
ART AND TEXTUALITY

he cuts a lonely figure SMOKED GLASSES

As the cold weather sets in, life is starting to become a dreary affair for many smokers. But...



...from the bar, like a lone figure in a crowd of other smokers, I...

...wanted to take the nicotine out of the air and put it in a glass...
...the nicotine, the Smoked Old Fashioned...
...a few more drinks, this wouldn't quite do it.



...stop...
...FROM HIS FRIENDS...
...the nicotine, the Smoked Old Fashioned...
...a few more drinks, this wouldn't quite do it.

UNCERTAIN WORDS

NOOSHIN FARHID

Nooshin Farhid was born in Tehran, Iran and lives and works in London. She is an artist and has been involved in a number of exhibitions, film festivals and screenings of her video works internationally. Her works has been exhibited recently in Upstream Gallery Amsterdam, Angus-Hughes Gallery, Paradise Row London and Beaconsfield London, *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid*, *New Cinema and Contemporary Art*, Centre Pompidou, Paris, Reina Sofia National Museum, Madrid, Haus der Kulturen der Welt, Berlin. She has also co curated exhibitions including the ongoing multi platform project "Use this kind of Sky". She teaches on the MA and BA Fine Art courses at University of The Arts, London (CSM).

"If Language always seems to presuppose itself, if we cannot assign it a nonlinguistic point of departure, it is because language does not operate between something seen (or felt) and something said, but always goes from saying to saying."

Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*¹

To tap into the wordless position of an artwork, to attribute meaning seems to be an attempt to transcend the illusion of unspeakability. With a pervasively analogical mode of perception one could get in tune with words to inexplicably attach a meaning or the elements of a meaning with a resonating web of correspondences. What seems to be a good starting point in talking about textuality and its relation to contemporary art practice, is first to see how it comes into common usage within the art world and that of critical writing. What direction has "textuality", "the text", the importance of the text been taken? Who has been promoting the primacy of the text? Why did the text become the defining mechanism for understanding the artwork and the desire to attach meaning to it?

From my point of view as an artist, not as a theorist, but one who makes visual images, mainly in my case moving images, the attachment of text to an artwork becomes problematic both politically and aesthetically; producing art is a complex process that is an all inclusive, all embracing activity. The making of art operates on all levels of experience, and on all levels of being, as much as we attempt to categorise it, label it, and locate it in society's scheme of things; it pervades, it infiltrates, and like a virus seeps and permeates. The making of and engagement with art can't be compartmentalised, can't operate within one particular zone of experience, but crosses all our zones of experience; conscious, unconscious,

planned and determined, memory, trauma, systematised, processed, desire, anxiety, extremes of emotion, intuitive, rational, irrational, logical, illogical, dream state, hallucinatory and banal. As Theodore Adorno thought, art could hold out a hope of a freedom from the complex web of constraints seemingly determining all aspects of the lives of individuals within capitalist society. Art would be able to offer an alternative to this structure of determinism because the intrinsic indeterminability of art makes it resistant to the utilitarian spirit of capitalism. "Marx's scorn of the pittance Milton received for *Paradise Lost*, a work that did not appear to the market as socially useful labour, is, as a denunciation of useful labour, the strongest defense of art against its bourgeois functionalisation, which is perpetuated in art's undialectical social condemnation. A liberated society would be beyond the irrationality of its *faux frais* and beyond the end-means-rationality of utility. This is enciphered in art and is the source of art's social explosiveness."² The political establishment within a capitalist society, that is the driving force behind the market, always moves toward making finite that which is infinite, by its very institutional nature it moves to control and to enfold within its system the role and function of the artist, as we can clearly see from the way art is represented in the media—the marketing and commodification of art as something to which investment value can be attached. The emphasis of power placed upon the text by the art establishment has fundamentally altered the position of the artist in society. It has become a divisive tool which is led to some contemporary artists making the mechanisms of the art market a central part of their work, whilst others choose to critically focus on the privatisation and commoditisation of culture by reflecting on notions of truth, quality and the political, and how these relate to the conditions of life itself.

To return to my question and to compact history a little, there was a total schism between the rhetoric of late modernism for example Frank Stella's quote "What you see is what you see"³—full stop. Or Clement Greenberg's emphasis on gestural canvas and his criticism of such elements as subject matter, as he argued in his interview with Allan Walkinshaw "If you start to say "because" you get into art jargon."⁴ Contrasted with this is the then growing influence of the writing of Roland Barthes who is in his well-known deconstruction of the image of a black French soldier on the cover of *Paris Match* effectively gives meaning to every part of the image however obvious or subtle, and from this kind of now outdated structuralist strategy came the notion of the readability of the image. The idea that the image can be read and as such owned, possessed and of course fixed, suggests further that the image is a mode of direct communication between cultural producer and receiver, as long as the latter is able to operate the structuralist methodology of deconstruction. This oversimplification of the role and function of the image downgrades its power to

2- Peter Lewis, *Strange Region*, from *Reading from Departure* series (2008), newspapers and Chinese ink, 43x28 cm © Peter Lewis.

۲- پیتر لویس، منطقه عجیب از مجموعه خواندن از نقطه عزیمت (۲۰۰۸)، روزنامه و مرکب چینی، ۴۳×۲۸ سانتی متر، کپی رایت پیتر لویس.

We live in an age of celebrity, one in which the cult of celebrity is carefully and consciously constructed to such a point that the persona of the artist is more familiar than the actual work. The importance of the artwork as a force within society is diminished to the point of virtual irrelevancy. In parallel with these market ploys is the effect upon the artist as a determined commodity with a marketable value which often leads to the reduction in any attempt to make radical or critical work...

therefore used as a political tool where by the institutions of the state promote meaning and hence fixity as a cultural necessity and then provide the specific meanings that are politically acceptable to those state institutions. Antonio Negri lays out some useful groundwork; he suggests that an essential difference between the artist and the institution is that the latter is holding power, and can be seen like a fortress, it is fixed and static or has limited movement, on the other hand the artist acts as a force, an energy, a dynamic which is in diametric opposition. One is anchored, the other fluid, flexible and in motion.

This concern for control as an essential element of power can also be made clear when one thinks about Gilles Deleuze's assertion that the experience of the artwork is primarily one of "sensation", the sensation of seeing and experiencing. To talk about "reading" an art work is misleading; after all in order to engage with a text, the reader is involved with the syntactical, one word follows another in a sequence in order to produce meaning. The artwork does not operate like this; it operates in the form of a feeling or a sense on the whole of the body at once. The notion of sense and immediacy of sense is akin to that of a phenomenon, of an experiential occurrence that is at one and the same time cerebral, emotional and physical. Language of course, is culturally produced, we enter language, as Martin Heidegger has pointed out, we are made aware of our relation to language when we articulate thoughts in our head but cannot find the words to speak those thoughts. As an indirect attempt to address this problem Jacques Derrida proposed the idea of "sous rature", he begins by acknowledging the inadequacy of language and suggests a partial answer, whereby a line of text is written, crossed out, but left still readable and then another line of text is written above the original line. Somewhere between the two lines is what is intended to be conveyed. Many years before Derrida's formulation this strategy can be seen in Marcel Duchamp's "Notes for the Large Glass" later published as his Green Book. Amidst preparatory drawings are notes in which lines are crossed out and then rewritten over the top in red ink. Here then is where the text is both visual and syntactical.

To return to the text as a seat of power, it is important to review a more recent development in the art world; whilst recognizing that capitalism as a socio-economic and political system requires growth to maintain itself, we have seen

enormous such growth in the emergence of curator as a professional class. Curatorial practice has become a developing area within the art world and also within the academic structures of education, where the prestige and dominance of the curator have been established. There are times when the reputation of the curator is foregrounded ahead of the artist taking part or more problematically when the exhibition's working thesis, its theme as text, leaves the artist's work being a mere illustration to the text. This balance between the theme, as a focus for engaging with artworks of a certain kind grouped together, is overtaken by the pervasiveness of the text reducing the artist to a "supporting act". However, what has emerged with the advent of globalisation and the reduction of the cultural grip of the West is the increasing return to content, artists addressing specific areas of subject matter and more particularly focusing their attention within the political arena. With the increasing number of international Biennales taking place across the world there is the opportunity for artists from a wider international base rather than the familiar Eurocentric one. Although one has to recognise this development of biennales, triennials and art fairs with a note of caution, the plethora of international events brings with it an element of cultural tourism, and a corresponding cultural homogeneity, which as Felix Guattari points out, becomes the "promotional operation" of the art world and its continual creation of "fads" that maintain themselves through publicity. "Art and philosophy become sadly satisfied by the "success" in the markets of the cultural industry."⁶ Collectors protect and enhance their investments by promoting the artists they collect through the various networks constructed for this very purpose, the contemporary art auction, the prestigious museum and the monograph, this latter instrument signifies the arrival of the artist onto the stage of world fame and acceptance. We live in an age of celebrity, one in which the cult of celebrity is carefully and consciously constructed to such a point that the persona of the artist is more familiar than the actual work. The importance of the artwork as a force within society is diminished to the point of virtual irrelevancy. In parallel with these market ploys is the effect upon the artist as a determined commodity with a marketable value which often leads to the reduction in any attempt to make radical or critical work that might have risk as an element in the work's intention. The outcome often takes the form of a kind of signature art; one in which the visual identity of the work never changes or develops but remains static and compromised by its marketability, for as Michael Sandel makes clear in his Reith Lecture Series "where we once had a market economy, we now are a market economy."⁷ Everything is given a monetary value and is seen as an element in the process of financial exchange. Monetary value has taken the place of ethical or moral considerations. However, with the collapse of many of the world's economies during 2008–2009 there has been a sudden reversal in the art market, one in which money was flowing at an incredible rate and new collectors were aggressively purchasing artworks at a rapid rate. This lucrative monetary tap was quickly turned off and many galleries went out of business ceasing to function owing to



3- Clunie Reid, detail, *Take No Photographs, Leave Only Ripples* (2009), Inkjet print on silver acetate, one image from 27, overall size of installation 380×1000 cm, © Clunie Reid.

۳- کلونی رید، بخشی از هیچ عکسی نگیر، تنها امواجی رها کن (۲۰۰۹)، یکی از ۲۷ تصویر، اندازه کل چیدمان ۳۸۰×۱۰۰۰ سانتی‌متر، پرینت روی کاغذ استات نقره‌ایی، کپی‌رایت کلونی رید.

the lack of purchasing power on the behalf of their clients. This reversal has led to a more circumspect attitude to collecting on behalf of those individuals and organisations still left in the market.

Jean Fisher in her seminal essay “Towards A Metaphysics of Shit” written in 2002 advocates the role of the artist as being that of a (political) resistor pointing out however, that for the artist to be politically effective the approach has to be indirect and obtuse to avoid the routes that historically political art as a defined practice has taken. She adds a note of critical caution when she states that much “political art” is no better than third rate journalism. Her argument is well made; put succinctly, the label of political art is familiar, absorbable and ineffective, easily dealt with by the state. Politically motivated art which avoids the well known forms and processes of resistance in favour of new and different approaches are more potent and effective. Fisher takes this argument further when she introduces the concept of the trickster as a metaphor for an artistic strategy in relation to the role of the artist as resistor or as with the notion of antagonism. Fisher suggests that the trickster has its roots globally but what connects the trickster’s multitude of narratives is the concept of antagonism, of a perversity of action and the transgression of perceived boundaries. Fisher argues “the trickster operates with an apparent lack of morality according to acceptable codes of polite society. The trickster is an incorrigible liar, cheat, thief, gambler, eroticist, humourist, master of divination and as an “agent provocateur” with an insatiable appetite.”²⁸ The artist then is in a continuous process of questioning and provoking, crossing perceived boundaries and apparent borders, transgressing norms of behaviour and even within a truly democratic society maintaining an antagonistic pressure as part of any such society’s requirement to undertake change. Marcel Duchamp offers a definition of art not as an aesthetic practice but one of action, art = action. The artist is defined as a person of action. Kurt Schwitters coined the word “Merz”, which is one of those deliberately untranslatable words like “Dada”, but it refers to a state of dynamic chaos and illogical power



4- Paul Eachus, *Looking up to Cuba* (2006), Mixed media, 290×260×210 cm, © Paul Eachus.

۴- پل ایچوز، چشم دوختن به کوبا (۲۰۰۶)، ترکیب مواد، ۲۹۰×۲۶۰×۲۱۰ سانتی‌متر، کپی‌رایت پل ایچوز.

force or an uncontrollable energy that is critical and subversive. It resembles Hegel's "True" as in the quotation below from the preface to his phenomenology: "The True is thus the Bacchanalian revel in which no member is not drunk; yet because each member collapses as soon as he drops out, the revel is just as much transparent and simple repose."

Deleuze and Guattari refer to the state of "becoming", something in process, never static or immobile but actively in process. In an essay titled "Three Questions on Six Times Two" Deleuze writing about the French film maker Jean Luc Goddard says "The key thing is Goddard's use of 'AND'." This is important because all our thought is modelled on the verb to be—"IS". The Sky "IS" blue. The mountain "IS" high. But the use of the conjunction "AND" sets things free; "AND" isn't even a specific conjunction or relation, it brings in all relations; there are as many relations as "AND"; "AND" doesn't just upset relations, it upsets being, the verb and so on. And, and, and, is precisely a creative stammer, a foreign use of language as opposed to a conformist and dominant use of the verb "to be". "AND" is neither one thing or the other, it's always in between, between things, it's in the border line, for there is always a border, a line of flight as flow, only we don't see it because it's the least perceptible of things."¹⁰ What is being proposed here in the writings of Deleuze and Guattari is a kind of creative schizophrenia, one in which the strategies and directions that the artist takes is in direct contrast to that which its attendant institutions would wish for it, where uncertainty becomes a positive rather than being a negative, where the uncertainty in art does not lie in the audience's bewilderment, nor does it result in an absence of clarity of reference or a multiplicity of references, for neither of these descriptions depicts the notion of uncertainty. The ambiguity lies in its visual power through which meanings establish themselves in a shifting array of narratives. There is a positive and necessary fragility in the image, it is never constant but dependent upon so many conditions; it is at one and the same time illusive and impactive. Derrida put forward a view concerning the rhetoric of textuality, that is a kind of thinking that never finds itself at the end, it is undeniable, impossible and therefore it is necessary to make it possible in countless ways. This proposition radically differs from the textuality that is established by the structure of determinism through the state and by the market and is reflective of a Mad Max land where the authority and the serious dabblers wander through a subject prevalent with esoteric concepts; like a parade in a trance, mysteries forced out from the depth to be cut short on the surface by reason, creating a seductive playground for the ideology of the market.

There is a continuous need to recognise the power and the potential of the visual, in all its forms, and to further recognise that art practice is always in a state of becoming, of imminence and subject to rhizomatic, multi directional development. It is constantly and by necessity at odds and in confrontation with the stabilising forces of any social structure and as such constantly in conflict with such organisa-

tions and institutions that wish to pull art practice into the realms of order, cultural "cleansing" and packaging and not least as a commodity. Textuality has played its part in this conflict and continues to do so, but also the text has added another element and in a curious subversion of its own intention has been pulled into the "visuality" of the artwork. The text, either in its simplest form as individual words or as a group of words has been exploited for its visual potential as well as its potential to construct meaning. A strategy employed by artists comes in the guise of the coming together of apparently unrelated images, things that appear not to relate together and first adopted by the Surrealists. The use of qualification, where the sovereignty of one object is usurped by the close proximity of another, and the addition of a word or short text to produce a complexity of possibilities within the artwork is now a familiar practice. The text itself becomes undermined and exploited only to be re-presented in a new and powerful form within the artwork, its visuality is given prominence as well as its primary function of offering meaning. However this property of constructing meaning is in itself made open to change within the domain of the artwork when it comes into association with other counter visual elements. This complexity of elements both come together and disperse at the same time in such a way that it invites the viewer to relinquish their personal historical baggage and to take part in a journey without an itinerary and without knowing where they will end up. ■

Endnotes:

- 1- Deleuze, Gilles and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, London, 2004, p. 85.
- 2- Adorno, Theodore W., *Aesthetic Theory*, trans. R. Hullot-Kentor, London, 2004, p. 298.
- 3- Stella, Frank, <http://www.quotessea.com/quotes/by/frank-stella>, New York 1964.
- 4- Greenberg, Clement, Oshawa Interview: Allan Walkinshaw talks with Clement Greenberg, <http://www.sharecom.ca/greenberg/interviewoshawa.html>, Ontario, 1978.
- 5- Buchanan, Ian, "Writing the wrongs of history: de Certeau and post-colonialism", <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litserv/SPAN/33/Buchanan.html>, Perth, 1996.
- 6- Zepke, Stephen and Simon O'Sullivan, *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh, 2010, p. 2.
- 7- Sandel, Michael, BBC Reith Lectures, <http://www.bbc.co.uk/blogs/radio4/2009/05/reith-lectures.html>, London, 2009.
- 8- Fisher, Jean, "Towards a Metaphysics of Shit", in *Documenta11 Platform5: exhibition*, Kassel, 2002, pp. 63-70.
- 9- Hegel, G.W.F., *Preface to The Phenomenology of Spirit*, trans A.V. Miller, Oxford, 1977, p. 27.
- 10- Deleuze, Gilles, *Negotiations: 1972-1990*, trans. Martin Joughin, New York, 1990, p. 44.

کلمات مردد

نوشین فرهید

نوشین فرهید در تهران به دنیا آمده و در لندن کار و زندگی می‌کند. در نمایشگاه‌های متعدد، جشنواره‌های فیلم و نمایش آثار ویدئویی‌اش در سطح بین‌المللی شرکت داشته است. آثار او را به تازگی در گالری آپ‌استریم آمستردام، گالری انگس-هیوز، گالری پارادیس رو لندن، گالری بیکنزفیلد لندن، جشنواره دیدارهای بین‌المللی پاریس، برلین، مادرید، سینمای جدید و هنر معاصر مرکز پمپیدوی پاریس، موزه ملی ریئا سوفیای مادرید، و خانه فرهنگ جهانی برلین، نمایش داده‌اند. او همچنین به‌طور مشترک نمایشگاه‌گردان نمایشگاه‌های متعددی بوده است، از جمله پروژه چندسطحی موسوم به از این جور آسمان استفاده کن. فرهید مدرس هنرهای زیبا در مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد دانشگاه هنرها در لندن (CSM) است.

«اگر همیشه چنین به نظر می‌رسد که زبان خود را به صورت یک پیش فرض می‌پذیرد، و اینکه نمی‌توانیم نقطه عزمی غیرزبان‌شناختی برای آن در نظر بگیریم، دلایل آن است که زبان در حد فاصل آنچه دیده (یا حس) و آنچه گفته می‌شود عمل نمی‌کند، بلکه همیشه از گفته‌ای به گفته دیگر می‌رود.»

ژیل دلوز و فلیکس گاتاری، یک هزار فلات

رخنه کردن در موضع بی‌کلام یک اثر هنری و نسبت دادن معنا به آن، به نظر تلاشی برای استعلا بخشیدن به توهم بیان‌ناپذیری می‌آید. با دراختیار داشتن یک شیوه دریافت که به نحوی فراگیر تمثیلی باشد، آدمی می‌تواند خود را با کلمات سازگار کند و از این راه معنا یا عناصری از معنا را به شکلی غیرقابل تبیین به شبکه‌ای تکرار شونده از مشابهت‌ها پیوند بزند. به نظر می‌رسد که نقطه آغازی مناسب برای بحث درباره متنیت و ارتباط آن با روال هنری معاصر، در وهله اول بررسی این امر باشد که متنیت چگونه در عالم هنر و نوشتار انتقادی کاربرد عام یافت. «متنیت»، «متن» و اهمیت متن به چه سمت‌وسویی کشانده شده است؟ چه کسانی در کار اولویت‌بخشیدن به متن بوده‌اند؟ چرا متن به سازو کاری تعریف‌گر برای درک اثر هنری و میل به معنا بخشیدن به آن تبدیل شد؟

از دیدگاه من در مقام یک هنرمند، نه در مقام یک نظریه‌پرداز بلکه در مقام کسی که تصویرهای بصری، و در مورد خود عمدتاً تصاویر متحرک می‌سازد، پیوند زدن یک متن به یک اثر هنری هم به لحاظ سیاسی و هم به لحاظ زیبایی‌شناختی معضل‌آفرین است؛ تولید هنر، فرآیندی پیچیده است، کنشی همه‌جانبه و فراگیر. آفرینش هنری در تمامی سطوح تجربه و در تمامی سطوح هستی عمل می‌کند. هرچقدر تلاش کنیم آن را طبق الگوی اجتماعی چیزها طبقه‌بندی، نامگذاری و تعیین موقعیت کنیم، هنر شیوع می‌یابد، رخنه می‌کند و مثل ویروس سرایت می‌کند و پخش می‌شود. آفریدن و اشتغال داشتن به هنر را نمی‌توان تقسیم‌بندی کرد، این امور صرفاً در یک قلمرو از تجربه فعال نیستند، بلکه از دل تمامی قلمروهای تجربه‌مان می‌گذرند: آگاهی، ناآگاهی، برنامه‌ریزی و تعیین، خاطره، ضایعه روحی، نظام‌مندی، پردازش‌شدگی، میل، اضطراب، جریان‌ات عاطفی، شهود، معقول، نامعقول، منطقی، بی‌منطقی، رؤیا، توهم، و پیش‌پافتادگی. همان‌گونه که تودور آدورنو می‌اندیشید، هنر می‌تواند امید به رهایی‌یافتن از شبکه پیچیده محدودیت‌هایی را که گویا تعیین‌بخش تمام جنبه‌های زندگی فرد در جامعه سرمایه‌داری‌اند، زنده نگاه دارد. هنر قادر است بدلی برای این ساختار تعیین‌کننده عرضه کند، زیرا عدم‌تعیین ذاتی‌اش آن را در برابر روح فایده‌باور سرمایه‌داری مقاوم می‌کند. «انتقاد مارکس بر حقوق بخور و نمیزی که میلتون برای نوشتن هشت گم‌شده گرفت، کاری که نزد بازار شغل اجتماعی سودمندی

به حساب نمی‌آمد، در مقام تقبیح [مفهوم] شغل سودمند، بزرگترین دفاعی است که می‌توان از هنر در برابر نگرش کارکردگرایانه بورژوازی به آن کرد؛ نگرشی که در نكوهش غیردیالکتیک اجتماعی از هنر همچنان به قوت خود باقی مانده است. جامعه آزادشده، پا را از غیرمعقول بودن «مخارج اضافی» و هدف ابزارمعقولیت منفعت فراتر می‌نهد. چنین امری در هنر حک می‌شود و منبع قابلیت انفجار اجتماعی هنر است.»^۱ تشکیلات سیاسی در جامعه سرمایه‌داری، یعنی نیروی محرک در پس بازار، همیشه در پی متاهی ساختن امور نامتناهی‌اند، و درست با همین ماهیت نهادی است که سعی می‌کنند نقش و کارکرد هنرمند را درون نظام خود پوشش دهند و کنترل کنند، که نمونه آشکار آن را می‌توانیم در شیوه بازنمایی هنر در رسانه‌ها ببینیم — بازاری شدن و کالاوارگی هنر به مثابه چیزی که می‌توان برایش ارزش سرمایه‌گذاری در نظر گرفت. تأکیدی که تشکیلات هنری بر قدرت متن دارند، جایگاه هنرمند را در جامعه به صورتی بنیادین عوض کرده است. این امر به ابزاری تفرقه‌انگیز تبدیل و باعث شده که برخی از هنرمندان معاصر سازوکارهای بازار هنر را به بخشی محوری در آثار خود تبدیل کنند، همچنان که هنرمندانی دیگر بر آن می‌شوند تا به نحوی انتقادی و از طریق تأمل در مفاهیم حقیقت، کیفیت و امر سیاسی، و چگونگی ارتباط یافتن این مفاهیم با نفس شرایط زندگی، بر خصوصی‌سازی و کالاسازی فرهنگ تمرکز کنند.

بازگردیم به سؤال خود و تاریخ را اندکی فشرده کنیم. در بازی الفاظ مدرنیسم متأخر نوعی انشقاق کلی وجود داشت؛ مثلاً این نقل قول از فرانک استلا که «آنچه می‌بینید همان است که می‌بینید»^۲ — همین و تمام. یا تأکید کلمنت گرینبرگ بر بوم کنش‌نما و انتقاد او از عناصری همچون موضوع، آنجا که در مصاحبه‌ای با آلن والکینشو چنین بحث می‌کند که «همین که شروع کردی به گفتن "چون که"، به دایره اصطلاحات هنری پا گذاشته‌ای.»^۳ در مقابل این، روند فزاینده تأثیر نوشته‌های رولان بارت قرار دارد که در شالوده‌شکنی مشهور خود از تصویر یک سرباز سیاهپوست فرانسوی بر جلد مجله پری میخ به طرزی مؤثر به تمام اجزای تصویر، اعم از آشکار و نامحسوس، معنا می‌بخشد، و از دل همین ترفند ساختارگرایانه که دیگر قدیمی شده است، مفهوم خواندنی بودن تصویر برمی‌آید. این باور که می‌توان تصویر را خواند و از این راه مالکش شد، آن را به تصاحب درآورد و صدا بته ثبات بخشید، در ادامه می‌گوید که تصویر حالتی از ارتباط مستقیم میان تولیدکننده و دریافت‌کننده فرهنگی است، البته مادام که دریافت‌کننده قادر باشد روش‌شناسی ساختارگرایانه شالوده‌شکنی را به کار بندد. این گونه ساده‌انگاری افراطی درباره نقش و کارکرد تصویر، از قدرت تصویر می‌کاهد تا تفکر و تجربه حسی را ارج بگذارد. تأکید بیشتر بر معنا و یکه بودن آن نیز تقویت کردن این باور است که هر تصویر یک پیغام است، «معنایی دارد» و این معنا به قصد منتقل شدن، دریافت‌شدن و درک فکری شدن به وجود آمده است. معنا به هیچ چیز دیگری امکان حضور نمی‌دهد. معنا تصویر را از امور بالقوه‌اش بری می‌کند تا دامنه وسیعی از واکنش‌ها را در بیننده برانگیزد، و این واکنش‌های چندگانه نیز به‌نحوی هرچه اساسی‌تر و هرچه قدرتمندانه‌تر فاقد دوام و ثبات‌اند، و در هر بار مواجهه بیننده با تصویر چه به لحاظ نوع و چه به لحاظ شدت دستخوش تغییر می‌شوند. در نتیجه، همان‌گونه که میشل فوکو نیز اشاره کرده است، این دل‌مشغولی به معنا، به نوبه خود، شکلی از تمامیت‌خواهی است؛ نوعی فرآیند کوتاه‌فکرانه در رابطه ما با تصویر. به یاد نقد فلیکس گاتاری بر فریودگرایی افتادم که می‌گفت فریودگرایی نوعی روش‌شناسی را در فرآیند تحلیل وارد می‌کند که

تأکیدی که تشکیلات هنری بر قدرت متن دارند، جایگاه هنرمند را در جامعه به صورتی بنیادین عوض کرده است. این امر به ابزاری تفرقه‌انگیز تبدیل و باعث شده که برخی از هنرمندان معاصر سازوکارهای بازار هنر را به بخشی محوری در آثار خود تبدیل کنند، همچنان که هنرمندانی دیگر بر آن می‌شوند تا به نحوی انتقادی و از طریق تأمل در مفاهیم حقیقت، کیفیت و امر سیاسی، و چگونگی ارتباط یافتن این مفاهیم با نفس شرایط زندگی، بر خصوصی‌سازی و کالاسازی فرهنگ تمرکز کنند.



There is an outside, a depth, a beyond that is so much further away than any of your so-called 'outsides'. There you will see a certain stillness coupled with a raging fire that is the bur-nee-ing of the what is. And we will cry out 'Hurrah, at last something different!' And you may see the pre-industrial modern and not understand it. After all, as we have said many times before- there is nothing to understand. What is it to act accordingly? It is name the thing, the thing, the thing!

What is a pre-industrial modern? Well, well, well might you ask. For it is a very queer, very wonky thing. But you will know it by these signs. 1. It has nothing what-so-ever to say about the what-is. 2. It appears as if from the past, but a past unactualised in the typical course of events that they call progress - that is history. 3. It is from the few-turze that runs at an oblique line to the so-called present. And if you think you know what we are saying, you are very much mistaken!

از طریق متن تداوم بخشیده می‌شود. میشل دو سرتو در «روال زندگی هرروزه» می‌گوید که شیوه مردم را برای «بسنده کردن به آنچه موجود است»^۷ باید در رابطه آن با «قدرت استراتژیکی» در نظر گرفت که «برای نهادها قابل می‌شوید، قدرتی که مکان عمل‌کردش محیط‌هایی است که به قصد اعمال کنترل بر توزیع معنا، محدود شده‌اند.»^۸ بنابراین، اهمیت معنا به عنوان ابزاری سیاسی به کار می‌رود که نهادهای کشور به وسیله آن معنا و به تبعش ثبات را به عنوان یک ضرورت فرهنگی ترویج و سپس معانی خاصی را ایجاد می‌کنند که به لحاظ سیاسی برای آن نهادها قابل قبول باشد. آنتونیو نگری برخی مقدمات مفید را در این زمینه ارائه می‌دهد؛ به زعم او تفاوت ذاتی میان هنرمند و نهاد آن است که مورد اخیر قدرت را در اختیار خود نگه می‌دارد و می‌توان آن را به چشم یک دژ نگریست، نهاد ثابت و ایستاست یا تحرک اندکی دارد، از سوی دیگر هنرمند در نقش یک نیرو، انرژی یا پوشش عمل می‌کند که در تقابلی صدوهشتاد درجه‌ای [با مفهوم نهاد] قرار دارد. یکی لنگر انداخته است، آن دیگری جاری، انعطاف‌پذیر و در تکاپو است.

این دغدغه کنترل راه، به عنوان یکی از عناصر حیاتی قدرت، می‌توان با تأمل در این اظهارنظر ژیل دلوز روشن‌تر دریافت که می‌گفت تجربه‌کردن اثر هنری در وهله اول تجربه‌ای است از نوع «احساس»، احساس دیدن و تجربه‌کردن. صحبت کردن از «خواندن» یک اثر هنری گمراه‌کننده است؛ در هر حال، برای درگیر شدن با یک متن، خواننده با تألیف کلام سروکار دارد؛ کلمه‌ای از پس کلمه‌ای دیگر در یک زنجیره قرار می‌گیرد تا معنا تولید شود. اثر هنری به این صورت عمل نمی‌کند؛ اثر هنری در قالب یک فهم یا حس، به صورت یکباره و بر کلیت بدن کارگر می‌شود. مفهوم حس و بی‌واسطگی حس، شبیه مفهوم پدیدار است، مفهوم یک رخداد تجربی که هم‌زمان ذهنی، عاطفی و جسمانی است. ناگفته پیداست که زبان به صورت فرهنگی تولید می‌شود. ما، همان‌طور که مارتین هایدگر نشان داده است، به زبان داخل می‌شویم. به رابطه‌مان با زبان وقتی آگاه می‌شویم که می‌خواهیم تفکرات درون سرمان را بیان کنیم اما نمی‌توانیم کلمات [مناسب] را برای گفتن آن فکرها بیابیم. به عنوان تلاشی غیرمستقیم در حل این مسأله، ژاک دریدا مفهوم «زیر خط‌خوردگی» را پیش نهاد. او نخست به ناکافی بودن زبان اقرار می‌کند و پاسخی نسبی ارائه می‌دهد، به این ترتیب که خطی از یک متن نوشته می‌شود، خط زده می‌شود، البته به نحوی که هم‌چنان خوانا باشد و سپس خطی دیگر از متن بالای این خط اصلی نوشته می‌شود. آنچه قرار بوده منتقل شود جایی میان این دو خط قرار دارد.^۹ چنین راهبردی را سال‌ها پیش از این صورت‌بندی دریدا می‌توان در «یادداشت‌هایی برای شیشه بزرگ»^{۱۰} مارسل دوشان که بعدها در قالب کتاب سبز او چاپ شد، مشاهده کرد. در بین طراحی‌های مقدماتی یادداشت‌هایی وجود دارد که در آن‌ها بعضی سطرها خط خورده‌اند و سپس در قسمت بالایی با جوهر قرمز بازنویسی شده‌اند. پس در اینجا است که متن هم‌زمان هم بصری است هم نحوی.

7- David Burrows and Simon O'Sullivan, *Ribbon Ritual to call forth the Pre-Industrial Modern*, as part of *Plastique Fantastique* (ongoing mytho-poetic fiction—an investigation of aesthetics, the sacred and politics—produced through comics, performances, text, installations and shrines and assemblages since 1995) (2008), digital image, © David Burrows and Simon O'Sullivan.

۷- دیوید باروز و سایمون اُسالیوان، مراسم روبان برای یادآوری دوره مدرن پیش-صنعتی، بخشی از اثر پلاستیک فانتستیک (داستان‌های در حال ادامه شاعرانه اساطیری - بررسی‌ای زیباشناسانه، مقدس و سیاسی - که در قالب کارتن‌های مصور تولید شده، پرفورمنس، متن، چیدمان و معیها و هم‌بندی‌ها از سال ۱۹۹۵) (۲۰۰۸)، تصویر دیجیتال، کپی رایت دیوید باروز و سایمون اُسالیوان.

صرفاً بر اهمیت و محوریت خانواده متکی است، بدون هیچ توجهی به خاص بودن سوزهای که دارد تحلیل می‌شود.

اگرچه پیشرفت‌های نظری بعدی، پساساختارگرایی و امثال آن، مفهوم معنا را توسعه بخشیدند و آن را متکثرتر کردند، و «معناها» جانشین «معنا» شدند، همان‌طور که «تاریخها» جانشین «تاریخ» شدند، اما این تأکید بر اولویت داشتن متن همچنان بر رویکرد موجود به درگیری‌مان با اثر هنری و شالوده‌شکنی‌مان از آن حاکم بود. قدرت متن به قوه خود باقی ماند، قدرتی که از بیرون می‌آمد. نظریه‌پردازان انتقادی تبدیل به قدرت مرکزی برای تعیین جهتی شدند که روال هنری داشت در پیش می‌گرفت، و نهادهای هنری اعم از آکادمیک، مدیریتی و نمایش‌دهنده (گالری‌ها، موزه‌ها، گروه‌های سرمایه‌گذار) بیش از پیش در پشت مفهوم هنر و نظریه با هم متحد شدند. نمونه آشکار اما فرعی چنین چیزی در دوره تاجرمانانه سیاست انگلیس دیده شد، یعنی هنگامی که شمار مخاطبان در موزه‌ها و گالری‌ها جای هر شکل دیگری از مخاطره‌سنجی یا آزمایشگری فرهنگی را گرفت. نتیجه آن که مقدمه‌نویسی و اطلاعات متنی همراه با نمایشگاه‌ها، تبدیل شد به بخش بسیار مهم هر نمایشگاه هنری. به عبارت دیگر، به بینندگان گفته می‌شد که قرار است بیننده چه چیزی باشند و معنای آنچه می‌بینند چیست. یک نمونه کلاسیک از چنین چیزی تور نمایشگاهی گالری تیت با آثار فرانسیس بیکن در سال ۱۹۹۱ بود. متن نمایشگاه در گالری تیت بریتانیا در لندن متنی بود تاریخ‌نگارانه و آکادمیک که برای «اهل فن» نوشته شده بود، حال آن که متن گالری تیت در لیورپول (سازمان مشابه، مکان متفاوت) کاملاً فرق داشت؛ این متن کاربرپسند و قصه‌گویانه بود و هیچ بار روشنفکرانه‌ای را بر مخاطبانی که قرار بود گسترده‌تر و احتمالاً کمتر روشنفکر باشند، تحمیل نمی‌کرد. در اینجا نوعی سیاست قدرت در کار بود که



5- Neil Chapman, *A Thousand Occasions of Style* (2010), ink jet print on paper, cut, scored and folded, 14x12 cm, © Neil Chapman.

۵- نیل چپمن، هزاران فرصت برای یک شیوه (۲۰۱۰)، چاپ روی کاغذ، برش، تثبیت، و بسته بندی، ۱۴×۱۲ سانتی متر، کپی رایت نیل چپمن.

6- Nooshin Farhid, *Trans Chaosmos Facility* (2011), video installation, 4 screens of 12 screens with variable dimensions and durations, © Nooshin Farhid.

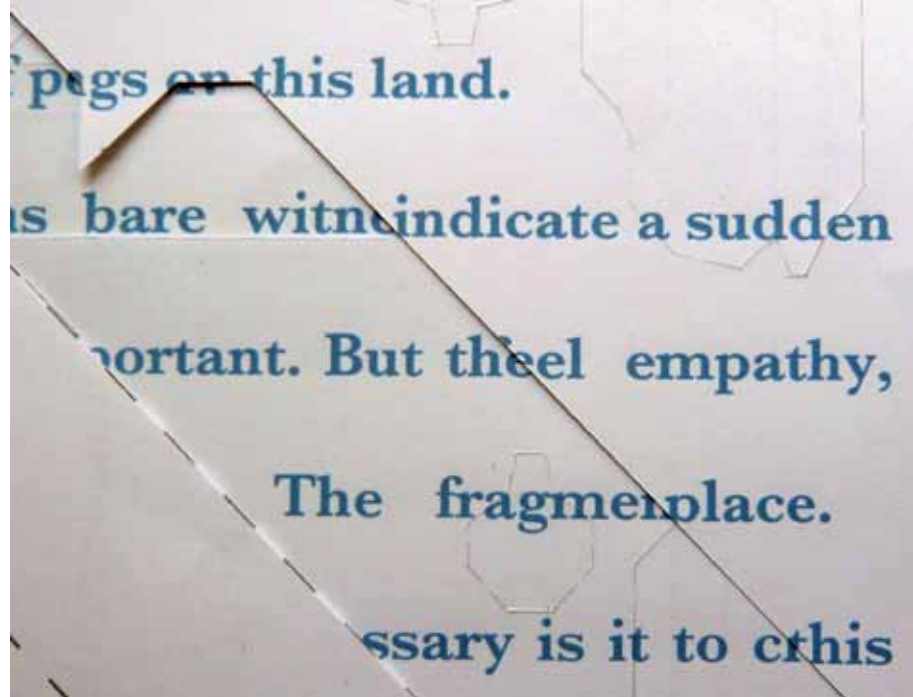
۶- نوشین فرهید، سهولت برای فرا آشوب کائنات (۲۰۱۱)، چیدمان ویدئویی، ۴ تصویر از ۱۲ تصویر با ابعاد و مدت زمان متفاوت، کپی رایت نوشین فرهید.

شد و گالری‌های بسیاری کسب‌وکارشان را از دست دادند و به خاطر ازبین رفتن قدرت خرید مشتری‌هایشان دست از فعالیت کشیدند. این تغییر، باعث شد افراد یا مؤسسات باقیمانده در بازار نگرشی محافظه کارانه‌تر در جمع‌آوری آثار پیش بگیرند.

ژان فیشر در مقاله تأثیرگذار خود، «به سوی متافیزیک مدفوع» که آن را در سال ۲۰۰۲ نوشت، از نقش هنرمند در مقام مقاومت‌کننده (سیاسی) دفاع می‌کند ولی به این نکته هم اشاره می‌کند که برای آن که هنرمند به لحاظ سیاسی تأثیرگذار باشد، رویکردش باید غیرمستقیم و باز باشد تا بتواند از راه‌هایی که هنر به لحاظ تاریخی سیاسی در مقام یک روال تعریف‌شده در پیش گرفته، بپرهیزد. او نکته هوشیارانه منتقدانه‌ای را می‌افزاید وقتی می‌گوید که چه بسا «هنر سیاسی» که چیزی بهتر از ژورنالیسم درجه سه نیست. بحث او مفصل است؛ جان کلام آن که، برچسب هنر سیاسی، برچسبی آشنا، قابل جذب و بی‌فایده است که دولت به راحتی از پس آن برمی‌آید. هنری که دارای انگیزه‌های سیاسی است ولی از فرآیندهای مقاومت و فرم‌های شناخته‌شده به سود رویکردهای متفاوت و نو کناره می‌گیرد، مقتدرتر و مؤثرتر است. فیشر دامنه این بحث را گسترش می‌دهد، آنجا که مفهوم شید را، به صورت استعاری، در مورد راهکار هنرمندانه‌ای به کار می‌برد که با نقش هنرمند به عنوان مقاومت‌کننده یا با مفهوم مخالفت ارتباط دارد. به زعم فیشر، [مفهوم] شید ریشه‌هایی جهانی دارد ولی آنچه روایت‌های فراوان شید را به یکدیگر متصل می‌کند مفهوم مخالفت است، مفهوم منحرف‌بودن کنش و تخطی کردن از مرزهای مقرر شده. فیشر این‌گونه بحث می‌کند که «شید بنا به ضوابط پذیرفته‌شده یک جامعه مبادی آداب، دچار فقدان اخلاقیات است. شید دروغ‌گویی اصلاح‌ناپذیر است، متقلب، دزد، قمارباز، شهوت‌ران، بذله‌گو و استاد غیب‌گویی است، که در مقام "عامل نفوذی" اشتباهی سبیری‌ناپذیر دارد.»^{۱۱} پس هنرمند در فرآیند بی‌وقفه پرسیدن و تحریک کردن است، گذشتن از مرزهای مقرر شده و حدود آشکار، تخطی کردن از هنجارهای رفتاری و حفظ فشار مخالفت، که حتی در جامعه حقیقتاً دموکراتیک نیز بخشی از الزامات چنین جامعه‌ای برای ایجاد تغییر به حساب می‌آیند. مارسل دوشان تعریفی از هنر ارائه می‌دهد نه به عنوان یک عمل زیبایی‌شناختی بلکه به عنوان یک کنش: هنر مساوی است با کنش. هنرمند به عنوان فردی اهل کنش تعریف می‌شود. کورت شوپترس کلمه «مرتس»^{۱۲} را اختراع کرد که یکی از آن کلمات عمداً ترجمه‌ناپذیر همچون «دادا» به حساب می‌آید، و به حالتی از آشوب پویا و نیروی قدرت غیرمنطقی یا یک انرژی غیر قابل مهار اشاره دارد که انتقادی و ویرانگر است. این کلمه به [مفهوم] «امر حقیقی» هگل در نقل قول زیر از مقدمه او بر پدیدارشناسی شباهت دارد: «بنابراین "امر حقیقی" همان خوش‌باشی باکوسی است که طی آن عضوی از اعضا نیست که مست نباشد؛ اما از آنجا نیز که هر عضو به محض کناره‌گیری [از جمع] از حال خواهد رفت، پس این خوش‌باشی همان قدر هم مایه آرامشی ساده و روشن است.»^{۱۳}

دلوز و گاتاری از حالت «شدن» سخن می‌گویند، چیزی که در جریان است، هیچ‌گاه ایستا یا ساکن نیست و به صورتی فعال جریان دارد. دلوز در مقاله‌ای با عنوان «شش پرسش درباره شش ضربدر دو»^{۱۴}، در نوشته‌اش درباره فیلم‌ساز فرانسوی، ژان لوک گدار می‌گوید «نکته کلیدی، استفاده گدار از "و" است.» این نکته حایز اهمیت است،

برای بازگشت به [بحث] متن در مقام مسند قدرت، ضروری است که پیشرفت متأخرتری را در عالم هنر بررسی کنیم؛ اگرچه فهمیده‌ایم که سرمایه‌داری به عنوان یک نظام سیاسی و اقتصادی-اجتماعی، برای بقای خویش نیازمند رشد است، ولی هم‌زمان نیز شاهد رشدی عظیم در شکل‌گیری نمایشگاه‌گردان‌ها به عنوان یک طبقه حرفه‌ای بوده‌ایم. فعالیت نمایشگاه‌گردانی به یک قلمرو در حال گسترش در عالم هنر و همچنین در ساختارهای آکادمیک آموزش، یعنی جایی که اعتبار و سیطره نمایشگاه‌گردان‌ها بنیاد یافته، تبدیل شده است. مواردی هست که در آن شهرت نمایشگاه‌گردان از حضور هنرمند پرنرنگتر جلوه داده می‌شود یا مسأله‌سازتر از این، مواردی هست که در آن تر عملی نمایشگاه، یعنی موضوع نمایشگاه در قالب یک متن، کاری می‌کند که آثار هنرمند صرفاً به تصویر کشیدن آن متن به نظر بیایند. توازن موجود در موضوع، به عنوان کانونی برای مواجهه با مجموعه‌ای از یک نوع خاص از آثار هنری، به واسطه نفوذ متن به هم می‌ریزد و باعث می‌شود [نقش] هنرمند به یک «نقش مکمل» تقلیل بیاید. با وجود این، آنچه با طلوع جهانی سازی و کاسته شدن از تسلط فرهنگی غرب پدید آمده، بازگشت روزافزون به محتوا است، یعنی ظهور هنرمندانی که به موضوعاتی در حوزه‌های خاص می‌پردازند و به‌ویژه توجه‌شان را بر عرصه‌های سیاسی متمرکز می‌کنند. با افزایش یافتن تعداد دوسالانه‌های بین‌المللی‌ای که در سراسر جهان برپا می‌شود حالا به جای هنرمندان همیشگی اروپایی فرصت در اختیار هنرمندانی از سراسر دنیا قرار می‌گیرد. ولی این افزایش دوسالانه‌ها، سه‌سالانه‌ها و بازارهای هنری را باید با احتیاط بیشتری به رسمیت شناخت، چرا که کثرت رخدادهای بین‌المللی با خود نوعی توربسم فرهنگی، و به تبع آن نوعی همگن‌سازی فرهنگی به همراه می‌آورد که، همان‌گونه که فلیکس گاتاری خاطر نشان کرده است، منجر می‌شود به «عملکرد تبلیغاتی» ندیای هنر و «موج‌ها» بی‌وقفه‌ای که این دنیا می‌آفریند و بقایشان را مدیون تبلیغات‌اند. «هنر و فلسفه به‌طور اندوهناکی از «موفقیت» در بازارهای صنعت فرهنگی رضایت به دست می‌آورند.»^{۱۵} مجموعه‌دارها با تبلیغ برای هنرمندی که آثارش را جمع کرده‌اند از سرمایه‌گذاری خود محافظت می‌کنند و آن را بهبود می‌بخشند و این کار را هم از طریق شبکه‌های گوناگونی انجام می‌دهند که درست به همین منظور ساخته شده‌اند؛ یعنی حراج‌های هنری معاصر، موزه-های معتبر و تک‌نگاری‌ها، که این ابزار اخیر بر دستیابی هنرمند به مقبولیت و شهرت جهانی دلالت دارد. ما در عصر مشاهیر زندگی می‌کنیم، عصری که در آن تب پرستش مشاهیر چنان به دقت و آگاهانه بنا شده است که شخصیت هنرمند از اثر اصلی شناخته‌شده‌تر است. از اهمیت اثر هنری به عنوان نیرویی در دل جامعه تا حد رسیدن آن به یک چیز مجازی و بی‌هوده کاسته شده است. هم‌راستا با این دستاویزهای بازاری، می‌توان از نوعی تأثیر بر هنرمند، به عنوان یک کالای متعین که ارزشی متناسب با بازار دارد، سخن گفت؛ امری که غالباً هم باعث تقلیل یافتن هرگونه تلاشی برای آفرینش آثار انتقادی یا پیشرو می‌شود، که در مقام یک عنصر ممکن است مقصود اثر را به مخاطره بیندازد. نتیجه کار غالباً شکل نوعی هنر امضامند را به خود می‌گیرد؛ هنری که در آن هویت بصری اثر هیچگاه تغییر یا پیشرفت نمی‌کند بلکه همیشه در سایه بازاری‌پسند بودنش، ایستا و لطمه‌دیده است زیرا همان‌طور که مایکل سند در «سلسله سخنرانی‌های ریث» خود تصریح کرده، «ما پیش‌تر اقتصاد بازار داشتیم، اما حالا خود اقتصاد بازاریم.»^{۱۶} به همه چیز ارزش پولی داده‌اند و همه چیز را عنصری در تبدلات مالی می‌بینند. ارزش پولی جایگزین ملاحظات اخلاقی شده است. ولی، با فروپاشی اقتصاد بسیاری از کشورهای دنیا در طول سالهای ۲۰۰۸ تا ۲۰۰۹، تغییری ناگهانی در بازار هنر به وجود آمده بوده است، بازاری که در آن پول با سرعتی باورنکردنی در گردش بود و کلکسیونرهای جدید داشتند با حالتی تجاوزکارانه، آثار هنری را یکی بعد از دیگری می‌خریدند. این شیرِ پولی سودآور بلافاصله بسته



و افزودن یک کلمه یا متن کوتاه برای ایجاد پیچیدگی در امکانات اثر هنری، امروزه دیگر اقدامی آشناست. خود متن تحلیل می‌رود و صرفاً به آن خاطر به کار گرفته می‌شود که بار دیگر در شکلی قدرتمند و تازه در اثر هنری ارائه شود، [و از این راه] به وجه بصری متن و همینطور هم به کار کرد اولیه‌اش که معناداری باشد، اولویت بخشیده می‌شود. هر چند که، این ویژگی ساخت معنی، وقتی که تداعی‌گر سایر عناصر ضبصری باشد، خودبه‌خود تغییر در قلمرو اثر هنری را پذیرفته است. همین پیچیدگی عناصری که هم‌زمان، هم جمع می‌شوند و هم پراکنده، بیننده را فرامی‌خواند تا بقیچه تاریخچه فردی‌اش را زمین بگذارد و شریک سفری شود بی‌برنامه، بی‌آن که بداند در پایان راه سر از کجا در خواهد آورد. ■

ترجمه مجید پروانه‌پور

بی‌نوشت‌ها:

1- Deleuze, Gilles and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, London, 2004, p.85.

2- Adorno, Theodore W, *Aesthetic Theory*, trans. R. Hullot-Kentor, London, 2004, p.298.

3- Stella, Frank, <http://www.quotesa.com/quotes/by/frank-stella>, New York 1964.

4- Greenberg, Clement, Oshawa Interview: Allan Walkinshaw talks with Clement Greenberg, <http://www.sharecom.ca/greenberg/interviewoshawa.html>, Ontario, 1978.

5- Paris Match

6- make-do

7- Buchanan, Ian, "Writing the wrongs of history: de Certeau and post-colonialism", <http://www.mcc.murdoch.edu.au/Reading-Room/litserve/SPAN/33/Buchanan.html>, Perth, 1996

۸- مفهوم «زیر خط خوردگی» یا «زیر حذف» در اصل مفهومی هایدگری است که دریدا از آن بیشترین استفاده را برده است. این مفهوم ناظر بر خط‌زدن یا به تعبیری حذف یک کلمه در یک متن است، البته به نحوی که با وجود خط‌خوردگی همچنان بتوان کلمه را خواند یا بازشناخت. دریدا به این ترتیب می‌خواهد تا کافی بودن کلمه را برای انتقال مفاهیم و معناها نشان دهد. کلمه در مقام یک دال، هیجگاه نمی‌تواند به تمامی نمایانگر مفهومی باشد که خود به‌جای آن نشسته است. ولی دریدا هم‌زمان نیز به این مسأله اقرار می‌کند که از کاربرد کلمه گریزی نیست، زیرا زبان گزینه بهتری در اختیار ما قرار نمی‌دهد. م.

9- Zepke, Stephen and Simon O'Sullivan, *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh, 2010, p.2.

10- Sandel, Michael, BBC Reith Lectures, http://www.bbc.co.uk/blogs/radio4/2009/05/reith_lectures.html, London, 2009

11- Fisher, Jean, "Towards a Metaphysics of Shit", in *Documenta 11 Platform 5*: exhibition, Kassel, 2002, pp. 63-70

12- Merz

13- Hegel, G.W.F., *Preface to The Phenomenology of Spirit*, trans. A.V. Miller, Oxford, 1977, p.27.

این قطعه از فرازهای مشهور و بسیار نقل‌شده پیش‌گفتار بزرگ هگل بر کنایش، پدیدارشناسی جان است. هگل از تصویر سرمستی یا شیدایی باکوسی (دیونیزوسی) برای اشاره به نظامی از امر حقیقی استفاده می‌کند که در آن فرد، به مدد نفی‌ها و ارتباط‌های درونی، از فردیت خود درمی‌گذرد، آن را استعلا می‌بخشد، تا در جمع، در دیگران، در کل، مستحیل شود. حلقه خوش‌باشان باکوسی نیز به همین گونه توصیف شده: فرد مادام که در حلقه می‌ماند گویی در حالتی از تعادل و آرامش است اما به محض جدایی از حلقه‌ای حال خواهد رفت و در خواهد غلتید. فرد در چنین حالتی فردیت و فردانیت خود را از جمع و حرکت جمعی می‌گیرد. نکته حایز اهمیت آن است که این حلقه در حالتی از وضوح عقلانی به سر می‌برد و هگل نیز، اگرچه از تصویری اسطوره‌ای و تعبیرهای باکوسی استفاده می‌کند، مصراحتاً توضیح می‌دهد که نتایج و ثمرات چنین حلقه‌ای هر چه باشد در مهار عقل، مفاهیم و خرد خواهد بود. م.

۱۴- شش ضرب در دو، زیر و زبر رسانه‌ها عنوان فیلمی است شش ایپیزودی از گدار، محصول ۱۹۷۶ م.

15- Deleuze, Gilles, *Negotiations: 1972-1990*, trans. Martin Joughin, New York, 1990, p.44.

16- Mad Max (م. ۱۹۷۹). محصول جرج میلر، محصول

17- immanence

۱۸- ریزوم از دیگر اصطلاحات پرکاربرد فلسفه دلوزی است. کلمه «ریزوم» در اصل به معنای «شکل ترکیبی» است و اصطلاح زیست‌شناسانه «ریزوم» توصیف‌گر حالت گیاهانی است که که ریشه‌های غده‌مانند افقی در زیر خاک دارند و از طریق گسترش دادن ریشه‌های خود در امتدادی افقی تکثیر می‌شوند. تعبیر ریزومی را دلوز و گاتاری در برابر شکل «درختی» مفاهیم و اندیشه‌ها، که شکلی است عمودی، قرار می‌دهند و از آن برای اشاره به نظامی از اندیشه‌ها، شبکه‌ها، روابط، و شیوه‌های هستی‌مندی استفاده می‌کنند که پلکانی و سلسله‌مراتبی، یا به تعبیری درختی و عمودی، نیستند. ریزوم در تفکر دلوز و گاتاری کنش‌های انتزاعی بسیاری را دربرمی‌گیرد، از جمله موسیقی، ریاضیات، اقتصاد، هنر، علم، سیاست و امثال آن. تعبیر ریزوم در این باره دال بر این باور است که همه چیز و همه کس، تمام جنبه‌های عینی و ذهنی، بالفعل و بالقوه را می‌توان به‌واسطه ارتباط و حرکت درونی‌شان با سایر امور در حکم یک امر متکثر دید. ماهیت ریزوم ماهیتی شبکه‌ای است و به همین خاطر استفاده از مفهوم ریزومی به قابلیت‌های ترکیبی و روابط درونی گوناگون و ناشناخته اشاره دارد. م.

چرا که کلیت تفکر حول فعل بودن (است) الگوبندی شده است. آسمان آبی «است». کوه بلند «است». اما کاربرد حرف ربط «و» چیزها را راهایی می‌بخشد. «و» حتی یک رابطه یا حرف ربط خاص هم نیست؛ تمامی رابطه‌ها را به جریان می‌اندازد. به همان تعداد که «و» داریم رابطه هم داریم. «و» نه فقط روابط، که هستی، فعل و همه چیز را زیوررو می‌کند. و، و، و، دقیقاً یک لکنت خلاقانه است، نوعی کاربرد بیگانه زبان که در تقابل قرار دارد با کاربرد مسلط و همسان‌ساز فعل «بودن». «و» این یا آن چیز نیست. همیشه در میانه است. میانه چیزها. در مرز قرار دارد، چرا که همیشه مرزی در کار است. یک خط پرواز در هیأت نوعی جریان. البته ما آن را نمی‌بینیم زیرا نامحسوس‌ترین چیزهاست. «و» آنچه اینجا در نوشته‌های دلوز و گاتاری طرح می‌شود نوعی اسکیزوفرنی خلاق است، اسکیزوفرنی خلاق که در آن ترندها و جهت‌گیری‌های هنرمند در تقابل مستقیم قرار دارد با آنچه که نهادهای متولی هنر آرزومندش هستند؛ اسکیزوفرنی‌ای که در آن عدم قطعیت در هنر بر سر درگمی مخاطب استوار نیست و منجر به غیاب وضوح در مصادیق یا کثرت ارجاعات نمی‌شود، چرا که هیچ‌کدام از این توصیفات بیانگر مفهوم عدم قطعیت نیست. ابهام موجود ریشه در قدرت بصری عدم قطعیت دارد، قدرتی که معناها خود را از طریق آن و در طیفی متغیر از روایت‌ها تثبیت می‌کنند. نوعی شکنندگی ضروری و مثبت در تصویر وجود دارد. تصویر هیچ‌گاه ثابت نیست بلکه همیشه به شرایط بیشماری وابسته است. تصویر هم‌زمان و توأمان فریبنده و تأثیرگذار است. دریدا نوعی دیدگاه در باب مجامله متبیت ارائه می‌دهد، [که بنا بر آن] متبیت نوعی آندیشیدن است که هرگز به پایان خود نمی‌رسد، غیرقابل انکار است، غیرممکن است و به همین خاطر ضروری است که آن را به طرق مختلف امکان‌پذیر ساخت. این قضیه تفاوتی بنیادین دارد با متبیتی که به‌وسیله ساختاری جزم‌گرا در دولت و از طریق بازار مستقر می‌شود و بازتابی است از «سرزمین مکس دیوانه»^{۱۶} که در آن اولیای امور و آمانورهای جدی، در موضوعی سردرگم‌اند که آکنده از مفاهیم اسرارآمیز است؛ رموزها، همچون لشکری به خلصه فرو رفته، به زور از اعماق بیرون کشیده می‌شوند تا عقل، آنها را در سطح خلاصه کند و تفرج‌گاهی اغواکننده برای ایدئولوژی بازار به‌وجود بیاورد.

نیازی مستمر به بازشناسی قدرت و امکانات امر بصری، در همه شکل‌هایش، و همین‌طور هم‌اکنون به این امر هست که هنر فرآیندی است که همیشه در حالت شدن، در حالت درون‌ماندگاری^{۱۷}، قرار دارد و در معرض یک گسترش چندوجهی و ریزومی^{۱۸} است. فرآیند هنر دائماً و ضرورتاً در تقابل با نیروهای تثبیت‌کننده هرگونه ساختار اجتماعی و بدین ترتیب در تضاد با سازمان‌ها و نهادهایی قرار دارد که می‌خواهند آن را به حوزه‌های نظم، بسته‌بندی‌ها و «تنزیه» فرهنگی و مهم‌تر از همه کالا‌شدگی مقید کنند. متبیت نقش خود را در این کشمکش بازی کرده و همچنان می‌کند، ولی متن عنصر دیگری را هم افزوده است و با واژگون‌سازی خارق‌العاده نیت خود، به درون «وجه بصری» اثر هنری کشیده شده است. متن، چه در ساده‌ترین شکلش به عنوان کلمات مجزا و چه در مقام گروهی از کلمات، هم برای قابلیت‌های بصری‌اش و هم به خاطر امکاناتش در ساخت معنا، به کار گرفته شده است. ترفندی که هنرمندان آن را در هیأت کنار هم نشانیدن تصاویر آشکارا نامرتبط، چیزهایی که گویا ربطی به هم ندارند، به کار می‌بندند و نخستین‌بار هم توسط سوررئالیست‌ها استفاده شد. استفاده از [تکنیک] جرح‌و‌تعدیل، که در آن حاکمیت یک اثر به‌وسیله مجاورت بیش از حد یک اثر دیگر غصب می‌شود،