



هنر مسلح : تشویش اذهان عمومی

بابک سلیمی زاده و امین قضایی

متن زیر از جمله گفتگوهایی است که نویسندگان کتاب هنر مسلح در حین نوشتن و نیز پس از اتمام کتاب با هم داشته اند و در قالب این دیالوگ به توضیح آراء خود درباره هنر مسلح می پردازند. کتاب هنر مسلح را می توانید از طریق سایت انتشارات آزاد ایران سفارش دهید و یا نسخه پی دی اف آن را از همان آدرس تهیه نمایید.

[< لینک کتاب](#)

بابک : هیچ چیز بی مایه تر از حرف آن هنرمند نیست که می گوید «من هنرم را وامی گذارم تا هر کس از آن برداشتی بکند، یا من آن را به دست کثرت خوانش ها و برداشتها می سپارم.» البته این نخستین جمله ای است که اکثر هنرمندان امروز در مورد کارشان می گویند. من می گویم بیا اختلاطمان را از اینجا شروع کنیم. اینکه ما چگونه به سمت اثر هنری می رویم. یا اینکه چگونه با اثر هنری به سمت چیزهای دیگر می رویم. مبنای قضاوت ما در مورد اثر هنری چیست؟ آیا این خود هنرمند به عنوان یک «آکتور» نیست که تعیین می کند هنرش کجا کار گذاشته شود، چه کار کند، و کجا را آلوده سازد؟ این قضاوتی است که باید در مورد هنر ترتیب داد. هنری که از آگاهی آکتورش شکل می گیرد (بماند که این آکتور از نظر ما نه یک شخص مولف یا هنرمند، بلکه جمعیت ابژه های آلوده است). ممکن است بگویند هنرمند می داند دارد چکار می کند، اما برای اینکه مخاطبش را آزاد بگذارد، خودش در خوانش اثر دخالت نمی کند. چنین هنرمندی چه موجود ابله می تواند باشد! از این رو که هیچ سیاست و استراتژی درباره کاری که می کند و محصولی که تولید می کند ندارد. همین گفته (سپردن اثر به دست کثرت خوانش ها) جا را برای «نقد» و چوب جادویی منتقد باز می کند. هنر درست در آنجایی که می خواهد «ایدئولوژیک» نباشد، خود را بدست ایدئولوژی مسلط و متافیزیک نقد سپرده است. این گفته نیازی به اثبات ندارد، نگاهی به هنر اطراف و اطراف هنر خود تصدیق این حرف است. اما وقتی می گوئیم هنرمند یک آکتور است یعنی به آن نقشی پراتیکی می بخشیم، نقشی که حتی فرق می کند با نظریه متعارف هنر مارکسیستی که وظیفه ی هنر را بازنمایی کلیت مبارزه طبقاتی می دانست. نقش آکتور چیزی در حد یک نقش

روشنفکرانه نیست، بلکه او به آلودگی و تسخیر موقعیت‌ها می‌اندیشد و نه صرفاً به «بازنمایی» طبقاتی آنها. به این خاطر، ما به قضاوتی در مورد هنر نیاز داریم که در دهه‌های اخیر شاید تنها موقعیت‌گرایان تا حدی به آن اشاره کرده‌اند: «قضاوت انقلابی درباره‌ی هنر». بیا از همین مسئله‌ی قضاوت آغاز کنیم.. نظر تو چیست؟

امین: هرکسی به نوعی تابع این حرف کانت بوده که نوعی قضاوت خاص هنری وجود دارد که نمی‌توان ارزش‌گذاری‌های اخلاقی و علمی را در آن دخیل دانست. کانت این دو را از هم جدا نگاه می‌دارد، اما در مورد متفکرین اخیر منسوب به پست مدرن شاهدیم که حتی می‌توان قضاوت اخلاقی و علمی را هم زیبایی‌شناختی کرد. در واقع حرکت برعکس می‌شود. اما پیش فرض همه اینها در اینجاست که هنر را نقطه‌نگاهی می‌دانند که سوژه را در معرض نوعی داوری و توصیف خاص قرار می‌دهد. اما وقتی هنر را فعالیت بدانیم، دیگر مفهومی پراتیکی برای آن قائل می‌شویم. ما نمی‌گوییم هنر چیست و چه می‌کند؟ بلکه برعکس، می‌گوییم: به ما بگویید فلان هنر چه کار می‌کند تا بگوییم که چیست؟ چه موقعیتی را اشغال کرده تا بگوییم چه قضاوتی درباره‌ی آن داریم. حتماً احساس کرده‌ای که خیلی‌ها خواهند پرسید فلان یا بهمان هنر آیا از نظر ما «مسلح» یا پیشرو است یا که خیر؟ این سؤال همیشه می‌گوید فلان هنر چیست و بعد از ما می‌خواهد بپرسد که چنین هنری با چنین چیستی و صفات خاصش چه کار خواهد کرد. پس قضاوت انقلابی درباره‌ی هنر، قضاوت درباره‌ی فعالیت هاست و نه چیستی وجودها. تو خودت این را با تمایز «اطوار» و صفات مشخص کرده‌ای. هنر می‌گوید من کالایی هستم که این صفات برجسته را دارم: سپس ما در مقام منتقد باید در مورد آن قضاوت کنیم. اما این مسخره است. ما بلافاصله می‌گوییم نه. تو اطواری هستی که به فلان مکان‌ها سرایت می‌کند. با این کار، هنر مسلح تمایز متافیزیکی میان ارزش و زیبایی را به چالش کشانده است. من فکر می‌کنم موقعیت‌گرایان به این وظیفه چندان آگاهی نداشتند. یا حداقل من یکی چیزی در این مورد از آنها نخوانده‌ام.

بابک: در واقع تفاوت صفت و اطوار در تفاوت هنر ناب و فعالیت نهفته است. اما باید توضیح بدهیم که این فعالیت کاری خیالین نیست. بلکه عملی‌ست عینی مربوط به انسانی درگیر با ارزش مصرف خویش. در واقع ما با نفی هنر به معنای عام آن، می‌گوئیم تنها «هنر در جامعه‌ی طبقاتی» وجود دارد. به نظرم همین عبارت می‌تواند راهگشای ما در مورد مسئله‌ی قضاوت باشد. با توجه به اینکه ما از هنر در جامعه طبقاتی صحبت می‌کنیم، آیا قضاوت ما معطوف به «حقیقت» خواهد بود؟ معطوف به زیبایی‌شناسی خواهد بود؟ این فعالیت که در پی تسخیر موقعیت‌های نمایشی است به چه سمتی سوق دارد؟ اراده به چه دارد؟ به حقیقت؟ به قدرت؟ وقتی در هنر مسلح «زیبایی‌شناسی خیابان» را طرح‌ریزی می‌کنیم، این یک نامگذاری دو پهلوست. سعی ندارد تا خیابان و فعالیت‌های آن را زیبایی‌شناسانه کند، بلکه برعکس، می‌خواهد زیبایی‌شناسی را به امری خیابانی تبدیل کند. اگر از منظر کانت به این موضوع بنگریم، این به معنای از دست رفتن زیبایی‌شناسی است! از طرفی اگر با

علم مکان‌شناسی هنر را از فضای محصور (گالری، آمفی تئاتر و...) جدا کنیم و به خیابان بیاوریم اما بخواهیم این خیابان را نیز زیبایی‌شناختی کنیم، فعالیت‌های آن را گرفته ایم. برای زنده کردن دوباره‌ی فعالیت‌ها، ما از ایده‌ی زیبایی‌شناختی کردن آنها فراتر می‌رویم و می‌گوئیم زیبایی‌شناختی کردن خیابان دیگر معنایی جز انقلاب در آن ندارد. مفهوم فعالیت به مثابه فراغت در اینجا ساخته می‌شود. پس ما علاوه بر رد هنر مسلط امروز، یک جایگزین را نیز برای آن متصور می‌شویم. اما در مورد قضاوت موقعیت‌گرایان، آنها دستکم این هوشمندی را داشتند که اعلام کنند هنر ما توسط انقلاب زمانه‌اش داوری می‌شود. دقیقاً می‌توان این را «قضاوت انقلابی درباره‌ی هنر» نامید و این اصل اساسی یک هنر انقلابی است.

امین: بهتر است کمی بیشتر در مورد پروژه‌ی پست مدرنیست‌ها که زیبایی‌شناختی کردن چیزها است تامل کنیم و تفاوت آنرا با مفهوم پراتیک مشخص کنیم. صورت مسئله این بود که ما بر چه اساس قضاوت می‌کنیم؟ این مهم است چون براساس قضاوت است که هرگونه قانون و بنای اجتماعی استوار می‌شود. پاسخ پست مدرنیسم این است که مدرنیته هم مانند سنت بر پایه متافیزیک اخلاق و حقیقت (دو بحث دیگر کانت) قضاوت می‌کند با این حال نوعی قضاوت خاص زیبایی‌شناختی هم وجود دارد که مستقل از آندو است. سپس پست مدرنیست‌ها نشان می‌دهند که دیگر نمی‌توان به قضاوت‌های اخلاقی و مبتنی بر حقیقت اتکا کرد. پس تنها نوعی قضاوت زیبایی‌شناختی برای ما باقی می‌ماند. به همین خاطر فوکو از زیبایی‌شناختی کردن چیزها سخن می‌گوید. در مقابل کسانی مثل هابرماس هم الگوهای ارتباطی عقلانی در حوزه‌ی عمومی را مبنای ارزشگذاری قرار می‌دهند که باز هم به همان تزیح با اکثریت است ختم می‌شود. پست مدرنیست‌ها اگر مشهور به نسبی‌گرایی و تکثر‌گرایی‌اند به خاطر همین اتکا به قضاوت‌های زیبایی‌شناختی است که حتی در مورد حیطة‌ی قوانین و اخلاق و معرفت هم به کار می‌برند و نه صرفاً در حیطة‌ی هنری.

حال تر ما درباره‌ی مفهوم هنر به مثابه‌ی فعالیت چگونه می‌تواند به این سؤال پاسخ دهد که ما بر چه اساسی قضاوت می‌کنیم؟ اگر نه برپایه‌ی متافیزیک پس تنها نیچه برای ما باقی می‌ماند که بگوییم بر اساس اراده به قدرت قضاوت می‌کنیم. همچنان که نهایتاً فوکو به این دام افتاد و بقیه هم از آن طفره رفتند. حداقل هابرماس با وجود راه حل مبتدل‌اش از صورت مسئله فرار نکرد. به نظرم تو جواب را داده‌ای اما باید آگاهانه‌ترش کنیم: در واقع ما با نفی هنر به معنای عام آن، می‌گوئیم تنها «هنر در جامعه‌ی طبقاتی» وجود دارد.

ما همواره در مورد آنچه پیشاپیش تاریخی است قضاوت می‌کنیم. یعنی اینکه: بسیار خوب هیچ اصل متافیزیکی وجود ندارد که براساس آن قضاوت کنیم. قضاوت زیبایی‌شناختی هم که به خود ذوق فردی بستگی دارد و ما را به ورطه‌ی نسبی‌گرایی و تکثر‌گرایی می‌کشاند. ما هر دو را رد می‌کنیم. اما با تذکر اینکه همواره امری تاریخی را قضاوت می‌کنیم، در مورد آن پدیده تنها براساس نفی تضادهای تاریخی آن پدیده قضاوت می‌کنیم. ما کاری نداریم که پدیده‌ی مورد نظر غلط است

یا درست (اخلاق)، زیباست یا زشت (هنر)، حقیقی یا جعلی است (علم)؛ هیچ متافیزیکی برای انتخاب یکی از دو شق در اختیار نداریم. اما آن پدیده چون تاریخی دارد و عقلانیتی را از حیث تاریخی بودنش به ما نشان می‌دهد ما براساس همان در موردش قضاوت می‌کنیم. این شیوه هگلی است. به همین خاطر من همیشه از عقلانیت تولید استفاده می‌کنم و هیچ مارکسیستی هم آنرا نمی‌فهمد. پس قضاوت ما درباره‌ی خود هنر به این صورت است که این پدیده تاریخی است یعنی ما با هنر در جامعه طبقاتی رودررو هستیم. از سوی دیگر هنر در جامعه طبقاتی کالایی است که می‌خواهد از ارزش مصرف کالایی‌اش فراتر برود. این بررسی عقلانیت تاریخی به ما می‌دهد. بعد می‌گوییم هنر با همین فراروی همواره گرفتار شکل کالایی‌اش باقی می‌ماند که صرفاً کارکردهای نمایشی خواهد داشت. پس قضاوت ما درباره‌ی ردّ همین تضاد کالای هنری است. نه یک قضاوت کلی براساس یک سری اصول.

وقتی می‌گوییم «کالایی است که می‌خواهد از ارزش مصرف کالایی‌اش فراتر برود» در واقع می‌گوییم هنر فلان کار را می‌کند. ما هنر را به عنوان یک فعالیت در نظر گرفته ایم. حال پرسش این است که آیا واقعاً موقعیت‌گرایان این همه راه را در این عرصه رفته اند؟

بابک : به نظر من آنها می‌خواستند قضاوت زیبایی‌شناختی درباره‌ی هنر را به قضاوت انقلابی درباره‌ی هنر تغییر دهند. اما نهایت کاری که می‌کنند زیبایی‌شناختی کردن این انقلاب است. نکته‌ی کلیدی در همین جا است. این زیبایی‌شناختی کردن انقلاب دقیقاً رویکرد غالبی است که در فرانسه‌ی سال ۶۸ وجود داشت. و البته نقطه ضعف آن هم بود که باعث شد بی‌نتیجه بماند. در نبود متافیزیک، بر خلاف دلوز و فوکو که مرجع قضاوت‌شان اراده به قدرت (یا اراده به میل) بود، ما «اراده به رهایی» را جایگزین می‌کنیم. من دوست دارم این نکته را از نقطه‌نگاه ارگانیسم بررسی کنم. ارسطو ادعا می‌کرد که ماده بدون صورت وجود ندارد (وبالعکس). این مبنای دوگانه‌ی ماده/صورت اوست. صورت را اگر ارگانیسم فرض کنیم، ماده را تحقق ارگاسم می‌گیریم و خواستار بیرون کشیدن اجزای ماده از زیر صورت / ارگانیسم هستیم. این خواست شکاف در صورت در یک نقاشی از لوچینو فونتانا متعلق به ۱۹۶۵ اتفاق می‌افتد. فونتانا در پرده‌ی تخت و یکدست نقاشی خود (که حکم صورت/منظره را دارد) چند شکاف اریب ایجاد می‌کند، بطوریکه بنظر می‌رسد قصد داشته آنچه در پس منظره/صورت بوم نقاشی است را از طریق این شکافها بیرون بکشد. نوعی رهایی و گریز از شکاف بوم نقاشی و کشف ماده‌ی بدون صورت. شهر نیز در معنای کلی آن چیزی جز یک صورت نیست. شهری که انسان‌های درگیر ارزش مصرف در قالب یک صورت واحد در آن زیست می‌کنند. برای لغو این ارگانیسم شهری، ما نیازمند کشف نقاط التهاب و موقعیتهای شهر هستیم تا آنها را از پس شهر بیرون بکشیم. و اگر این موقعیتهای وجود ندارند خودمان آنها را بسازیم. بدین ترتیب شهر می‌تواند به موقعیتهایش فروکاسته شود. آنچه ما «کمون» می‌نامیم دقیقاً همین است. شکافهایی که فراغت خود را به آنها تزریق می‌کنیم. هنر در جامعه‌ی طبقاتی فقط می‌تواند اراده به رهایی باشد. یعنی توسط انسانی درگیر با ارزش مصرف ساخته شود. بنابراین ما قرار نیست این اراده

به رهایی را زیبایی‌شناختی کنیم چون خصایص و صفاتی برای زیبایی آن برنمی‌شمریم، و جایگاهی خدایگونه و گلری‌وار و فاقد ارزش مصرف نیز برای آن قائل نیستیم. در عوض ما در پی فعالیت هستیم که اطوارین و درست به همین دلیل بدون حافظه است و چیزی را به یاد نمی‌آورد، حتی اگر فعالیت خود را هنری بداند باز این او را به یاد خصایص و صفاتی معین از هنر نمی‌اندازد. و همین بی‌حافظگی او خشت اول رهایی او را می‌چیند.

این اراده به رهایی و بیرون کشیدن موقعیتها و نقاط التهاب از طریق شکافهایی که در صورت شهر ایجاد می‌کنیم را می‌توان معادل چیزی دانست که تو بخوبی آن را «سوسیو ارگاسم» نامیده‌ای. یعنی ساختن امر اجتماعی از ارگاسم. سوسیو ارگاسم وقتی شکل می‌گیرد که ما می‌خواهیم ارگانیسم مسلط شهر را با سلاح خود یعنی ارگاسم آلوده کنیم. پس یک فرمول جالب را طراحی می‌کنیم: از این پس ارگاسم خود را در بستر تجربه نکنید. بستر خود را به خیابان بیاورید. ارگاسم را در اجتماع تجربه کنید. این توجه هوشمندانه‌ای است به پس‌زمینه. هنرمند شهری (با تعریفی که از آن داریم) گاهی مجبور است در یک فرار و گریز و دور از چشم پلیس دیوارهای شهر را رنگ کند، برچسب بچسباند و الخ. . . او فراغت و کار خود را همزمان در شهر تجربه می‌کند. ارگاسم برای او دیگر جایی در تختخواب و بستر (امر خصوصی) ندارد. ارگاسم او در جریان یک تعقیب و گریز اتفاق می‌افتد. اگر پلیس بر ارگانیسم شهر مسلط است، در عوض، سلاح هنرمند شهری ارگاسم است و عمل او یک سوسیو ارگاسم است. این عمل در ذات خود حاوی نوعی خشونت است. چون ما شاهد انحلال صورت شهر هستیم. نوعی مبارزه و تعقیب و گریز. برای ما شهر محل مبارزه و تسخیر موقعیتهاست. وقتی از جمعیت ابژه‌های آلوده صحبت می‌کنم، منظورم انبوه اطوارهایی است که با ایجاد شکاف و نقاط التهاب می‌خواهند از پسِ صورت شهر موقعیتهای رهایی‌بخش خود را مرئی و سپس تسخیر کنند. اینجاست که از اصطلاح «تشویش اذهان عمومی» استفاده می‌کنم. وقتی ما در تجمعات و تظاهرات داریم کتک می‌خوریم مردم دارند تماشا می‌کنند، اما این اصلاً مهم نیست، مهم آلودگی‌ای است که در این میان ایجاد می‌شود. مهم ابژه‌های آلوده‌ای است که در این میان سرایت می‌یابند. نام حقوقی ایجاد التهاب «تشویش اذهان عمومی» است! مثل کسی که زندگی عادی‌اش و عبور همیشگی‌اش از خیابانهای شهر دچار التهاب شده باشد. مطمئناً سوسیو ارگاسم که همان هنر مسلح و اراده به رهایی است چیزی جز تشویش اذهان عمومی نمی‌تواند باشد.

خلاصه کنم، همانطور که در کتاب متذکر می‌شویم، مبنای ارزشگذاری و قضاوت ما در مورد هنر این است: تسلیح هنر. می‌گوئیم این هنر (که چیزی جز هنر در جامعه طبقاتی نیست) به چه چیز و تا چه حد مسلح است؟ یعنی تا چه حد آلوده کننده و آلوده شونده است، یعنی چه موقعیتی را تسخیر می‌کند، یا چه فعالیتی را در این موقعیت تسخیر شده انجام می‌دهد. در یک کلام مبنای قضاوت ما ویروسی بودن و آلوده بودن فعالیت ماست. دلیلش هم خیلی ساده است: اگر هنر مسلط از طریق نفی ارزش مصرف‌اش در پی فراروی از ارزش مصرف خویش است، اگر می‌خواهد با نفی جنبه‌ی کالایی‌اش از آن فراتر رود، در مقابل، هنر مسلح با تاکید بر جنبه‌ی کالایی خود، و با تحقق

آن، از طریق تسخیر ابزار تولید هنر و موقعیتهای نمایشی هنر، از ارزش مصرف هنری اش فراتر می‌رود.

امین : خوب شد که این تقابلِ ارگاسم و ارگانسیم را مطرح کردی. این چیزی است که در کتاب باز نشده است. می‌خواهم این تقابل را به قرابتی که با بحث دولوز درباره‌ی فرانسیس بیکن دارد، بکشانم. گرافیتی در شباهنگام و یا اعتراضی که به صورت ناگهانی خود را بروز می‌دهد حکم محتمل شدن این ارگانسیم را دارد. اگر این قیاس جامعه با ارگانسیم را که در نزد بسیاری از فیلسوفان و جامعه‌شناسان شایع است تصور کنیم فرهنگ و هنر مسلط حکم چهره را دارد. چهره شکل اجتماعی ارگانسیم انسان است. تمامی تمرکز ما بر حفظ ظاهر و چهره‌ی ماست و مفهوم آبرو هم از همین جا می‌آید. همین طور هنر و فرهنگ مسلط هم آبروی ارگانسیم اجتماعی است. هنر مسلح به جای اینکه به چهره‌ی نمایشی ارگانسیم جامعه بیافزاید و تنها تغییر چهره‌ی آنرا مدیریت کند به «کله» فکر می‌کند. همان کله و گوشتی که در نقاشی‌های فرانسیس بیکن از ارگانسیم‌ها فوران می‌کند.

اما به نظرم بهتر است بر یک نکته‌ی مهم تاکید کنیم: نباید تصور کنیم که هنر مسلح فوران امیالی است که زیر پوست جامعه در پی روزنه‌ای برای بروز خویشتن است. گرچه این هم ایده‌ی جالبی است اما حق مطلب را ادا نمی‌کند. هنر مسلح آلودگی است اما نه از نوع زگیلی که روی پوست جامعه خودنمایی کند. این تصور نوعی دوگانگی طبیعت/ فرهنگ را برای جامعه در نظر می‌گیرد که جامعه را یک مکانیزم خودسرکوبگر تصور می‌کند. هنر مسلح ارگاسم رسواکننده‌ی زیر ارگانسیم نیست تا ارگانسیم را به صحنه تاریخی برهنه‌نمایی وصل کند. باید این نکته را اضافه کنیم که ارگاسم اجتماعی بیرون زدگی نیست بلکه جای ارگاسم از ابتدا در جامعه بوده یعنی به صورت اجتماعی تولید می‌شود و بعد به بستر و حوزه‌ی خصوصی تبعید می‌شود. بنابراین حوزه خصوصی یک پس‌زمینه‌ی شبیه‌سازی شده است. منظره‌ی خیالی پشت مونالیزا و مادونای صخره‌های داوینچی را در نظر بگیر. ابهام و رازآمیزی این پس‌زمینه در برابر وضوح و درخشندگی چهره‌ها همگی در یک سطح هستند. اما امیال داوینچی و کنجکاوای عمیق و درونی او به آنجا در پس‌زمینه تبعید شده است. راه‌های پرپیچ و خم که از درون کوه‌ها و صخره‌ها راه خود را باز می‌کند. صخره‌ها نماد سینه‌مادر است که راه‌ها نقاش را از میان سینه‌ی مادر به سوی عدم و زهدان راهنمایی می‌کند. همه چیز در عرصه اجتماعی تولید می‌شود حتی خود طبیعتی که سرکوب می‌شود. طبیعت تولید می‌شود و سپس به صورت یک واپس‌مانده به پس‌زمینه می‌رود. سرکوب در واقع جلوگیری از بیرون‌زدگی سرکوب نیست بلکه به پس‌زمینه راندن میل است یعنی به بستر تبعید کردن ارگاسم است که سرکوب محسوب می‌شود. این تفاوتی است که ما را از روان‌کاوی جدا می‌کند.

بابک : آره تفاوت ظریفی هست. موافقم که هنر مسلح دارای امیالی نیست که در زیر پوست جامعه در پی روزنه ای برای فوران باشد، بنظرم اگر اینطور فکر کنیم خود را اسیر روانکاوای کرده ایم. میل چیزی نیست که سرکوب شده باشد. حالا که از دلوز گفتی، باید بگویم خود میل برای دلوز هم یک امر سرکوب شده نیست که بخواهد فوران کند، بلکه برعکس، همه چیز در جامعه بر اساس میل انجام می شود - حتی فاشیسم - (هر چند او کارکرد ایدئولوژیک این میل را دستکم می گیرد). سیلانهای میل در اجتماع جاری هستند. تنها میل و امر اجتماعی وجود دارد. هنر مسلح نیز ارگاسم را امری اجتماعی می داند (و اصلا جز این نمی تواند باشد). متأسفانه مفهوم مبتذلی از ارگاسم وجود دارد. مثلاً نویسندگان و شاعران ما وقتی می خواهند از ارگاسم بگویند، از امری خصوصی می نویسند. مثلاً می گویند ما برای اینکه پایه های اخلاق را به چالش بکشیم از پورنوگرافی و ارگاسم در هماغوشی منحرف میان انواع و اقسام زنان و به شیوه های مختلف و غیره سخن می گویند. این در حالی است که اخلاق بی توجه به این حرفها دارد به حیات خودش ادامه می دهد! حتی وقتی آن را در امری اجتماعی تلفیق می کنند، از سرکوب آن می گویند. از یک امر فروخورده. یعنی از ارگاسم به مثابه چیزی که در زیر پوست جامعه می خواهد فوران کند. فکر نمی کنم این دیدگاه درستی باشد. از واژه ی خوبی استفاده کردی : تبعید. در بخش «اتاق تاریک» هم از این واژه استفاده کرده ایم. طبقه ی مسلط ارگاسم را امری خصوصی می خواهد. خدایان جامعه ی طبقاتی از این پدیده هراس ویژه ای دارند. واضح است که خود ارگاسم برای آنها چندان هراسناک نیست. آنها از جلوه ی اجتماعی ارگاسم می ترسند. از «سوسیو ارگاسم». حتی وقتی دلوز در همان کتاب فرانسیس بیکن که اشاره کردی از «حیوان شدن» در فیگورهای بیکن سخن می گوید، می توان آن را نوعی ارگاسم ویژه در این فیگورها دانست. ارگاسمی برابر با حیوان شدن. ارگاسمی که ارگانیسم را لغو می کند و به قول دلوز «کله را نمایان می سازد». همین ارگاسم وقتی که از بستر به در آید و در خیابان اجرا شود، اگر بخواهیم از واژگان دلوز استفاده کنیم، ما با حیوان شدن یک جمعیت روبرو خواهیم بود. با زن شدن یک جمعیت، با انقلابی شدن یک جمعیت. با تبدیل زبان به آوا. و در یک کلام با انحلال ارگانیسم اجتماع. همانطور که بلوف مرگ دانش بشری ست، سوسیو ارگاسم مرگ مردانگی، و تمایل جنسی در جامعه ی طبقاتی ست. بلوف هم خودش می تواند یک سوسیو ارگاسم باشد. همانطور که سوسیو ارگاسم یک بلوف اجتماعی ست. به عنوان مثال، نظام آموزشی جوری طراحی می شود که یک دیگری (معلم) و انبوهی کودک در آن وجود دارند. و دانشی این وسط هست که باید منتقل شود. اما آنچه منتقل می شود دانش نیست بلکه آلت معلم است که به دانش آموز منتقل می شود (دقیقا خود آلت). در واقع معلم به کودک (که فاقد باور است) تجاوز می کند. می گویم فاقد باور چون اکثر ما روزهای اولی که به مدرسه می رویم نمی دانیم که چرا آمده ایم اینجا. مادر ما را به آنجا می آورد و ول می کند. ما می خواهیم پیش مادر برگردیم به همین خاطر اغلب در روز اول مدرسه گریه می کنیم. دانش توسط آلت معلم به کودک منتقل می شود. و یا بهتر است بگویم دانش همان آلت معلم است. چه صحنه ای گویاتر از اینکه کودک دارد رو به دوربین می گوید : «من کلاس اولی هستم، خوشحال هستم»، و

در پس زمینه کودکانی را می بینیم که صف کشیده اند و به سوی قربانگاه می روند. این قربانگاه، میل جنسی کودکان را سرکوب می کند. چگونه؟ دقیقا با به پس زمینه بردن آن. این به پس زمینه بردن چگونه انجام می شود؟ با تجاوز معلم به کودک. پس زمینه کجاست؟ پس زمینه رازهایی است که کودکان در میان خود دارند. میل به رازهای مشترک کودکان تبدیل می شود. در میل جنسی مخفیانه‌ی آنها. ناظم مدرسه به خودی خود از این رازها هراسی ندارد (او می داند که این رازها وجود دارند)، بلکه از رخ دادن آنها در کل بستر مدرسه به صورت یک ارگاسم دستجمعی هراس دارد. این ارگاسم دستجمعی کودکان علاوه بر اینکه تجلی جمعی میل آنهاست، تجلی بلوف آنها در مقابل دانشی که معلم با تجاوز به آنها آموخته است نیز هست. یعنی بلوف به مثابه مرگ دانش بشری. در واقع در مدرسه میان معلم و کودک مکالمه‌ای برقرار نیست. تجاوز در کار است. پس تنها دانشی که در این میان رد و بدل می شود دانش سلامتی است. دانش موفقیت است. آنها می خواهند پزشک شوند. معلم شوند (این یکی نکته‌ی جالبی است!)، می خواهند آقا پلیسه شوند. اگر دقت کنی کودکان همیشه می خواهند کسی شوند که به آنها تجاوز می کند. در یک کلام آنها می خواهند «دیگری» شوند. همان دیگری که رفته رفته ترس از او را می آموزند و حافظ نوعی ارگانیسم است (ارگانیسم بدن، ارگانیسم دانش، ارگانیسم اجتماع). نمادهایی از موفقیت و قدرت. اینجاست که یادم می آید زمانی تو در مقاله‌ی درخشان «زانوان توده‌ها» نوشته بودی "داستان فقط این نیست که ما وقتی مریض می شویم به پزشک مراجعه می کنیم. اما چرا وقتی نمی فهمید و از قضا همیشه هم نمی فهمید به فیلسوف مراجعه نمی کنید؟ آیا فقط بدین خاطر نیست که پزشک در خوشبینانه‌ترین حالت از ما کارگران سالمی می سازد و فیلسوف مبارزانی بیمار؟". بنظر من دلیلش این است که فیلسوف تبلیغ سوسیو ارگاسم می کند. یعنی فلسفه در دل خود یک پراتیک دارد. اگر از این منظر نگاه کنیم، ادبیات مسلح، هنر مسلح، فیلسوف و در کل هنرمند مسلح همگی تبلیغ آلودگی و سوسیو ارگاسم را می کنند. این بدن ما نیست که در دست پزشک است، این ارگانیسم ماست که در دستان اوست. پزشک نگهبان ارگانیسم بدن (به مثابه امر خصوصی) است. پلیس نگهبان ارگانیسم اجتماع است. و بدین ترتیب ارگانیسم همواره همان صورت /منظره ای است که وجود ماده را تضمین می کند. حقیقتی است که ماده بدون آن وجود ندارد. ارسطو وجود هیولا یعنی ماده بدون صورت را امری ذهنی و ناممکن می دانست. و ماده نزد او تنها از طریق صورت تحقق می یافت. این همان حقیقتی است که جامعه‌ی طبقاتی همواره پلیس و پاسبان آن است. در عوض، تصور اینکه ارگاسم امری سرکوب شده است که باید آن را از زیر این ارگانیسم بیرون کشید این سوء تفاهم را ایجاد می کند که پس "باید از میل خود سخن گفت". پس شاعران و نویسندگان شروع می کنند و از میلی که سرکوب آن را معادل با خفه کردن صدای آن می دانند سخن می گویند. شعرهایی بر پایه‌ی مسائل جنسی می گویند. مبحث مزخرف شعر ارتوتیک در ایران. یا مثلا شعر پورنو می گویند. همه هم می گویند میل و ارگاسم سرکوب شده است و باید دوباره آن را از زیر این سرکوب بیرون کشید. چه کسی گفته که ارگاسم و میل سرکوب شده است و حالا "باید از میل خود بنویسیم"؟ مگر نوشتن بجز میل را نوشتن است؟ ما در عوض می گوئیم میل سرکوب نشده، بلکه جلوه و ماهیت

اجتماعی و انقلابی میل سرکوب شده است. آنهم با انتقال آن به پس زمینه. وقتی هم که شاعران یا نویسندگان می‌خواهند از میل خود سخن بگویند تنها از امری خصوصی سخن می‌گویند. ما می‌گوییم: نویسندگان و هنرمندان گرامی! فرقی نمی‌کند که چطور بنویسید. اروتیک یا غیر اروتیک. بهر حال همه دارید از میل خود سخن می‌گوئید. اما در نهایت هنر و شعرتان چیزی جز هنر در جامعه‌ی طبقاتی نیست. سوسیو ارگاسم مسئله‌ای کاملاً متفاوت از این حرفهای مبتذل است. می‌گوید ارگاسم ماهیتی اجتماعی دارد که به پس زمینه (یعنی بستر) رانده شده است. لوچیو فونتانا با یک بوم تکرنگ مواجه است. این بوم خالی ارگانیسمی است که از پیش وجود دارد. فونتانا نشان می‌دهد که وظیفه‌ی نقاش در درجه‌ی اول متلاشی کردن عناصری است که از پیش بر روی بوم نقاشی وجود دارند. او این کار را با ایجاد چند شکاف بر روی بوم انجام می‌دهد. شکاف او تنها یک خواست مبتنی بر متلاشی کردن آن چیزی است که من "بوم سفید" و "جهان بومیایی شده" نامیده‌ام. پس این شکافتن به معنای بیرون کشیدن امری سرکوب شده از زیر بوم نیست. در واقع عمل او عمل کنش‌گری است نه آفرینش‌گری. کنش او شکاف دادن است تا از طریق آن بوم نقاشی را تسخیر کند و نقاط التهاب آن را مرئی سازد. تسخیر موقعیت‌های بومیایی شده برای من مفهومی لنینیستی دارد. چیزی از زیر و از درون فشار نمی‌آورد تا ارگانیسم شکاف بردارد، بلکه برعکس، خود این شکافها در ارگانیسم هستند. ارگانیسم شکافهایش را به عقب رانده است و کار فونتانا عیان ساختن این شکافهاست. تا بوم خودش را از طریق این شکافها رها سازد. این آن چیزی است که بواقع می‌توان "عمل" نامید. تسخیر موقعیتها تسخیر شکافها نیز هست. شکافها از قبل وجود دارند، منتها خنثی‌سازی شده‌اند. آنها تنها راههایی هستند که شهر می‌تواند بوسیله‌ی آنها از خود رها گردد. یعنی از موقعیت روستاواره‌ای که امروز یافته است. از ازدحام سرکوب‌گرش. از قتل‌عام عظیمی که در راه است. شکافها چیزی را از زیر پوست شهر رها نمی‌سازند، بلکه خود شهر را از خویش رها می‌کنند. اتفاقاً این شکافها در پس زمینه‌اند. وظیفه‌ی هنرمند شهری کشف این شکافهاست. هنرمند شهری این شکافها را عیان می‌کند، تسخیر می‌کند، و امکان رهایی را نشان می‌دهد. برای همین است که می‌گوییم هنر مسلح در ذات خود چیزی جز اراده به رهایی نیست.

امین: بنابراین فرهنگ کژدیسیگی طبیعت نیست. و یا قانون کژدیسیگی امیال طبیعی بلکه طبیعت و میل هم پیشاپیش اموری اجتماعی‌اند به همین خاطر من از «ارزش مصرف» حرف می‌زنم. ارزش مصرف امر اجتماعی را ساخته است اما در عین حال با قربانی شدن خود ارزش مصرف است که این امر اجتماعی ساخته شده است. پدیده‌های اجتماعی وجود دارند که توسط غیابش تاثیر می‌گذارد تا حضورش. برای مثال کافکا و دریدا هم فهمیده بودند که قانون با غیابش عمل می‌کند و نه حضورش. به همین خاطر مفهوم پس زمینه پیش می‌آید. خانواده با قرار گرفتن در پس زمینه‌ی امر اجتماعی به مثابه یک امر خصوصی و شکل بدیبهی زندگی است که سرکوبگر است. خیلی ساده به خانواده فکر نمی‌شود. خانواده نه دال است و نه مدلول. ما برادر و خواهر داریم، پسر داریم، فرزند داریم، والدین داریم و انسانها عموماً با همین روابط نسبی و سببی شناخته می‌شوند، اما خانواده

همچون یک پدیده‌ی اجتماعی نداریم. چرا؟ چون خانواده هسته‌ی اسطوره‌ی ای جامعه طبقاتی است. خانواده در پس زمینه باقی می‌ماند. مانند یک بهشت ازلی که در آن آدم و حوا تنها با یک منع زندگی می‌کنند. این منع که تو حق نداری میوه‌ی ممنوعه را بخوری. میوه‌ی ممنوعه از آنجا که ممنوع است نشانه‌ی یک امر تهی است. دالی است که مدلولش تهی است. یعنی یک راز است. شاید یک بلوف. اما در بهشت چیزهای دیگر نامشان همان خودشان است. دال با مدلولش برابر است به جز میوه ممنوعه که دلالت می‌کند بر ممنوعیتش. با خوردن میوه‌ی ممنوعه است که انسان وارد امر اجتماعی می‌شود. پس خانواده هم مانند بهشت می‌خواهد خارج از قلمروی دلالت‌ها باقی بماند. پس این منطق پس‌زمینه است. فرهنگ و قانون و منهیاتش مانعی در برابر طبیعت و امیالش نیست بلکه برعکس، طبیعتی توسط جامعه ساخته می‌شود و در پس زمینه قرار می‌گیرد و سپس امیال به آنجا تبعید می‌شود. همانطور که امیال ما و نمادهای تحقق ارزش مصرف ما به خانواده تبعید می‌شود. به همین خاطر هنر مسلح باید با تصور شکل‌گیری هنر در مکان‌های خیالی حیطة‌ی خصوصی (آتلیه، گالری، ذهن مولف، تاریخ هنر و ناخودآگاه، ساختارهای ذهنی ...) مبارزه کند. هنر در شهر رخ می‌دهد و اگر این را انکار کند یک تبعیدی دهاتی بی‌خاصیت است. هنر مسلط می‌خواهد برای خودش یک حیات اسطوره‌ی ای دست و پا کند، محیطی که در پس زمینه‌ی امر اجتماعی خارج از حیطة‌ی کثیف مبادلات اقتصادی جامعه طبقاتی برای خودش زیست کند. فرقی نمی‌کند که واقعیات اجتماعی را بازنمایی می‌کند یا خیر. فرقی نمی‌کند که در فرم چه تحولی روی می‌دهد. مهم مکان این هنر است.

بابک: مکان مرحله‌ی اول است. مرحله‌ی بعدی این است که حالا قرار است در این مکان چه کنیم؟ هنری را فرض کن (مثلا یک تئاتر خیابانی) که از مکانهای خیالی همچون سالن نمایش، آتلیه یا گالری بیرون آمده است و در محیط شهر و خیابان رخ می‌دهد. آیا این به خودی خود کافیست که آن را مسلح بدانیم؟ خیلی‌ها این را از من پرسیده‌اند. پاسخ من مشخص است: نه. ما می‌پرسیم این هنر چه می‌کند؟ حالا که از فضای محصور بیرون آمده قرار است چکار کند. ما یک عبارت مشخص داریم. می‌گوییم هنر مسلح قرار است موقعیتها را تسخیر کند. هنر مسلح مکان خود را بوجود می‌آورد. برای همین است که می‌گوییم مکانی از پیش تعیین شده ندارد. هر جایی که مبارزه‌ی ای برای تسخیر موقعیتها وجود داشته باشد، هنر مسلح هم وجود دارد. کلید تسخیر موقعیتها ایجاد شکاف، آلودگی، و تبدیل آنها به نقطه‌ی التهاب است. در این راه تبلیغات امری ضروری است. هنر مسلح شامل تمامی این مراحل می‌شود. و در هر مرحله یک چیز است. حتی شاید با مرحله‌ی قبلی‌اش در تضاد باشد. پس می‌بینی که مکان‌شناسی تنها مرحله‌ی اولیه است در هنر مسلح. اینطور نیست که خب، تصمیم بگیریم از فردا به جای اجرا در آمفی تئاتر، در خیابان اجرا کنیم. یا به جای ارائه‌ی نقاشی در گالری، آن را روی دیوارهای شهر پیاده کنیم. این برداشتی ساده و دم دستی است. هنر مسلح غایت و هدفی دارد. هدف آن تسخیر موقعیتهای نمایشی هنر است. و تسخیر این موقعیتها نیازمند یک استراتژی و سیاست است که ما را به سمت هدفمان سوق

می‌دهد. قرار هم نیست ما هنرمان را به دست کثرت خوانش‌های مخاطب بسپاریم. در این راه شاید لازم باشد در گالری نیز حضور یابی تا آن را آلوده کنی.

امین : بله ، اهمیت مکان هم درست در تسخیر آن است. مکان‌شناسی هم دانش تسخیر موقعیتهای نمایشی است نه رساله ای درباره ی اهمیت مکان عرضه‌ی اثر هنری. کسانی که تجربه‌ی برگزاری یک آکسیون داشته‌اند می‌دانند که مکان آکسیون تا چه حد مهم است . باید جای کافی وجود داشته باشد و نقطه‌ای باشد که فضای عمومی را ملتهب سازد. این ما را به موضوع بعدی می‌رساند، پیشنهاد می‌کنم از اینجا بحث را حول این مسئله متمرکز کنیم که اگر هنر مسلح باید موقعیت‌های نمایشی را تسخیر کند پس چه فرمها یا چه اشکال خاصی از تولید هنری (و با چه سیاست‌ها و استراتژی‌هایی) برای تسخیر بهتر موقعیتهای نمایشی ارجح است ؟ آیا چگونگی فرم و محتوا در این تسخیر بی‌تفاوت است و یا خیر؟

برای شروع اول باید بگوییم که منظور این نیست که هنر را به جای گالری در خیابان نمایش دهیم یا اجرا کنیم. این حرف خودش حاوی پیش فرض مبنی بر ارتباط مکانیکی صرف میان موقعیت و شکل هنری است. موقعیت ظرف عرضه‌ی اثر هنری نیست. اگر تفاوت نقد را با مکان‌شناسی مشخص کنیم مسئله روشن‌تر می‌شود : نقد همیشه پس از تولید اثر هنری رخ می‌دهد در حالیکه مکان‌شناسی، استراتژی و هوشیاری پیش از تولید(و یا حین تولید، و یا پس از آن) و عرضه‌ی اثر هنری است. نقد به جهان مخاطب تعلق دارد. منتقد یک مخاطب است. اما مکان‌شناسی با جهان تولید سر و کار دارد چه نزد هنرمند باشد و چه نزد مخاطب. بنابراین در خود مفهوم مکان‌شناسی هم استراتژی از ابتدا وجود دارد. مخالفت من با ارزش‌گذاری کارهای بداهه در تولید هنری از همین روست. بداهه‌سرایی برای یک مکان‌شناس هیچ ارزشی ندارد. بنابراین ما به هنرمند نمی‌گوییم بیا هنرت را در خیابان اجرا کن و یا نمایش بده. یا مثلاً چرا رفتی تو محافل بورژوازی و بیا برای مردم حرف بزن! مسئله این است که هنرمند باید یک جنگ را به رسمیت بشناسد: جنگ تسخیر موقعیت‌ها. جنگ در فضای شهری. پس درست نیست که فکر کنیم حرفی در مورد فرم و محتوا نداریم و تنها مکان عرضه‌ی اثر را تعیین می‌کنیم. دخالت پراتیک جای قضاوت منتقد را می‌گیرد و پیام هنرمند از نظر من باید در جهت «اراده به رهایی» باشد. اما اول از همه مسئله بر سر افشای وجهه جنگی موقعیت‌های نمایشی است.

بابک : جنگ تسخیر موقعیت‌ها بی‌شک جنگی است میان هنر مسلط و هنر مسلح، مبارزه‌ای است میان اندیشه‌ی مسلط و آلترناتیو آن. اگر در هر جبهه نیروهایی را در نظر بگیریم (که نیروهای هنر مسلح همان اطوارها و ابژه‌های آلوده هستند) از این پس باید از هر هنرمند بپرسیم که آلوده به کدام ویروس است؟ امروز مهمترین سوال این است که ما اصلاً از هنر چه می‌خواهیم؟ ما از هنر انتظار رهایی داریم. انتظار آلوده شدن به اراده‌ای که به رهایی دارد. نه اینکه در جهت اراده به رهایی باشد، بلکه خودش اراده‌ای باشد به رهایی. هنر به غیر از این برای من یکی هیچ ارزشی ندارد.

برای من هیچ ارزشی ندارد که هنرمند در حین خلق اثرش و شاعر در حین سرودن اش چه احساسی داشته و بداهت‌اش از کجا می‌آید، چون می‌دانم که هیچ احساسی آنگونه که حرفش را می‌زنند در آنها وجود ندارد. در مقابل، ما می‌خواهیم به جای این خزعبلات «اراده به رهایی» را به هنر تزریق کنیم. کتاب هنر مسلح تازه آغازی است برای این نظریه پردازی.

اما در مورد مسئله‌ی فرم و محتوا که مطرح کردی باید بگویم: من فکر می‌کنم باید تعریفمان را کامل‌تر کنیم، یعنی بگوئیم «محتوا»ی هنر مسلح اراده به رهایی نیست، بلکه هنر مسلح خودش اراده به رهایی است. آنچه محتوا را می‌سازد در میانه این اراده شکل می‌گیرد. به بیان روشن‌تر، این ما نیستیم که شکل و محتوا را تعیین می‌کنیم تا توسط آنها موقعیتی را تسخیر کنیم، این فعالیت جمعی ما و مقتضیات تسخیر است که فرم و محتوا را در هر لحظه تعیین می‌کند و ممکن است بلافاصله تغییرش دهد. فرم و محتوای ما بستگی به این دارد که بخواهیم کجا را آلوده کنیم، کجا را ملتهب کنیم، کجا را تسخیر کنیم، موضع نیروهای مقابل‌مان چیست، چکار قرار است بکنیم (برای همین است که ما نه از شعر و هنر به مثابه یک «دروغ»، بلکه از هنر به مثابه «بلوف» سخن می‌گوئیم). این هنرمند و آفرینش‌گر نیست که فرم و محتوا را تعیین می‌کند، این «جمعیت ایزه‌های آلوده» و آکتورها هستند که به فعالیت ما فرم و محتوایی می‌بخشند. وقتی من «مُشت» را یک بسته‌ی هنری می‌نامم و آن را جعبه‌ای حاوی میل معرفی می‌کنم، مسلماً این مُشت در هر لحظه ممکن است چیزی یکسر متفاوت بخواهد یا کاری یکسر متفاوت انجام دهد یا ویروسی یکسر متفاوت را پخش کند. وقتی اطوارها با طای دسته‌داری که در دست دارند خود را در خیابان فریاد می‌زنند، هیچ فرم و محتوایی که از پیش تعیین شده باشد (و هیچ ارجحیتی میان ایندو) در کار نیست.

نگاه فرمالیستی تاکید را بر خود اثر هنری می‌گذارد، یعنی بر ساختار آن. یعنی کشف نسبت‌های درونی نشانه‌ها و شناخت گستره‌ی دلالت‌ها. در هنر و نوشتار مسلح، دلالت جای خود را به سرایت می‌دهد. ما می‌پرسیم که هر نشانه به چه ویروسی آلوده است نه اینکه بر چه چیز دلالت دارد. در واقع «آلودگی» مرحله‌ای است در فرایند تسخیر. آلودگی اصل اساسی یک نوشتار و هنر مسلح است. بحث در مورد شکل و محتوای هنر مسلح زیرشاخه‌ای است از همین مساله. ما نمی‌گوئیم کدام محتوا باید در کدام فرم ارائه شود، ما می‌گوییم کدام ویروس باید تحت کدام فعالیت منتقل شود. وقتی از ویروس سخن می‌گوییم دیگر نمی‌توانیم همچون کانت در نقد قوه‌ی حکم قائل به استقلال اثر هنری باشیم تا بخواهیم تاکید را بر ساختار و زیبایی‌شناسی آن بگذاریم. ما در عوض به آلودگی اثر هنری معتقدیم.

امین: همین آلودگی رویکرد هنر مسلح را نسبت به فرم و محتوا نشان می‌دهد. به ندرت چیزی می‌تواند مستقل، زیبا یا والا و یگانه باشد اما هر چیزی می‌تواند آلوده، فریبنده، دخالتگر و ویروسی باشد. در متافیزیک هنر، هرچه هنر بیشتر تاثیرگذار و کمتر تاثیرپذیر باشد آن هنر شاهکار و ماندگارتر قلمداد می‌شود. اما هر چیزی اگر آنجایی قرار گرفته باشد که نباید قرار گیرد می‌تواند

آلودگی باشد. اگر ماست به جای ظرف، روی پیراهن من باشد آلودگی است. هنر آوانگارد فرم و محتوا را به هم می‌زد، اما هنر آلوده، موقعیت‌ها را به هم می‌زند، به همین خاطر هنر آوانگارد یک تحول سبکی باقی می‌ماند و به طرز متناقض‌نمایی در منطق سرمایه‌داری دچار همان یگانگی و استقلال می‌شود که هنر سنتی خواهان آن بود. آنچه آپولونی بود اینک دیونوزوسی می‌شود. تنها شکل برگزاری ضیافت عوض می‌شود. سرمستی و آشفتگی جای نظم و منطق را می‌گیرد. میل جای عقلانیت را می‌گیرد و هنر روز جای خود را به هنر شب می‌دهد. اما به هر حال ضیافت همان ضیافت جامعه طبقاتی است. توده‌ها در نمایشی از مصرف شریک می‌شوند. هنر آپولونی هنری است که می‌خواهد ستایش مخاطب را برانگیزد. هنری شایسته خدایان برای بندگان. این هنر از صناعت فاصله می‌گیرد تا به طبیعت نزدیک‌تر شود. در مقابل هنر مدرنیستی و پست مدرنیستی قرن بیستم مانند یک هنر دیونوزوسی در پی ارضای میل توده هاست. این هنر عیاشی مخاطب را برمی‌انگیزاند. مثلاً هنر پست مدرنیستی همه فرمها و سبکها را بدون در نظر گرفتن جایگاه تاریخی‌اش مصرف می‌کند. این هنر چیزی جز یک فروشگاه بزرگ نیست. هنر پست مدرنیستی امکان‌سنجی است اما آلوده نیست. چون امکان‌سنجی در فرمها و محتویات تاریخی است و نه مکان‌سنجی در جنگ موقعیتها. هنر مدرنیسم می‌گوید بگذارید همه فرمها و قواعد را در هم بشکنیم، هنر پست مدرنیستی می‌گوید بگذارید همه‌ی فرمها و قواعد را مصرف کنیم. هنر دیونوزوسی مدرنیسم به قواعد سنتی مانند یک دشمن نگاه می‌کرد، اما هنر پست مدرنیستی به آنها به چشم ابژه‌های کیچ برای مصرف کردن می‌نگرد. این هنر نوعی توریسم تاریخی است.

بنابراین معنای آلودگی اهمیت می‌یابد. هنر آلوده، فرمها و قواعد را نه مصرف می‌کند و نه در هم می‌شکند بلکه در مبارزه‌ی خود به کار می‌گیرد. بنابراین برخورد و استراتژی نسبت به فرم و محتوا عوض می‌شود و نه جایگزینی فرم با فرمی دیگر یا تعیین محتوایی خاص. برای آلودگی، هیچ محتوایی به صرف محتویاتش ارجح نیست، هیچ فرمی هم برتر از فرم دیگر نیست. چرا که حتی قواعد سنتی هم می‌توانند آلوده کننده باشند. بنابراین باید گفت که رویکرد هنر مسلح نسبت به فرم و محتوا بی‌تفاوتی نیست اما هیچ کیفیت ذاتی هم در فرم و محتوا نمی‌یابد که واجد ارزشگذاری پیشینی باشد. چطور می‌توان گفت که چه چیزی از همه آلوده‌تر است اگر ندانیم چه چیزی را آلوده می‌کند. بنابراین درک آلودگی همواره مستلزم زمینه‌ی اجتماعی تولید اثر هنری است.

بابک: این را هم البته باید خاطر نشان کرد که در هنر مسلح آلوده کردن چیزها به معنای اضافه کردن صفت یا خصیصه‌ای به آنها نیست. بلکه به معنای سرایت ویروسی به آنهاست. ژان ژنه این منطق ویروسی را خیلی خوب می‌فهمید و می‌تواند در این زمینه مثال خوبی باشد. در نمایشنامه‌ی «سیاه» می‌بینیم که «سیاه شدن» دقیقاً از راه نفوذ صورت می‌گیرد. سیاهی ویروسی است که از راه دهان، گوش و غیره به فلیسیته نفوذ می‌کند، و نه صفت یا خصیصه‌ای که به او اضافه گردد. فلیسیته «سیاه می‌شود»، اما نه به همان معنا که قبلاً سفید بوده. این منطق یکسره ضد دوتایی ماده و صورت ارسطویی است. سفیدی صفت (صورت) است که با اضافه شدن آن به ماده‌ی سفیده‌ها،

سفیدها سفید شده اند. اما اینبار، این سیاهی تازه به هیچ وجه اینگونه اتفاق نمی افتد؛ این سیاهی دقیقاً نفی صورت و از دوباره ساختن آن ماده‌ی ویروسی است. بیرون کشیدن سوسیو ارگاسم چیزها از حالت بومیایی شده‌ی آنهاست. همچون یک سنگ آتشین که سیاه با نمایش و «دلک بازی» خود به سمت سفیدها پرتاب می کنند. التهاب آغاز می شود و ویروس‌ها سرایت می یابد و منتقل می شود. بدین ترتیب است که بقول نمایشنامه‌ی «سیاها» آنچه ملاسیم، خوب، دوست داشتنی و مهربان است، سیاه خواهد بود. شیر سیاه خواهد بود. شکر، برنج، آسمان، کبوتران، و امید سیاه خواهند بود. . . این حالت ویروسی در واقع همان چیزی است که چنین هنر آلوده‌ای را به قول ژنه به «پناهگاهی برای بردگان» تبدیل می کند، بیرون کشیدن سوسیو ارگاسم برنج از پس‌زمینه‌ی هستی گالریزه و بومیایی شده‌ی آن، بیرون کشیدن سوسیو ارگاسم شیر از پس‌زمینه‌ی هستی بومیایی شده‌ی آن. و بیرون کشیدن سوسیو ارگاسم هنر از درون گالری و موقعیت‌های بومیایی شده از طریق تحقق آن در خیابان و شهر. این همان هنر ویروسی بردگان است. هنری که دره‌ی گرگها، غار دزدان و یاغی‌ها است و همیشه آلوده شونده و آلوده کننده است. چنین هنری و چنین آلودگی‌ای چگونه می تواند بی طرف باشد؟ نه، هرگز! حرفش را هم زنید! می گوئید «هنر را آلوده به سیاست نکنید. هنر را آلوده به ایدئولوژی نکنید.» اما در نهایت آنچه در جای جای این جامعه می بینیم هنری گالریزه و بومیایی شده است که در طفره رفتن خود، در اجتناب خود از جنگ موقعیت‌ها، بوی گند ایدئولوژی و سیاست مسلط و طبقه فرادست را می دهد. ما نیز هنر را به سیاست و ایدئولوژی طبقه‌ی فرو دست مسلح می کنیم و کنش خود را به جنگ موقعیت‌ها آلوده می سازیم و نه صرفاً به بازنمایی طبقاتی آنها؛ هدف ما تسخیر موقعیت‌های نمایشی فرهنگ، هنر و جامعه است.

به نظرم بهتر است این گفتگو را در همین جا جمع بندی کنیم و به پایان ببریم. ما ابتدا پرسیدیم که مبنای قضاوت ما نسبت به هنر در چیست؟ قضاوت مبتنی بر حقیقت؟ بر اخلاق؟ یا بر زیبایی‌شناسی؟ و سپس به این نکته رسیدیم که ما بر اساس «اراده به رهایی» و «تسلیح هنر» به قضاوت آن می پردازیم. در پله‌ی بعدی در این مورد صحبت کردیم که این فعالیت معطوف به رهایی (هنر مسلح) کجا و چگونه این اراده‌ی خود را محقق می سازد؟ و پاسخ دادیم در «شهر» و از طریق «تسخیر موقعیت‌های نمایشی». سپس تو مسئله‌ی فرم و محتوا را پیش کشیدی و به این پاسخ رسیدیم که هیچ فرم و محتوایی که از پیش تعیین شده باشد (و یا ارجحیتی میان ایندو) نزد ما در کار نیست و فرم و محتوا بر اساس فعالیت ویروسی جمعیت ابژه‌های آلوده تعیین می شود و هر لحظه نیز ممکن است تغییر کند. از اینجا ما به صحبت در مورد «آلودگی» رسیدیم و گفتیم که از این پس ما می پرسیم که هر نشانه به چه ویروسی آلوده است، نه اینکه بر چه چیز دلالت می کند.

