سفید خلاص شود و با پاشیدن رنگ، آن را از خودش تهی کند. اما چیزی یکسر متفاوت صورت می گیرد: بوم های رنگی با نصب در گالری نقش حفره های کوچکی را بازی می کنند در دیواری عظیم که همان دیوار سفید گالری ست. در واقع نظام معناساز بوم سفید به نظام عظیم دیوار گالری گسترش می یابد. در اینجا علاوه بر بوم نقاشی، به دیوار سفید عظیمی هویت بخشیده می شود، به دیوار سفیدی که چشمهای مخاطب را به سمت نقاشی‌ها هدایت می کند: دیوار بزرگ گالری.

بوم سفید نقطه‌ی صفری ست از جهان و زمان آن. بوم سفید علاوه بر اینکه مکان آفرینش است، زمان آن نیز هست. بوم سفید نه لحظه ای پیش از جهان، و نه لحظه ای پس از آن است. بوم سفید یک "آن" است. لحظه ای ست مبهم که همواره از درک آن عاجزیم. لحظه ای که دهان‌ها بازند و چشمها حیران به این بستر آفرینش خیره شده اند. لحظه ای که در دهانها و در چشمها فرو می رود. حتی وقتی چیزی بر روی بوم ثبت می شود، آن لحظه‌ی صفر از بین نمی رود، بلکه پوشانده می شود. چیزی بر روی دهانها و بر روی چشمها کشیده می شود: منظره های جهان. در این نظام نقاش جایگاهی خدای گونه به خود می گیرد؛ با خلق منظره و خلق پنجره ای که از آن به جهانی که وجود خارجی ندارد می‌نگریم. اما در این میان لحظه‌ی "بی جهانی" (بوم سفید) با پنهان شدن خود را بیش از همیشه آشکار می کند. در اینصورت بوم سفید نه با آشکار شدنش، که با پنهان شدن و غیاباش در پس بوم رنگی حضور خود را در همه جا تضمین می کند. پس از آفرینش، لحظه‌ی آفرینش از بین نمی رود، بلکه در پس وجود ما پنهان می شود. آیا خدا جهان را بر یک بوم سفید خلق کرد؟ آیا واقعیت جهان ما منظره یا پنجره ای ست که از طریق آن به خودش (یعنی به جهان) می‌نگریم؟ بدین معنی، آیا واقعیت ما وجود دارد؟ در نظام بوم سفید اینگونه سئوالات بی معنی ست. چون در این نظام، بوم سفید برای اینکه حضور داشته باشد باید غایب شود.

بوم سفید با جهان مرتبط است. بوم سفید در صورتی وجود دارد که جهان وجود داشته باشد، و جهان در صورتی وجود دارد که بر بومی سفید نقش بندد. جهان با نقش بستن بر یک بوم سفید بوجود می آید. یعنی اول بوم سفید وجود داشت و سپس جهان بوجود آمد. خدا جهان را بر یک بوم سفید خلق کرد. خدا انسان را بر یک بوم سفید خلق کرد. اما قضیه وقتی پیچیده‌تر می شود که دریابیم تمام نقشها از قبل روی بوم سفید قرار دارند. فرضیه ی ما وقتی برعکس می شود که بگوئیم جهان از پیش بر روی بوم سفید وجود داشت. بوم سفید لحظه ی وفور و فراوانی ست. یک بهشت است. بهشتی که در آن همه چیز هست. با کاشتن یک امر ممنوع در بوم سفید بود که جهان ممکن شد. امری ممنوع بر فراز بوم سفید موجود در پس زمینه ی اثر هنری. نقاش از لحظه ای که در این بوم سفید دست می برد، از این بهشت خارج می شود اما آن را همواره با خود به همه جا حمل می کند. اما راهکار، تنها خالی کردن بوم از نقشهای از پیش موجود نیست (دلوز اینگونه تصور می کند) بل راهکار خالی کردن بوم سفید از خودش است. وقتی دلوز می گوید کار نقاش تهی کردن بوم از

این نقش هاست، "کلیشه‌ها" را منظور دارد، و من وقتی می‌گویم وظیفه‌ی هنرمند خالی کردن بوم سفید از خودش است، از نظامی سخن می‌گویم که بوم سفید را می‌سازد نه صرفاً خالی کردن بوم از آنچه از پیش در آن هست. ما از نظامی سخن می‌گوئیم که بنابر تعریف بالا از همین بوم سفید آغاز می‌شود، سپس در حفره‌ای به نام بوم رنگی فرو می‌رود، و به دشت پهناور دیوار سفید گالری سرازیر می‌شود. اما بوم سفید خودش نیز یک فضای تهی ست، فضایی که هیچگاه اشغال نمی‌شود. و نمادینه بودن خود را از اینرو حفظ می‌کند.

بیانید کمی عقب‌تر برویم، آیا وقتی جیوتو، میکل‌آنژ یا داوینچی بر روی دیوار کلیسا نقاشی می‌کردند، در حقیقت تصاویر را بر روی یک بوم سفید پیاده نمی‌کردند؟ بی‌شک همین طور است. بوم سفید در معنایی که من بکار می‌برم چیزی بیش از پرده‌ی سفید نقاشی ست. کلیسا نیز یک گالری ست. جایی که در آن مسیح، مریم و نهایتاً خداوند به نمایش در آمده‌اند. مریم در گالری مسیح را آباستن شد. گالری بستری ست که روایت در راهروهای آن جریان دارد.

اما آیا برای رهایی از بوم سفید باید به عقب‌تر بازگشت؟ بازگشتی به بدویت؟ آنجا که انسان بدوی بر روی دیواره‌ی غارها و تخته‌سنگها نقش حیوانات را پیاده می‌کرد؟ آیا آنها نیز این حیوانات را بر روی یک بوم سفید نقش می‌کرده‌اند؟ فرضیه‌ها می‌گویند که انسان بدوی از نقاشی و حجاری بر روی دیوار و سنگها می‌خواست به شناختی از حیوانات برسد. شناخت از ارگانیسم و توانایی‌های حیوانات به منظور شکار آنها. و در یک کلام آنها می‌خواستند به شناختی از "دیگری" برسند. نوعی تجهیز قوای فکری برای درآمیختن با دیگری. آنها دیگری (یعنی همان طبیعت) را شکار می‌کردند نه فقط برای تامین غذا یا پوشاک بلکه جهت کالبد شکافی دیگری. نقاشی بر روی دیوار همین کار را می‌کرد، علاوه بر اینکه شناخت از کالبد دیگری بود، کالبد شکافی دیگری نیز بود. هنرمند بدوی می‌خواهد دیگری را شکار کند، و نقاشی برای او قسمتی از فرایند شکار دیگری ست. نوعی تجهیز قوا است و نه ثبت دیگری صرفاً به منظور شناخت او. برای او دیگری نه ثبت می‌شود و نه روایت می‌شود. شناخت او از کالبد دیگری شناختی علمی نیست، شکار است. اما بر روی بوم سفید منظره‌ی جهان "ثبت می‌شود". حتی نقاشان اکسپرسیونیست انتزاعی (مثلاً جکسون پولاک) می‌خواستند یک لحظه‌ی آنی و بداهه‌گونه را (بوماهنگام را) بر روی بوم سفید (که اینبار بصورت افقی روی زمین قرار گرفته) "ثبت کنند". بوم سفید همواره اثری از ثبت لحظه‌های آنی و بداهه‌گونه بر خود دارد. تمدن ادیپی با بوم سفیدش ممکن شد. بدین ترتیب که در آن هر چیز زمانی وجود دارد که بر یک بوم سفید ثبت شود. با ممنوعیتی بر فراز آن. هر چیز بوم سفید، "بوق" و ممنوعیت خود را بر دوش می‌کشد. تمدن ادیپی یک گالری را سازمان داد. اینگونه است که می‌گویم اثر هنری در یک گالری تنها بومی نیست که بر دیوار آویزان است. اثر هنری عبارت است از بوم سفید، بوم رنگی، دیوار گالری، و بوقی بر فراز اثر (به این تابلو دست نزنید!) . نقاشی انسان بدوی بر روی دیواره‌ی غارها جزئی‌ست از فرایند شکار و درآمیختن با دیگری. سکس با دیگری هم‌آغوشی انسان و طبیعت. اما با ممکن شدن بوم سفید هرگونه تماسی از میان می‌رود. هنر دیگر جرقه و تماس نیست. هنر "به این تابلو دست نزنید" است. "از این پیش‌تر نروید" است. "دست ننگه

دارید" است. اما راهکار بازگشت به گذشته (هماغوشی انسان با طبیعت) نیست. راهکار فراروی از بوم سفید است با خالی کردن بوم سفید از خودش. با رهایی دادن آن از خودش. با وارد کردن یک فرایند تولیدی به آن.

پس بوم سفید در درون خودش با یک تضاد روبروست. یعنی از یک سو بستری ست برای منظره ی جهان، و چشم اندازی برای دیدن و تفسیر آزادانه ی جهان، و از سوی دیگر هر چیز تا زمانی وجود دارد که بر روی یک بوم سفید نقش بندد. یعنی در قابی که آزادی و اراده تنها در درون آن تعریف می شود. بنابراین این بوم سفید (به عنوان یک بستر) نیست که آزادی و اراده را به ما می بخشد، بلکه آزادی و اراده ی طبیعی ما به محدوده ی بوم سفید تقلیل می یابد. **بومیایی شدن** در همینجا شکل می گیرد. انسان از هنر انتظار پرسه زنی در میل خود و انتظار رهایی دارد، گالری (به معنایی که از آن پرورنده ایم) با وعده ی بخشیدن تجربه ی هنر و میل به انسان، هنر و میل او را به محدوده ی بومواره ی خود تقلیل می دهد. بدین ترتیب گالری به کارخانه ی بومیایی شدن بدل می شود. انسان با پرسه زنی در گالری نه دالانهای میل خود را، که دالانهای زندان میل خود را اندازه می گیرد. بوم سفید بومیایی شده، اثر هنری بومیایی شده، مخاطب بومیایی شده، جهان بومیایی شده. بدین ترتیب هنر تا زمانی وجود دارد که بر روی یک بوم سفید نقش بندد. دانش تا زمانی وجود دارد که بر روی بوم سفید کلاس درس (قلب تپنده ی نظام آموزشی) ثبت شود. میل تا زمانی وجود دارد که بر بوم سفید خانواده (تخت خواب) پیاده شود. بوم سفید هم زمان آفرینش است و هم مکان آن. وقتی همه چیز بر روی بوم سفید نقش بسته شد، چشم ها دیدن را آغاز می کنند.

اثر هنری باید آن چیزی باشد که با چشم های بی نگاه به نگاه چشم های تماشاگر نگاه می کند. هنرمند تنها می تواند چشمهای بی نگاه تولید کند. نه یک "چشم سوم" و نه حتی چشم هایی برای دیدن و تفسیر جهان، بل چشم هایی برای بلعیدن جهان و عبور جهان از درون چشم. چشمی برای رهایی جهان. این چشم ها هرگز نظاره نمی کنند. این چشم ها نگاه را از خودش عبور می دهند و خالی می کنند. آنها منظره ای به مثابه ی یک ابژه ندارند. به "چیزی" نگاه نمی کنند. جهان برای عبورش در این چشم ها فرو نمی رود (یا به عبارتی با این چشم ها جفت نمی شود)، بلکه در آن آب می شود. همچون چاهک دستشویی وقتی که شاش را به خود فرامی خواند. یا همچون سیمون در "داستان چشم" (ژرژ باتای) که تخم مرغ ها را اول می شکند و سپس به چاهک دستشویی روانه می کند. آیا این هنرمند نیست که همچون سیمون می خواهد "چشم ها را با یک تیغ نابود کند؟" و آیا لوچیو فونتانا در پی چنین کاری نیست؟ (آیا او داس "گله تیزها" ی برشت را در دست ندارد؟) آنجا که نقاش نه ایجاد کننده ی نقشی بر بوم، که خالی کننده ی بوم از نقش هاست، آنجا که شاعر نه خالق کلمات، که خالی کننده ی کلمات است، آنجا که فیلسوف نه سازنده ی مفاهیم، که خالی کننده ی مفاهیم است. وقتی که او "شادمانه با کلمات بازی می کند و از شکستن تخم مرغ و بعد شکستن چشم حرف می زند و دلیل هایش لحظه به لحظه نامعقول تر می شود." چشم بی نگاه دلیلی ست نامعقول برای جهان.

چشم بی نگاه تشکیل شده از تنها دو پلک. چشمی ست که نه می بیند (بژه ای را می بلعد) و نه دیده می شود (بلعیده می شود). بلکه چشمی ست که هستی اش حاصل سایش دو پلک اش است. حاصل آمد و شد دو پلک بر روی یکدیگر.

اما با دیوار سفید گالری چه کنیم؟ با نظام دیده ناشدنی ای که بر فراز نقاشی است و چشم بینندگان را به سوی تابلوهای نقاشی هدایت می کند. قانون آن دیوار سفیدی ست که تو با توجه به آن به خود می نگری. قانون تو را به خودت نشان می دهد. اینکه تو در کجا قرار گرفته ای. حتی اگر از قانون فرار کنی، قانون به تو نشان خواهد داد که به کجا فرار کرده ای. تا جایی که چشم کار می کند قانون است، اما قانون آنجایی نیست که چشم دیگر کار نمی کند. آنجایی که هیچ دلیلی برای کارها وجود ندارد. آنجا که هیچ چیز برای دیدن نیست. اینطور عنوان می شود که "خب، گالری هم مکانی ست برای ارائه اثر هنری". چه کسی این را گفته است؟ این قاعده از کجا و از چه زمانی مقرر شده که می توان اثر هنری را در گالری نمایش داد؟ این چه مکان مزخرفی ست که برای ارائه ی اثر هنری انتخاب کرده اید؟

در بررسی کار فونتانا دو تفسیر وجود دارد که ما را از خشونتِ عمل او دور می کند. یکی تفسیر روانکاوانه و دیگری تفسیر زیبایی شناسانه. تفسیر روانکاوانه می گوید چیزی در پس بوم سفید هست که فونتانا با شکاف دادن آن سعی در بیرون کشیدن آن دارد. یعنی چیزی در پس بوم هست که از طریق این شکافها به بیرون سرازیر می شود. این تفسیر همواره از امیال فروخورده ای سخن می گوید که در جریان مکانیسم دفع امیال به آن سوی بوم منتقل شده اند و سعی دارند به گونه های مختلف به بیرون سرازیر شوند. از سوی دیگر، تفسیر زیبایی شناسانه می گوید فونتانا برای فراروی از بوم سفید با نیمنگاهی به امکانات هنر مفهومی درکی تازه از مفهوم فضا و نور را پیش می کشد تا تاکید را بر ماده و پویندگی آن گذارد.

اما تلاش ما این است که از هر دوی این تفاسیر دور شویم تا به شناسایی خشونتِی که در عمل فونتانا وجود دارد نائل آئیم. برای این منظور ابتدا لازم است نموداری که جایگاه متافیزیکی گالری را می سازد رسم کنیم و سپس به بررسی هر کدام از عناصر این نمودار بپردازیم. این نظام در نگاه اول به صورت زیر طراحی می شود :

چشم ————— بوم ————— دیوار

این نمودار ساده ی "بومیایی شدن" است. چشم به بوم می نگرد و بوم به دیوار. در واقع نشانه هایی که بر روی بوم ثبت شده اند مابین این سه رکن منتقل و مبادله می شوند. بر روی بوم تصویری از دیوار گالری منعکس شده است. و بر روی چشم تصویری از هر دوی اینها.

اما این نمودار ساده را می توان بطور دقیق تر اینگونه عنوان کرد :

چشم ————— بوم رنگی (پنجره، منظره، و چشم‌اندازی به جهان) ————— بوم سفید ————— دیوار

بوم رنگی چشم اثر هنری ست تا بوسیله ی آن به تماشاگر بنگرد : چشم تماشاگر <----->  
چشم اثر . هر دوی این چشم ها به یکدیگر و به جهان می نگرند. هر دو چشم به عمق فرو می روند.  
( فوتانا دستکم چنین کاری می کند. او چشمهایی بی نگاه را در مقابل چشمهای تماشاگر می  
آفریند) ایندو به هم می نگرند و دیوار سفید گالری همچون ناظری متافیزیکی به هر دو می نگرند.  
آیا وقتی شخصیتهای فیلم Dreamers برتولوچی می خواهند طول تمام راهروهای موزهی لوور  
پاریس را در عرض چند دقیقه با دویدن ببینند، قصد دارند چشم این دیوار بزرگ را گم کنند ؟  
آنها از مقابل تعدد این چشمها با سرعت و بازیگوشی می گذرند و رد محوی از آنها در راهروها  
می ماند که چشمهای بی نگاه آنها را می سازد. اثر هنری بچههای این فیلم دویدن و حرکت آنها در  
این راهروهاست.

چشم اثر را می بیند و در اثر انعکاسی از دیوار سفید گالری افتاده است. و در عین حال دیوار گالری  
چشم را به جهت اثر می چرخاند. فوتانا چکار می کند؟ فوتانا دوباره همین نظام را می سازد، منتها  
با یک دخل و تصرف. او "چشم بی نگاه" را جایگزین بوم رنگی می کند. بدین ترتیب نمودار دوم  
شکل می گیرد :

چشم ————— چشم بی نگاه ————— بوم سفید ————— دیوار گالری

ابتدا نظام اول را توضیح می دهیم تا به نظام دوم، و سپس به آنچه می خواهیم بگوئیم برسیم .  
بوم سفید خواه ناخواه اثر هنری را گالریزه می کند. یعنی هنرمند اثرش را روی آن ثبت می کند تا  
آن را بر روی دیواری به "نمایش" در آورد. بنابراین بوم سفید نماد اولیه ای از خواست فراروی از  
ارزش مصرف اثر هنری ست. بدین ترتیب اثر هنری با ثبت بر روی یک بوم سفید، قرار است دیگر  
یک کالا نباشد. بلکه چیزی "خلق شده" باشد که باید "نگهداری" شود. بنابراین این اثر تا جای  
ممکن نباید به مصرف برسد. به همین منظور بر روی "دیوار گالری" آویزان می شود. دیوار گالری  
همان "بوم بزرگ و آغازین" است که خدا انسان را در آن خلق کرده است. بدین ترتیب اثر هنری با  
نصب بر روی این دیوار، با خواست فراروی از ارزش مصرف خویش، به هدیه ای در ویتترین خدایان  
تبدیل می شود که به چشمهای مخاطب و بیننده پیشکش می شود. حتی در زمینهی "گرافیتی" و  
"هنر شهری" نیز برخی دولت ها برای دفع خطرات این "خرابکاریها" دیوارهایی در قسمتهای  
بخصوصی از شهر تعیین می کنند تا هنرمندان شهری آثار خود را بر روی آنها ثبت کنند و به  
نمایش بگذارند. یعنی در اینجا نیز با بومیایی شدن اثر هنری روبرو هستیم. یا مثلا در زمینهی  
همجنسگرایی محلهها و کلوبهایی تعیین می شود تا همجنسگرایان در آنجا به کار خود پردازند.  
در همهی این موارد میل و اثر هنری به بومهای سفید پس زمینه منتقل می شود و در شهر خبری از  
آنها نیست. بدین ترتیب ، طبق نمودار چشم - بوم - دیوار ، نشانهها از دیوار به بوم و از بوم به چشم

منتقل می‌شوند و باز از چشم به دیوار و بوم گردش می‌یابند و عمل دیدن خودش نیز بر روی این بوم‌ها ثبت می‌شود. اما در نمودار دوم، چشم بی‌نگاه به جای آنکه خود را بر سطح بوم سفید ثبت کند، خودش به یک سطح بدل می‌شود. به سطحی بدون قرنیه، بدون مردمک و بدون هیچ چیز. بدین ترتیب چشم بی‌نگاه خودش یک اثر هنری است که اغوا می‌کند و اغوا می‌شود. پوچی یک سخن است که بدون اینکه بر سطحی ثبت شود، همه چیز را از روی خود عبور می‌دهد. فونتانا می‌خواهد از بوم سفید فراتر رود، اما بجای تخریب آن دست به ایجاد چاک‌ها و شکاف‌هایی می‌زند که بوم سفید را از خودش رها می‌کنند. در پس این شکاف‌ها هیچ چیز نیست. یعنی قرار نیست از طریق آنها چیزی از آنسوی بوم به بیرون فوران کند. برای فونتانا هر کدام از این شکاف‌ها نقاطی ملتتهب هستند که او تنها آنها را مرئی می‌کند. این مرحله‌ی اول فراروی از بوم سفید است. مرحله‌ی دوم که تحقق این فراروی است تبدیل این نقاط ملتتهب به موقعیت‌هایی است که باید تسخیر شوند تا بدین طریق با کنار زدن بوم سفید به مثابه بستر خدای گونه‌ی اثر هنری، هنری بوجود آید که دیگر بر روی یک بوم ثبت نمی‌شود بلکه همچون رکاب زدن دنی در فیلم درخشش (استنلی کوبریک) در راهروها و دالانهای پیچ در پیچ میل انسان‌ها جریان می‌یابد و حرکت می‌کند. هنر همچون فعالیت، رکاب زنی، دویدن و حرکت دستجمعی انسان‌ها در فرایندی تولیدی.

## 2 - کنش‌های بیومکانیک

دغدغه‌ی معمول این است که چرا معماری و شهرسازی ما از هویت خالی شده است؟ یعنی آنچه معماری و شهرسازی امروز می‌نامیم خالی از آن هویت منحصر بفردی است که بازتاب فرهنگ و نوع زندگی مردم شهر است. بعنوان مثال ما به اصفهان می‌رویم تا بنایی به نام عالی قاپو یا مسجد شاه و غیره را ببینیم. و خود شهر اصفهان به یک بنا به مثابه موزه تقلیل می‌یابد. اما این ایده‌ی سطحی‌نگرانه دارای این پیش فرض است که واقعا "هویت"ی وجود دارد که مردم یک شهر می‌توانند در آن زیست کنند و تحت لوای آن حیات اجتماعی خود را باز یابند. ایده‌ی بازگشت به هویت از دست رفته یا پیشروی به سوی آن مستلزم نادیده گرفتن روابط واقعی انسانها در شهر است. ما تنها از شهر انسانها سخن نمی‌گوییم، بلکه از انسانهای در شهر نیز سخن می‌گوییم. از روابط میان آنها. آنچه زندگی انسانها نامیده ایم (و حالا قرار است هویتی برای آن قائل شویم) در حقیقت اصلا وجود ندارد. در واقع شهر به مکانی تبدیل شده است که بناها و خیابانهای آن در زمینه و میل انسانها در پس زمینه‌ی آن قرار گرفته است.

در مقابل، از نظر ما روابط انسانها و فضای شهری نه سازنده‌ی یک هویت، که سازنده‌ی آلودگی آنها و آنها به مثابه ابژه‌های آلوده است. ابژه‌هایی که هیچ خصیصه و صفتی ندارند و ما آنها را "اطوار" می‌نامیم. تفاوت بدن صفت گذاری شده و اطوار در تفاوت سیستم بازیگری استانیسلاوسکی و تفاوت بیومکانیک مایر هولدر بخوبی قابل تشخیص است. در سیستم بازیگری استانیسلاوسکی هر بازیگر بدنی است که صفت یا خصیصه‌ای را به خود می‌گیرد و از این طریق هویتی می‌یابد که تماشاگر یا

بیننده خود را بر آن منطبق می‌کند. اما در سیستم مایر هولدر بازیگر دیگر بدنی نیست که صفتی را بخود گرفته باشد، بلکه بالعکس، او یک "ماشین بازی" است. او در درون خود چیزی ندارد تا به نمایش بگذارد، هیچ احساسی در درون انسان وجود ندارد تا بخواهد به بیرون منتقل شود یا فوران کند. تنها چیزی که وجود دارد حرکات اکروباتیک اطوارهاست. بازیگر در این سیستم بدنی در حرکت فرض می‌شود و تمامی احساساتش در حرکات او نهفته است نه در آنچه انتقال می‌دهد. اطوارها چیزی را به زبان نمی‌آورند، آنها وقتی می‌خواهند جمله‌ای را بگویند به ادا و اطوار جسمانی‌شان تکیه می‌کنند، چون آن چیز نمی‌تواند بهیچوجه بیانگر هویتی از آنها باشد. مثلاً وقتی کسی در خیابان نام من را می‌پرسد، من به جای اینکه بگویم "بابک سلیمی زاده هستم"، بندهای کفشم را محکم می‌کنم، با یک جهش از سنگفرش پیاده‌رو بروی صندوق پست می‌پریم، و بعد با یک بالانس روی نرده‌های روبرو فرود می‌آیم و با گرفتن یکی از نرده‌ها به دور آن می‌چرخم و بعد پرتاب می‌شوم به روی آفتاب‌گیر مغازه‌ی روبرو و با یک جفتک پیش روی شخص پرسش‌گر فرود می‌آیم. این نام من است. در این صورت من نه از یک صفت یا خصیصه، یا یک نام، بلکه از شهروند به مثابه اطوار - آکتور ماشینی و بطور کلی از کنش بیومکانیک بدن سخن گفته‌ام. بنابراین، با توجه به آنچه گفته شد، الصاق یک هویت و خصیصه به زندگی شهری انسانها همواره بحثی است ساختاری که از انسانها به مثابه ابزاری بیومکانیک چشم می‌پوشد و فعالیت‌های آنان را نادیده می‌گیرد.

در عوض، ما از فعالیت‌های بیومکانیک سخن می‌گوئیم. هنر همچون یک اطوارگری و همچون یک فعالیت. فعالیتی که می‌خواهد موقعیتی را تسخیر کند. وقتی چنین تعریفی از روابط انسانی بدست دهیم از ابژه‌های آلوده‌ای سخن گفته‌ایم که در پی آلوده کردن موقعیت‌ها هستند نه در پی بخشیدن هویتی به آنها. فعالیت هر کدام از این ابژه‌ها ابژه‌ای را آلوده می‌کند و موقعیتی را تسخیر می‌کند. بعنوان مثال حرکت یک دسته‌ی سینه زنی، نه به مثابه مراسمی دارای هویت دینی، که به مثابه فعالیت جمعیت ابژه‌های آلوده، یعنی ابژه‌هایی که به ویروسی آلوده‌اند و آلوده می‌کنند، تعریف می‌شود. بالا و پایین آمدن دستی که سینه می‌زند، صدای زنجیری که بر شانه‌ها فرود می‌آید، بیانگر احساس یا عقیده‌ای نیست که در درون کسی نهفته باشد، بلکه تنها حرکت اکروباتیک مسلسل وار اطوارهایی است که به کنش بیومکانیک ابژه‌های آلوده‌ی دیگر پیوند خورده‌اند و در پی سوسپانسیون خویش هستند. این دسته‌ی سینه زنی به مثابه اکروبات مسلسل وار، نه دارای یک خصیصه یا صفت، که واجد ویروس و آلودگی مختص به خود است. ویروسی که در جریان گذر یک دسته‌ی سینه زنی از خیابان به ابژه‌های کنار خیابان، اعم از دیوارها، شیشه‌ها، کودکان و سایر افراد فاقد باور منتقل می‌شود. اما آنچه این فعالیت در هوا منتشر می‌کند، حاوی یک میکروب است. میکروبی که می‌توان آنرا میکروب "سادوفاشیسم" نامید. آنتون آر تو می‌گوید "آمریکا بمب اتم را از میکروبهای خداوند ساخت" [۱]. اما آنچه سازنده‌ی سادوفاشیسم است نه میکروبهای خداوند، که خود خداوند به مثابه میکروب است. بنابراین فعالیتی به نام سینه زنی، زنجیر زنی و امثالهم نه در خدمت باور یک جمعیت بلکه در خدمت آزار کسی است که به باور باور ندارد. یعنی

تنها یک عمل مازوخیستی نیست، بلکه عملی ست سادومازوخیستی در خدمت میکروبی به نام "دیگری بزرگ" و از اینرو رفته رفته به سادوفاشیسم تبدیل می شود و کنش‌های بیومکانیک اطوارها را به ارگاسمی در خدمت "دیگری" بدل می کند. خاستگاه گفتمان موجود یک میکروب است، در حالیکه خاستگاه هنر مسلح ویروس نیست، بل هنر مسلح خودش ویروسی ست که هنرمند مسلح در دل موقعیتها می کارد.

هر فعالیت در جهت تسخیر موقعیت‌های خودش عمل می کند. بنابراین شهر از نظر ما مکانی ست که جمعیت ابژه‌های آلوده‌ی اندیشه‌ی مسلح برای تسخیر موقعیت‌های خویش با آلودگی اندیشه‌ی مسلط مبارزه می کنند.

به همین دلیل است که در اولین قدم باید فعالیتها را به رسمیت بشناسیم؛ و در پس زمینه‌ی تمام فعالیت‌های انسانی و بطور کلی در پس زمینه‌ی اجتماع آن چیزی وجود دارد که امین قضایی "سوسیو ارگاسم" اش می نامد. کنش‌های بیومکانیک آکتورها از آنرو که بر فرایند تولیدی خود تاکید می‌ورزند همواره بر جمعی بودن خود تاکید دارند، بر خلاف نظام گالری که هنری منفرد را نه همچون یک کالای تولیدی، که همچون پیشکشی از جهان خدایان بر دیوار خود به نمایش می‌گذارد.

### 3 - گالری

وقتی از خانواده سخن می‌گوئیم منظورمان گالری‌ای نیست که در آن یک پدر، یک مادر، و یک کودک حضور دارند، منظورمان ویتروینی ست که در آن پدر، مادر و کودک بر گرد یک بوم سفید حلقه زده اند. وقتی از گالری سخن می‌گوئیم منظورمان صرفا جایی نیست که هنر در آن به نمایش در می‌آید، بل منظورمان نظامی ست که یک بوم سفید در قلب آن وجود دارد. وقتی از مدرسه و دانشگاه سخن می‌گوئیم منظورمان جایی نیست که دانش در آنجا به نمایش در می‌آید، منظورمان جایی ست که در آن آگاهی ویران می‌شود و دانش به مثابه کیر استاد به ما وارد می‌شود.

مسئله‌ی اثر هنری همواره مسئله‌ی آفرینش بوده است. آفرینش در لحظه‌ای به نام "بوماهنگام" و بر مکانی به نام "بوم سفید". پرده‌ی نقاشی همان بوم سفید است. پرده‌ی سینما همان بوم سفید است که تصاویر متحرک بر روی آن نمایش داده می‌شوند. صفحه‌ی کاغذ همان بوم سفید است که کلمات بر روی آن ریخته می‌شوند. چاپ عکس لحظه‌ی گذار از نیستی به هستی ست. بوماهنگام است. لحظه‌ی گذار از بوم سفید به انعکاس تصویر جهان بر بوم سفید. من همانطور که از پیش کشیدن اصطلاح "بوم سفید" مفهومی و رای نقاشی را منظور دارم، از گالری نیز منظوری فراتر از مکانی که تابلوهای نقاشی و تصاویر و عکسها در آن آویزان می‌شوند دارم. گالری خانواده است؛ بی‌کم و کاست. گالری ناخودآگاه است. گالری تنها آنجایی نیست که هنرمند هنرش را در آن نمایش می‌دهد؛ گالری آن جایی که هنرمند هنر را در آن آفریده است نیز هست. حتی خداوند انسان را

در گالری آفرید. و شیطان بیننده ای بود که باید این تابلوی آویزان از دیوار (انسان) را ستایش می کرد. اما شیطان این کار را نکرد و او را از گالری بیرون انداختند. ("چرا باید چنین چیزی را ستایش کنم؟!")

من آثار هنری را تنها به این دلیل که در گالری نصب شده اند تقبیح نمی کنم، بلکه آنها را به این دلیل که در گالری آفریده شده اند نیز تقبیح می کنم. وقتی مسئله‌ی مکان‌شناسی را پیش می کشیم منظورمان تنها شعور و سیاست در مکان عرضه‌ی اثر هنری نیست، بلکه منظورمان شعور و آگاهی در مکان تولید اثر نیز هست. مسئله تنها این نیست که اثر را در کجا نمایش می دهیم. مسئله‌ی مهم‌تر این است که اثر را در کجا و با چه میزانی از آگاهی تولید می کنیم. شاعری که می گوید شعرهای من حاصل اضطرابها و عواطف درونی من است شعرش را در گالری خلق کرده است. نقاشی که می گوید احساسات و بداهه پردازی من است که ضربات قلموی من را بر بوم نقاشی فرود می آورد، اثرش را در گالری خلق کرده است. موزیسینی که می گوید من در قطعه‌ی موسیقی‌ام حالات درونی‌ام را نهفته‌ام، هنرش را در گالری خلق کرده است. شهروندی که می گوید انتخابات تجلی اراده‌ی من و شرکت در سرنوشت خویش است، در گالری ایستاده است. صندوق اخذ رای در مرکز گالری نصب شده است. و از درون آن تجلی "احساسات پاک ملت" بیرون می آید: رئیس جمهور. رئیس جمهور در گالری انتخاب می شود. پارلمان در گالری تشکیل می شود. و قوانینی که تصویب می شوند همان قوانین گالری ست. گالری با بوم سفیدش همه جا هست. حتی در تخت خواب شما. تخت خواب یک بوم سفید است که انسانها بر روی آن دست به عشق‌بازی یا تولید مثل می زنند. تخت خواب قلب تپنده‌ی کانون خانواده است. خانواده عامل تبعید ارگاسم به تخت خواب است. در حالیکه ارگاسم می توانست عامل رهایی از بوم سفید باشد، خانواده آن را به خود بوم سفید منتقل می کند. دانش بر روی بوم سفید کلاس درس نوشته می شود. بوم سفید قلب تپنده‌ی نظام آموزشی ست. بدین ترتیب بطور کلی می توان گفت که هنر به بوم سفید گالری، اراده‌ی انسانها به بوم سفید صندوق رای، میل و ارگاسم به بوم سفید خانواده، و دانش به بوم سفید کلاس درس منتقل می شوند. بومهای سفید همه جا هستند. همه چیز در حال "بومیایی شدن" است. اثر هنری همواره بومیایی شده است. همچون مرده ای در تابوت: انسان در جامعه‌ی طبقاتی.

ورود به گالری مستلزم پذیرش نظام بومهای سفید است. منوط به پذیرش قانون گالری. قانون راهروهای پیچ در پیچی که در آن بومهای ردیف شده جریانی از قانون دیوار سفید گالری را برپا می کنند. این قانون به زبان یک بوق سخن می گوید. در اینجا تابلوی نقاشی با یک منع همراه است: منع نزدیکی به تابلو. هر کس به تابلوی نقاشی نزدیک شود و از خط قرمزی که مشخص شده است عبور کند "بوق" به صدا در می آید. [۲] این به چه دلیل است؟ این منع را باید چیزی بیش از "ممنوعیتی که باید از آن گذشت" به حساب آورد. این منع قانون دیوار سفید گالری ست. این منع می گوید: اثر هنری متعلق به موزه/گالری است و شما مالک آن نیستید. این اثر هنری است نه یک کالا! این اثر درست است که ابژه‌ی نگاه شماست، ولی با میل شما جفت نمی‌شود. نه ابژه‌ی آن

است و نه خود آن. چراکه در هر تابلوی نقاشی تصویر بزرگی از بوم سفید/دیوار گالری افتاده است. تابلوی نقاشی آویزان در گالری خود جزئی از قانون دیوار سفید گالری است. حوزه‌ی خصوصی به زبان بوق سخن می‌گوید. به زبان یک منع. هر فضای خصوصی یک بوق دارد: خانواده یک بوق دارد. گالری یک بوق دارد. ناخودآگاه یک بوق دارد، الخ. اما مسئله این است که این حوزه‌ها دارای یک سلب/ایجاب هستند. یعنی گالری از اینرو پابرجاست که بوق دارد، خانواده از این رو پابرجاست که بوق دارد. تماشاگران و اعضای گالری، و اعضای خانواده خودشان خواهان این بوق هستند. یعنی هر کدام خودشان بوقی هستند در فضای خصوصی. آنها حاضرند همه چیزشان را در راه حفظ این بوق فدا کنند (پسر/سربازی که برای حفظ ناموس و وطن به جنگ می‌رود). بوق حافظ میل شبیه سازی شده است. میل امری اجتماعی است که در خانواده، بر روی بوم سفید خانواده یعنی تخت خواب شبیه سازی می‌شود. هنر به مثابه میل، امری است اجتماعی که در گالری شبیه سازی می‌شود. همجنسگرایی در کلوبهای همجنسگرایی شبیه سازی می‌شود. بدین ترتیب ما هنر/همجنسگرایی/میل داریم ولی هنر همچون امری اجتماعی نداریم. حتی اینطور می‌توان گفت: ما هنر/اجتماعی داریم، اما هنر به مثابه/امر/اجتماعی نداریم. گالری شبیه سازی امر اجتماعی در هنر است.

بنابراین حوزه‌ی خصوصی تشکیل شده است از یک بوم سفید (به عنوان هسته‌ی اصلی اش) و یک بوق به عنوان حافظ منافع اش. خانواده تشکیل شده است از یک تخت خواب (بوم سفید) و یک بوق (تابوی زنا با محارم)، گالری تشکیل شده است از انبوه آثار بومیایی شده (تابلوهای نقاشی) و یک بوق (به تابلوها دست نزنید!). هر انسان سربازی است که از نظام بوم سفید و بوق هایش محافظت می‌کند. هر مرد پاسبان تخت خواب حوزه‌ی خصوصی اش است و در عین حال بوقی است بر فراز این تخت خواب. هر فرزند سربازی است که بر فراز بوم سفید نقشه‌ی جغرافیایی وطن ایستاده است. و با تجاوز کسی به این بوم سفید، ماشین غیرت به صدا در می‌آید. سربازی بر فراز بوم سفید مام وطن. وطن یک بوم سفید است که انسان ناسیونالیست هویت خود را بر آن ثبت می‌کند. ناسیونالیسم به خوبی یک وطن بومیایی شده را تعریف می‌کند. سرود فاشیستی "ای ایران" دقیقاً بیانگر این موضوع است. وطن و مرز و بوم آن همان بوم سفیدی است که وقایع تاریخی و اتفاقات و میراث مام وطن بر روی آن ثبت می‌شود؛ و جان ما [انسان‌ها] فدای خاک پاک آن است. بنابراین هر انسان خودش یک بوق است بر فراز بومهای سفید. به همین دلیل است که گالری همواره از یک سلب/ایجاب پیروی می‌کند.

بوم سفید به دیوار عظیم گالری بسط می‌یابد و ماندگاری هنر با ثبت بر بوم سفید (نماد فراروی از ارزش مصرف اثر هنری) و آویزان شدنش بر روی این دیوار ممکن می‌گردد. در واقع هنر برای اینکه بزرگ باشد ابتدا باید بومیایی شود. یعنی باید سفید دیوار گالری را پذیرا باشد. هنر نیروی حیاتی اش را از دیوار سفید گالری می‌گیرد. دیوار گالری یعنی آنچه‌ی که هر هنرمند وظیفه دارد هنر را بر روی آن به نسل بعدی منتقل کند. از اثری به اثر دیگر. از هنری به هنر دیگر. از دیواری به دیوار دیگر. آیا قدم زدن مخاطب در گالری به همین معنا نیست؟ از تابلویی به تابلوی دیگر. بر پس زمینه

ای به نام دیوار سفید گالری. چشم مخاطب بدین طریق بومیایی می شود. مخاطب در هنر مسلط جز موجودی بومیایی شده نیست. اصلاً مفهوم "مخاطب" در هنر مسلط است که بوجود می آید) یک هنر مسلح همواره یادآوری می کند که موجوداتی به نام مخاطب یا مولف ندارد بلکه هنر تولید اشتراکی جمعیت ایژه‌های آلوده است). در واقع ایژه ابتدا بومیایی می شود و سپس به عنوان هنر بر روی بوم سفید ثبت می شود. بوم رنگی (اثر هنری) ابتدا بومیایی می شود و سپس بر روی بوم سفید دیوار گالری ثبت می شود. مخاطب ابتدا بومیایی می شود و سپس به عنوان ذهنی سرگردان در راهروهای بومیایی شده به طور بی نهایت بومیایی شده می شود. بخشی از فرایند بومیایی شدن، بیرون اقتادن و جدابودگی مخاطب از اثر است. هنر با قبول دیوار سفید قوام می یابد. مولفان با قبول قانون دیوار گالری به مولفان بزرگ بدل می شوند. هنر در جامعه‌ی طبقاتی، و مولف و مخاطب آن، همگی با قبول دیوار گالری به عنوان یک قانون، خود را نیز به حافظ این قانون بدل می کنند. چراکه با فروپاشی دیوار گالری، هنر، اندیشه و تمدن بشر (که بر روی این دیوار نقش بسته است) نیز فرومی پاشد. پس هنر در جامعه‌ی طبقاتی خودش یک "بوق" است. بوقی که بر فراز خودش ایستاده است. بوقی که از جایگاه نمادین خودش محافظت می کند. از اصالت خودش محافظت می کند. از بزرگ بودن خودش محافظت می کند. از لجن بودن خودش محافظت می کند. هنر حتی آن زمان که به هنر خیابانی یا پرفورمنس بدل شده است، ابتدا بوم سفید خود را در موقعیتها پهن کرده است و سپس هنر را بر روی آن پیاده کرده است. حتی وقتی تئاتر خیابانی بر مشارکت مخاطب در اثر تاکید می گذارد، بر "مخاطب" بودن او بیشتر تاکید کرده است تا بر مشارکت او (تو به عنوان یک مخاطب می توانی در اثر مشارکت کنی!). بدین ترتیب بقا و ماندگاری هنر با عدم دسترسی مستقیم بدان ممکن می شود. با وجود یک بوق. همچون میل که همواره با یک ممنوعیت همراه است و از طریق این ممنوعیت است که بقا می یابد. اثر هنری با دست نزدن به آن بقا می یابد. با عدم مشارکت در آن (بوق این را می گوید: مخاطب گرامی، با دست نزدن به تابلو در حفظ آن بکوشیم!). و بدین خاطر است که خیلی‌ها سعی می کنند مخاطب را در اثر مشارکت دهند. اما من راهی یکسر متفاوت را پیشنهاد می کنم: نه مشارکت (دروغین) مخاطب در اثر هنری، بل خود اثر هنری به مثابه محصول یک مشارکت. محصول یک فرایند تولیدی مشترک.

#### 4- فرمول دیه‌گو مارادونا

هدف زندگی کردن نیست. هدف انحراف از زندگی است. صحبت از زندگی واقعی انسانها، صحبت از انحراف انسان باید باشد. صحبت از آلودگی او. باید اندیشه‌ی موجود که در پی رساندن انسان به حقوق واقعی خویش است را به رساندن انسان به آلودگی خویش، و به انحراف بنیادین خویش تغییر داد. چه حقی برای انسان واقعی‌تر از حق منحرف بودن اوست؟ اما انحراف از چی؟ و به کجا؟ آیا می توان از نظم موجود منحرف شد؟ انحراف از نظم موجود [که به سوی سعادت و خوشبختی انسان

می رود] به سوی نه سعادت، که بسوی پوچی. چه چیز انسانی‌تر از پوچی انسان است؟ و چه ابزاری جز پوچی انسان در راه انحرافش کار آمدتر است؟ در جریان مبارزه چه سلاحی کارآمدتر از پوچی بنیادین انسان است؟ اما حتی اگر علیه نظم موجود باشی، جایی در نظم موجود قرار گرفته‌ای، حتی اگر علیه مذهب باشی، جایی در مذهب قرار گرفته‌ای. مارکس نخستین کسی بود که هوشمندانه نشان داد "هر اندازه هم که حرکت ما در قلمرو الهیات نقادانه باشد باز هم در این قلمرو حرکت می‌کنیم." [۳] و عنوان کرد که نبایست تنها خواهان الغای "دولت مذهبی" بود، بلکه می‌بایست خواهان الغای "دولت به معنای دقیق کلمه" بود. بنابراین باید گفت که انحراف انسان انحراف از چیزی (مثلا انحراف از مذهب، اخلاق و غیره) نیست. پذیرفتن وضعیت موجود به شکلی نمایشی جای خود را به طغیان در برابر این وضعیت می‌دهد. بورژوازی قادر است هر دوی این دو قطب را تولید کند. آنچه انحراف می‌نامیم در هیچ کدام از این دو قطب جای نمی‌گیرد. جامعه، فرهنگ، هنر، سیاست و تمامی جلوه‌های فرهنگ امروز ایران از این دو قطب تشکیل شده است. قطبی منحرف و انقلابی در آن وجود ندارد. قطبی که خواهان آزادی بنیادین انسان باشد. هر دو قطبی که بورژوازی ایران تولید کرده است در مقابل هم قرار دارند و در عین حال یکی هستند: آنها که خواهان دولت مذهبی، و آنها که خواهان لغو دولت مذهبی‌اند. هیچ کدام از اینها خواهان آزادی بی قید و شرط انسان‌ها نیستند. چراکه آزادی بی قید و شرط انسان تنها در انحراف او نهفته است، یعنی در قطبی سوم. خلاصه اینکه گالری با بوم سفیدش یک ساختار را تشکیل می‌دهد، ساختاری که حتی وقتی می‌خواهد از آن فراتر برود درست در درون آن هستید. اما "انحراف" در درون ساختار آلودگی ایجاد می‌کند، با این پیش‌فرض که ساختار نیز دارای منطق آلودگی‌ست. بدین ترتیب، انحراف یک آلودگی آلوده و یک آلودگی مضاعف است. و با گسترش ابژه‌های آلوده‌ی خود، ساختار را وارد یک بازی می‌کند.

دیه‌گو مارادونا در مرحله‌ی یک چهارم نهایی جام جهانی ۱۹۸۶ در مقابل تیم فوتبال انگلستان چنین کاری می‌کند. در بازی فوتبال قوانینی وجود دارد که تحت آن قوانین شما بازی می‌کنید و به گل می‌رسید. "هدف" در این بازی "گل زدن" و "دروازه‌ی حریف" است. حفره‌ای که باید توپ را در آن قرار دهیم. بازی فوتبال نیز بوق‌هایی در خودش دارد که هر گاه شما از حد تعیین شده فراتر روید، بوق (سوت داور) به صدا در می‌آید. مثلا "بازی با دست" به عنوان یک امر ممنوع. در اینجا نیز یک بوم سفید (به عنوان بستر بازی) هست و یک بوق بر فراز آن.

مشخصه‌های بازی فوتبال را قوانینی تعیین می‌کنند که در آن از پیش مشخص شده‌اند، و هر بازیکن یا هر تیم می‌تواند در حین بازی از این قوانین به نفع خودش استفاده کند (مثلا با استفاده از قانون تعویض در اواخر بازی وقت را تلف کند، یا با استفاده از حقی که یک دروازه‌بان دارد با مصدوم جلوه دادن او زمان بازی را به نفع تیم هدر دهد). جنبه‌ی دیگر این قوانین چنین است که تو می‌توانی بر حسب آنها شانس خود را امتحان کنی. (اگر خودم را زمین بیاندام شاید داور پنالتی بگیرد. . .). بدین ترتیب فوتبال از تعدد پاس‌ها، شوت‌ها، شانس‌ها، و تعدد موقعیت‌ها تشکیل شده

است. هر پاس بازی را از موقعیتی به موقعیت دیگر تغییر می‌دهد. و نهایتاً تمام اینها پیروزی یا شکست طرفین را رقم می‌زند.

در این میان، دیه‌گو مارادونا در مقابل تیم انگلستان با دست گل می‌زند. این را اگر به مثابه یک رویداد تلقی کنیم، می‌توانیم توصیفات بالا درباره بازی فوتبال را از نو تعریف کنیم. اگر هر پاس یک موقعیت را می‌سازد، بازیکن می‌بایست حداکثر استفاده را از این موقعیت ببرد به منظور رسیدن به یک گل. مارادونا اما به این مسئله دقیق‌تر می‌نگرد، او دقیقاً به خود موقعیت می‌اندیشد. و می‌داند که هر موقعیت قوانین خاص خودش را دارد. قوانینی که شاید فراتر از قوانین بازی فوتبال باشند. در واقع هر "حرکت" در هر "موقعیت" قوانین خاص خودش را می‌سازد. در این موقعیتِ بخصوص [موقعیتی که مارادونا در آن قرار دارد]، هیچ قانون از پیش تعیین شده‌ای وجود ندارد. هیچ هدفی هم وجود ندارد. بدین معنی که قرار نیست هدف از حرکت در این موقعیت "گل زدن" باشد. مارادونا با پوچی بازی به جنگ خود بازی می‌رود. بدین ترتیب کار مارادونا کاشتن و پیروسی آلوده در یک موقعیت است با حرکتی که به گل نمی‌اندیشد، بل به انحراف و توانایی آن در آلوده ساختن موقعیت می‌اندیشد. هر موقعیت یک نقطه‌ی التهاب در خود دارد. لحظه‌ای که لحظه‌ی تصمیم است، تا شانس را از درون یک موقعیت بیرون بکشیم.

در درون هر بازی که قوانین مشخص شده و شانس‌های محدود و تعیین شده‌ای دارد، موقعیتهایی هست که قوانینی یکسر متفاوت دارند. قوانینی متحرک و نامتعیین که خود را در جریان فعالیت و کنش در یک موقعیت نمایان می‌کنند و نه در کلیت بازی. قوانینی که در یک موقعیت جزئی تعیین می‌شوند و کلیت بازی را متحول می‌سازند. مارادونا در درون یک موقعیت بخصوص یک تفاوت ایجاد می‌کند. او با شناخت کامل از موقعیتهای یک بازی، تعریف دوباره‌ای از شانس را ارائه می‌دهد، شانس‌ای که نه از درون قوانین بازی، که از درون قوانین موقعیتهای بازی [که قوانینی نامتعیین و نامحدودند] بیرون می‌آید. بدین ترتیب نمی‌توان گفت که دیه‌گو مارادونا خطایی مرتکب شد ولی داور ندید. او مرتکب یک خطا نشد، او مرتکب یک انحراف شد. با هوشمندی و شناخت نسبت به "لحظه‌ای که باید در آن اندیشید و به سرعت وارد عمل شد". در این میدان، و در این موقعیت، او یک آکتور است. آکتوری که یک کنش بیومکانیک انجام می‌دهد. یعنی نه به هدف حرکت، بلکه به خود حرکت می‌اندیشد. او انحراف را از درون یک موقعیت بیرون کشید و به نمایش گذاشت. او نه قانون‌مند بود، و نه قانون‌شکن، او منحرف بود.

اگر در هر بازی فوتبال بازیکنان توسط قوانین همانند سازی شده‌اند و هویتی یافته‌اند و هر کدام همچون یک "من" در درون بوم سفید بازی در حال حرکت هستند، دیه‌گو مارادونا همچون "من" در موقعیت X عمل نمی‌کند. در موقعیت X تمام بازیکنان آرژانتین حضور دارند. دست مارادونا دست او نیست، تعدد و کثرت دست‌های تیم فوتبال آرژانتین است. کنش بیومکانیک جمعیتی در یک دست. او جمعیت ابژه‌های آلوده را در دست خود می‌کارد. اگر انگلیسی‌ها در ابداع بازی فوتبال و قوانین آن پیش‌قدم بودند، در عوض آرژانتینی‌ها خوب می‌دانستند که چطور می‌توان منحرف بود!

## 5 - آموزش سوسیو ارگاسم

تمدن با گفتگویی ممکن شد که در آن یک "آلت" میان طرفین مبادله می‌شود. ایده‌ی مزخرف "گفتگوی تمدن‌ها" چیزی بیش از مبادله آلت‌ها نیست. در مدرسه گفتگو میان معلم و کودک را تجربه کردیم، در خانواده گفتگو میان پدر و فرزند را تجربه کردیم، در دانشگاه گفتگو میان استاد و دانشجو را تجربه کردیم، و در جامعه گفتگو میان دولت و شهروند را تجربه کردیم. در تمامی این گفتگوها، این آلت معلم بود که به کودک وارد می‌شد، این آلت پدر بود که بر فرزند غلبه می‌یافت، این آلت استاد بود که به دانشجو تدریس می‌شد، این آلت دولت بود که میان مردم انتقال می‌یافت. دانش چیزی بجز کیر استاد نیست که به شاگرد فرو می‌رود. نظام آموزشی قرار است دانش شما را تامین کند، دولت قرار است آزادی و رفاه شما را تامین کند، خانواده قرار است میل شما را تامین کند. اما مطمئن باشید همه‌ی آن چیزهایی که می‌خواهید تامین شود، نه بوسیله‌ی این نظام‌ها، که با نبودن اینها تامین خواهد شد! در تمامی این نظام‌ها ایده‌ای نمایشی از گفتگو و مکالمه وجود دارد. گفتگو بر روی یک بوم سفید. اما گفتگو بر سر چیست؟ بر سر کیر استاد، کیر پدر، کیر معلم که از بوم سفید این نهادهای ارتجاعی بیرون زده است. کیر استاد از بوم سفید کلاس درس بیرون می‌زند و همچون سوژه‌ی گفتگو به شما فرو می‌رود، کیر پدر از بوم سفید تخت خواب بیرون می‌زند و همچون سوژه‌ی حقیقی میل با شما گفتگو می‌کند. بدین ترتیب هنر، میل، و دانش همگی به انواع گالری که از قرار معلوم گفتگو قرار است در آنها شکل بگیرد منتقل می‌شوند. همه چیز گالریزه می‌شود. حتی وقتی هنر می‌خواهد امر اجتماعی را تجربه کند، امر اجتماعی گالریزه و بومیایی شده را تجربه می‌کند. تجربه‌ی امر اجتماعی در حوزه‌ی خصوصی (در خانواده‌ای به نام گالری، یا گالری‌ای به نام خانواده). در هیچ کدام از اینها نشانه‌ای از امر اجتماعی نیست. وقتی عده‌ای می‌گویند رساندن پیام‌های ایدئولوژیک، سیاسی، اعتراضی، و اجتماعی هنر را به امری شعاری، تبلیغاتی، و فاقد خلاقیت تبدیل می‌کند، به این دلیل است که آن امر اجتماعی را بطور گالریزه در هنر تجربه می‌کنند. این روشن است که اگر یک نقاشی یا یک عکس، یا یک فیلم امری اجتماعی یا سیاسی را "بازنمایی" کند، از ارزش هنری‌اش کاسته می‌شود. اما نه به این دلیل که این امور سیاسی و اجتماعی از ارزش آن کاسته باشند، بل به این دلیل که این هنر سعی دارد امر اجتماعی را در حوزه‌ی خصوصی تجربه کند و نشان بدهد. یعنی در واقع مسئله‌ی اصلی هنر یعنی مکان‌شناسی و موقعیت‌شناسی را نادیده گرفته است و ضعفش از اینجا ناشی می‌شود. این تجلی انقلاب و اعتراض سیاسی نیست که هنر را ایدئولوژیک می‌کند، این ایدئولوژی گالری‌ست که هنر اجتماعی در حوزه خصوصی را ایدئولوژیک می‌کند. هنر می‌تواند تبلیغات باشد و در عین حال قدرتمندترین هنر هم باشد. اما به شرطی که هوشمندی زیادی در مکان‌شناسی و موقعیت‌سنجی به خرج بدهد. چنین هنری به واقع یک هنر مسلح است. باید نه به هنر انقلابی، بل به هنر همچون انقلاب اندیشید.

باری، حال که تمام این چیزها را گفتیم وقتش رسیده که به آموزش سوسیو ارگاسم بپردازیم. اما مگر سوسیو ارگاسم هر جمعی از پیش موجود نیست؟ سوسیو ارگاسمی برای یک جمعیت، که با سوسیو ارگاسم جمعیتِ دیگر تفاوت دارد. هر جمع و هر مجموعه ای می‌بایست سوسیو ارگاسم خود را باز یابد. اینطور نیست که ما بخواهیم به سوسیو ارگاسم برسیم. ما سوسیو ارگاسم را از دست داده ایم و باید آن را بازپس گیریم. سوسیو ارگاسم در ما درونی شده است. اینطور نیست که ما ارگاسمی داشته باشیم که در حوزه‌ی خصوصی شکل می‌گیرد و با آوردن آن به حوزه‌ی عمومی ارگاسم را به سوسیو ارگاسم تبدیل کنیم. نه، هیچ چیز بجز سوسیو ارگاسم وجود ندارد. یعنی پیشاپیش سوسیو ارگاسمی هست که با گالریزه شدن به ارگاسم در حوزه‌ی خصوصی تبدیل شده است. اما چگونه؟ اینگونه که ابتدا سوسیو ارگاسم به حوزه‌ی خصوصی آورده شده است، سپس در این حوزه بر روی یک بوم سفید نقش بسته است، و سپس بر فراز این بوم سفید یک بوق نصب شده است. این نظام را من بطور کلی "گالری" نامیده‌ام. و این عمل را گالریزه شدن، که در درون آن همه چیز بومیایی می‌شود. انسان در گالری همیشه میل خود را با یک ممنوعیت بر دوش می‌کشد. یا در واقع میل با ممنوعیتِ خودِ آن ممکن شده است. این انسان همیشه از انقلاب هراس دارد. او همواره به یک تغییر سیاسی جزئی و ناقص بسنده می‌کند. به تغییری که پایه‌های گالری را نلرزاند. تنها امور را "بهبتر کند". چراکه انقلاب به معنای از میان رفتن خانواده، نظام آموزشی، و دولت است. یعنی سه عنصر مهمی که جامعه‌ی طبقاتی و گالریِ آن را شکل داده اند.

اما چگونه سوسیو ارگاسم جمعیتِ خود را محقق کنیم؟ برای این کار ابتدا از خود بیرسید راه‌های انحرافی یک ساختار کجاست؟ (فرمول دیده‌گو مارادونا را بیادآورید) با چشم‌های بی‌نگاه به درون تمام روزنه‌ها نگاه کنید. سعی کنید نقاط التهاب را بیابید. و سعی کنید هر نقطه‌ی التهاب را به سطحی بدل کنید که چشم‌های بی‌نگاه در آن کار گذاشته می‌شود. سوسیو ارگاسم شما به حوزه‌ی خصوصی تبعید شده است. سعی کنید ابتدا خودِ این حوزه‌ی خصوصی را به یک موقعیت بدل کنید. بنابراین اگر دقت کنید بجای آنکه این بوم‌های سفید را به شدت تخریب کنیم، هر کدام از آنها را به یک موقعیت بدل می‌کنیم. گالری بجای آنکه بی‌رحمانه تخریب شود ابتدا باید به یک موقعیت تبدیل شود. سعی کنید این موقعیت را تسخیر کنید. بوم سفیدِ کانون خانواده (تختخواب / بستر) به عنوان هسته‌ی اصلی آن، به جای اینکه عجولانه نابود شود، ابتدا باید به یک موقعیت تبدیل شود. سپس باید این موقعیت‌ها را ملتهب کرد. فراموش نکنید که علم مکان‌شناسی به ما می‌گوید هر مکانی موقعیتی ست برای تسخیر. حتی خودِ گالری.

مرحله‌ی بعدی این است که حالا باید تمام روزنه‌هایی را که به راه‌های انحرافی به نفع خودمان تبدیل کرده ایم به چشم‌های بی‌نگاه بدل کنیم. یعنی به سطوحی که همچون واقعیتی تزئین شده عمل می‌کنند. ارگاسم ما باید بجای اینکه بر سطح بستر (بوم سفید) روی دهد، خودش به سطحی بدل شود که در شهر تحقق می‌یابد. حالا بر خلاف بوم‌های سفید، می‌توان گفت چشم‌های بی‌نگاه سطوحی هستند که ابژه‌های آلوده روی آن حرکت می‌کنند. همچون دوندگان فیلم *Dreamers* که در راهروهای موزه می‌دوند و ابژه‌های آلوده‌ی خود را از میان دیوارهای گالری جاری می‌کنند و

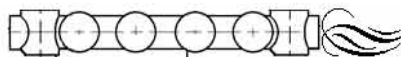
عبور می‌دهند. در واقع اثر هنری دوندگان جسور فیلم Dreamers، یعنی همان دویدن و حرکت در راهروها، در مقابل آثار هنری بومیایی شده‌ی آویزان از دیوار قد علم می‌کند. اولی یک ارگاسم دستجمعی و یک اثر هنری آلوده است، دومی یک اثر هنری بومیایی شده. جمعیت ابژه‌های آلوده نیز همینگونه در خیابان‌های شهر جاری می‌شوند. از راهرویی به راهروی دیگر، از دالانی به دالان دیگر، از کوچه‌ای به کوچه‌ی دیگر؛ و نه از بومی به بوم دیگر یا از دیواری به دیوار دیگر یا از تابلویی به تابلوی دیگر. ابژه‌های آلوده میل خود را از درون جعبه‌ی تاریک (یعنی مُشت‌هایشان) به بیرون پرتاب می‌کنند. با تسخیر این موقعیت‌ها می‌توان فرایندی تولیدی را جایگزین سرشت رازآمیز و خدای‌گونه‌ی اثر هنری در گالری کرد. یعنی اثر هنری همچون کالایی که با تحقق ارزش مصرفش از ارزش مصرف آن فراتر می‌رویم نه با ثبت آن بر روی یک بوم سفید. و همچنین بازگرداندن فرایند تولیدی به میل، بجای روی دادن آن در بستر خیالین بوم سفید خانواده. بدین ترتیب می‌توان گفت سوسیو ارگاسم تولید اشتراکی و جمعی میل است که در بستر اجتماع و در دل شهر رخ می‌دهد، و اثر هنری مسلّح، همچون یک سوسیو ارگاسم، چیزی جز تولید جمعی انبوه ابژه‌های آلوده نیست. سوسیو ارگاسم تحقق میل انسانها در بستر اجتماع، و هنر مسلّح اوج خلاقیت جمعی انسان‌ها در دل شهر و موقعیت‌های آن است.

بنابراین اینطور جمع‌بندی می‌کنیم که برای فراروی از گالری، بجای تخریب ابتدا باید آن را تسخیر کرد و هنری که در آن بومیایی شده است را به موقعیت‌هایی تبدیل کرد که انسان‌ها (و نه مولف و مخاطب) به صورت مشترک در آن فعالیت تولیدی انجام می‌دهند. بدین ترتیب هنر دیگر از کالا بودن خود نمی‌گریزد تا بخواهد با ثبت بر بوم سفید از ارزش مصرف خود فراتر رود. بلکه با قبول کالا بودگی‌اش سعی در تحقق ارزش مصرف خویش دارد تا بدین طریق از آن فراتر رود. با این کار خود گالری را در دل شهر به یک موقعیت تسخیر شده تبدیل کرده ایم که از راهروها و پیچ‌ها به بیرون سرازیر می‌شود. آگاهی جمعی انسان‌ها جای دانش بومیایی شده‌ی نظام آموزشی را می‌گیرد. ارگاسم بر روی بوم سفید جای خود را به ارگاسم دستجمعی می‌دهد. سوسیو ارگاسم تولید مشترک میل انسان‌ها در شهر است.

[۱] Antonin Artaud - To have done with the judgment of god

[۲] ن.ک به : وقتی ون گوگ صدای بوق در می‌آورد - کاوه عباسیان / نشریه الکترونیکی آرت کالت - شماره سوم

[۳] درباره‌ی مسئله‌ی یهود - کارل مارکس - ترجمه مرتضی محیط ص ۱۷



www.mindmotor.com