

موزه در مقام گهواره‌ی انقلاب

بوریس گرویس

ترجمه‌ی علی گلستانه

امروزه کسانی که در عرصه‌ی عمومی فعالیت می‌کنند اغلب از قصدشان در تغییر جهان حرف می‌زنند. این ادعا را نه فقط از دانشمندان و سیاستمداران، که از هنرمندان، نویسندگان، و فیلسوفان نیز می‌شنویم. اما چنین تغییر کاملی چگونه ممکن است؟ برای تغییر دادن یک ابژه، فرد باید بتواند آن را ببیند و به‌طور کامل درک کند. ما مایلیم باور کنیم که نمی‌توان جهان را در کلیتش فهمید - ما فقط جزئیاتی هستیم همواره درون جهان، و بنابراین نمی‌توانیم منظری بیرونی یا فراتر از جهان اتخاذ کنیم. البته جزئی از جهان بودن امکان تغییر را منتفی نمی‌کند. در واقع، جهان که تغییر می‌کند ما هم به‌موازات آن تغییر می‌کنیم. همچنین می‌توانیم با ایجاد تغییرهای اندک در جزئیات جهان شریک این فرایند تغییر شویم؛ اما درعین حال نه می‌توانیم پیامدهای این تغییرات مشخص را ببینیم و نه قادریم آن‌ها را پیشگویی یا حتی تحلیل کنیم. فرایند کلی تغییر خود را تصادفی، بی‌ثمر، و فاقد هدفی غایی می‌نمایاند. و از آنجا که فرایند تغییر همیشگی است، هر کنشی در راه تغییر با تغییر بعدی خنثی می‌شود. از این رو ظاهراً نمی‌توان این فرایند را مهار، جهت‌دهی، یا حتی به‌درستی تبیین کرد؛ زیرا ما فقط می‌توانیم تأثیراتش را دریابیم، نه اینکه دلایلش را تحلیل کنیم.

ظاهراً اعتقاد به ناممکن بودن فرامنظر (به‌چنگ آوردن کلیت جهان) پیامد منطقی فلسفه‌ی ماتریالیستی است. سنت دینی، به‌موازات فلسفه‌ی ایدئالیستی، جان یا شعور فرد را غیرمادی و مطلقاً روحانی می‌دانست که کلیت جهان را از منظری بیرونی و استعلایی درمی‌یابد. اما اگر انسان فقط چیزی مادی در میان دیگر چیزهای مادی باشد، فرامنظر ناممکن می‌نماید. در واقع ما در جهان معاصر یا بهتر بگوییم در تمدن معاصر غرق شده‌ایم که در آن اغلب حرف از تفاوت‌های فرهنگی است. فقط یک نهاد است که به‌تمامی به جهان معاصر ما تعلق ندارد، یعنی موزه.

از موزه‌های تخصصی حرف نمی‌زنم، بلکه مرادم حفاظت از ابژه‌های تاریخی و نمایششان در جهان معاصر است. این ابژه‌ها از گذشته (مشاهده‌شده در اینجا و اکنون) به جهان معاصر تعلق می‌یابند، درحالی‌که هیچ کاربرد امروزی ندارند. بی‌شک ابژه‌های دیگری هم در کار است (مثلاً ساختمان‌های شهری) که متعلق به گذشته‌اند، اما به دلیل استفاده‌ی ساکنانشان در جهان امروز تلفیق می‌شوند. ولی ابژه‌هایی که درون موزه‌ها قرار دارند برای هیچ هدف مشخصی به کار گرفته نمی‌شوند: آن‌ها شاهدان گذشته‌اند، شاهدان زمانی بیرون از جهان ما. پس،

آن‌ها فرا-ابژه‌هایی هستند که جایی بیرون از جهان ما را اشغال کرده‌اند، در فضایی که میشل فوکو آن را فضای دگرستانی^۱ می‌نامد. و اگر کسی دنبال تعریفی از هنر بگردد، باید گفت: هنر عبارت است از ابژه‌هایی بازمانده از فرهنگ‌ها که تولیدشان برچیده شده است. کار هنری از آغازش به نحوی سامان یافته است که بتواند فرهنگ را ابقاء کند. هرچند کار هنری را معمولاً کالا می‌دانند، اما کالایی عادی نیست. کالای عادی برای مصرف ساخته شده است - به بیان دیگر برای نابودشدن (خورده‌شده مثل نان و مستعمل مثل ماشین). بنابراین هنر، در معنای دقیق کلمه، ضدکالا است. هنر تحت محافظت قرار می‌گیرد - از اضمحلال ناشی از گذر زمان و مصرف‌شدن برکنار نگه داشته می‌شود. و به‌راستی، خصلت اساسی هنر این است: فرهنگ خاستگاهش را ابقاء می‌کند و با خود به دامن همه‌ی فرهنگ‌های دیگر بعدی می‌برد. هم‌زمان هنر نسبت به این فرهنگ‌های دیگر در موقعیتی بیرونی باقی می‌ماند - بیگانه‌ای در میان آن‌ها که آگاهی از گذشته‌اش را با خود حمل می‌کند.

اساساً دو راه برای پرداختن به موقعیت بیگانه‌ی هنر وجود دارد. اولی بحث درباره‌ی این است که کارهای هنری گذشته چگونه گزینش و در نهادهای هنری نمایش داده می‌شوند. اینجا تمرکز از خود آثار هنری برداشته و به روش فرهنگ معاصر در تفسیر آن‌ها معطوف می‌شود. این شکل از نقد نهادی بی‌شک مهم و کارآمد است. باین‌حال بر مسائلی متمرکز می‌شود که ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ی جهان معاصرند؛ اما در مقابل، خصلت ناهمگون هنر گذشته را هم نادیده می‌گیرد. راه دوم بسیار جالب‌تر است: یعنی پرسش از اینکه چرا هنر گذشته اینقدر ناهمگون است. دقیقاً همین پرسش است که به ما اجازه می‌دهد تا فرامنظری را اتخاذ کنیم و به نقد کلیت جهان معاصرمان دست ببریم. ما یاد گرفته‌ایم که تاریخ را تاریخ پیشرفت بیانگریم. باین‌حال، هنر گذشته با تاریخی از فقدان‌ها در برابر ما قرار می‌گیرد: چرا ما دیگر توان آفریدن هنر به همان شیوه‌ی گذشته را نداریم؟ پاسخ به این پرسش تمامیت جامعه‌ی معاصر را درگیر می‌کند - نه فقط شرایط اقتصادی و سیاسی‌اش را، بلکه بسیار مهم‌تر از آن، امیدها، ترس‌ها، خیال‌ها، و آرزوهایش را.

در زمانه‌ی ما، پرسش از این توانایی در هنرآفرینی اغلب بدبینانه و حتی مرتجعانه تلقی می‌شود. جامعه‌ی ما را ثمره‌ی پیشرفتی می‌دانند که همواره به روی آینده گشوده است، درحالی‌که ابژه‌هایی از گذشته چیزهایی بی‌مصرف تلقی می‌شوند. اما اگر این‌طور است، چرا بر هنر گذشته تأمل می‌کنیم؟ منطقی‌تر آن است که آن را دور بیاندازیم، یا خیلی راحت بسوزانیمش. حالا این عقیده که بازگشت به فرم‌های فرهنگ‌های گذشته «همواره» ارتجاعی است بی‌شک نادرست است. کارل مارکس در «هژدهم برومر لئوی بُناپارت» (۱۸۵۱ تا ۵۲) تأکید دارد که انقلاب فرانسه از دمکراسی‌های یونانی و رومی الهام گرفته بود. و در واقع، حتی پیش‌تر، کشف هنر و مکتوبات یونان و روم باستان رنسانس را ایجاد کرد. این هنر برآمده از گذشته بارها و بارها همچون جایگزینی بنیان‌افکن برای روحانیت قرون‌وسطایی و بعدتر برای شیوه‌ی زیست ضدزیباشناختی بورژوازی به کار گرفته شد. فرد در تکاپوی بازگشتی به وحدت روح و جسم بود، بازگشت به نوعی هماهنگی اجتماعی که به نظر می‌رسید که در جهان مدرن مسیحی و پسامسیحی از دست رفته است. اینجا انقلاب عملاً به معنای بازگشت است:^۲ بازگشت

1. heterotopic space

2. گرویس بر اشتراک پیشوند re در دو واژه‌ی revolution و return تأکید می‌کند.

به نقطه‌ای در گذشته که پس از آن چیزها در مسیری نادرست قرار گرفتند، و پذیرش شروعی نو. سراسر تاریخ انقلاب‌های هنری مدرن تاریخ چنین بازگشت‌هایی است: از پیشارافاتی‌های سده‌ی نوزدهم و جنبش هنرها و صنایع تا بدوی‌گرایی نوی^۳ سده‌ی بیستم.

البته مارکس همچنین نوشت که در این موقعیت کارکردهای گذشته فقط نقابی است که فرد باید پشت آن تمایلات واقعی و معاصر را تشخیص دهد. این کاملاً درست است، ولی چرا فرد تمایلاتش را بی‌پرده و بدون هیچ نقابی جار نمی‌زند؟ امروز، همه‌ی تمایلات و آرزوهای اقتصادی و سیاسی واقعی، تا آنجا که درون جامعه‌ی ما بروز می‌کنند، می‌توانند درون خود این جامعه به‌خوبی ارضاء شوند. تمایلات و آرزوهای ما با شیوه‌ی زیست ما تولید و تبیین می‌شوند. برای توسعه‌ی آرزوی انقلابی تغییر کل جامعه، باید به این فهم رسید که فرهنگ معاصر ما پیشاپیش مرده و موزه‌ای شده است - فرم اجتماعی مشخصی در میان دیگر فرم‌ها. نه با پشت نقاب فرهنگ‌های گذشته پنهان شدن، بلکه با دیدن سیمای معاصر فرهنگ به‌شکل نقاب و مقایسه‌ی آن با دیگر نقاب‌ها است که چنین فهمی ایجاد می‌شود. برای این کار، باید بر فرم‌های فرهنگی و اجتماعی گذشته تأمل کرد. تاریخ به ما می‌آموزد که فرهنگی که زیستش می‌کنیم میرا است، درست مثل خودمان. همان‌طور که منتظر مرگ خودمان هستیم، می‌توانیم مرگ فرهنگمان را هم انتظار بکشیم. اگر فرهنگمان را فقط از منظر خاستگاه گذشته‌اش ببینیم در آن غرق می‌مانیم و نمی‌توانیم آن را نوعی فرم ببینیم. این توان انقلاب را از ما می‌گیرد. اما بگذارید بگویم که در نتیجه‌ی پیش‌نگری آخرالزمانی مرگ فرهنگ امروز، ما قادریم تا منظر خود را نه بر اساس نگاه از گذشته و حال به آینده، بلکه به‌صورت نگاه از آینده به حال و گذشته تنظیم کنیم. والتر بنیامین با استفاده از «فرشته‌ی نو»^۴ که از آینده به گذشته (به تاریخ پشت سرش) نگاه می‌کند، توصیف مشهوری از این تغییر منظر به دست داد و پیشرفت را نه حرکتی خلاق بلکه ویرانی هم گذشته و هم حال دانست. فرد، با برگرداندن نگاه از آینده‌ی موعود به گذشته‌ی تاریخی، هویت فرهنگی خود را از دست می‌دهد. فرهنگ‌های گذشته، که فرهنگ خود فرد هم شاملش می‌شود، خود را پانورامایی از گزینه‌هایی می‌نمایند که سوژه می‌تواند از میانشان دست به انتخاب بزند.

همه‌ی صورتبندی‌های تاریخی درون این پانوراما «کارکردزوده» هستند، آنقدر که از کارکرد ابزاری بازمی‌ایستند؛ زیرا طی پیشرفت فناورانه متروک و جایگزین شده‌اند. این صورتبندی‌های کارکردزوده بیش از آنکه شرایط عینی سیاسی یا اقتصادی گذشته را احضار کنند، موقعیت‌های ذهنی یا پنداشت‌های گذشته را بیان می‌کنند. باید مراقب باشیم که با دیدن تاریخ به‌منزله‌ی پانورامای پندار، دچار این خطای معمول فکری نشویم که فرد می‌تواند هرچه را که خواست تخیل کند؛ می‌دانیم که واقعیت محدوده‌های تخیل ما را وضع می‌کند.

3. neo-primitivism. بدوی‌گرایی نو (نئوپریمیٹیویسم) گرایشی در نقاشی روسی اوایل سده‌ی بیستم که در آن تأثیراتی از فوویسم و کوبیسم با عناصری از هنر دهقانی، باسمة‌های عامیانه، و دیگر جنبه‌های میراث هنری روسیه آمیخته شده بود (نک: رویین پاکباز، *دائرةالمعارف هنر [۳ج]*، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۹۵، ص ۱۴۸۳).

4. Angelus Novus، نام تابلویی از پل کله که بنیامین در پاره‌ی نهم «تزهایی درباره‌ی مفهوم تاریخ» بدان پرداخت. نک: والتر بنیامین، *عروسک و کوتوله*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور و امید مهرگان، چ ۳، تهران: گام نو، ۱۳۸۹، ص ۱۵۷.

هرچند هرگونه بررسی تاریخی ثابت می‌کند که تفاوت فرهنگ‌ها به ما این اجازه را هم می‌دهد که چیزهای متفاوتی را تخیل کنیم. درعین حال بنا بر گفته‌ی مارکس، تخیل فرهنگی یونان باستان هرگز نمی‌تواند تکرار شود، برعکس می‌تواند از راه کنش بازگشت انقلابی نقل قول و از نو اجراء شود. دوباره: این بازگشت کوششی است برای بازگرداندن نه شرایط واقعی فرهنگ یونان باستان، بلکه تخیل فرهنگی آن - اعتقادش به امکان ایجاد هماهنگی میان فرد و جامعه، میان نوع بشر و طبیعت. فرد به عقب نگاه می‌کند، به امیدها و آرزوهای فرهنگ‌های گذشته، و آن‌ها را در مقابل واقعیت‌ها و ظرفیت‌های فرهنگ خودش (یا فقدانشان) می‌گذارد تا همچنان به آن آرزوهای گذشته وفادار بماند. او بارها و بارها با این فقدان ظرفیت مواجه شده است - با پس‌رفت فرهنگی که روی دیگر پیش‌رفت فن‌آورانه است. این مقایسه‌کردن (مقابله‌ی گذشته با جامعه‌ی معاصر) تکانه‌ای انقلابی و آرزوی بازگشت به زمانی را ایجاد می‌کند که چنان آرزوها و امیدهایی ممکن بودند - چنانکه آرمان‌های فرهنگی، گرچه نه لزوماً واقعیت اجتماعی. از این رو بنیامین انقلاب را کوششی برای متوقف کردن جریان پیشرفت از راه به‌صحنه‌کشاندن دوباره‌ی صورتبندی‌های فرهنگی گذشته می‌داند.

و درباره‌ی زمانه‌ی ما چطور؟ زمانه‌ی ما از نو دچار گذشته شده است، اما ناخواسته، بی‌برنامه، و بنابراین حقیقتاً ارتجاعی. امروزه ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که به‌شدت یادآور پایان سده‌ی نوزدهم است - جامعه‌ای سرمایه‌دارانه در مسیرش به سوی جرگه‌سالاری و سلطه‌ی تامّ اقلیتی از بنگاه‌ها و نهادهای مالی. پیش‌تر لنین در کتابش با نام *امپریالیسم؛ بالاترین مرحله‌ی سرمایه‌داری* چنین جامعه‌ای را به‌دقت توصیف کرده است. به بیان سیاسی، جامعه‌ی ما متشکل از آرزوهای مبهم سوسیالیستی و حرکت‌های روبه‌رشد فاشیستی است. به بیان فرهنگی، این جامعه زیر سایه‌ی سیاست هویت قرار دارد، درست همان‌طور که بسیاری از جوامع نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم زیر سایه‌ی نوعی گفتمان «روانشناسی ملی» و ادعای ناممکن بودن نفی این روانشناسی‌های ملی به نفع یک روانشناسی جهانشمول انسانی قرار داشتند. امروز گفتمان غالب هویت ملی، شکست‌خورده در روبه‌روکردن انتقادی و انقلابی جامعه‌ی گذشته با جامعه‌ی معاصر، به‌شکلی ارتجاعی به فرهنگ گذشته راه می‌جوید. در مقابل، این گفتمان از گذشته استفاده می‌کند تا موقعیت صرفاً گروه‌های مشخصی را در جامعه‌ی معاصر بهبود بخشد. و بنابراین گذشته می‌شود نوعی تبارشناسی که از آن برای تعیین موقعیت فرد در جامعه استفاده می‌شود، درست مثل دوره‌های فتودالی. گذشته از این، در حوزه‌های گفتمانی معاصر فقط یک گرایش روشنفکری می‌یابیم که به برون‌رفت از سیاست هویت متعهد است: گفتمان پسا-انسانگرایی و سایبورگ که از همه‌ی مجادلات مربوط به اصل و نسب فرامی‌گذرد. در این گفتمان سایبورگ‌ها جایگزین انسان می‌شوند - و برای سایبورگ‌ها، هویت‌های محصول فن‌آوری مهم‌تر از هویت‌های موروثی است. اینجا دیگر مجال تحلیل موشکافانه‌ی این گفتمان خوش‌بین به تکنولوژی نیست، اما باین حال می‌ارزد که آن را با اوانگارد تاریخی مقایسه کنیم که در آغاز سده‌ی بیستم به‌نحوی مشابه می‌کوشید تا فرهنگ را از زیر فشار روانشناسی ملی خارج کند.

گفتمان پسا-انسانگرایی به‌وضوح نئونیچه‌ای است، زیرا نیچه بود که ضربه‌ای سرنوشت‌ساز را برای ظهور اوانگارد تاریخی در ابتدای سده‌ی بیستم تدارک دید. پیش از آن، به‌هرروی، گفتمان نیچه‌ای اساساً واکنشی بود به پایان تاریخی که هگل اعلام کرده بود، کسی که می‌دانیم درباره‌ی این نوشت که بشریت پس از سده‌ها جنگ و انقلاب (به‌ویژه پس از انقلاب

فرانسه) خود را از یوغ همه‌ی اربابان و قواعد سنتی دینی و دنیوی‌اش رها کرده است. درست در همین زمان سر و کله‌ی اربابی مطلق و درونی به نام مرگ پیدا شد - اربابی که به حکومت قانونی راه می‌برد که از قرار معلوم همه‌ی نیازهای زیست‌شناختی و فرهنگی نوع بشر را در چارچوب مشخصی از قواعد و مقررات قربانی کرد. هر کسی در جامعه ظاهراً آزاد بود، درحالی‌که زیر سلطه‌ی شرایط بردگی جهانی قرار داشت. ما با ارزش اجتماعی‌مان که سنجش‌اش سودبخشی است، همه به بردگان پیشرفت بدل شده‌ایم. هگل تفوق سودمندی را عمده وجه ممیزه‌ی جامعه‌ی بورژوایی دانست. امروز، معیار سودمندی بیش از هر زمان دیگری به تسلط روزافزونی ادامه می‌دهد. صرفاً فرد سودمند وجود دارد، کسی که دیگر مردم را یاری کند و به کار مرتبط با جامعه مشغول باشد و جامعه‌ای که از همه‌چیز (من جمله هنر) توقع سودمندی دارد او را به رسمیت بشناسد.

در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم، سلطه‌ی سودمندی واکنش‌های منفی بسیاری برانگیخت؛ چراکه به مهم‌ترین اصل روشنگری که کانت آن را صورتبندی کرده بود صدمه می‌زد: انسان‌ها فی‌الغالب هدف هستند و نمی‌توان ایشان را برای اهداف بیرونی به کار گرفت. در نوشتارهای مارکس و انگلس، به‌مانند نوشتارهای باکونین و نیز کلاً در سنت آنارشیستی، مجادلاتی بر ضد سودمندی می‌بینیم - به‌ویژه در ارتباط با هنر. اما بنیان‌افکن‌ترین بیان شورش بر ضد بردگی جهانی (پی‌آمد سلطه‌ی سودمندی) را می‌توان در گفتمان نیچه‌ای یافت، گفتمانی که اعلام کرد بشریت مدرن «انسانی» شده است، «زیاده انسانی»، و باید به نام «ابرانسان» پیروز شود.

ابرانسان نیچه‌ای نه میان زندگی و مرگ فرقی می‌گذارد و نه میان پیروزی و شکست. او شبیه به سوپرن امریکایی نیست که به خاطر دیگران بجنگد و ببرد و بنابراین پیرو شرایط سودمندی و بردگی جهانی باشد. برعکس، ابرانسان مرگ را همچون ارباب غایبی خود انکار می‌کند - آن را ناموثق و نهایتاً بی‌استفاده می‌کند. ابرانسان، با نفی چیرگی سودمندی یا نمود «بردگی جهانی»، فقط آزاد نیست، خودمختار است. پس بدل شدن به ابرانسان نیچه‌ای یعنی کارکردزایی از فرد - پیشاپیش مردن و دست‌کشیدن از جامعه‌ای که فرد در آن زیست می‌کند و به آن التزام دارد.

حالا درک این آسان است که هنرمندان کلاسیک اوانگارد دقیقاً این راهبرد نیچه‌ای را در کارکردزایی از خود اتخاذ کردند. به‌طور سنتی، سودمندی هنر را در این دانسته‌اند که اطلاعات و پیام مشخصی، خواه دینی خواه سیاسی، را منتقل کند. اما هنرمندان اوانگارد این وظیفه‌ی سنتی هنر را نفی کردند. رومن یاکوبسن که در جوانی‌اش همکاری نزدیکی با مالویچ داشت، این امر را به‌روشنی صورتبندی کرد: کارکرد پوئیک متن یا تصویر عملاً خاموش کردن کارکرد آگهی‌بخش آن است.

در این راستا، هنرمند از هویت فرهنگی خود و در کل از زمینه‌ی اجتماعی که در آن مشغول است دست می‌شوید. پس، هنرمند دست از بردگی ماشین اطلاعاتی دست می‌شوید تا به عزم هنری‌اش برای خودمختاری دست یابد. خاموش کردن کارکرد اطلاعاتی (یا کارکردزایی از هنر) چیزبودن چیزهایی را برملا می‌کند که پشت استعمالشان به‌عنوان ابزار پنهان شده است. می‌توان این ایده را در دامنه‌ای از نویسندگان شامل کلمنت گرینبرگ، مارتین هیدگر، و به‌ویژه مارشال مک‌لوهان با ایده‌ی مشهورش یعنی «رسانه همانا پیام است» یافت. اما کارکردزایی از ابزار نمی‌تواند رسانه را به‌خودی خود پدیدار کند، زیرا رسانه بی‌مرز است. ابزار کارکردزوده ابزار باقی می‌ماند، اما ابزاری صفر، نوعی فرابابزار. اینک آنچه اثبات می‌شود

خودمختاری ذهنیت هنرمند است که حالا می‌تواند فرا-بازار را هرچیز که می‌خواهد به کار گیرد. پس هنرمند از بردگی نظامی که در آن هرچیز کاربرد از پیش تعیین شده‌ای دارد دست می‌شوید. اثر هنری در مقام نوعی فرا-بازار، مرگ تمدن مدرن را تسریع می‌کند.

امروزه عمدتاً اوانگارد را نوعی سبک یا آمیزه‌ای از سبک‌های مختلف می‌دانند. اما از لحاظ تاریخی، تجربه‌ی هنری اوانگارد، با کاربست فرمی فروکاسته، از محتوا و پیام سنتی دست شست. اصل تولید (که نقطه‌ی چیرگی فرهنگ مدرن است) جای خود را به اصل فروکاهش داد. برای مثال، واسیلی کاندینسکی نقاشی‌هایش را نه سبک بلکه ماده‌ی آموزشی می‌دانست. او را معمولاً به اشتباه هنرمندی اکسپرسیونیست معرفی کرده‌اند؛ اما او نمی‌خواست نقاشی‌هایش ابزار انتقال اطلاعات (عینی یا ذهنی) باشند. برعکس، کاندینسکی ترجیح می‌داد که با قراردادن تماشاگران در حالتی ویژه بر ایشان تأثیر بگذارد و نوع بشر را به حساسیتی نوین هدایت کند. اینجا خاموش کردن کارکرد اطلاعاتی، هنر را تبدیل‌پذیر می‌سازد، ابزاری برای استحاله‌ی روان تماشاگر. مالویچ هنرش را «سوپر-ماتیسیم» می‌نامید و مربع سیاه خود را بیانی از خودمختاری هنر و قدرتش بر جهان بصری می‌دانست. حدوداً در همان دوره، دوشان اشیاء جهان مدرن را به‌عنوان اثره‌هایی پیشاپیش متعلق به گذشته عرضه می‌کرد: به‌عنوان کارهای هنری.

پس، عمل فروکاهش نه صرفاً بعدی فرمی که بعدی اخلاقی و سیاسی هم داشت. فرد می‌خواست حداقلی از فرم‌ها و بلکه حداقلی از شرایط وجود انسانی را درک کند که به نابرابری و استثمار که محصول زیاده‌ترخواستن از نیازهای واقعی است راه نمی‌دهد. از این جهت، منش اوانگارد بازگشت به منش صدر مسیحیت یا جوامع بودایی بود، و حتی بیشتر، بازگشت به ایده‌آل روسویی زندگی آزاد و پارسایانه‌ای که در هسته‌ی انقلاب فرانسه جای داشت. پس، کارکردزدایی از کار هنری راه را برای نسل دوم اوانگاردهای دهه‌ی ۱۹۲۰ باز کرد تا پروژه‌ی فرهنگ جایگزینی را پیش ببرند که شرایط بردگی جهانی را متوقف می‌کرد، بردگی‌ای که برساخته‌ی هم جامعه‌ی مدرن و هم جامعه‌ی معاصر بود. این می‌توانست جامعه‌ای آزاد از افراد خودمختار و پارسا و ورای هرگونه خاستگاه ملی یا هویت فرهنگی باشد. می‌توان گفت که اوانگارد بیش از هر انقلاب و احیای فرهنگی دیگری به گذشته نگاه کرده است - به منش روسویی «انسان طبیعی». تصادفی نبود که اوانگارد با بدوی‌گرایی نو آغاز شد. پروژه‌های اجتماعی و سیاسی‌اش با مارکسیسم خویشاوندی داشتند که خود فراخوان مشابهی بود برای بازگشت به جامعه‌ی بدوی پیش از مالکیت خصوصی، جهان‌وطنی رادیکال (پرولترها میهنی ندارند)، و فروکاهش مصرف به نیازهای اساسی انسان. به‌هرروی، بیشتر هنرمندان اوانگارد همه‌ی فرم‌های اجبار دیوان‌سالارانه را نفی کردند و از این لحاظ به آنارشیسم نزدیک‌تر بودند تا مارکسیسم. آنان در پی موقعیتی در سطح صفر بودند، درست همان‌طور که در آثارشان محتوایی در سطح صفر می‌خواستند. این آرزوهای اوانگارد در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰ از نو بروز کرد؛ اما ظاهراً حالا ایشان به‌کل فراموش شده بودند. حالا دیگر شرایط بردگی جهانی پذیرفته و گرامی داشته می‌شود.

به نظر می‌رسد که امروز، در عصر اطلاعات و ارتباطاتی که زندگی می‌کنیم، بازگشت به عصر اوانگارد ناممکن است. وقتی کارکرد اطلاعاتی را خاموش کنیم چیزی باقی نمی‌ماند. پاک‌شدن محتوا به پاک‌شدن خود می‌انجامد. نوع بشر معاصر خود را شبکه‌ی عظیمی می‌انگارد که اطلاعات از خالاش جریان می‌یابد و فرد را صرفاً گره‌ای می‌بیند روی این شبکه، جایی

که پول و کالاها هم مثل اطلاعات در گردش هستند. ما بردگان آپاراتوس جهان گستر انتقال اطلاعات هستیم. نقش ما در این آپاراتوس این است که محتوا تولید کنیم - اگر اطلاعات را فعالانه روی چرخه بگذاریم ارادی، و وقتی سرویس‌های ویژه از هر نوع ما را نظارت و تحلیل کنند غیرارادی. اگرچه ماییم که محتوا تولید می‌کنیم، آپاراتوس اطلاعاتی است که این اطلاعات را فرم می‌دهد. این آپاراتوس اطلاعاتی پیشوایانه سازمان یافته است: شرکت‌های بزرگ، ساختار دیوانی دولت، و چیزهایی از این دست آن را مدیریت می‌کنند. ما توان خودمختاری را از دست داده‌ایم؛ فقط می‌توانیم شریک این جریان شویم و کارآمد شویم. به راستی که این نظام بردگی جهانی بی‌نقص است.

بالین‌همه، تصویر نوع بشر همچون شبکه فریب است. ما چیزهایی نیستیم که به آپاراتوس اطلاعاتی متصل شویم؛ فقط کامپیوترها و تلفن‌های همراهمان این‌طورند. اینجا با همان اشتباه تاریخی مردمی مواجه‌ایم که معتقدند فن‌آوری مدرن به حرکتشان سرعت بیشتری بخشید. قطارها و هواپیماها سریع حرکت کردند، اما مردم برعکس، به‌جای مثل قبل راه‌رفتن یا سوارشدن بر اسب‌ها، در صندلی‌هایشان بی‌حرکت ماندند. همین را می‌توان درباره‌ی فن‌آوری اطلاعات معاصر گفت. اطلاعات بیرون از انسانی که تنها در مقابل کامپیوتر می‌نشیند جریان می‌یابد و خود را همچون نمایشی تماشایی عرضه می‌کنند. تماشاگران که مایل‌اند با نمایش هم‌هویت شوند، باور می‌کنند که بخشی از آن‌اند. پس سخت‌افزار اطلاعاتی، سوی مادی شبکه‌های اطلاعات، نادیده می‌ماند. فرد به‌جای حرف‌زدن از مقدار محدود برقی که سر هر ماه باید پولش را بپردازد، شروع می‌کند داد سخن دادن درباره‌ی جریان بی‌پایان انرژی‌های جاودان.

برای درک نمایش اطلاعات باید دید که عملاً چگونه کار می‌کند: نمایشی از اطلاعات دروغ و عدم‌ارتباط. حالا همه‌ی اطلاعات همواره مظنون به این‌اند که اطلاعات دروغین‌اند. واکنش به هر محتوایی که کسی بتواند روی اینترنت قرار دهد تا حد زیادی بی‌پهوده به نظر می‌رسد. تماشای این نمایش قطعه‌ای از (نخستین) *مانیفست سوررئالیست* (۱۹۲۴) را به ذهن متبادر می‌کند که در آن آندره برتن گفت‌وگوهایی تخیلی میان روانپزشک و مراجعانش را مثال می‌زند:

پرسش: چند سالتان است؟

پاسخ: شما.

پرسش: نامتان چیست؟

پاسخ: چهل‌وپنج‌خانه.

برتن در ادامه می‌نویسد که ارتباط اجتماعی عادی میان مردم چنین بدفهمی‌هایی را پنهان می‌کند. به قول او، کتاب‌ها هم با چنین بدفهمی‌هایی مواجه‌اند، به‌ویژه نزد بهترین و روشن‌ترین خوانندگانشان. برتن قطعه را با این اشاره پایان می‌دهد که پاسخ‌های بالا آزادترین و قوی‌ترین تفکر را بیان می‌دارند، چراکه گوینده از قضاوت‌شدن بر اساس سن و نامش سر

باز می‌زند. به بیان دیگر، برتن عدم‌ارتباط را حقیقت پنهان هر ارتباطی می‌داند. وظیفه‌ی هنرمند بر ملاکردن این عدم‌ارتباط و پرده‌داری از آن است. همان‌طور که برتن می‌گوید، هنرمند نام و سنش را از دست می‌دهد و به آزادترین و قوی‌ترین تفکر بدل می‌شود.

بی‌شک برتن حق داشت. وقتی چنین پاسخی در برابر پرسشمان دریافت کنیم می‌اندیشیم: چی شده؟ طرف دیوانه است؟ یا حسی عمیق‌تر در پاسخ‌هایش نهفته است که باید رمزگشایی‌شان کنیم؟ به بیان دیگر: توجه ما توجه ما از اطلاعات آشکار به اندیشه‌ی پنهان پشت آن می‌چرخد. وقتی ارتباطات و اطلاعات به‌روانی جریان می‌یابند، ما به آنچه دیگری واقعاً می‌اندیشد علاقه‌ای نداریم. مطمئناً دیگری را حتی فکر یا دقیق‌تر کسی که خود را در پس گفتار پنهان می‌کند هم نمی‌انگاریم. فقط وقتی دیگری از گفت‌وگو و اطلاعات کارکردزدایی کند او را فکر و شخصی خودمختار می‌انگاریم.

از سر اتفاق نیست که فرهنگ ما با داستان‌های جنایی تعریف می‌شود - می‌خواهد ادبیات روایی باشد، یا سینما، یا سریال‌های تلویزیونی. فقط وقتی مردم مرتکب جنایت شوند به شناخت روان ایشان علاقمند می‌شویم. این چیزی است که داستایفسکی پیش‌تر به‌روشنی تشخیص داده بود. میخائیل باختین در تحلیل پوئتیک رمان‌های داستایفسکی می‌نویسد که این رمان‌ها جایی متفاوت از گفتمان‌های ایدئولوژیک به هم می‌رسند. درحالی‌که این گفتمان‌ها از زبانی واحد استفاده می‌کنند (در این مورد، زبان روسی)، باختین نشان می‌دهد که وحدت زبان توهمی بیش نیست.

ما به اشتباه فکر می‌کنیم که در زبانی واحد شریک هستیم، اما در عمل هرکس کلمات را طبق ایدئولوژی خودش به کار می‌گیرد، امری که در پس گفتار عمومی پنهان می‌ماند. و برای باختین همین دلیل آن است که فلسفه‌ی کلاسیک در هدفش، یعنی رسیدن به وفاق اجتماعی کامل، ناکام می‌ماند. همواره تفسیرها گوناگون باقی می‌مانند و به عدم‌ارتباطی منجر می‌شوند که خود را در اعمالِ خشونت‌آمیز بروز می‌دهد. تفکر پشت ارتباطات هرگز نمی‌تواند به‌طور کامل شفافیت یابد و یگانگی ایجاد کند. تلاش برای دستیابی به شفافیت از راه نقد ایدئولوژی هرگز موفق نخواهد بود، چراکه چنان نقدی به نوبه‌ی خود ایدئولوژیک است. باختین معتقد بود که نقش نویسنده و به‌طورکلی هنرمند، نه تلاش برای غلبه بر کشمکش‌های ایدئولوژیک بلکه برعکس، آشکارکردن این کشمکش‌های ایدئولوژیک بر خواننده است. اینجا عدم‌ارتباط به نوعی از فرا-ارتباط یا نوعی کار هنری مبدل می‌شود.

در زمانه‌ی ما، توجه معناداری بذل ماشین‌های محاسبه‌گر می‌شود - معمولاً از آن‌ها به‌عنوان هوش مصنوعی یاد می‌کنند. با این حال، محاسبه به معنای تفکر نیست. تفکر نوعی جنایت است، و مهم‌تر از آن تفکر امکان دروغ‌گویی، تدبیر، و ترفند را مفروض می‌دارد. فقط وقتی بو می‌بریم که مردم دروغ می‌گویند می‌پذیریم که ایشان صرفاً حرف نمی‌زنند، بلکه فکر می‌کنند. اما فرایند محاسبه که کار کامپیوترها است فرایندی شفاف است که هیچ‌چیز را مخفی نمی‌کند (جز دستور پنهان برنامه‌نویسان را). از این جهت، (۲۰۰۱: یک / اودیسه‌ی فضایی کوبریک بی‌نقص است: سوپرکامپیوتری به نام هال وقتی می‌خواهد از وجود جسمانی خود دفاع کند، شروع می‌کند به فکرکردن، از روی تمایل به حفظ خود به جنایاتی دست می‌زند، و می‌ترسد مبادا خاموشش کنند و بمیرد. اینجا پیوند میان تفکر، جنایت، و ترس از مرگ روشن می‌شود. اما کامپیوترها و تلفن‌های همراه متعارف در مقابل مرگ مقاومت نمی‌کنند و

بنابراین مدعی خودمختاری خود نمی‌شوند. آن‌ها برای خودمختارشدن نیازمند کارکردزایی از خود هستند. کامپیوتر حقیقتاً جالب باید کامپیوتری باشد که برای همه‌ی محاسبه‌ها همواره نتیجه‌ای واحد (مثلاً صفر) تولید کند، یا برای فرایند محاسباتی واحد همواره نتایجی متفاوت تولید کند. چنین کامپیوتری قادر است فرآیندزایی باشد که می‌تواند در برابر کنار گذاشته شدن از فرایند مقاومت کند، زیرا پیشاپیش کارکردزوده شده است. به‌رحال فرهنگ معاصر کارکردزایی و خودمختاری را برنمی‌تابد؛ برعکس، خواهان سرعت و کارایی بیشتر در تکرار عملی واحد است. در نتیجه، کامپیوترهای شخصی، تلفن‌های همراه، و دیگر سازه‌های سخت‌افزار محاسباتی و اطلاعاتی همواره دور انداخته و با دستگاه‌های دیگری جایگزین می‌شوند که همان محاسبات را با سرعت و بازدهی بیشتری انجام می‌دهند. به عبارت دیگر، ما به نام فن‌آوری جدید، همواره ویرانی فن‌آوری موجود را تجربه می‌کنیم. به نظر می‌رسد که ویران کردن یعنی جلوگیری از کارکردزایی و بنابراین جلوگیری از هنر. می‌توان همین منطق را درباره‌ی انسان‌ها نشان داد - چیزی که موضوع گفتمان پسا-انسان‌گرایی هم هست.

چنانکه پیش‌تر گفتیم، خاستگاه نیچه‌ای این گفتمان کاملاً روشن است. فرانسیس فوکویاما در کتابش با نام *آینده‌ی پسا-انسانی ما* (۲۰۰۲) گفتمان پسا-انسان‌گرایی را با آغوش باز پذیرفت. کتاب قبلی او با نام *پایان تاریخ و واپسین انسان* (۱۹۹۲) عموماً به‌اشتباه ستایشی از پیروزی دمکراسی‌های غربی پس از پایان جنگ سرد تلقی شده است، اما این جز قرائتی سطحی نیست. ایدئولوژی فوکویاما ترکیبی است از هگل‌گرایی و نیچه‌گرایی به سبک استاد فرهیخته‌اش، الکساندر کوژو، کسی که پیش‌تر در دهه‌ی ۱۹۳۰ پایان تاریخ را اعلام کرده بود. در آن زمان، کوژو که بدو باور داشت تاریخ با سوسیالیسم به پایان رسیده است، بعدتر نتیجه گرفت دمکراسی‌های غربی پایان تاریخ و در نتیجه پایان سیاست را علامت‌گذاری کرده‌اند. انسان‌ها به آرامش رسیده‌اند و تمایلی به مخاطره و ایثار ندارند. حفاظت زیست‌شناختی از خود و پرورش بدن خود فرد تنها هدف باقیمانده‌ی وجود انسانی است. کوژو از چنین جامعه‌ای بیزار بود و اعضای آن را «حیوانات انسانی» می‌نامید. همین حساسیت را می‌توان در کتاب فوکویاما دید، جایی که درباره‌ی «تیموس»^۵ انسانی می‌نویسد، بلندپروازی و آرزوی تصدیق و ستایش شدن و بهتر شدن از توده‌ی عوام‌الناس. فوکویاما بر آن است که پس از پایان تاریخ، این بلندپروازی‌ها سرکوب می‌شوند. راه او برای برون‌رفت از این بن‌بست پسا-انسانیت است - استحاله‌ی بدن‌های انسانی به‌دست ابزارهای فنی. در هر حال، نتیجه‌ای این برنامه ضرورتاً رادیکال‌سازی بردگی جهانی است و نه فراروی از آن به‌سوی خودمختاری.

البته تلاش برای رسیدن به همزیستی میان انسان و ماشین، بدن انسانی را مطیع حرکت پیشرفت می‌کند. واضح است که هدف از این همزیستی ارتقاء توانایی‌ها و مهارت‌های انسانی است. در عصر نظریه‌ی نژادی، بالقوگی ارتقاء نوع بشر را در گزینش می‌دیدند. امروز امید می‌رود که با ابزارهای فنی بتوان بدن دست یافت. این آشکارا به نابرابری ختم خواهد شد، نه صرفاً نابرابری درآمد، بلکه برعکس نابرابری‌ای که مستقیماً در بدن‌های انسانی حک خواهد شد - توانایی‌هایی اکتسابی که بدن‌های دیگر فاقدش هستند. به عبارت دیگر، اینجا شاهد تلاشی هستیم برای بازگشت به سلسله‌مراتب فنودالی از راه ابزارهای فنی معاصر. باید اشاره کرد که گذشته‌ی فنودالی همچنان تخیل جمعی فرهنگ معاصر ما را تسخیر کرده است.

5. Tymos یا thymos، اصطلاحی یونانی که به روحمندی موجودی زنده اشاره دارد.

فرهنگ عامیانه‌ی ما، از جنگ ستارگان تا هری پاتر تا بازی تاج‌وتخت، ستایشگر گذشته‌ای فئودالی هستند که در آن پول و نهادها میانجی قدرت نبودند، اما به جایش قدرت مستقیماً در و از خلال بدن‌های فردی قهرمانان بیان می‌شد. فرهنگ سایبورگی به چنین شکلی از شرایط رمانتیک نئو-فئودالی التزام دارد. اما عملاً نخواهد توانست از پیشرفت بگریزد. می‌دانیم که پیشرفت فن‌آورانه جوری عمل می‌کند که هرآنچه امروز تولید می‌شود فردا بلااستفاده خواهد شد، یعنی همه‌ی سایبورگ‌ها تقریباً بلافاصله پس از تولید دور انداخته خواهند شد. پسالانسانیت چیزی نخواهد بود جز حجره‌ای از ایزدهای عجیب و غریب و بلکه هیولایی.

همین را می‌توان درباره‌ی هوش مصنوعی‌ کذایی گفت. برخی می‌گویند ماشین‌ها همین‌ها هستند که در محاسبه سرعت کافی یافتند، هوشمند خواهند شد. اما توانایی محاسبه‌ی سریع هیچ ربطی به هوش ندارد. مردم در صورتی عاقل و باهوش‌اند که از مخاطرات نالازم اجتناب کنند، این بدان معنا هم هست که عقل و هوش شکل‌هایی از ترس از مرگ هستند. ماشین هیچ ترسی از مرگ ندارد و بنابراین نمی‌تواند عاقل باشد. صرفاً محاسبه می‌کند تا وقتی که خاموش شود و جایش را به ماشینی دیگر بدهد. مهم‌تر از این، ماشین‌ها آنچه که به درد ما می‌خورد را محاسبه می‌کنند، ولو اینکه سرآخر همه‌اش بی‌ربط باشد. شرایط بردگی جهانی باقی می‌ماند.

اینجا هدف طرح دستورالعمل تغییر نیست، بلکه تبیین شرایطی است که در آن تغییری سرتاسری ممکن می‌شود. چنین تغییری فرامنظری را مفروض می‌دارد که از آن می‌توان کل جامعه‌ی معاصر را دید. امروزه نمی‌توانیم باور داشته باشیم که خداوند، با جان یا عقلی که ورا و فرای جهان قرارمان دهد، چنین موضعی را در اختیار ما بگذارد. اما ضمناً دشوار است باور این که آرزو یا هویت فرهنگی بتواند چنین موضعی را برای ما امکان‌پذیر سازد - حتی اگر پاره‌ای آرزوهای ما تحقق نیافته بمانند و هویت فرهنگی‌مان ما را موقعیت اجتماعی نامساعدی قرار دهد. گذشته از همه‌ی این‌ها، هویت‌ها و آرزوهای ما نمی‌توانند ما را به ورای جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم هدایت کنند، زیرا همین جامعه به آن‌ها شکل داده است.

بیهوده است از انسان‌ها انتظار داشته باشیم که در منشاء فرامنظر باشند. فرامنظر نمی‌تواند درون انسان‌ها، درون آگاهی یا فراآگاهی‌شان، یافت شود. این منظر بیرون از آن‌ها است. تروتسکی در ادبیات و انقلاب حق داشت که انقلابی‌شدن فرد را در پیوند با سنت انقلابی می‌دید. سنت فلسفه‌ی هنر درست همان سنت فرامنظر است. همچنانکه پیش‌تر بیان کردیم، هنر گذشته نوعی فرامنظر را پیش می‌نهد؛ چراکه در طی حرکت تاریخی کارکردزوده شده است. هنر اوانگارد نشان داده است که فرامنظر همچنین می‌تواند به‌طور مصنوعی ایجاد شود - اگر زمانه‌ی خود فرد پیشاپیش پایان یافته و فرهنگ او پیشاپیش مرده تصور شود. پس، می‌توان گفت که امر هنری، همچون امر فلسفی، نه آفریننده بلکه میانجی‌گر میان سنت هنری و جهان معاصر است. به بیان دیگر، هنرمندان عاملان دوگانه‌اند. آنان با یافتن راهی برای تداوم سنت هنری در شرایط معاصر، به زمانه‌ی خودشان خدمت می‌کنند. اما با افزودن کارهای هنری به این سنت نیز خدمت می‌کنند، کارهای هنری‌ای که هم فرهنگ زمانه‌ی حال را جلو می‌برند و هم وقتی این فرهنگ نابود می‌شود باقی می‌مانند. موقعیت عامل دوگانه به راهبرد سرخوردگی دوگانه منجر می‌شود: سرخوردگی از سنت، با هدف سازگارکردنش با محیط فرهنگی خود فرد؛ و سرخوردگی از این محیط با پذیرش محدودیت تاریخی و نابودشدنش.

آنچه روشن می‌شود شکاف مشخصی است میان از سویی پروژه‌های فن‌آورانه و سیاسی مدرن و معاصر، و از سوی دیگر پروژه‌های هنری و فلسفی. مایویچ در یکی از رسالتش درباره‌ی تفاوت میان هنرمندان و پزشکان یا مهندسان نوشت. اگر کسی بیمار شود، پزشک خبر می‌کنند تا او سلامتی‌اش را بازیابد. و اگر ماشینی خراب شود، مهندسی را صدا می‌زنند تا آن را دوباره به کار بیاندازد. اما هنرمندان علاقه‌ای به بهبود و التیام ندارند: هنرمند به تصویر بیماری و ازکارافتادگی علاقمند است. این بدان معنا نیست که التیام و مرمت بیهوده است یا نباید بدان پرداخت. این فقط بدان معنا است که هنر هدفی متفاوت از مهندسی اجتماعی دارد. بیماری به فرد اجازه‌ی کارکردن نمی‌دهد، و ماشینی که خراب شده است نمی‌تواند کار کند. به بیان دیگر، از نظرگاه بردگی جهانی هر دو نقص دارند. باین‌حال، از نظرگاه هنر، هر دو شرایط بیانگر نفی مطلق این بردگی هستند. بنابراین همان‌طور که برتن می‌گوید، اینجا تفکر در آزادترین و قوی‌ترین حالتش قرار می‌گیرد. -