

فقدان - بی‌بهرگی به مثابه یک شأن^۱

جورجو آگامبن

مهدی قادرنژاد حمامیان

اگر مرگ هنر عبارت است از ناتوانی آن در رسیدن به بعد عینی اثر، بحران هنر در زمانه‌ی ما، به واقع، بحرانی مرتبط به شاعرانه‌گی است، بحران پوئیس. پوئیس، شاعرانگی، اینجا تعیین‌کننده‌ی یک هنر در میان هنرهای دیگر نیست، بلکه تعیین‌کننده‌ی معنای صرف/ درست عمل انسان در میان آن کنش تولیدگرانه‌ای است که کنش هنری تنها یک نمونه‌ی امتیازدار/ ویژه آن است، چیزی که به نظر می‌رسد که، امروز، در حال آشکار کردن قدرت‌اش در مقیاس وسیع در عمل تکنولوژیک و تولید صنعتی است. پرسش درباره‌ی تقدیر هنر اینجا با گستره‌ای ارتباط می‌یابد که در نتیجه کل قلمرو شاعرانگی انسان^۲، عمل خلاقانه در کلیت‌اش، به شیوه‌ای اصیل با تردید مواجه می‌شود. امروز این عمل خلاقانه، در شکل کار/ اثر، در هر جایی جایگاه انسان روی زمین/ در جهان را تعیین می‌کند، از نقطه نظر پراکسیس فهم می‌شود، یعنی، از نظر تولید زیست مادی؛ و به طور خلاصه این امر به خاطر این است که اندیشه مارکس درباره وضعیت انسان و تاریخ انسان ریشه در ذات از خود بیگانه شده این شاعرانگی دارد و تجربه‌ی "تقسیم کار تحقیرآمیز به کار فکری و کار دستی" که آن امروز هنوز مطرح است. خوب پس از این، پوئیس، شاعرانگی به چه معنا است؟ معنای این چیست که انسان روی زمین دارای یک جایگاه/ وضع شاعرانه، یک وضع تولیدگر است؟

در رساله ضیافت^۳، افلاطون درباره طنین اصیل/ نخستین کامل کلمه‌ی پوئیس اینگونه به ما می‌گوید: «هر عاملی که باعث هستی - وجود چیزی می‌شود که قبلاً وجود نداشت پوئیس است»^۴. هر زمانی که چیزی تولید شده، یعنی، از اختفاء و نیستی به نور حضور - باشندگی درآمده است، پوئیس، تولیدگری و شاعرانگی وجود دارد.^۵ در این معنای

^۱. این متن ترجمه‌ای است از:

Agamben, Giorgio, (2010), Privation is Like a Face, in: Kul- Want, Christopher, 2010, Philosopher on Art from Kant to the Postmodernists, A Critical Reader, Columbia University Press, New York, p. 252- 258.

^۲. Poesis

^۳. Symposium

اصیل / نخستین گسترده از این کلمه، هر هنری - نه صرفاً نوع کلامی آن - شاعری / شاعرانگی است، و تولیدگری به درون حضور - باشندگی، و فعالیت صنعتگری که یک شیء - ابژه^۶ را می‌سازد نیز به همین ترتیب پوئیسس است. تا حدی که در این [معنا] هر چیزی که خود را به طور خود - به - خود به حضور می‌آورد، حتی طبیعت، physis به یونانی، دارای ویژگی پوئیسس است.

هرچند، در جلد دوم کتاب فیزیک (طبیعیات)^۷ ارسطو تمایزی قایل می‌شود بین آنچه که به ذات وجود دارند^۸، در ذات خود شامل آرکه / علت نخستین شان^۹ می‌شوند، یعنی، اصول و سرچشمه ورود به حضور داشتن، و آنچه که، ناشی از علت‌های دیگر هستند... اصول - قواعد خود را به ذات خود ندارد بلکه آن را در فعالیت تولیدگرانه انسان می‌یابند.^{۱۰} یکی از این دسته دوم از چیزها، که یونانی‌ها به آن اشاره دارند - آنچه که دارای وضعیت وجود داشتن / هستی می‌شود - apo technés است، که از تکنیک می‌آید یا می‌آغازد، از مهارت، و تخنه / فن^{۱۱} اسمی بود که هم تعیین‌گر فعالیت صنعت‌گری بود که یک گلدان را می‌سازد و هم هنرمندی که یک مجسمه را قالب می‌گیرد یا شعری می‌نویسد. هر دوی این اشکال کنش‌ورزی ویژگی اساسی بودن در مقام یک نوع پوئیسس، تولیدی که منجر به حضور - هستی می‌شود را به طور مشترک دارند. این شخصیت پوئیتیکی آنها را به عقب‌تر به physis، به طبیعت مربوط می‌کند، درحالی‌که همچنین آنها را از آن متمایز می‌کند، از آنجایی که طبیعت به مثابه آن چیزی تعیین شده و مورد نظر است که در خودش واجد اصل به حضور / هستی درآمدن است. از سوی دیگر، بر طبق نظر ارسطو، تولیدی که در کنار پوئیسس عمل می‌کند همواره ویژگی کار گذاشتن

⁴. Plato, Symposium, trans. Michael Joyce, in Plato, The Collected Dialogues, ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1961), 205 b, p. 557.

⁵. Pro-duct و Pro-duction، را برای اشاره به شخصیت ذاتی پوئیسس نوشته‌ایم، یعنی، فرآوردن به حضور / به هستی درآوردن؛ اما Production و Product را برای ارجاع به عمل تکنولوژی و صنعتی نوشته‌ایم.

⁶. Object

⁷. Physics

⁸. Physei یا طبیعتاً.

⁹. Arche, ἀρχή، واژه‌ای یونانی با مفاهیم اولیه «آغاز»، «سرمنشا» یا «علت نخستین».

¹⁰. نگاه شود به: (Aristotle, *Physics* 192 b). برای تفسیری روشن‌گر از کتاب دوم این کار، نگاه کنید به:

Martin Heidegger, "Vom Wesen und Begriff der [Physis]: Aristotle's' Physik B, I" (1939), now in Wegmarken (Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1976), pp. 239–301.

¹¹. اصطلاحی که از کلمه یونانی (τέχνη) گرفته شده است. غالباً همچون صنعت‌گر، حرفه، یا هنر ترجمه شده است.

درون یک شکل را با خود دارد... به این معنا که گذار از نابودگی به بودن به معنی این است که آن یک فرم، یک شکل را به خود بگیرد- چراکه دقیقاً درون شکل داشتن و آغازیدن از یک شکل است که هر چه که تولید شده است به حضور می‌رسد- هستی می‌یابد.

اکنون اگر ما از یونان به زمانه خود چرخش کنیم، متوجه می‌شویم که این وضعیت یگانه‌ی چیزها از طبیعت سرچشمه نمی‌گیرد... چنان که تخنه- فن [نیز] دچار دگرگونی شده است. با توسعه تکنولوژی مدرن، و با آغاز نخستین انقلاب صنعتی در نیمه دوم قرن هجدهم، و با استقرار هر چه بیشتر یک تقسیم کار گسترده و بیگانه کننده، شکل حضور چیزهای تولید شده توسط انسان دوگانه شد: از یک طرف چیزهایی هستند و وجود دارند که بر طبق قانون زیباشناسی به ظهور- هستی می‌رسند، یعنی، کارهای هنری، و از طرف دیگر چیزهایی وجود دارد که هستی‌شان در نتیجه فن است، یعنی، چیزهای تولیدی در معنای دقیق کلمه. از زمان آغاز زیباشناسی، وضعیت ویژه کارهای هنری در میان چیزهایی که به ذات خود حامل آغاز/ سرمنشأ خود در خودشان نیستند بوسیله تعبیر اصالت مشخص شده است.

منظور از اصالت- بی‌مانندی چیست؟ وقتی می‌گوییم که کار هنری دارای مشخصه اصالت است، منظور ما از این حرف به طور ساده این نیست که این کار یگانه است، یعنی، آن از هر چیز دیگری متفاوت است. اصالت به معنای نزدیکی به اصل- خاستگاه است. کار هنری اصیل است چرا که آن ارتباط ویژه با اصل/ خاستگاه‌اش را حفظ می‌کند، با آغاز/ خاستگاهِ شکلی خود، به این معنی که آن نه تنها از آن امر اخیر سرچشمه می‌گیرد و با آن تطبیق می‌یابد بلکه در یک ارتباط نزدیک دائمی با آن نیز باقی می‌ماند.

به عبارت دیگر، اصالت به این معنا است که کار هنری- که، تا اندازه‌ای که آن دارای ویژگی پوئیس است، در یک شکل و از یک شکل حضور- هستی می‌یابد- با اصل فرمال خود چنین رابطه همجواری‌ای را حفظ می‌کند، همچنان که امکانی را که به عرصه ظهور رسیدن‌اش ممکن است به جهاتی تکثیرپذیر باشد را نادیده می‌گیرد، تقریباً که گویی شکلی است که خود را در کنش تکرارناپذیر خلق زیباشناسانه به ظهور می‌رساند.

از طرف دیگر، چیزهایی که بر طبق فن هستی می‌یابند، دارای این رابطه همجواری با فرم- نوع^{۱۲}، تصویر نیستند، [رابطه‌ای] که حاکم و تعیین‌کننده حضور- هستی یافتن هستند؛ ایدوس، همچون اصل فرمال، به سادگی پارادایمی بیرونی است، قالبی (typos) که محصول تولید شده باید با آن تطبیق یابد تا هستی/ وجود یابد، درحالی که کنش

¹² . Eidos، ترم یونانی به معنای فرم، ذات، نوع (Form-Essence-Type)

شاعرانه می‌تواند به طور نامشخص بازتولید شود (حداقل به این شرط که امکان مادی عملی به همین نحو باقی ماند). قابل تکثیر بودن (به مثابه چیز مورد نظر/ معین، در این مفهوم، همچون ارتباط پارادایمی غیر-همجواری با سرمنشأ) پس، ویژگی اساسی محصول- فرآورده تکنیکی است، درحالی‌که اصالت- بی‌مانندی عبارت است از ویژگی اساسی کار هنری. اگر شرایط دوگانه- وجهی فعالیت تولیدگرانه انسان به مثابه چیزی که از تقسیم کار آغاز می‌شود فهم شده است، آن‌را می‌توان اینگونه شرح داد: وضعیت خاص هنر در قلمرو زیباشناسی به طور مصنوعی به مثابه استمرار شرایطی تفسیر شده که در آن کار دستی و فکری هنوز جدا نشده‌اند و بنابراین، کنش تولیدگرانه همه‌ی یکپارچگی و یکتایی خود را حفظ کرده است؛ در مقابل، تولید تکنیکی، که با آغاز از یک شرایط ناشی از تقسیم کار حداکثری رخ می‌دهد، در اصل قابل تعویض و تکثیرپذیر باقی می‌ماند.

وجود یک وضعیت دوگانه برای فعالیت شاعرانه انسان امروز چنان طبیعی جلوه می‌کند که ما فراموش می‌کنیم که ورود اثر هنری به بعد زیباشناسانه یک رخداد نسبتاً جدید است، و رخدادی که، وقتی رخ می‌دهد، گسستی بنیادی در زندگی روحی هنرمند را نشان می‌دهد، و به طور ذاتی وجه تولید فرهنگی انسانی را تغییر می‌دهد. از نخستین نتایج این گسست عبارت بود از، فراموشی/ در پرده رفتن سریع علوم همچون رتوریک و دگم‌شناسی، نهادهای اجتماعی‌ای چون کارگاه‌ها و مدارس/ مکاتب هنری، و ساختارهای ترکیب‌بندی هنری، چون تکرار سبک‌ها، استمرار شمایل‌نگارانه، و استعاره‌های ضروری در ترکیب‌بندی ادبی، که دقیقاً براساس وجود یک وضعیت یگانه برای پوئیس انسان قرار داشتند. دکترین اصالت در معنای حقیقی کلمه وضعیت هنرمند را لبریز می‌کند. هر چیزی که به طریقی فضای عامی را برمی‌سازد که در نتیجه آن شخصیت‌های هنرمندان مختلف در یک وحدت زنده به هم می‌رسند تا بعد بپذیرد که، درون محدودیت‌های این قالب کلی، سیماشناسی تردیدناپذیرشان در یک برداشت منفی تبدیل به چیزی مبتذل شده است، یک سد تحمل‌ناپذیر: هنرمندی که در او این اهریمن بحرانی مدرن خود را جا کرده است باید خودش را از آن، از تباهی رها کند.

در اشتیاق انقلابی همراه این فرآیند، عده کمی متوجه نتایج منفی‌ای که شرایط خود هنرمند را تهدید می‌کند می‌شوند، هنرمندی که حتی به طور اجتناب‌ناپذیری امکان داشتن یک جایگاه اجتماعی معین را از دست می‌دهد. هولدرلین در «ملاحظات بر اودیپوس» این خطر را پیش‌بینی کرده و پی برد که هنر به زودی خود را نیازمند بازیابی پیشه‌وری‌ای خواهد دید که در زمان‌های کهن واجد آن بود:

این چیز خوبی خواهد بود که، به منظور فراهم کردن یک هستی بورژوازی برای شاعر امروز- در نظر گرفتن تفاوت زمانها و نهادها- اگر که ما شعر امروز را به جایگاه *Mechane* (ابزار بالابرنده)^{۱۳} باستان ارتقا دهیم. در مقایسه با نمونه‌های یونانی، کارهای دیگر هنری، فاقد اعتبار- روایی نیز هستند؛ حداقل، آنها تا امروز براساس تأثیراتی که گذاشته‌اند قضاوت شده‌اند به جای اینکه براساس حساب قانونی و دیگر حالت‌های عملکردشان که از خلال آن امر زیبا ایجاد می‌شود قضاوت شوند. هرچند، شعر مدرن، مخصوصاً فاقد وجه تعلیم و صنعت‌گری است، یعنی، اینکه در واقع شیوه عملکرداش می‌تواند محاسبه و آموزش داده شود، و زمانی که آن یاد گرفته شده است، همواره قادر است که به طور قابل اعتمادی در عمل تکرار شود.^{۱۴}

اگر اکنون به هنر معاصر نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که نیاز به یک وضعیت یکه‌گی چنان قوی است که، حداقل در مهم‌ترین اشکال‌اش، به نظر می‌رسد که آن دقیقاً براساس یک گنجی درونی و ممانعت از دو قلمرو پوئسیس باشد. نیاز به اصالت- اعتبار در تولیدات تکنیکی و تکثیرپذیری خلق هنری باعث ظهور دو فرم ترکیبی شده است، یعنی فرم حاضر- آماده^{۱۵} و پاپ آرت^{۱۶}، که گسستی ذاتی را در فعالیت شاعرانه انسان آشکار می‌کنند.

همچنانکه مشهور است، دشان یک فرآورده تولیدی عادی را انتخاب کرد، چیزی که هرکسی می‌تواند از یک فروشگاه خریداری کند، آن را از محیط طبیعی‌اش دور/ بیگانه کرده، و با نوعی کنش بی‌دلیلانه به درون قلمرو هنر کشاند. یعنی، با نمایشی خلاقانه بر روی هستی وضعیتی دوگانه در فعالیت خلاقه انسان، او شیء- ابژه را از وضعیت به لحاظ تکنیکی تکثیرپذیر و قابل تعویض به وضعیت اصالت و یکتایی زیباشناختی انتقال داد- حداقل برای یک لحظه کوتاه که از خلال آن اثرِ بیگانگی/ جدایی دوام می‌آورد. همچون فرم «حاضر- آماده»، پاپ آرت نیز براساس انحرافی در وضعیت دو وجهی فعالیت زیباشناسی بنیان یافته است، اما پدیدار در آن، معکوس و نسبتاً مشابه "آن شیء حاضرآماده دوجانبه/ وجهی" به نظر می‌رسد که دوشان در ذهن داشت وقتی که پیشنهاد داد که کسی از [تابلو/ اثری از] رمبراند به مانند یک میز اتو استفاده کند. در حالیکه "حاضر- آماده" از قلمرو تولید تکنیکی به قلمرو هنر می‌رفت، پاپ آرت در جهت عکس حرکت می‌کرد: از وضعیت زیباشناختی به سمت وضعیت تولید صنعتی. در حالی که در

¹³. *Mechane*، یا ماشین ابزاری شبیه جرثقیل/ بالابر بود که در تئاتر یونانی به ویژه در قرن 5 و 4 قبل از میلاد برای حرکت بالارونده شخصیت‌ها و خدایان استفاده می‌شد.

¹⁴. Friedrich Hölderlin, "Remarks on 'Oedipus,'" in *Essays and Letters on Theory*, trans. and ed. Thomas Pfau (Albany: State University of New York Press, 1988), p. 101.

¹⁵. Ready- Made

¹⁶. Pop Art

"حاضر- آماده" تماشاگر مواجه است با ابژه‌ای که برطبق تکنیک‌هایی وجود دارد که به طور بیان‌ناپذیری با امکان معینی از اصالت زیباشناسی آکنده شده است، در پاپ آرت تماشاگر با اثر هنری‌ای مواجه است که عاری از امکان زیباشناسی‌اش به نظر می‌رسد و اینکه به طور متناقضی وضعیت تولید صنعتی را به خود گرفته است. در هر دو مورد- به استثنای اثر فوری بیگانگی- گذار از یک وضعیت به وضعیت دیگر غیرممکن است: آنچه که تکثیرپذیر است نمی‌تواند تبدیل به چیز اصیل شود، و آنچه که تکثیرناپذیر است نمی‌تواند بازتولید شود. ابژه نمی‌تواند به حضور/ هستی دست یابد و محصور در سایه باقی می‌ماند، معلق در نوعی برزخ- بلاتکلیفی نگران‌کننده بین بودن و نابودن. دقیقاً این ناتوانی ابژه در هستی یافتن است که به "حاضر- آماده" و پاپ آرت معنایی رازگونه می‌بخشد.

به عبارت دیگر، هر دوی این اشکال شکافی را که ما از آن صحبت کردیم به نقطه منتهای خود رساندند، و از این لحاظ به نقطه‌ای ورای زیباشناسی به جایی (هنوز در سایه) که فعالیت تولیدگرانه انسان ممکن است با خودش سازگاری یابد. هرچند، آن ذات دقیقاً شاعرانه انسان است که در هر دو مورد به نقطه بحرانی می‌رسد: آن پوئسیسی که افلاطون درباره آن گفت که «هر علتی که چیزی را که قبلاً موجود نبوده است به هستی درمی‌آورد پوئسیس است». در "حاضر- آماده" و در پاپ آرت، هیچ چیزی هستی/ وجود نمی‌یابد ولو هم فقدان امکانی که نمی‌تواند واقعیت‌اش را هیچ‌جایی بیابد نباشد. بنابراین، "حاضر- آماده" و پاپ آرت، بیگانه‌ترین (و به این ترتیب غایب‌ترین) صورت پوئسیس را برمی‌سازند، فرمی که در آن خود فقدان به ظهور/ هستی می‌رسد. در نور شفقی این حضور- غیاب، پرسش بر سر سرنوشت هنر حالا چنین به نظر می‌رسد: چطور ممکن است یا می‌توان به یک پوئسیس جدید به طریقی اصیل دست یافت؟

اگر ما اکنون سعی کنیم که به معنای این تقدیر غایی از پوئسیس نزدیک‌تر شویم که در نتیجه آن قدرت‌اش را صرفاً همچون فقدان عرضه کرده است (اگرچه این فقدان همچنین، در واقع، هدیه‌ای غایی از جانب شعر است، قابل‌ترین و انباشته از معنا، چراکه در آن خود نابودگی به ظهور می‌رسد)، ما باید کار- اثر را مورد پرسش قرار دهیم، چرا که در کار است که پوئسیس قدرت‌اش را واقعیت می‌بخشد. پس، شخصیت- ویژگی کار که در آن فعالیت تولیدی انسان خود را عینیت می‌بخشد چیست؟

نزد ارسطو، تولید منتج به حضور/ هستی، که متأثر از پوئسیس است هم به خاطر چیزهایی که سرمنشأشان در انسان است و هم به خاطر چیزهایی که برطبق طبیعت وجود دارند، دارای مشخصه فعلیت/ بودیافت^{۱۷} است. این کلمه معمولاً به مثابه "واقعیت/ بودمندی بالفعل" ترجمه شده است، در تضاد با "بالقوگی"، اما در این ترجمه طنین اصلی این کلمه پوشیده می‌ماند. برای اشاره به همان مفهوم، ارسطو همچنین اصطلاحی را بکار می‌برد که خود آنرا سکه زده است: یعنی فعلیت.^{۱۸} آنچه که به حضور درمی‌آید و در حضور می‌ماند، خود را به شیوه‌ای هدف‌مندانه، درون شکلی که در آن کمال خود، تمامیت خود را می‌یابد گرد می‌آورد؛ بنابراین، آنچه که تکمیل شده، تحقق یافته است (en teleichei)، در غایت خود مالک خود است، دارای مشخصه فعلیت است. بنابراین، فعلیت، در- کار- بودن است، یعنی en ergon،^{۱۹} چراکه کار، ergon، دقیقاً فعلیت‌یافتگی است، آنچه که با جمع کردن خود درون صورت خود همچنان که درون هدف/ غایت خود به هستی درمی‌آید و دوام می‌یابد.

در مقابل فعلیت (energeia) نزد ارسطو بالقوگی/ پتانسیل (dynamis) قرار دارد (به لاتین: potentia)، که مشخص کننده حالت حضور/ هستی‌ای است که، مشغول کار- کنش نیست، هنوز مالک خود در شکل‌یافتگی خود، همچنانکه در غایت خود نیست، اما خیلی ساده در یک وضعیت در دسترس بودن است، حالت مفید بودن برای... همچون تخته‌ای در یک کارگاه نجاری یا قطعه‌ای مرمر در کارگاه مجسمه‌سازی که برای کنش آفرینش‌گرانه موجود است و آنرا همچون یک تابلو یا پیکره پدیدار خواهد کرد.

کار- اثر، کنش نتیجه پوئسیس- آفرینشگری، هرگز نمی‌تواند صرفاً امری بالقوه باشد، چراکه آن دقیقاً تولید در قالب یک شکل و استقرار در شکلی است که خود مالک هدف- غایت خود است. به این دلیل است که ارسطو می‌نویسد که، «ما هرگز نخواهیم گفت که چیزی بر طبق فن وجود دارد اگر، برای مثال، چیزی تنها از لحاظ در دسترس بودن و بالقوگی یک تخت است (dynamis)، اما شکل تخت را ندارد».^{۲۰}

اگر ما اکنون وضعیت دوگانه فعالیت شاعرانه- آفرینشگرانه انسان مدرن را در نظر بگیریم، خواهیم دید که، درحالی‌که کار هنری به تمام معنی دارای مشخصه فعلیت است، یعنی خود دارای این مشخصه است هم در تکرارناپذیری صورت فرمال‌اش همچنانکه در هدف‌اش، محصول تکنولوژی فاقد این منزلت فعال در شکل خود است، همچنان که

¹⁷. Energeia، از ریشه یونانی و فلسفه ارسطو.

¹⁸. Entelecheia

¹⁹. مفهومی در «اخلاق نیکوماخوس» ارسطو، که غالباً همچون کارویژه، وظیفه، یا کار ترجمه شده است.

²⁰. Aristotle, Physics, trans. R. P. Hardie and R. K. Gaye, in The Basic Works of Aristotle, ed. Richard McKeon (New York: Random House, 1941), 193a, pp. 237–38.

ویژگی در دسترس بودن به مبهم کردن وجه فرمال اش منتهی می‌شود. البته محصول صنعتی، در شکل - مفهومی تکمیل می‌شود که فرآیند تولیدی به غایت اش رسیده است، اما رابطه خاص دوری از اصل منشأ - به عبارت دیگر، تکثیرناپذیری اش - باعث شده که این محصول هرگز مالک خود از لحاظ شکل اش و هم از لحاظ غایت اش نباشد، و به این ترتیب محصول در یک وضعیت بالقوگی دائمی باقی بماند. به عبارت دیگر، حضور/ هستی یافتن دارای مشخصه فعلیت است، بودن - در - کار (کارکردی بودن)، در کار هنری، و مشخصه بالقوگی، در دسترس بودن برای... در تولید صنعتی (ما معمولاً این مسأله را با گفتن اینکه محصول صنعتی یک "اثر - کار" نیست بلکه، دقیقاً، یک محصول تولید شده است بیان می‌کنیم).

اما آیا ویژگی پویایی کار هنری در بعد زیباشناختی در حقیقت این چنین است؟ از وقتی که ارتباط ما با کار هنری به لذت زیباشناسی صرف که از طریق ذائقه خوب بدست آمده تقلیل یافته است، وضعیت خود کار به تدریج درست جلوی نگاه مان تغییر یافته است. ما می‌بینیم که موزه‌ها و گالری‌ها کارهای هنری را طوری انبار و گردآوری می‌کنند که می‌توانند در هر لحظه‌ای برای لذت - حظ زیباشناسی تماشاگر در دسترس باشند، کم و بیش همچون مواد خام یا محصولات که در انبار گردآوری شده‌اند. هر کجا که یک کار هنری امروز تولید و نمایش داده شده است، وجه فعلیت اش، یعنی در - کار - بودن / کارکرد داشتن اثر، زدوده شده است تا فضای آن را متناسب شخصیت خود آن فضا - مکان به چیزی همچون برانگیزاننده حس زیباشناسی تبدیل کند، همچون پشتیبان محض لذت زیباشناسی. به عبارت دیگر، در کار هنری، ویژگی بالقوگی در دسترس بودن اش برای لذت زیباشناختی ویژگی فعلیت حالت / استقرار غایی خود در شکل خودش را در ابهام قرار می‌دهد. اگر این امر صحت دارد، بنابراین حتی کار هنری، از وجه زیباشناختی، شبیه فرآورده تکنیکی، دارای مشخصه بالقوگی است، یعنی مشخصه در دسترس بودن برای... و شکاف در وضعیت یکپارچگی توانایی تولیدی انسان در واقع مسیرش از قلمرو فعلیت داشتن به بالقوگی را نشان‌گذاری می‌کند، از بودن - در - کار تا بالقوگی محض.

ظهور شاعرانه‌گی - بوطیقای کار گشوده و کار - در - جریان، که نه براساس وضعیت فعلیت بلکه براساس وضعیت بالقوگی کار هنری بنیاد گذاشته شده است، دقیقاً دلالتگر این لحظه‌نهایی از تبعید کار هنری از ذات خودش است، لحظه‌ای که - در دسترس بودن محض در خود و برای خود، تبدیل به امر بالقوه خالص شده است - و آن خودآگاهانه ناتوانی خود را به خود گرفته تا مالک خودش در هدف / غایت خود شود. "کار گشوده/ باز" به این معنی است: کاری که مالک خود از نظر فرم خود و غایت خود نیست، کاری که هرگز کارکرد ندارد، یعنی (اگر این درست است که کار واجد فعلیت است)، نا - کار، بالقوگی، در دسترسی، و امکان بالقوه. دقیقاً به این علت که آن در وضعیت در دسترس

بودن است برای... به این علت که آن کم و بیش آگاهانه از حالت زیباشناسانه کار هنری به عنوان در دسترسی محض برای لذت زیباشناختی بهره‌برداری می‌کند، کار گشوده برساننده یک حالت بی‌نظیر زیباشناختی نیست بلکه تنها برساننده یکی از اشکال تحقق‌اش است، و به ورای زیباشناسی تنها به طور سلیبی اشاره دارد.

به همین ترتیب، کارهای حاضر- آماده و پاپ آرت از حالت دوگانه فعالیت تولیدی انسان زمان ما سوءاستفاده می‌کنند، آن‌را منحرف می‌کنند؛ به این ترتیب، آنها همچنین در یک حالت بالقوگی هستند، بالقوگی‌ای که هرگز نمی‌تواند صاحب خود از نظر هدف خودش باشد. با وجود این دقیقاً به خاطر اینکه آنها هم از لذت زیباشناسی کار هنری می‌گیرند و هم از مصرف فرآورده‌ی تکنیکی، حداقل برای لحظه‌ای تعلیقی از این دو وضعیت را واقعیت می‌بخشند، خودآگاهی از نوعی جراحت را فراتر از آنچه که کار گشوده انجام می‌دهد پیش می‌کشند، و خودشان را به مثابه یک در دسترسی- به جانب- نابودگی/هیچی حقیقی مطرح می‌کنند. از آنجایی که آنها به معنای واقعی کلمه نه متعلق به فعالیت هنری هستند و نه متعلق به تولید تکنیکی، هیچ چیزی در آنها واقعاً به بود- هستی در نمی‌آید؛ به همین ترتیب، می‌تواند گفته شود که چون آنها نه خود را برای لذت زیباشناختی عرضه می‌کنند نه برای مصرف، در مورد آنها در دسترسی و بالقوگی به جانب نابودگی چرخیده است، و از این نظر آنها قادرند تا مالک خودشان در هدف خودشان باشند.

در دسترسی- به جانب- نابودگی، اگرچه آن اکنون کار نمی‌کند، به جهاتی یک حضور منفی است، سایه‌ای از در- کار- بودن: آن بالفعل است، کار است، و به معنای دقیق کلمه ضروری‌ترین درخواست سنجشگرانه را بر ساخته که آگاهی هنری زمان ما نسبت به ذات بیگانه شده کار- اثر هنری ابراز کرده است. گسست در فعالیت تولیدی انسان، یعنی "تقسیم خفت‌بار کار به کار دستی و فکری"، اینجا غلبه نیافته است بلکه به منتها درجه خود رسیده است. با وجود این آن همچنین از این خود- سرکوبی وضعیت خاص- امتیازدار "کار هنری" آغاز می‌شود، وضعیتی که اکنون دو بخش از سبب دو نیم شده فرآورده انسانی را در تقابل سازش‌ناپذیرشان جمع کرده است، یعنی که آن ممکن است که باتلاق زیباشناسی و تکنیکی را ترک کرده و به وضعیت شاعرانگی انسان بر روی زمین وجه اصیل‌اش را بازگرداند.