



آبان ۹۹



مدل سه‌بعدی از یک چکش که از پایین نشان داده شده

در تصوّر عموم، فن‌شناسی (technology) اغلب با انقلاب‌های فن‌شناختی و شتاب‌تغییر فن‌شناختی (technological) عجین است. اما در واقع، هدف فن‌شناسی کاملاً خلاف این است. از این رو، هایدگر در مقاله معروفش درباره پرسش از فن‌شناسی به درستی بیان می‌کند که اولین هدف فن‌شناسی تضمین ذخیره‌سازی و وفور منابع و کالاها است^۱. او نشان می‌دهد که پیشرفت فن‌شناسی تاریخاً به سوی کاهش وابستگی انسان به حوادثی هدایت شده که لاجرم مستعد تأمین طبیعی منابع است. با ذخیره انرژی به انحاء مختلف، وابستگی به خورشید به شکل فزاینده‌ای کاهش می‌یابد - و در کل، وابستگی به فصول سال، و وابستگی به ناپایداری آب‌وهوا از میان می‌رود. هایدگر صراحتاً این مطلب را بیان نمی‌کند اما نزد او فن‌شناسی بدواً وقفه در جریان زمان است؛ ساختن مخزنی از زمان که زمان در آن از جاری بودن به سوی آینده بازمی‌ماند - و بدین نحو بازگشت به لحظات سپری شده زمان ممکن می‌شود. از این رو، شخص می‌تواند به موزه بازگردد و آنجا همان کارهنری‌ای را که در بازدید پیشین مورد تأمل قرار داده بود بیابد. بنا به نظر

¹Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology, and Other Essays* (New York: Harper Perennial, ۲۰۱۳).

هایدگر، هدف فن‌شناسی مشخصاً مصون کردن بشر در برابر تغییر، آزاد کردن او از وابستگی به فوئیس (*physis*)^۱، تقدیر و تصادف است. هایدگر آشکارا [اعلام می‌کند که] این پیشرفت را به شدت خطرناک می‌داند. اما چرا؟

هایدگر مطلب را این‌گونه توضیح می‌دهد: اگر همه‌چیز به منبعی [از انرژی] که انبار، اندوخته و فراهم شده تبدیل شود، منبع‌انگاشتن انسان نیز آغازیدن می‌گیرد - منبعی که حالا آن را سرمایه انسانی، مجموعه‌ای از انرژی‌ها، قابلیت‌ها، و مهارت‌ها می‌نامیم. بدین نحو، انسان تنزل می‌یابد، کوچک و خوار می‌شود؛ انسان از خلال جستجوی پایداری و امنیت، خود را به چیز (*thing*) تبدیل می‌کند. هایدگر معتقد است تنها هنر می‌تواند انسان را از این رسوایی در امان بدارد. دلیل این اعتقاد، آنطور که او در متن متقدم‌ترش

^۱ هایدگر در مقاله پرسش از فن‌شناسی از افلاطون نقل می‌کند «هرگونه به راه آوردن آنچه از عدم حضور در می‌گذرد و به سوی حضور یافتن پیش می‌رود، نوعی پوئیسس (*poiésis* یا فرا-آوردن است.)» و ادامه می‌دهد: «بسیار مهم است که ما فرا-آوردن را به معنای کاملش درک کنیم و آن را همانند یونانیان استنباط کنیم. فراآوردن یا پوئیسس فقط به تولید دست‌افزاری یا به ظهور آوردن و به تصویر درآوردن هنری و شعری اطلاق نمی‌شود، بلکه فوئیس (*physis* یعنی از-خود-بر-آمدن هم، نوعی فراآوردن یا پوئیسس است. در حقیقت، فوئیس همان پوئیسس به والاترین مفهوم کلمه است. زیرا آنچه به اعتبار فوئیس حضور می‌یابد خصوصیت شکوفایی را در خود دارد. خصوصیتی که به نفس فراآوردن تعلق دارد، مانند غنچه‌ای که می‌شکفت. در حالی که فرا-آورده دست‌افزاری و هنری، برای مثال، جام نقره‌ای، شکوفایی فراآوردن را نه در خود بلکه در دیگری، در صنعت‌گر یا هنرمند، دارد. (هایدگر، مارتین، پرسش از تکنولوژی، در ارغنون شماره ۱، ترجمه شاپور اعتماد، ص ۷.)

یا در سرآغاز کار هنری چنین می‌نویسد: «... یونانیان، به روزگار نخست خود این برآمدن و سربرزدن هریک و همه را *physis* نام نهاده‌اند. این فوئیس [= زاد و بود، طبیعت] آن را روشن می‌سازد که بر آن و در آن انسان مسکن خود را بنا می‌نهد. ما آن را زمین می‌نامیم. آنچه را که این لفظ گویای آن است نه با یک توده نهمار مادی که جایی افتاده است باید خلط و اشتباه کرد و نه با یک سیاره نجومی. زمین آن است که به آن، برآمدن هر برآینده چون برآینده، باز نهان می‌رود. در برآمدن (*Aufgehen* ذات زمین چون نهان کننده تحقق می‌یابد. (هایدگر، ۱۳۹۴: ۲۶) م.

«سرآغاز کار هنری» توضیح می‌دهد، این است که هنر چیزی جز آشکاره‌گی شیوه‌ای که ما چیزها را مصرف می‌کنیم نیست - و اگر خوش دارید، آشکاره‌گی شیوه‌ای که چیزها ما را مصرف می‌کنند^۱. مهم است در نظر داشته باشیم که کارهنری نزد هایدگر چیز نیست، بلکه بصیرتی (vision) است که در روشنی‌گاه وجود به روی هنرمند گشوده می‌شود. کارهنری همچون چیزی خاص به محض ورود به نظام هنر، از کارهنری بودن باز می‌ماند - به شی‌ای تبدیل می‌شود که صرفاً برای فروش، خرید، حمل و نقل، و به نمایش‌گذاشتن و غیره قابل استفاده است. روشنی‌گاه وجود مسدود (closes) می‌شود. به عبارت دیگر، هایدگر استحاله بصیرت هنری به چیز را نمی‌پسندد. علت بی‌زاری هایدگر از تبدیل انسان به چیز روشن است: هایدگر، در هر دو متنی که در بالا به آن اشاره شد، تاکید می‌کند که در جهان ما چیزها ابزارند. نزد هایدگر شی شدن، کالا شدن و نظایر آن به معنی مورد استعمال قرار گرفتن است. اما آیا این همسانی چیز و ابزار برآستی معتبر است؟

استدلال من این خواهد بود که در خصوص کارهای هنری چنین نیست. البته، این صحیح است که کارهنری می‌تواند کارکرد کالایی یا ابزاری داشته باشد. اما کالای هنری متفاوت از دیگر کالاهاست. فرق اساسی از این قرار است: وقتی ما کالاها را مصرف می‌کنیم، علی‌القاعده، آنها را از خلال عمل مصرف از بین می‌بریم. اگر نان مصرف شود - یعنی خورده شود - ناپدید می‌شود، وجودش متوقف می‌شود [= دیگر وجود ندارد]. آب هم اگر نوشیده

^۱ Martin Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, in *Basic Writings* (New York: Harper Perennial, ۲۰۰۸).

شود، ناپدید می‌شود (مصرف [کردن] تخریب [کردن] است - این است که می‌گوییم «خانه طعمه حریق شد.») لباس‌ها، خودروها، و غیره فرسوده و در نهایت در روند مصرف‌شان از بین می‌رود. کارهای هنری ولی به این طریق مصرف نمی‌شود: کارهای هنری مصرف نمی‌شود و از بین نمی‌رود، بلکه صرفاً به نمایش درمی‌آید و به آن‌ها نگاه می‌شود. از آن‌ها در شرایط خوبی نگهداری می‌شود، آن‌ها را احیاء و ترمیم می‌کنند و غیره. بنابراین رفتار ما با کارهای هنری متفاوت از عمل رایج مصرف/تخریب است. مصرف کارهای هنری تنها نظوروزی (contemplation) درباره آن‌هاست - و نظوروزی صدمه‌ای به آن‌ها وارد نمی‌کند



من ری، مریت اوپنهایم، لوئیس مارکوسیس، ۱۹۳۳. چاپ فلوتایپ ژلاتین نقره. ۸/۱۲ × ۱۷/۲ cm

^۱ the house was consumed by fire: ترجمه تحت الفظی اش می‌شود: آتش خانه را مصرف کرد. م.

در واقع این متعلق [= ابژه] نظروورزی قرار گرفتن کارهنری وضعی نسبتاً جدید است. برخورد نظروورزانه سنتی معطوف متعلقات نامیرا و ابدی‌ای چون قوانین منطق (افلاطون، ارسطو) یا خدا (الهیات قرون وسطی) بود. جهان مادی در حال تغییر که در آن همه چیز موقتی، محدود، و میرنده است نه مکانی برای زندگی نظروورزانه (*vita contemplativa*) بلکه جایی برای زندگی وقفه عمل (*vita activa*) قلمداد می‌شد. بر این مبنا، نظروورزی درباره کارهای هنری به لحاظ هستی‌شناختی آن‌طور که نظروورزی درباره حقایق عقل و خدا معقول جلوه می‌کرد توجیه عقلانی نداشت. بلکه، این فن‌شناسی [= تکنیک] ذخیره‌سازی و نگهداری است که نظروورزی درباره کارهای هنری را ممکن کرده است. به این معنا موزه هنری صرفاً مصداق دیگری از فن‌شناسی است، که به نظر هایدگر، با تبدیل کردن انسان به شی‌ او را به خطر می‌اندازد.

در حقیقت، این میل به محافظت و محافظت-از-خود شخص را به نگاه خیره دیگری وابسته می‌کند و نگاه خیره دیگری الزاماً نگاه خیره عاشقانه خداوند نیست. دیگری قادر به دیدن جان (soul، افکار، آرمان‌ها، و برنامه‌های ما) نیست. به این خاطر است که ژان پل سارتر استدلال می‌کند نگاه خیره دیگری همواره در ما احساس در خطر بودن و شرم ایجاد می‌کند. نگاه خیره دیگری فعالیت آتی ممکن ما از قبیل کنش‌های نامنتظره و تازه را

¹ Gaze

² اندیشه‌ای که آید در دل ز یار گوید/ جان بر سرش فشام پر زر کم دهانش... این صورتش بهانه‌ست او نور آسمان‌ست / بگذر ز نقش و صورت جانش خوش است جانش - این ابیات از مولوی مبنای انتخاب معادل «جان» برای soul قرار گرفته است. م.

³ Jean-Paul Sartre

نادیده می‌گیرد - او ما را شی‌ای پیشاپیش پایان یافته می‌بیند. این است که نزد سارتر، «دیگران جهنم اند». سارتر در کتابش هستی و نیستی نزاع هستی‌شناختی میان خود و دیگری را توصیف می‌کند - من سعی می‌کنم دیگری و دیگری سعی می‌کند مرا به شی تبدیل کند. این ایده نزاع دائمی علیه شی‌سازی به واسطه نگاه خیره دیگری بر فرهنگ ما سایه افکنده است. قصد هنر نه جذب بلکه گریز از نگاه خیره دیگری است - هدفش این است که نگاه خیره دیگری را از کار بیندازد و آن را به نگاه خیره منفعل و نظورز تبدیل کند. آنگاه شخص از نظارت دیگری آزاد می‌شود - اما آزادی به کجا؟ جواب معیار این است: به زندگی راستین. بر اساس سنت زیست‌گرای (vitalistic) خاصی، شخص فقط زمانی زیستی راستین دارد که با امر پیش‌بینی‌ناپذیر و غریب مواجه شود، وقتی که در خطر باشد، وقتی که در شرف مرگ باشد.

زنده بودن چیزی نیست که بتوان با زمان اندازه گرفت و محافظت کرد. زندگی خود را از خلال شدت احساسات، بی‌واسطه‌گی هیجانانگیز، و تجربه مستقیم اکنون است که اعلان می‌کند. تصادفی نیست که فوتوریست‌های ایتالیایی و روس مثل مارینتی و مالویچ خواستار تخریب موزه‌ها و بناهای یادبود تاریخی شدند. مسئله آن‌ها بیش از آنکه مبارزه با خود نظام هنر باشد پس زدن رفتار نظورزانه به نفع زندگی وقف عمل بود. آنطور که نظریه پردازان و

¹ Being and Nothingness

² Futurist - فوتوریسم نام جنبشی هنری و ادبی است که مارینتی، شاعر و نویسنده ایتالیایی، در میلان بنیان گذاشت (۱۹۰۹). مارینتی در نخستین بیانیه این جنبش، ندای تخریب موزه‌ها، کتابخانه‌ها، آکادمی‌ها و نهادهای فرهنگی واپس‌گرای ایتالیا را سر داد؛ و به ستایش دنیای نوین، ماشین، سرعت، و خشونت پرداخت. (دایره المعارف هنر، رویین پاکباز)

³ Marinetti

⁴ Malevich

هنرمندان آوانگارد روس آن زمان گفتند: هنر نباید آینه بلکه بایست پُتک باشد. نیچه پیش از این به دنبال «فلسفیدن با پُتک» بود. (تروتسکی در ادبیات و انقلاب می‌نویسد: حتی به‌دست گرفتن پُتک نیز با آینه آموزش داده می‌شود.) آوانگارد سنتی می‌خواست با هدف تغییر جهان به حفاظت استتیک از گذشته و وضع موجود پایان دهد. با این وجود از آنجا که پیش‌بینی می‌شد این تغییر تغییری همیشگی باشد، الغای محافظت استتیک از گذشته و وضع موجود تلویحاً به معنای طرد محافظت از خود بود. از این رو، هنرمندان پیشتاز (آوانگارد) مکرراً تأکید می‌کردند که می‌پذیرند نسل‌هایی که بعد از ایشان می‌آیند، کسانی که جهان تازه‌ای خواهند ساخت

^۱ تروتسکی به ماهیت محاکاتی آموزش‌های فنی نظر دارد. شاگرد کار با ابزار را از روی دست استادکار تقلید می‌کند. م.

^۲ اصطلاح استتیکز اغلب به زیبایی‌شناسی و گاهی به علم استحسان ترجمه شده و اخیراً نیز معادل زیبا-حسی برای آن پیشنهاد شده است. با این همه هیچ یک از معادل‌های موجود، مخصوصاً با توجه به آخرین تحولاتی شناختی در این حوزه، نمی‌تواند تمامی معانی مستتر در این اصطلاح تاریخی را منتقل کند. از این رو ایراد توضیحی مختصر اجتناب‌ناپذیر است. «باومگارتن» (استتیکز/زیباشناسی) را از روی واژه یونانی دال بر «حس» یا «احساس»، *aisthēsis*، بر ساخت. همان‌طور که این واژه نشان می‌دهد، «زیباشناسی مدرن در اصل تحت عنوان علم ناظر به *aisthēta*، اموری که با حواس قابل ادراک‌اند، در مقابل *noēma*، اموری که فقط اندیشه به آن‌ها دسترسی دارد، نظیر حقایقی که منطق ریاضی با آن‌ها سروکار دارد، تصوّر شده بود. در واقع، زیبایی‌شناسی مدرن زاده آرمانی است مبنی بر اینکه «در قلمرو حسیت همان نقشی را ایفا کند که منطق در حوزه تفکر ایفا می‌کند». به عبارت دیگر درست همان‌طور که منطق (به منزله علم ناظر به اندیشه) در پی فهم نسبت ما با امر صادق است، زیبایی‌شناسی نیز (به منزله علم ناظر به حس یا احساس) در پی فهم نسبت ما با امر زیباست. (تامسون ۱۳۹۵: ۲۷) اما این تبیین تنها بخشی از تبیین‌های تاریخی این اصطلاح است (= تبیین کانتی که مرجع ترجمه این اصطلاح به زیبایی‌شناسی قرار می‌گیرد). پس از هگل، نیچه، هایدگر، پدیدارشناسی و مکتب فرانکفورت سنت استتیکز دستخوش تحولات عمده‌ای در تلقی از انسان، جهان، شناخت و آگاهی شده است که در پرتو آن‌ها معنای اصطلاح به کلی دگرگون شده و هرچه بیشتر به الغای شفاق گفته شده پیش رفته است. مثلاً در کار بنیامین استتیک یکسر به امری سیاسی و در کار مرلوپوتی به امری وجودی تبدیل شده است. لذا دیگر ترجمه آن به زیبایی‌شناسی گمراه‌کننده است. م.

که در آن جایی برای گذشته وجود ندارد، آثارشان را تخریب کنند. نزد هنرمندان پیشتاز (آوانگارد) این ستیز با گذشته ستیز با هنر نیز محسوب می‌شد. به هر حال هنر از ابتدای پیدایشش شکلی از ستیز با گذشته بوده است - استتیک‌سازی شکلی از نابودی یا فنا [بوده است].

در واقع این انقلاب فرانسه بود که چیزهایی را که پیش از آن در استفاده کلیسا و طبقه اشراف (آریستوکراسی) بود به کارهای هنری، یعنی به اشیایی که در موزه‌ها به نمایش در می‌آمد (بدواً در موزه لوور)، تبدیل کرد - اشیایی که بناست فقط نگریسته شود. سکولاریزم انقلاب فرانسه نظرورزی درباره خداوند را که عالی‌ترین غایت زندگی بود برانداخت - و نظرورزی درباره اشیاء مادی «زیبا» را به جای آن گذاشت. به عبارت دیگر، هنر خود زاییده خشونت انقلابی و از همان ابتدا شکل مدرنی از سنت‌شکنی بود. در واقع، در تاریخ پیشامدرن تغییر در نظام‌ها و رسوم فرهنگی، از جمله ادیان و نظام‌های سیاسی، می‌توانست به سنت‌شکنی ریشه‌ای بیانجامد - [یعنی] تخریب فیزیکی اشیای مرتبط با اشکال و اعتقادات فرهنگی پیشین. انقلاب فرانسه اما راه تازه‌ای برای رسیدگی به چیزهای ارزشمند گذشته عرضه کرد. این چیزها به جای آنکه تخریب شود کارکردزایی و تحت عنوان هنر ارائه

^۱ هایدگر در دو مقاله مهم‌اش سرآغاز کارهنری و عصر تصویر جهان به طرح و بسط این نظر می‌پردازد. او توضیح می‌دهد که سنت استتیکز به چه نحو کارهای هنری را در افق امور سوژکتیو قرار می‌دهد. افقی که متضمن شفاق میان ابژه و سوژه است. شفاقی که خود دلالت بر تفکیک حقیقت از زیبایی، احساسات و امر حسانی دارد. با رانده شدن کارهای هنری به افق استتیکز کارهنری از کارکردن باز می‌ایستد و تبدیل به برابرایی پیش روی سوژه قرار می‌گیرد که تنها از حیث زیبایی، زیبایی برساخته، و زیبایی‌ای که تنها تعلق به احساس دارد، ارج‌شناسی می‌شود. این است که هایدگر می‌نویسد: «تجربه زیستی، حوزه‌ای تواند بود که در آن هنر می‌میرد. مردن چنان به کندی صورت می‌گیرد که چند مائه را مستغرق می‌گرداند» (هایدگر ۱۳۹۴: ۵۸-۵۹)، با این حال گرویس خود در ادامه بحث را به نحو دیگری می‌گشاید. م.

شد. این آن استحاله انقلابی لوور است که کانت زمان نوشتن فراز زیر در نقد قوه حکم مد نظر داشت:

اگر کسی از من بپرسد که آیا قصر پیش رویم را زیبا می‌یابم، ممکن است بگویم که من این قبیل چیزها را ... نمی‌پسندم؛ و یا به شیوه روسو بیهودگی [بناهای عظیم] را که باعث عرق ریختن مردم به خاطر این گونه چیزهای زاید می‌شود نکوهش کنم... همه این‌ها به جای خود ممکن است مقبول و مورد تأیید باشد اما فعلاً به مطلب ما ربطی ندارد... ما نباید کمترین پیش‌داوری به نفع وجود اشیا داشته باشیم بلکه باید در این مورد کاملاً بی‌تفاوت باشیم تا نقش داور را در امور ذوقی ایفا کنیم.

به عبارت دیگر، انقلاب فرانسه چیز تازه‌ای معرفی کرد: ابزارآلات کارکردزدایی شده. بر این اساس، برای انسان‌ها، [تبدیل به] چیز شدن دیگر به معنای [تبدیل به] ابزار شدن نبود. حالا برعکس، چیز شدن می‌توانست به معنای کارهنری شدن باشد. و تبدیل به کارهنری شدن برای انسان‌ها دقیقاً به این معنی است: از بندگی خارج شدن، مصون شدن در برابر خشونت.

^۱ (کانت ۱۳۸۶: ۱۰۱-۱۰۲)



هوبرت روبرت، گالری بزرگ، ۱۸۰۱ تا ۱۸۰۵. رنگ روغن روی بوم. ۳۷ × ۴۳ cm. موزه لور، پاریس.
عکس: آر.ام.ان گرنند پله/ژان ژیل بریزی

در حقیقت، حفاظت از اشیا هنری را می‌توان با حفاظت سیاسی اجتماعی از بدن انسان مقایسه کرد - یعنی، حفاظتی که حقوق بشر آن را فراهم آورده است، حقوق بشری که آن را نیز انقلاب فرانسه عرضه کرده است. ارتباط نزدیکی میان هنر و انسان‌گرایی هست. بر اساس اصول انسان‌گرایی، انسان‌ها تنها می‌توانند مورد نظرورزی (تأمل) واقع شوند، اما نمی‌توان آن‌ها [=انسان‌ها] را در عمل مورد استفاده قرار داد - نباید کشته شوند، مورد خشونت واقع شوند، به بردگی درآیند و غیره. برنامه انسان‌گرایان در [این] مطالبه مشهور کانت، که در جامعه سکولار و مبتنی بر اصول روشنگری انسان هرگز نباید وسیله قرار گیرد بلکه تنها باید هدف باشد، خلاصه شده است. این است که ما بردگی را وحشیانه قلمداد می‌کنیم. اما استفاده از کارهنری به همان شیوه که چیزها و کالاهای دیگر را استفاده می‌کنیم نیز دالّ بر عملی وحشیانه است. مهم‌ترین چیز اینجا این است که نگاه خیره سکولار

انسان‌ها را ابژه‌هایی که شکل معینی دارد تعریف می‌کند - یعنی، شکل انسانی. نگاه خیره انسان جان انسان را نمی‌بیند - چنین دیدنی حق انحصاری خداوند است. نگاه خیره انسان تنها بدن انسان را می‌بیند. از این رو، حقوق ما به تصویری که ما به نگاه خیره دیگران عرضه می‌کنیم وابسته است. این است که ما علاقه بسیاری به این تصویر داریم. و همچنین این است که ما به حفاظت از هنر و با هنر علاقه‌مندیم. انسان‌ها تنها تا جایی که دیگران آن‌ها را کارهای هنری آفریده بزرگترین هنرمندان - خود طبیعت - قلمداد کنند در امان هستند. تصادفی نیست که در قرن نوزدهم - قرن انسان‌گرایی تمام عیار - شکل بدن انسان زیباترین شکل‌ها، زیباتر از درختان، میوه‌ها و آبشارها، قلمداد می‌شد. و البته، انسان‌ها به خوبی از این وضعیت هنر بوده‌گی‌شان آگاهند و سعی می‌کنند که این وضعیت را تکمیل و تثبیت کنند. انسان‌ها سنتاً می‌خواهند که به ایشان میل شود، تحسین و نگریده شوند - احساس کنند که کارهنری ارزشمند و ویژه‌ای هستند.

۱ الکساندر کژو معتقد بود که میل به میل شدن، [یعنی] آرزوی اجتماعاً تصدیق و تحسین شدن، دقیقاً آن چیزی است که ما را انسانی می‌کند، چیزی که ما را از حیوانات متمایز می‌سازد. کژو از این میل به عنوان میلی اصالتاً «انسان‌شناختی» یاد می‌کند. این میل نه میل به چیزهای خاص که میل به [مورد] میل دیگری [واقع شدن] است: «از این رو، مثلاً در ارتباط میان مرد و زن، میل تنها زمانی انسانی است که شخص میل داشته باشد متعلقِ میل دیگری واقع شود و نه این‌که به بدن او میل بورزد. « این میل انسان‌شناختی است که آغازگر و پیش‌برنده تاریخ است: «تاریخ بشر تاریخ امیال میل شده

^۱ Alexandre Kojève (۱۹۰۲-۱۹۶۸)

است.» کژو تاریخ را تاریخی توصیف می‌کند که قهرمانان آن را پیش برده‌اند، قهرمانانی که این میل انسانی ویژه - میل به تصدیق شدن، میل به ابژه تحسین و عشق جامعه واقع شدن - به نام نوع بشر، آن‌ها را وادار به قربانی کردن خویش کرده است. میل به میل آن چیزی است که ایجاد خود-آگاهی می‌کند، همانقدر که، می‌توان گفت، «خود» به ماهو خود را ایجاد می‌کند. اما هم‌زمان، این میل به میل همان چیزی است که سوژه را تبدیل به ابژه می‌کند - نهایتاً ابژه‌ای مرده. کژو می‌نویسد: «بدون این مبارزه تا پای مرگ برای حیثیت، هرگز انسانی روی زمین وجود نمی‌داشت.» سوژه [فاعل] میل به میل «طبیعی» نیست چون حاضر است تمام نیازهای طبیعی‌اش و حتی وجود «طبیعی»‌اش را قربانی ایده انتزاعی تصدیق شدن کند.

انسان اینجا بدنی ثانی خلق می‌کند، به قولی، بدنی که بالقوه نامیرا می‌شود. - بدنی که جامعه از آن حفاظت می‌کند، دست‌کم تا زمانی که قانوناً و به نحوی عمومی از هنر به معنای دقیق کلمه محافظت می‌شود. در این مورد می‌توانیم بگوییم که هنر بدن انسان را - به سوی نامیرایی‌ای که به نحوی فنی تولید شده است - بسط می‌دهد. در واقع، پس از مرگ هنرمندان مهم آثارشان همچنان جمع‌آوری می‌شود و به نمایش در می‌آید، به نحوی که وقتی به موزه می‌رویم به جای آنکه بگوییم «بیا آثار رامبرانت و سزان را ببینیم» می‌گوییم «بیا رامبرانت و سزان را ببینیم». به این معنا، محافظت از هنر حیات هنرمندان را، با تبدیل آن‌ها به کارهای هنری، بسط می‌دهد: هنرمندان در روند استتیک‌سازی خود (self-aestheticization) بدن مصنوعی تازه خودشان

^۱ Ibid., ۶-۷

^۲ Recognition تصدیق شدن یا شناخته و شناسایی شدن م.

^۳ Ibid. . ۶

را که ابژه‌ای ارزشمند و گرانقدر باشد می‌سازند، ابژه‌ای که تنها می‌توان در باره‌اش نظرورزی کرد نه آنکه آن را مورد استفاده قرار داد.

البته کژو معتقد بود تنها انسان‌های بزرگ - متفکران، قهرمانان انقلابی، و هنرمندان - می‌توانند ابژه تصدیق و تحسین نسل‌های متوالی قرار گیرند. با این حال، امروزه تقریباً هرکسی خود را استتیک و طراحی می‌کند (self-design). تقریباً همه افراد می‌خواهند خودشان را به ابژه تحسین تبدیل کنند. هنرمندان معاصر از اینترنت بهره می‌برند. استفاده از اینترنت چرخش در تجربه معاصر ما از هنر را نشان می‌دهد.

وقتی نام هنرمند خاصی را گوگل می‌کنم می‌توانم کارهای هنری او را در اینترنت بیابم. این آثار به همراه اطلاعات دیگری درباره این هنرمند که در اینترنت در دسترس است به من نشان داده می‌شود: زندگی‌نامه، کارهای دیگر، فعالیت‌های سیاسی، یادداشت‌های انتقادی، جزئیات زندگی خصوصی او و غیره. اینجا منظورم از هنرمند [آن] سوژه پدیدآورنده و خیالی‌ای نیست که ادعا می‌شود کار هنری را از نیات و معانی‌ای که باید به نحوی هرمنوتیکی رمزگشایی و آشکار شود انباشته می‌کند. آن سوژه پدیدآورنده پیش از این بارها و اساسی و مرگش اعلام شده است. منظور من آن شخص حقیقی‌ای است که در واقعیت خارج از خط وجود دارد و داده‌های اینترنتی منسوب به اوست. مؤلف مذکور نه تنها برای تولید هنر بلکه همچنین برای خرید بلیت، رزرو ستوران، انجام امور تجاری و غیره نیز از اینترنت استفاده می‌کند. تمام این فعالیت‌ها در همان فضای همگانی و یکپارچه

¹ Off-line

اینترنت صورت می‌گیرد - و همه این امور بالقوه برای کاربرانِ دیگرِ اینترنت نیز در دسترس است.

در این مقام، کارهنری چون با اطلاعات مربوط به مؤلف، که فردی حقیقی و دنیوی است، پیوند می‌خورد («واقعی») و دنیوی می‌شود. هنر در اینترنت نوع خاصی از فعالیت است که ارائه می‌شود: مستندسازیِ روندِ واقعی کاری که در جهان واقعی و خارج از خط رخ می‌دهد. در واقع، در اینترنت، هنر در همان فضایی عمل می‌کند که برنامه‌ریزی‌های نظامی، تجارتِ گردشگری، جریان سرمایه و غیره عمل می‌کند: گوگل، در کنار باقی چیزها [بی که به نمایش می‌گذارد]، نشان می‌دهد که در فضای اینترنت دیواری وجود ندارد. کاربر اینترنت از کاربرد هر روزه چیزها به نظورری‌ای بی‌عقله تغییر جهت نمی‌دهد - کاربر اینترنت اطلاعات مربوط به هنر را همان‌گونه به کار می‌برد که اطلاعات مربوط به هر چیز دیگر در جهان را. اینجاست که فعالیت‌های هنری به فعالیت‌های «عادی» و واقعی تبدیل می‌شود - که فرقی با اعمال مفید یا نه چندان مفید دیگر ندارد. شعار معروف «[تبدیل] هنر به زندگی» معنایش را از دست می‌دهد چرا که هنر پیشاپیش بخشی از زندگی شده است - فعالیت‌ی عملی میان باقی فعالیت‌ها. به یک معنا، هنر به منشأش باز می‌گردد، به زمانی که هنرمند «آدمی معمولی» - صنعتکار یا سرگرم‌کننده - بود. هم‌زمان در اینترنت هر آدم معمولی‌ای تبدیل به هنرمندی

^۱ اشاره دارد به دقیقه اول حکم ذوقی کانت که میگوید حکم ذوقی باید تأملی بی‌عقله باشد. براین مبنا، به زعم کانت، سوژه مشاهده‌گر حین صدور حکم ذوقی نباید کمترین علاقه‌ای به وجود یا وجود نداشتن عین زیبا داشته باشد. م.

^۲ اشاره دارد به دقیقه اول حکم ذوقی کانت که میگوید حکم ذوقی باید تأملی بی‌عقله باشد. براین مبنا، به زعم کانت، سوژه مشاهده‌گر حین صدور حکم ذوقی نباید کمترین علاقه‌ای به وجود یا وجود نداشتن عین زیبا داشته باشد. م.

که مشغول تولید و ارسال سلفی، تصاویر دیگر و متون است می‌شود. امروزه صدها میلیون نفر از مردم درگیر استتیک‌کردن خود هستند.

و نه تنها خود انسان‌ها بلکه فضای زیست‌شان به نحو فزاینده‌ای تحت حفاظت استتیکی قرار گرفته است. موزه‌ها، بناهای یادبود، حتی نواحی بزرگی از شهرها به این دلیل که میراث مسلم فرهنگی است استتیک شده و از [بروز] تغییر در آنها جلوگیری می‌شود. این امر به تغییر شهری و اجتماعی مجال زیادی نمی‌دهد. در واقع، هنر تغییر نمی‌خواهد. هنر می‌خواهد ذخیره (storage) و حفاظت (conservation) کند - به این خاطر است که هنر عمیقاً محافظه‌کار است. این است که هنر تمایل دارد در برابر حرکت سرمایه و پویایی فن‌شناختی معاصر که پیوسته شکل‌های زندگی و فضاهای هنری را نابود می‌کند مقاومت کند. می‌توانید اسمش را «سرمایه‌داری توربو» یا «نئولیبرالیسم» بگذارید - در هر صورت، پیشرفت اقتصادی و فن‌شناسانه معاصر در مسیری خلاف هر نوع سیاست حفظ [و نگهداری] که رانه‌های استتیکی داشته باشد قرار می‌گیرد. اینجاست که هنر، بالاخص بیشتر از حیث سیاسی، فعال شده است. می‌توانیم از سیاست‌های مقاومت، از تبدیل شدن محافظت هنری به قسمی سیاست مقاومت، حرف بزنیم. سیاست مقاومت سیاست اعتراض است. اینجاست که هنر از نظروری به کنش (action) حرکت می‌کند. اما مقاومت کنشی است از سوی/برای نظروری - واکنشی به جریان تغییرات سیاسی و اقتصادی که نظروری را ناممکن می‌کند. (در سمیناری که در آن تاریخ آوانگارد را تدریس می‌کردم، دانشجویی اسپانیایی - که فکر می‌کنم اهل کاتالونیا بود- می‌خواست بر

¹ turbo-capitalism

اساس مشارکت شخصی اش در جنبشی اعتراضی در محل زادگاهش مقاله‌ای بنویسد. این جنبش سعی داشت از ظاهر سنتی محله در برابر تجاوز برندهای تجاری جهانی محافظت کند. او صادقانه باور داشت که این جنبش به این خاطر که جنبشی اعتراضی است جنبشی آوانگارد بوده است. با این حال، نزد مارینتی این جنبشی ارتجاعی (*passé ist*) قلمداد می‌شد، چیزی دقیقاً خلاف آنچه او می‌خواست.

این مقاومت چه معنایی دارد؟ استدلال خواهیم کرد که این نشان‌دهنده آن است که آرمان‌شهری که قرار است فرابرسد پیشاپیش فرارسیده است؛ نشان می‌دهد که آرمان‌شهر چیزی نیست که ما باید به وجود بیاوریم و باید به آن برسیم. بل که، آرمان‌شهر پیشاپیش همینجاست - و باید از آن دفاع شود. اصلاً آرمان‌شهر چیست؟ [آرمان‌شهر] رُکود استتیک شده است - یا بهتر، رکودی که حاصل استتیک‌سازی مطلق است. در واقع، زمان آرمان‌شهری زمان بی‌تغییر است. تغییر همواره با خشونت و تخریب پدید آمده است. بنابراین، اگر در آرمان‌شهر امکان تغییر وجود داشت، دیگر آرمان‌شهر نبود. اغلب وقتی کسی درباره آرمان‌شهر حرف می‌زند از تغییر حرف می‌زند - اما آرمان‌شهر واپسین و بالاترین تغییر است. تغییری است از تغییر کردن به تغییر نکردن. آرمان‌شهر کار هنری محضی است که در آن بهره‌کشی، خشونت، و تخریب ناممکن می‌شود. به این معنا، آرمان‌شهر پیشاپیش فرارسیده - و دائماً در حال رشد است. می‌توان گفت که آرمان‌شهر واپسین مرحله پیشرفت فن‌شناختی است. در این مرحله، فن‌شناسی معطوف [شناخت] خود

¹ Filippo Tommaso Marinetti

می‌شود. هایدگر، مثل خیلی از نویسندگان دیگر، مرعوب این دورنمای چرخش فن‌شناختی به سوی خود بود چرا که می‌پنداشت این چرخش به معنای ابزارکردن (instrumentalization) مطلق وجود بشری است. اما چنان که سعی کردم نشان دهم، ابژه‌سازی خود الزاماً به بهره‌برداری از خود منجر نمی‌شود. بلکه ممکن است به استتیک‌سازی خود که هدفی خارج از خود ندارد نیز منجر شود که از این رو مغایر ابزارکردن است. به این طریق، آرمان‌شهر سکولار به راستی پیروز می‌شود - بالاترین حد فروبسته‌گی و انسداد فن‌شناسی به روی خودش. زندگی با فناپذیرسازی‌اش همگام می‌شود - جریان زمان با ساکن ماندنش همگام می‌شود.

به هر حال، این چرخش آرمان‌شهری تحرک فن‌شناختی به دلیل فقدان تضمین هستی‌شناختی متزلزل و نامطمئن باقی می‌ماند. در واقع، می‌توان گفت که جالب‌ترین هنر قرن بیستم در مسیر امکان معادشناسانه تخریب محض جهان قرار گرفت. هنر آوانگارد متقدم مکرراً انفجار و تخریب جهان مانوس و مألوف را متجلی کرد. بنابراین اغلب به التذاز از پایان اسفناک جهان و بزرگداشت آن متهم می‌شد. مشهورترین اتهام از این دست را والتر بنیامین در پایان مقاله‌اش «کارهنری در عصر بازتولیدپذیری فن‌شناختی آن» صورت‌بندی کرده است.^۳ بنیامین معتقد بود که بزرگداشت پایان اسفناک جهان - آنطور که مثلاً مارینتی به آن مبادرت ورزیده بود - فاشیستی است. بنیامین فاشیسم را بالاترین نقطه استتیک‌گرایی تعریف می‌کند: لَدَّت

^۱ self-reflective

^۲ Walter Benjamin

^۳ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (Cambridge, MA: Belknap Press, ۲۰۰۸).

استتیک‌گی از حدّ نهایی خشونت و مرگ. در واقع، می‌توان متون بسیاری را جست که مارینتی در آنها به استتیک‌سازی و بزرگداشت تخریب جهان مأنوس می‌پردازد و بله، مارینتی با فاشیسم ایتالیایی رابطهٔ تنگاتنگی داشت. به هر حال، کانت قبلاً در نظریهٔ امر والا از لذّت استتیک‌گی فرجام اسفناک و مرگ بحث کرده بود. در آنجا کانت پرسیده بود که چگونه ممکن است از لحظهٔ وقوع خطر مرگ و چشم‌انداز خودویرانی (self-destruction) به لحاظ استتیک‌گی لذّت برد. کانت کم و بیش چنین می‌گوید: سوژهٔ این لذّت می‌داند که سوژه‌ای معقول است - و عقل بی‌کران و نامیرا از هر فرجام اسفناکی که بدن مادی آدمی در آن هلاک می‌شود نجات می‌یابد. این دقیقاً همین یقین درونی - یقین از این که عقل از هر مرگ جزئی‌ای جان سالم به در می‌برد - است که به سوژه توانایی استتیک کردن خطر مرگ و فرجام اسفناک در حال وقوع را اعطا می‌کند.

انسان مدرنِ پسا-روحانی دیگر به نامیرایی عقل یا جان اعتقادی ندارد. با این حال، هنر معاصر هنوز، از آنجا که به نامیرایی جهان مادی اعتقاد دارد، به استتیک‌سازی فرجام اسفناک علاقه‌مند است. به عبارت دیگر، هنر معاصر بر این باور است که حتی اگر خورشید منفجر می‌شد به این معنا می‌بود که ذرات بنیادی، اتم‌ها و مولکول‌ها از انقیادِ نظم متداول کیهانی آزاد می‌شدند و به این ترتیب مادّیت جهان آشکار می‌شد. این است که معادشناسی، به این معنا که پایان جهان نه تنها صرفاً تدام نیافتن روند کیهانی بلکه همچنین آشکارگی سرشت راستینش فهمیده شده است، آخرازمانی باقی ماند.

^۱ منظور از مرگ جزئی مرگ هر انسان منفرد است. نه مرگی که با آن کل خردورزی و عقل (که مطابق سنت ایده‌الیسم اساساً غیر مادی و غیر جزئی است) نابود شود. م.

در واقع مارینتی نه تنها انفجار جهان را گرامی می‌داشت، بلکه نحو در اشعار خود را نیز منفجر می‌کرد تا به این ترتیب ماده صوتی شعر سنتی آزاد گردد. مالویچ مرحله بنیان‌ستیز عمل هنری خود را با شرکت جستن در تولید اُپرای پیروزی بر خورشید (۱۹۱۳) که تمام شخصیت‌های آوانگارد روسی متقدم نیز در آن شرکت کردند می‌آغازد. این اپرا مرگ خورشید و حاکمیت هرج و مرج را جشن می‌گیرد. نزد مالویچ اما این به این معناست که تمام اشکال هنر سنتی نابود و ماده هنر - در وهله اول، رنگ ناب - آشکار می‌شود. دلیل اینکه مالویچ از هنرش با عنوان «سوپره ماتیسست» (Suprematist) حرف می‌زند همین است. این هنر بالاترین تفوق (supremacy) ماده (matter) بر تمام اشکال طبیعی یا مصنوعاً تولید شده‌ای که [ماده] سابقاً در انقیاد آن‌ها بوده را به نمایش می‌گذارد. مالویچ می‌نویسد: «اما من خودم را به صفر اشکال استحاله دادم و از صفر، یک برخاستم» این دقیقاً به این معناست که او از فرجام اسفناک جهان (نقطه صفر) جان به در بُرد و خود را در سوی دیگر مرگ یافت. مالویچ، بعدتر، در ۱۹۱۵، نمایشگاه «۰/۱۰» را برپا کرد که در آن ده هنرمند را که آنان نیز از پایان جهان نجات یافته بودند و نقطه صفر همه اشکال را از تن گذرانده بودند معرفی می‌کرد.^۳ اینجا، تخریب و فرجام اسفناک نیست که استتیک شده، بلکه تتمه مادی که ناگزیر از هر فرجام اسفناکی جان سالم به در برده استتیک شده است.

^۱ Victory over the Sun

^۲ Kazimir Malevich, "Sobranie sochinenii," vol. ۱ (Moscow: Gilea, ۱۹۹۵), ۳۴

^۳ بنا بود مطابق طرح تنها ده هنرمند در این نمایشگاه به ارائه آثار بپردازند اما در نهایت چهارده هنرمند کارهای خود را عرضه کردند. م.

ژان فرانسوا لیوتار در جستاراش «آیا فکر می‌تواند بدون بدن ادامه یابد؟»^۱ (۱۹۸۷) فقدان هر نوع ضمانت هستی‌شناختی را به نحوی مؤثر تشریح کرده است. (این جستار در کتابی از لیوتار با عنوان زیننده نا انسانی (*The Inhuman*) گنجانده شده است.) لیوتار جستاراش را با ارجاع به این پیش‌گویی علمی که خورشید ۴/۵ میلیارد سال دیگر منفجر می‌شود می‌آغازد. او در ادامه می‌نویسد که به نظرش این بلیهٔ قریب الوقوع تنها پرسش جدی‌ای است که انسان امروز با آن مواجه است. در قیاس با آن هرچیز دیگری بی‌اهمیت به نظر می‌رسد. جنگ‌ها، تعارضات، تنش‌های سیاسی، تغییر عقاید، بحث‌های فلسفی، حتی عواطف - اگر این ذخیره‌ی بی‌کرانی که انرژی‌تان را از آن می‌گیرید منقرض شود هرچیزی پیشاپیش با [مرگ] خورشید مرده است.^۲

۲۱
منظره‌ی مرگ نوع بشر بعید به نظر می‌رسد - اما تا همین جا هم ما را ضایع کرده و تلاش‌های مان را بی‌معنا می‌کند. بنابراین، بر اساس نظر لیوتار، مسئله اصلی خلق سخت‌افزار تازه‌ای است که می‌تواند جای بدن انسان را بگیرد - به نحوی که بتوان نرم‌افزار انسان یعنی تفکر را برای این ساختار پشتیبانی و میانجی جدید بازنویسی کرد. این واقعیت که «ما انسان‌ها فن‌شناسی را ابداع نکردیم» امکان چنین بازنویسی‌ای را مهیا می‌کند. پیشرفت فن‌شناسی روندی کیهانی است که انسان‌ها تنها به نحوی پراکنده و گذرا در آن دخالت

^۱ Jean-François Lyotard

^۲ Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time* (Stanford: Stanford University Press, ۱۹۹۲), .۹

^۳ media

^۴ Ibid., .۱۲

اعمال هنری و گفتمان‌های آوانگارد سنتی به طریقی خاص پیش‌بینی‌شرایطی بود که تحت آن شرایط بدن‌های مصنوعی، خود-ساخته، و ثانویه‌مان در جهان رسانه‌ای معاصر ادامه حیات می‌دهند. عناصر این بدن‌ها - کارهای هنری، کتاب‌ها، فیلم‌ها، عکس‌ها - به شکلی پراکنده در سراسر جهان جریان و انتشار می‌یابد. در خصوص اینترنت این پراکنده‌گی حتی آشکارتر است. اگر کسی نام خاصی را در اینترنت جست‌وجو کند هزاران ارجاع که حاکی از هیچ وحدتی نیست می‌یابد. این است که، احساس می‌کند این بدن‌های ثانوی، خود-ساخته، و مصنوعی پیشاپیش در یک وضعیت انفجار کُند، شبیه صحنه پایانی فیلم نقطه زابریسکی آنتونیونی، هستند. یا شاید هم در وضعیت تلاشی و از هم پاشیدگی دائم. در اینجا، تعارض ابدی میان آپولو و دیونوزوس، آنطور که نیچه توصیف کرده است، به نتیجه‌ی عجیبی ختم می‌شود: بدنی که آن را خود طراحی کرده‌ایم مثله، پاره پاره، مرکز زدوده، و حتی منفجر شده است - اما همچنان وحدت مجازی خود را حفظ می‌کند. با این حال، این وحدت مجازی در دسترس نگاه خیره انسان قرار ندارد. این تنها برنامه‌های نظارت و جستجویی مانند گوگل است که می‌تواند اینترنت را در تمامیت‌اش تحلیل کند - و متعاقباً هویت بدن‌های ثانوی اشخاص زنده و مرده را تشخیص دهد. اینجا ماشین است که ماشین را به جا می‌آورد - و الگوریتم با الگوریتم دیگری بازشناخته می‌شود. شاید این پیش‌بینی و نشانی

¹ world media

² slow-motion

³ Zabriskie Point

⁴ Michelangelo Antonioni

از شرایطی است که لیوتار درباره‌اش به ما هشدار داده است، شرایطی که در آن انسان بعد از انفجار خورشید برجا می‌ماند.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

[http://www.e-flux.com/journal/82/127763/art-
technology-and-humanism/](http://www.e-flux.com/journal/82/127763/art-technology-and-humanism/)

درباره‌ی نویسنده:

بوریس گرویس فیلسوف، جُستارنویس، منتقد هنری، نظریه‌پرداز رسانه، و متخصص بین‌المللی و شناخته شده ادبیات و هنر دوران شوروی است. او استاد برجسته مطالعات شوروی و اسلاو در دانشگاه نیویورک و استاد فلسفه در مدرسه فارغ‌التحصیلان اروپایی (EGS) است. کار او بنیاناً سنت‌های مختلف، از پسا ساختارگرایی فرانسوی گرفته تا فلسفه مدرن روسی، را در بر می‌گیرد و در عین حال در بزنگاه اتصال استتیک و سیاست جای می‌گیرد. از حیث نظری آثار گرویس متأثر از جمعی فلاسفه و نظریه پردازان مدرن و پست‌مدرن از قبیل دریدا، بودریار، دلوز، و بنیامین است.

فهرست منابع مترجم:

- تامسون، ایثن. زیباشناسی هایدگر. ترجمه سید مسعود حسینی. ققنوس. تهران: ۱۳۹۵.
- هایدگر، مارتین. سرآغاز کار هنری. ترجمه پرویز ضیا شهابی. هرمس، تهران: ۱۳۹۴.
- کانت، ایمانوئل. نقد قوه حکم، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، تهران: ۱۳۸۶.