فرم‌های فروپاشیده:
هنر خام، فانتاسم‌ها و مدرنیسم

آلن وایس
ترجمه‌ی سدنا پرنی، پویا غلامی

نشر چشمه

www.ketab.ir

تصویر ۸

سرشناسه: وایس، آلن اس، ۱۹۵۳ م
Weiss, Allen S
عنوان و نام پدیدآور: فرم‌های فروپاشیده: هنر خام؛ فا... و ...رنیزم / آلن وایس؛ ترجمه‌ی سدنا پرنی، پویا غلامی
مشخصات نشر: تهران: نشرچشمه، ۱۳۹۴
مشخصات ظاهری: ۱۷۶ ص
شابک: ۸ ـ ۵۶۶ ـ ۲۲۹ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: Shattered forms: art brut, phantasms, modernism, c 1992
موضوع: هنر خام
موضوع: روان‌کاوی و هنر
موضوع: (پیشروگرایی زیبایی‌شناسی) ـ ـ تاریخ ـ ـ قرن ۲۰ م
موضوع: تجددگرایی هنر
شناسه‌ی افزوده: پرنی، سدنا، ۱۳۶۶، Sedna Perni، مترجم
شناسه‌ی افزوده: غلامی، پویا، ـ ۱۳۶۲، مترجم
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۴ ۹هـ ۲و / ۵ / NV ۴۳۲
رده‌بندی دیویی: ۰۵ / ۷۰۱
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی: ۴۰۱۳۱۲۷

www.ketab.ir

cheshmehpublication

telegram.me/cheshmehpublication

www.cheshmeh.ir

رده‌بندی نشرچشمه: هنر ـ درباره‌ی هنر

فرم‌های فروپاشیده:
هنرِ خام، فانتاسم‌ها و مدرنیزم
آلن وایس
ترجمه‌ی سدنا پرنی، پویا غلامی
ویراستار: امیرعطا جولایی

مدیر [illegible]ی: مجید عباسی
[illegible]پ: دالاهو
[illegible]وگرافی: باختر
تیراژ: ۰۰ نسخه
چاپ [illegible]، تهران
ناظرفنی چاپ: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر چشمه است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر، مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.

شابک: ۸ ـ ۵۶۶ ـ ۲۲۹ ـ ۶۰۰ ـ ۹۷۸

دفتر مرکزی و فروش نشرچشمه:
تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲
تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کریم‌خان:
تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷.
تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی کورش:
تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴.
تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۸

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی آرن:
تهران، شهرک قدس (غرب)، بلوار فرحزادی، نرسیده به بزرگراه نیایش، خیابان حافظی، نبش خیابان فخارمقدم، مجتمع تجاری آرن، طبقه‌ی ۲.
تلفن: ۷۵۹۳۵۴۵۵

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی بابل:
بابل، خیابان شریعتی، روبه‌روی شیرینی‌سرای بابل.
تلفن: ۳۲۴۷۶۵۷۱ (۰۱۱)

کتاب‌فروشی نشرچشمه‌ی پریس:
تهران، پاسداران، نبش گلستان یکم، مجتمع پریس، طبقه‌ی ۲.

www.ketab.ir

فهرست

یادداشت مترجم ۷
مقدمه: یاری طلبیدن از یک هنر متفاوت ۱۱
بخش اول: هنرِ خام ۱۷
یک. تقدم ماده: هنرِ خام و ماده‌گرایی ۱۹
دو. در آشپزخانه‌ی شیطان: بیمارستانی و حافظه ۳۹
سه. فیگوراسیون‌ها و از فیگور افتادن‌ها: درباره‌ی هنر گروتسک ۵۱
چهار. از فیگوراسیون افتادنِ جدید ۶۲
پنج. رو و پُشت: درباره‌ی مسئله‌ی حاشیه‌زدایی ۶۹
شش. یک اضطرابِ تأثیرِ جدید ۷۹
هفت. هنردرمانی، مددرسانی، هنر خام ۸۷
بخش دوم: دیگر مدرنیسم‌ها ۹۹
هشت. خام‌نوشته‌ها [نوشتارِ خام]: دیگر صحنه‌ی نوشتار ۱۰۱
نُه. موسیقی و جنون ۱۱۲
ده. هنر رادیوفُنیک: صدای بدن ناممکن ۱۲۷
یازده. کینوجنون ۱۴۱
دوازده. معماریِ خوردنی، معماری آدم‌خوار ۱۵۴
پی‌نوشت‌ها ۱۶۳

www.ketab.ir

یادداشت مترجمان

کتاب حاضر دومین اثر آلن وایس است که به فارسی برگردانده شده است. پیش از این مجموعه‌مقالاتی از او، تحت عنوان شهریاریِ ناممکن به فارسی درآمده بود که بر مرز دو عرصه‌ی فلسفه‌ی مدرن (خصوصاً باتای، کلوسوفسکی، مرلو-پونتی، و دُلوز) و زیبایی‌شناسی فزونی (خصوصاً سونتاگ، ریچارد، وایتهد، و فرامپتون) به نظرورزی می‌پرداخت.[1] اما رویکردِ وایس در اثر حاضر همراه تأثیرپذیری از روش کلود، لوی-اشتروس نزدیکی‌های نظری-هذیانی بسیار با [illegible] پروژه‌ی انتقادی و بالینی‌اش دارد و به نظر می‌رسد پروژه‌ی دُلوز را به سوی مرزهای جدیدی پیش می‌برد. هر چند خاستگاهِ چنین رویکردی در نیروشناسی و عارضه‌شناسیِ تکینگی‌ها و فرینشگرِ یک دوران را باید در انگاره‌ی نیچه‌ای «پزشکِ فرهنگ» جُست، اما اولین‌بار این زبان دُلوز بود که در ۱۹۸۸در صحبت از پروژه‌ی انتقادی و بالینی‌اش از هر دو سویه‌ی [illegible] امر انتقادی در معنای ادبیِ کلمه و امر بالینی در معنای پزشکیِ کلمه) به شیوه‌ای نقشه‌نگارانه (نه روان‌کاوانه) سخن گفت و نسبتِ میانِ آن دو را در فرآیندهای آفرینشگری ادبی، فلسفی، و هنری (در نسبتِ میان نظرگاه مؤلف در اثر آفریده‌شده‌اش و قوای تن و احوالات روانی‌اش) بررسی کرد: ضعفِ تنانه‌ی اسپینوزا، بیماری خلطِ خونیِ دی. اچ. لارنس، میگرن‌های نیچه، و بیماری مزمن تنفسی خودِ دُلوز.[2]

۱. شهریاریِ ناممکن: آلن وایس، ترجمه‌ی پویا غلامی و ایمان گنجی، انتشارات بان، ۱۳۹۶.

۲. برای مطالعه‌ی بیشتر ر. ک.: «یک زندگی از جنسِ درون‌ماندگاریِ ناب: پروژه‌ی انتقادی و بالینیِ دُلوز»، دنیل اسمیت، در درآمدِ ترجمه‌ی فارسیِ انتقادی و بالینی، ژیل دُلوز، ترجمه‌ی زهره اکسیری، پیمان غلامی، و ایمان گنجی، انتشارات بان، ۱۳۹۶.

www.ketab.ir

در جداافتاده‌ترین انزواها چگونه می‌توان با مفرح‌ترین و ناآزموده‌ترین کنش آفرینشگرانه در آشوب کیهان سهیم شد و با شدت‌بخشی به فرآیندهای تکین‌سازی و گسست از تکرار تهیِ زیستِ روزمره مسیرهایی نو و غیرشخصی را پی گرفت که بالقوگیِ پیوند خوردن به یک اجتماعِ آینده یا یک اجتماعِ همیشه در راه را دارند؟ متنِ پیشِ رو سمپتوم‌شناسیِ ردهای به‌جامانده بر بدنِ کسانی را که «بیمار» خوانده شدند در اختیارمان می‌گذارد؛ کسانی که به‌ر[illegible]م اصطکاک با محیط و اثر داروهای تجویزی بر بدن‌شان، تأثیری آفرینشگر و یکه [illegible]ساخ[illegible]؛ مسئله بر سرِ درنوردیدنِ آستانه‌هایی است که مشخصاً آن‌ها را از صِرفِ بیمار بودن جدا می‌ک[illegible]ه نشان می‌دهد خواب‌وخیال‌های‌شان از چیزی دیگر تغذیه می‌شد، و این‌که جنو[illegible]ن پیشر[illegible]ان‌که نشانِ بیماری و زوال باشد شاید یک حد نهاییِ آزمون‌گریِ بدن است: بس‌گانه ش[illegible]ن‌های حیوانی، گیاهی، زنانه و الخ. مارکس زمانی گفت: «در تاریخ، چنان که در طبیعت، ا[illegible]ندیده آزمایشگاهِ زندگی است.» در این پروژه‌ی فشرده هم، هذیان‌های شدت‌مندِ شب[illegible]وفرایی تجربیات حدی و تراوش‌های نامعنا (نزد کسانی چون آرتو، دبوفه، ولفسون، نوآریس، ویفلی، دیگران)، از دلِ گفتمانِ همواره سرکوب‌شده، انکارشده، نهادی‌شده، و آنگ‌خورده‌ی [illegible]ون، از لابه‌لای اسناد تیمارستانی، آرشیوها و کلکسیون‌ها، و نیز از حاشیه‌های متروک و سرحدا[illegible]فرهنگِ بشری بیرون کشیده می‌شوند و در یک بازپیکربندیِ نظری-هذیانی آرایشی دوباره می‌یابند. خطوط پروازِ رمزگان‌زدوده، نقشه‌های قلمروزدایی، و شاخص‌های نادلالت‌گرِ شیزوفرنیا [illegible]ر رسیم شود، تا چه‌بسا در تصادم‌شان با نظم‌های مستقر (عادت‌ها، باورهای عام، دانش[illegible]ول[illegible]زعم اسپینوزا)، شدت‌های زندگی‌های شکننده‌ی این آدم‌های بدنام از نو اعاده یا بازخوانی شو[illegible]چند به قول فوکو این «شدت‌های نخستین همچنان در خارج می‌مانند.»[1]

ترجمه‌ی فارسی حاضر از روی این نسخه انجام شده است:
Weiss, Allen S, *Shattered Forms: Art Brut, Phantasms, Modernism*, SUNY Series in Aesthetics and the Philosophy of Art, State University of New York Press, 1992.

هر جا به توضیح یا باز کردنِ متن نیاز بود به پانویس افزودیم. یادداشت‌های خودِ

۱. تئاتر فلسفه؛ گزیده‌ای از درس گفتارها، کوتاه‌نوشت‌ها، گفت‌وگوها و ... میشل فوکو، ترجمه‌ی نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، نشر نی، ۱۳۹۱.

نویسنده هم در انتهای کتاب آمده‌اند. در انتها از زهره اکسیری، پیمان غلامی، احسان احمدی و دیگر دوستانی که هر یک به طریقی در فرآیند بازخوانی و ویرایش نهایی همراهی‌مان کردند تشکر می‌کنیم.

آذر ۱۳۹۳

www.ketab.ir

مقدمه

یاری طلبیدن از یک هنر متفاوت

رمبو در نامه‌ای که [illegible] یکی از مشهورترین گزاره‌های زیبایی‌شناسی مدرن به‌جا مانده، یک بوطیقای [illegible] را بیان می‌کند، «شاعر از خلالِ نوعی مختل‌سازیِ طولانی، شگفت‌آور، و عمدیِ همه‌ی حواس، دارای بصیرت[1] می‌شود. هر شکل از عشق، رنج، جنون؛ او خویش[illegible] می‌جوید، همه‌ی سُمومِ را در خویش به مصرف می‌رساند، و تنها گوهرشان را نگه می‌دارد» (۱۸۷۱) این‌جا میلی به برآشفتگی و گسستِ شاعرانه وجود دارد که از بیان‌های اغراق‌آمیزِ رمانتیسیسم و سمبولیسم تغذیه می‌کند، میلی که برای اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم که حد نهاییِ [illegible] را مشخص می‌کنند، الهام‌بخش است. این‌جا کنشِ آفرینشگر، که بر نابجایی‌های زبانی و روان‌سناختی[2] استوار است، نیاز داشت تا رمزگان‌های ارتباط هرروزه را فروبپاشد. هذیان [illegible]شده[3] به اُبژه‌ی یک مدرنیستِ تازه‌ی تجربه‌گرا و آوانگارد تبدیل شد که از این رمزگان‌های [illegible]، از این

۱. visionary: در فرهنگ علوم انسانی، داریوش آشوری از این معادل‌ها استفاده می‌کند: بینشی، بینش‌ورانه، رؤیایی، خیالی، الهامی، شهودی، اهل بینش، اهل شهود، رؤیابین. و در فرهنگ هزاره معادل‌هایی چون بصیر، بابصیرت، دوراندیش، ژرف‌بین، نهان‌بین، عمیق، خیال‌یافانه برایش آمده است. در این کتاب برای vision از بینش و بصیرت برحسب بستر مبحث استفاده کرده‌ایم.

۲. Linguistic and Psychological Dislocations: علاوه‌بر مثال‌های وایس در این کتاب، ن. ک.: تحلیل ژلوز در «او لکنت زد» در ژیل ژلوز، یک زندگی...، ترجمه‌ی پیمان غلامی و ایمان گنجی، نشرچشمه، ۱۳۹۵، فصل ۷، صص ۵۲۴-۵۱۲. ژلوز به نابجایی‌های زبانی در شعر تو را شورمندانه دوست دارم گراسیم لوکا و به سایر نمونه‌ها در ملویل، کافکا، مارخ، لارنس، کلایست، آرتو و سلین اشاره می‌کند.

۳. simulated delirum: در اصطلاح‌شناسی پی‌یر کلوسوفسکی «وانموده» یک نقاب است که فانتاسم را پنهان می‌کند؛ وانموده بازتولید ارادی فانتاسم است که تشویش نامرئی جان را شبیه‌سازی می‌کند. وانموده‌ها رونوشت‌ها یا کپی‌ها یا بازنمایی‌های کلامی، پلاستیکی، صوتی-تصویری فانتاسم‌ها هستند. وانموده‌ها فعلیت‌یابی چیزی هستند که فی‌نفسه ارتباط‌ناپذیر و بازنمایی‌ناپذیر است. در این‌جا، هذیان وانموده‌شده از فعلیت‌یابی وانموده‌شده‌ی هذیان در اُبژه‌ی هنری خبر می‌دهد.

www.ketab.ir

فرم‌های فروپاشیده سَر برآورد. اما آن هنرمندانی که آثار و هذیان‌های‌شان تجلیِ غرابتِ محض، به حاشیه‌رانی و انزوای اجتماعی، یا جنون است چه‌طور؟

در زمانه‌ی پسامدرن، می‌توانیم در خاستگاه‌های عرصه‌ی نامحدود هنر معاصر کنکاش کنیم، و یکی از سرچشمه‌هایش را در آثاری بجوییم که تاکنون از تاریخ‌های رسمیِ آثار هنری غایب بوده‌اند، آثاری که سازنده‌ی درون تاریک هنر، و دوزخِ پریشان‌کننده‌اش هستند. با این حال، هنرِ خام[1]، که پَرت افتاده، پنهان مانده، و حذف شده حدود آفرینشگریِ هنری و فرهنگی زیباشناختی را بسط می‌دهد ــ صرف‌نظر از هر میزان اضطرابی که آثار هنرِ خام می‌توانند تولید کنند. میشل تِوُز[2] هنرِ خام را «نه یک فرهنگ دیگر، که چیزی غیر از فرهنگ» تعریف کرد، ژان دوبوفه تأکید کرده که در واقع، هنرِ خام هنرِ راستین است، و آن‌جا برپا می‌شود که هنر حتا به شرط ناموس می‌کند. دبوفه:

> با اصطلاح «هنرِ خام»، آثاری را می‌فهمیم که به دست کسانی ساخته شدند که از فرهنگ هنری در امان ماندند (خلاف فعالیت‌های روشنفکران)، این‌جا تقلید یا اَدا[3] هیچ نقشی ندارد یا نقشِ کم اهمیتی می‌کند ــ این‌جا شاهد نوعی عملیاتِ هنری کاملاً ناب هستیم، عملیاتی خام و نابازمودگی که در همه‌ی مراحلش صرفاً به وسیله‌ی تکانه‌های خود هنرمند و تماماً بازابداع شده است.(۲)

این آثار که هنر بیگانه[4] نیز خوانده شده‌اند باید از هنر عامی، هنر عامه‌پسند[6]، هنر الهامیِ دینی، آفرینش‌های ملهم از هنردرمانی، و به همین ترتیب سایر آثار مشتق از هنجارهای فرهنگی‌هنری متمایز شوند. بااین‌حال، دبوفه با پی بُردن به ناخنی‌هایی گریز از تأثیر فرهنگ، حتا در جداافتاده‌ترین انزوا، حتا در محرمانه‌ترین اندیشه، و نهانی‌ترین قلمروهای تخیل، با تصدیق این‌که چنان آثاری به وسیله‌ی بی‌شمار اخگرهای جزئیِ

1. art brut 2. Michel Thévoz 3. mimicry

۴. outsider art: راجر کاردینال در کتاب سال ۱۹۷۲اش به دفاع از هنرِ خام پرداخت و آن را هنرِ بیگانه نامید. «به باور من، مهم‌ترین عامل در تعریفِ انتقادیِ هنرِ بیگانه‌ی آفرینشگر این است که آفریننده‌اش باید تحت تسخیرِ تکانه‌ای بیانگر قرار گرفته باشد و در نتیجه باید آن تکانه را به شیوه‌ای کنترل‌نشده بیرونی کند. طوری که بسترسازیِ هنری ـ تاریخیِ قراردادی را به چالش بطلبد.» این اصطلاحِ معانیِ ضمنیِ «هنرِ خارجی / غریبه» را هم در خود دارد.

۵. folk art: این سنخ از هنر گستره‌ی وسیعی از اشیا و وانموده‌ها را در بر می‌گیرد که سنت‌های مبتنی بر هنرِ دستی (دست‌ساز) و ارزش‌های اجتماعیِ سنتیِ گروه‌های مختلفِ اجتماعی را منعکس می‌کنند. هنرمندانِ بومی عموماً خودآموخته‌اند.

6. popular art

www.ketab.ir

هیبریدی[۱] مشخص می‌شوند، و با نگاه این‌که انگاره‌ی «هنرِ خام» بیشتر اشتیاق است تا تعریف، گرایش است تا سبک یا دسته‌بندی، و جهت است تا جایگاهْ موضعش را اصلاح کرد.(۳)

بااین‌حال، امروزه هنرِ خامْ موزه‌ها و نمایشگاه‌گردان‌ها، گالری‌ها و دلال‌ها، مجلات و نویسنده‌ها، اَسناد بیمارستانی و متخصصان روان‌درمان‌گرِ خاصِ خودش را دارد. در واقع، ما در یک دقیقه‌ی بسیار مهم تاریخی هستیم: هنرِ خام در شُرفِ جذب شدن توسط تاریخ هنرِ «رسمی» است. تولیدات هنریِ خودِ دبوفه اغلب، در مقامِ وانموده‌های هنرِ خام، رهبری می‌شدند، و سرانجام هنرِ خام را نیز به همراهشان به آن‌جا می‌کشاندند. آن‌چه زمانی یک هنر حاشیه‌ای (نوعی پادهنر یا هنرِ بدیل) بود، به‌سرعت در حال جذب و همسان‌سازی است. آن‌چه باید درک کنیم که مطالعات‌مان درباره‌ی هنرِ خام نه‌تنها مشارکت‌مان را در فصل جدیدی از تاریخش آشکار می‌کند، بلکه حتا افزون بر این از فانتاسم‌های خودِ ما نیز پرده برمی‌دارد، از شورهایی که در یک فرمِ بیش‌ازپیش ایدئال‌شده بیان شده‌اند. تنها می‌توانیم بکوشیم از زیرساخت‌های گفتمانی، جدلی، و تاریخیِ این ایدئال‌سازی را آشکار کنیم اما این را هم به یاد می‌آوریم که نباید به نظریه مجال داد نقشِ جدل را پنهان کند. باید به آن جایگاهی طریف انگیزه‌ها امیدوار باشیم که برای اندیشه‌ی معاصر بسیار مهم‌اند، و ارائه‌ی نظریه در مقام جدل، جدل در مقامِ تاریخ، تاریخ به منزله‌ی نقد، و نقد به منزله‌ی نظریه را در بر می‌گیرد.

نهایتاً، پروژه‌ی پیش رو انگیزه‌های خود را در غرابتِ مشوش‌کننده‌ای می‌یابد که در حاشیه‌های قطعیِ هنر، در حاشیه‌های خودِ هنرِ خام، در این بزنگاهِ تاریخی احساس کرد، آن‌جا که هر دوی این حاشیه‌ها و غرابت‌ها در خطر انقراض یا دست‌کم، در معرض فراموشی‌اند. آن‌قدرها در پی شیوه‌ی جدیدی از اندوه، که مبتنی بر نگاه داشتن است، یا شیوه‌ی جدیدی از براندازیِ رادیکال نیستیم وقتی کهن‌ترین فرمِ قدردانی را به کار می‌گیریم: افسون یا شیفتگی. از این‌رو، می‌توانیم تجملِ یک نوستالژیِ مشخص، یعنی یک نوستالژیِ انتقادیِ فعال را بر خود روا بداریم، تا آن‌جا که می‌تواند از جزئیاتِ یک

۱. hybrid nuances؛ به اختلاف‌های جزئی چندرگه پیش‌تر اشاره شد (کیفیات یا رگه‌های قومی، رگه‌هایی از فرهنگ عامه‌پسند، رگه‌هایی دینی و الخ) و بعد هم در هر فصل به طور مجزا در مورد هر هنرمند به این گستره از تأثیر اشاره می‌شود.

پروژه یا فرافکنی، یا شورهای خودِ ما خبر دهد؛ دقیقاً آن‌جا که شورهای ما به شورهای غیرمنتظره اعلام‌نشده، و نام‌نیافته‌ی دیگران بَر می‌خورند...

عقلانی‌سازی مستلزمِ درجه‌ی مشخصی از سلطه است، چنان که با آن‌همه تلاش صورت‌گرفته در «روشنگری» نیز چنین سلطه‌ای ایجاب می‌شود. پیروِ فوکو آموخته‌ایم بنابر فلسفه‌ی سوءظن بیندیشیم که نهادینه‌سازی و دسته‌بندی را به پرسش می‌کشد، اما به همان اندازه تمامِ کوشش‌ها برای دور زدنِ خام‌دلانه‌ی بوروکراسی‌ها و گریز از سلسله‌مراتب‌ها را هم به چون‌وچرا می‌کشد. تاریخ این قرن به ما آموخته که افسون / شیفتگی می‌تواند زیباشناختی کردنِ سیاستِ منجر به فاشیسم را شامل شود، و نوستالژی می‌تواند یک ابزارِ عمده‌ی ارتجاع باشد. شیوه‌های سرمستانه‌ی ستایشِ زیباشناختی باید با نقد کاربری و تقدیر ابزارهای زیباشناختی توأم شود.

پروژه‌ی دبوفه (که پیشاپیش توسط «نظام مستقر» غصب شد) و جدلِ وی (که پیشاپیش توسط «پسامدرنیسم» فراگیر منسوخ شد) بر پایه‌ی شیفتگیِ خودِ وی نسبت به یک تفاوت قطعی برپا شده بود. این تفاوتِ هنرِ خام، که جنون تنها یکی از جنبه‌های آن است، به لحاظ سنتی در خارج خط‌های خارج فرهنگ‌ها و هنرمان طرح‌افکنی شده بود. در واقع، دبوفه به ما آموخت که این غیریتِ زیباشناختی همواره درون خودِ ما در حال برپایی است و باید پرورانده شود. پروژه‌ی دبوفه که به طرزی مبهم بیان شده و از حیثِ بلاغی طاقت‌فرساست، می‌تواند همچون مقدمه‌ای برایی بر این ساحتِ «دانشِ سرکوب‌شده» عمل کند، نه به منزله‌ی تحلیل یا تعریف نهایی.

به یک معنا، اصلاحِ دانمیِ دسته‌بندی‌ها، هشیاری سرسختانه در قبال راست از مرزهای هنرِ خام، و واپس‌رویِ بی‌نهایتِ تفاوت‌گذاری‌ها بر مبنای موارد «پایدار / مرزی»، همگی امتناع‌های بینش و انکارهای اندیشه‌اند. اگر بناست متوجه تناقض‌هایی باشیم که ذاتیِ چنین آثاری هستند، بگذاریم این موارد تناقض‌های تولید مادی آن‌ها باشد و نه معماهای پوچ انگیزه‌های جزمی یا الزام‌های زیباشناختی. اگر هنرِ خام به‌راستی خام یا «ناآزموده»[1] است، پس باید با تفاوت‌ها، ویژگی‌ها، و فردیت‌هایی که این لفظ بدان دلالت می‌کند همکوک شویم. هر چند این لفظ ممکن است خام باشد، یقیناً بدون تاریخ نیست.

1. raw / brut

www.ketab.ir

اما حتا، افزون بر این‌ها، دقیقاً به علت ماهیتِ گذرا و بی‌دوامِ چنین آثاری باید همواره متوجه شکنندگیِ هنرِ خام باشیم. بااین حال، چرا نوعی از هنر نباید بی‌دوام باشد، چرا بعضی آثار نباید ناپدید شوند، همچون قلعه‌های شنی بر سواحلِ کودکی‌مان یا کاخ‌های طلایی و سرداب‌های جهنمی رؤیاهای‌مان؟ این شکنندگی در خودِ زندگی‌های آفرینندگان این آثار نیز مشهود است. بسیاری از آن‌ها در نهادهای روان‌پزشکی‌مان به حاشیه رانده شدند، به شکننده‌ترین وجود در زمخت‌ترین شرایط بدل شدند، همان‌ها که در نسبت با باقی فرهنگ ما فانی بودند. این مردمان همواره نه در نهایتِ غریب شدن[1]، که به معنای دقیق کلمه در مُنتهای بی‌خانمان، یا تماماً محروم شدن قرار دارند. بااین حال، اگر برخی آفرینندگانِ هنرِ خام مشوش‌انداخته ساکت، منزوی، و تودار بمانند، اگر می‌خواهند آثارشان را مخفی یا نابود کنند، چرا نباید قائل کنیم. این ملاحظات ضرورتاً باید به ورای زیبایی‌شناسی برود، آن‌جا که الزامِ اخلاقیِ هنرِ خام در کار است. خیلی از این آثار (خصوصاً آثار برآمده از بیمارستان‌های روان‌پزشکی) به همان دلیل که ولیدات هنری هستند، بیان‌های درد، کوشش‌هایی در راهِ ارتباط، و فریادهای بازشناسی‌اند. صِرفاً همین رنج بردن است که اغلب از سوی کسانی که چنین آثاری را ارزش‌گذاری می‌کنند فراموش می‌شود. درد، خاطرات درد، یا چیرگی بر درد به نشانه‌های معنادارِ نسبتِ بدنِ آفریننده با سوسیوس[2] استحاله می‌یابد. وقتی چنین هنرمندانی

1. becoming unheimlich

۲. Socious؛ عامل فرآیندهای تولید اجتماعی و رمزگذاری میل است. (برای توضیح بیشتر ر.ک: [illegible] تاریخ و نه نام پدر (سمینارهای ضدادیب و هنر/ فلات)، مایکل هارت و ژیل دُلوز، ترجمه‌ی زهره اکسیری و پیمان غلامی، نشر رخ داد، ۱۳۹۱، صص ۶۳ـ۶۲) در ضدادیب (دُلوز و گتاری، ۱۹۷۲)، سوسیوس «ضروری» خوانده شده زیرا تولید میل‌ورز، یا تولید و بازتولید اجتماعی محاور و [illegible] ی آن‌که دومی رخ دهد میل باید رمزگذاری و بازرمزگذاری شده باشد. طوری که سوژه‌ها بتوانند برای نقش‌ها و کارکردهای اجتماعی [illegible] مهیا شوند. سوسیوس زمینه یا میدانِ همین رمزگذاری و بازرمزگذاری است. توجیه منطقی دیگر برای سوسیوس از نقشش در یکپارچه‌سازی و تحکیم نظ[illegible]یتالیستی می‌شود. میل توسط سرمایه توأمان توانمند و محدود می‌شود، که این امر آن را از قیدِ تجسم‌ها با رمزگذاری‌های پیشین آزاد می[illegible]وری که می‌تواند در اختیارِ گسترش کاپیتالیستی قرار گیرد؛ اما میل بعد از این رمزگشایی توسط سرمایه، منع یا ضبط می‌شود. طوری که می‌تواند مقتضیات [illegible]یع تا[illegible]یستی را برانداز. زمین مقدم بر ساختِ سوسیوس است؛ زمین وحدتِ ازلی یا زمینه‌ی میل و تولید است. زمین پیش‌شرطِ تولید و در [illegible]ن حال اُبژه‌ی میل است. اولین فرم سوسیوس شامل قلمروگذاری می‌شود که از سوی «ماشین قلمرودار» تقبل می‌شود که زمین را به بخش‌های معنای اجتماعی تق[illegible] می‌کند. وقتی قلمروگذاری رخ داد، برای ماشین‌های اجتماعی (هسته‌ی سوسیوس) این امکان به وجود می‌آید که دست به عمل بزنند. [illegible]ین‌ها اجتماع سیلان‌های قدرت و میل را با رمزگذاری کردن سامان‌دهی می‌کنند. اگر سوسیوس یک کلان‌ماشین باشد، سوختِ این ماشین میل است. [illegible] چند میل یا تعبیه شدن درون همین ماشین سامان می‌یابد و شکل می‌پذیرد. در جوامع مدرن، ماهیتِ این تعبیه‌ی میل درون ماشین‌های تنظیم اجتماعی به نحو معناداری استحاله یافته است. برای تسهیل کارکرد کاپیتالیسم. سیلان‌ها باید انتزاعی‌تر می‌شدند، زیرا سرمایه به قابلیتِ جانشین‌پذیری متقابل، همگونی، کمیت‌پذیری بی‌وقفه و مکانیسم‌های مبادله برای عمل کردن نیاز دارد (برای مطالعه‌ی بیشتر ر.ک: فرهنگ اصطلاحات دُلوز، آدرین پارِ، ۲۰۰۵، صص ۲۶۰ـ۲۵۸). هنرِ خام برای دیوفه نوعی بیرون‌زدگی از رمزگان‌های فرهنگی مسلط را ایجاب می‌کند. به یاد داشته باشیم، جنبه‌های خودآموخته و بیگانه‌ی آثارِ راستینِ هنرِ خام (همچون جیغ‌های آرتو) در خدمت بیان یکگی پنهان‌ترین فانتاسم‌ها (و نه بازتولید مضحک‌ترین کلیشه‌ها) عمل می‌کند. و حدود معناداری و لوگوس‌محوری. حدود قواعد کلی و آکسیوم‌سازی را به چالش می‌کشند؛ چنین آثاری به قطب پروبلماتیک یا مسئله‌زای اندیشه تعلق دارند؛ موارد راستینِ این آثار نمره‌ی خودآیینی‌ها و هزینه‌گری‌های غیرتولیدی این طردشدگان‌اند که در رژیم‌های نشانه‌ای آزیبش‌موجود هضم نمی‌شوند و به خاطر درجه‌ی شدید شخصیت‌زدودگی سازندگان‌شان با هیچ اقتصاد تعالی‌محور یا تمامیت‌خواه یا با هیچ منطق مبادله‌ی مبتنی بر سودمندی سازش نمی‌کنند. پس، نظر به تصادم میل مولکولی ماشین‌های میل‌ورز با چینه‌بندی‌های مولی کلان‌ماشین‌های اجتماعی، نباید هر اثر بی‌معنا، مبتنی بر نابلدی و صرفاً کج‌وکوله را که در حال بازتولید کلیشه‌ها (نه فانتاسم‌های تکین و گنگ) یا بازتولید صدای حاکم و تقویت وضع موجود است اثر راستینِ هنرِ خام انگاشت.

www.ketab.ir

اکیداً مشتاقِ ارتباط‌اند، باید نشانه‌های‌شان را به منزله‌ی نشانه‌های خودمان پی بگیریم؛ با صدا بخشیدن به آن‌ها؛ در غیر این صورت بخت بسیار کمی برای یافتن مخاطب دارند.

در بررسیِ دوباره‌ی این آثار هنرِ خام، درست مثل اثرات چندسویه‌شان بر تهور هنریِ مدرنیستی، باید ورای شیفتگی‌مان نسبت به دیگربودگی و تفاوت، ورای نوستالژی‌مان نسبت به خاستگاه‌های آفرینشگری و ناب بودنِ زیباشناختی، از خود بپرسیم دقیقاً چه‌طور می‌خواهیم از این آثار استفاده کنیم و می‌خواهیم چه چیزی را به منزله‌ی سرنوشتِ این آثار برپا کنیم. سرانجام باید پرسید آیا هیچ تفاوتی ــ که سابقاً بیان و بررسی شد ــ می‌تواند دیگربودگیِ هنرِ خام را حفظ کند؟ و تنها می‌توانیم تصدیق کنیم که این دیگری‌ها، که رویاها و فانتاسم‌های‌شان بسیار متفاوت از رؤیاها و فانتاسم‌های ما به نظر می‌رسد، دقیقاً همزادهای ما هستند که غیریت‌شان فرهنگ، هنر، و خودهای [selves] ما را بنا می‌کند.

www.ketab.ir