مقدمه‌ی مترجم: گرویس که فیلسوف، منتقد هنری، نظریه‌پـرداز حـوزه رسـانه و متخصـص مطـرح هنـر و ادبیات شوروی است بعد از ترجمه‌ی مقالات متعددی از او به فارسی باید برای علاقه‌مندان به فلسفه‌هنر و نقدهنری علی‌الخصوص خوانندگانی که پی‌گیر مباحث نسبت هنـر و سیاسـت هسـتند شـناخته شـده باشـد. مقاله‌ی پیش رو که به‌تازگی در نشریه اینترنتی e-flux منتشر شد، عنوان وسوسه‌کننده و درعین‌حال مناقشه برانگیزی دارد. دست‌کم از کانت به بعد نسبت هنر با حقیقت در بطن مناقشات فلسـفی و زیباشناسـی هنـر غرب قرار داشته است. اما آنچه این مقاله را خواندنی‌تر کرده گستردگی دامنه‌ی بحث (درهم‌تنیدگی مقوله‌ی حقیقت و هنر، با حوزه ها و مسائلی از قبیل سیاست، هویت، قدرت، فردیت، لایف اسـتایل و...) و انضـمامیت بسیار ملموس موضوعات مطرح‌شده در این مقاله است. ازجمله اینکه در اینجا کلیتی از صحنه‌ی تازه‌ی تولید و توزیع آثار هنری که به واسطه ظهور اینترنت و همه‌گیرشدن پدیده‌ی مستندسازی بوقوع پیوسته رسم مـی شود و در قیاس با سازوکارهای نهادهای سنتی هنر قرار می‌گیرد. این قیاس تاریخی همچنین تحـول نقـش و مقام هنرمند و مخاطب را نیز شامل می‌شود تا آنجا که این مقاله را نه‌تنها برای مخاطبین تخصصی فلسفه یـا هنر بلکه برای هر شهروندی که با اینترنت سروکار دارد خواندنی کرده. گرویس با اشاره و اذعان به اینکه ما شهروندان معاصر هنوز در مختصات تاریخی مناسبی قرار نگرفته‌ایم که بتوانیم قواعد پارادایم عصـر خـود را کشف کنیم بیش از آنکه درصدد یافتن راه‌حلی برای مسائل مطروحه باشد درصدد کشـف خـود مسـائل و نشان دادن آن‌هاست. چندسالی است که اصطلاحاتی از قبیل «تیپ هنری»، «کافه هنری»، «رفتار هنـری» و خیلی چیزهای دیگری که با پسوند «هنری» واجد منزلت ویژه‌ای می‌شوند بخشی از ادبیات فرهنگی ما شـده است. گویی شاهد لایف‌استایل‌گونه‌ای از زیست هنری هستیم که با برآوردن تمهیدات لازم آن می‌توانیم در جرگه «جماعت هنرمند» قرار بگیریم. در کنار پرسش‌های مختلفی که مقاله حاضر مطرح می‌کند باید به پرتو

روشنی که به‌طور ضمنی بر تناقضات ذاتی این سبک به اصلاح «خاص» زندگی می‌اندازد اشاره کنم. درهرصورت خواندن این مقاله برای کسانی که دغدغه‌ی شکاف میان هنر و زندگی را دارند یا به هر نحوی سودای تغییر جهان از طریق هنر را در سر می‌پرورانند یا کسانی که همچون اجداد رمانتیک‌شان به زندگی به‌مثابه یک فرم تکین هنری می‌نگرند می‌تواند بسیار جذاب و خواندنی باشد.

***

پرسش محوری‌ای که باید درباره هنر پرسیده شود از این‌قرار است: آیا هنر این قابلیت را دارد که میانجی حقیقت باشد؟ این پرسش بخش مهمی از وجود و بقاء هنر است، چراکه اگر هنر نتواند میانجی حقیقت باشد آنگاه تنها یک مقوله‌ی ذوقی است. حقیقت حتی اگر خوشایند ما نباشد باید پذیرفته شود. اما اگر هنر تنها مقوله‌ای ذوقی باشد آنگاه مشاهده‌گر هنر مهم‌تر از تولیدکننده ی هنر می شود. در این حالت هنر را تنها می توان ازنظر جامعه‌شناختی یا در نسبت با بازار هنر مدنظر قرار داد – هنر [در این حالت] فاقد استقلال و قدرت است. هنر با طراحی یکی می‌شود.

و اما، می‌توانیم به طرق مختلف از هنر به‌مثابه‌ی میانجی حقیقت صحبت کنیم. بگذارید یکی از این راه‌ها را پی‌بگیرم. جهان ما تحت سیطره‌ی جمع‌های بزرگ است: دولت‌ها، احزاب سیاسی، شرکت‌ها، اجتماعات علمی، و مانند این ها. در این جمع‌ها افراد نمی‌توانند امکان‌ها و محدودیت‌های اعمال خودشان را تجربه کنند – [چراکه] اعمال آن‌ها جذب فعالیت‌های جمع‌ها می‌شود. بااین‌وجود، نظام هنری ما بر این پیش‌انگاره استوار است که مسئولیت تولید این یا آن شی هنری منفرد و یا مسئولیت این یا آن عمل هنری، تنها متوجه یک هنرمند منفرد است. بدین‌سان، در جهان معاصرِ ما هنر یگانه حوزه‌ی شناخته شده‌ی مسئولیت شخصی است. البته، یک حوزه ی غیرقانونی مسئولیت شخصی [هم] وجود دارد- حوزه ی اعمال مجرمانه. قیاس میان هنر و جرمْ تاریخ طویلی دارد. که به آن نخواهم پرداخت. امروز ترجیح می‌دهم این پرسش را پیش بکشم: افراد به چه میزان و از چه راهی می‌توانند به تغییردادن جهانی که در آن زندگی می‌کنند امیدوار باشند؟ بیایید به هنر به‌مثابه‌ی حوزه‌ای بنگریم که در آن هنرمندان مرتباً تلاش‌هایی را برای تغییر جهان عهده‌دار می‌شوند و ببینیم عملکرد این تلاش‌ها چگونه است. در چارچوب این متن علاقه من بیش از آنکه معطوف نتایج این تلاش‌ها باشد متوجه راهبردهایی است که هنرمندان برای تحقق‌بخشیدن به این تلاش‌ها به کار می‌بندند.

در حقیقت، اگر هنرمندان می خواهند جهان را تغییر دهند این پرسش مطرح می‌شود: به چه طریق هنر قادر است جهانی که در آن زندگی می کنیم را تحت تأثیر قرار دهد؟ اساساً دو پاسخ ممکن برای این پرسش وجود دارد. پاسخ اول: هنر می تواند تخیل را تسخیر و آگاهی مردم را تغییر دهد. اگر آگاهی مردم تغییر کند

آنگاه مردمِ تغییریافته جهانی که در آن زندگی می کنند را تغییر خواهند داد. در اینجا هنر به‌مثابه‌ی نوعی زبان فهمیده می‌شود که به هنرمندان اجازه می‌دهد پیامی را صادر کنند. و تصور می‌شود که این پیام به جان دریافت‌کننده‌گان واردشده، حساسیت، نگرش‌ها و بایدها و نبایدهایشان را تغییر می‌دهد. بگذارید این را فهمی آرمان‌گرایانه از هنر بنامیم – همچون فهم ما از دین و تأثیرش بر جهان.

با این وصف، هنرمند برای آنکه بتواند پیامی صادر کند باید زبانی را به اشتراک بگذارد که مخاطبانش با آن سخن می‌گویند. به پیکره‌ها در معابد باستان به‌مثابه‌ی تجلی و تجسد خدایان احترام گذاشته می‌شد: حرمت آن‌ها حفظ می‌شد، فرد برای پرستش و استغاثه در برابر آن‌ها زانو می‌زد، از آن‌ها انتظار کمک داشت و از قهر و عذابشان می‌هراسید. به طریق مشابه، احترام و ستایش شمایل ها در مسیحیت [نیز] تاریخ طویلی دارد – حتی اگر خدا نامرئی فرض شده باشد. در اینجا زبان مشترک ریشه در سنت دینی مشترک دارد.

بااین حال، هیچ هنرمند مدرنی نمی‌تواند از کسی انتظار داشته باشد برای عبادت در برابر کارش زانو بزند، از آن مدد عملی بجوید، یا برای دفع خطر از آن استفاده کند. هگل در اوایل قرن نوزدهم این فقدان ایمان عمومی به خدایانِ متجسد و مرئی را دلیل از دست رفتن حقیقت هنر تشخیص داد: بنا بر نظر هگل حقیقتِ هنر به چیزی از آنِ گذشته تبدیل شد. (هگل در مقام اندیشیدن به ادیان قدیم در برابر قانون نامرئی، خرد و علم که در جهان مدرن حاکم‌اند، از تصاویر حرف می زند) البته در جریان مدرنیته خیلی از هنرمندان مدرن و معاصر تلاش کردند تا از طریق سیاست و تعهد ایدئولوژیک به این یا آن نحله، زبان مشترکی را با مخاطبان‌شان بازیابی کنند. بدین سان اجتماع دینی جایش را به جنبش سیاسی‌ای داد که هم هنرمندان و هم مخاطبان‌شان در آن شرکت داشتند.

بااین‌حال، هنر، برای اینکه بتواند ازلحاظ سیاسی مؤثر باشد، و بتواند به‌عنوان تبلیغات‌سیاسی استفاده شود چاره‌ای جز اینکه موردپسند عموم‌اش قرار بگیرد ندارد. اما اجتماعی که پروژه‌های معین هنری را خوب و موردپسند می‌یابد و بر این مبنا ایجادشده‌است ناگزیر اجتماع پویا و تحول‌یابنده‌ای نیست. – اجتماعی که به‌راستی بتواند جهان را تغییر دهد. می‌دانیم فرض بر این است که کارهای هنری مدرن برای اینکه واقعاً خوب (نوآور، بنیان‌برانداز، آینده‌ساز) قلمداد شوند باید از سمت معاصران‌شان طرد شوند؛ در غیراین‌صورت این آثار به اتهام محافظه‌کار، بنجل و صرفاً تبلیغاتی بودن به دیده تردید نگریسته می‌شوند. (می‌دانیم که جنبش‌های سیاسی ترقی‌خواه اغلب ازنظر فرهنگی محافظه‌کار بوده‌اند – و درنهایت این بُعد محافظه‌کارانه بوده که [بر بُعد دیگر] فائق آمده است.) ازاین‌روست که هنرمندان معاصر به ذوق عمومی بدگمان‌اند. و درواقع عمومِ مردم معاصر هم به ذوق خودش بدگمان است. مایلیم فکر کنیم این واقعیت که [اگر] ما کار

هنری‌ای را می‌پسندیم می‌تواند به این معنا باشد که این کارهنری به‌قدرکافی خوب نیست.- و این واقعیت که [اگر] کارهنری‌ای[1] را نپسندیدیم می‌تواند به این معنا باشد که آن کارهنری واقعاً کار خوبی است. کازمیر مالویچ[2] بر این عقیده بود که صمیمیت بزرگ‌ترین دشمن هنرمند است: هنرمندان هرگز نباید کاری که آن‌ها صمیمانه دوست دارند را انجام دهند چون آن‌ها احتمالاً چیزی بنجل و نامربوط به هنر را دوست دارند. درحقیقت، آوانگاردهای هنری دلشان نمی‌خواست دوست‌داشته شوند. و -چیزی که حتی از این هم مهم‌تر است- آن‌ها نمی-خواستند "فهمیده" شوند، نمی‌خواستند زبانی را که مخاطبان‌شان با آن سخن می گویند را به اشتراک بگذارند. به‌این‌ترتیب، آوانگاردها به‌شدت نسبت به امکان تأثیرگذاری بر جانِ عموم و ساختن اجتماعی که آن‌ها بخشی از آن باشند بدگمان بودند.

در فیلم مردی با دوربین فیلم‌برداری (۱۹۲۹) ژیگا ورتوف[3] زانو زده است تا از یک قطار فیلم‌برداری کند.

---

[1] Artwork را با توجه به تلقی که نویسنده از فعالیت هنری دارد و با در نظر داشتن مقاله "سرآغاز کار هنری" هایدگر و ترجمه پرویز ضیاء شهابی، در همه‌جای متن به کارهنری ترجمه کرده‌ام. م.

[2] Kazimir Malevich (1878-1935): نقاش و نظریه‌پرداز هنر روس، از پیش‌گامان هنر انتزاع هندسی و پایه‌گذار جنبش آوانگارد سوپره‌ماتیسم. م.

[3] Dziga Vertov(1896-1954) : مستندساز، کارگردان و نظریه‌پرداز سینما. م.

در این نقطه دومین امکان تغییر جهان توسط هنر ایفای نقش می‌کند. اینجا هنر نه به‌مثابه‌ی فرآورده‌ی پیام ها بلکه بیشتر به‌مثابه‌ی فرآورده‌ای از چیزها فهمیده می‌شود. حتی اگر هنرمندان و مخاطبان‌شان زبان مشترکی را به اشتراک نگذارند، در جهان مادی که در آن زندگی می‌کنند باهم سهیم‌اند. هدف هنر در مقام نوع خاصی از تکنولوژی، تغییر جانِ تماشاچیانش نیست. بلکه، این هنرْ جهانی را که این تماشاچیان به‌طور واقعی در آن زندگی می‌کنند را تغییر می‌دهد- و آن‌ها (تماشاچیان) در تلاش برای وفق دادن خودشان به شرایط جدیدِ محیط‌شان، حساسیت‌ها و رفتارشان را تغییر می‌دهند. به بیان مارکسیستی: هنر را می‌توان به‌مثابه‌ی بخشی از روبنا یا به‌مثابه‌ی مبنایی مادی نگریست. یا به‌عبارت‌دیگر، هنر را می‌توان به‌مثابه‌ی ایدئولوژی یا به‌مثابه‌ی تکنولوژی فهمید. آوانگاردهای هنری رادیکال از این دومی تبعیت کردند، راه تکنولوژیک تغییر جهان. آن‌ها تلاش کردند محیط‌های تازه‌ای بسازند که مردم را از طریق قرار دادن در این محیط‌های تازه تغییر دهد. این تصور (Concept) در رادیکال‌ترین شکلش توسط جنبش‌های آوانگارد ۱۹۲۰ پی‌گرفته‌شد: *کنستراکتیویسم روسی*[۴]، *باهاوس*[۵]، *دِاِستَیْل*[۶]. هنر آوانگارد دلش نمی‌خواست توسط عموم آن‌چنان‌که [موجود] بود دوست‌داشته شود. آوانگارد می‌خواست عموم تازه‌ای برای هنرش بسازد. درواقع، اگر کسی به زندگی در محیط بصری (Visual Surrounding) تازه‌ای وادار شود، شروع می‌کند که حساسیت‌اش را با آن وفق دهد و یاد بگیرد که چطور آن را دوست بدارد. (برج ایفل مثال خوبی است.) بدین‌سان، هنرمندان آوانگارد هم می‌خواستند اجتماعی بسازند – اما آن‌ها، خودشان را بخشی از این اجتماع نمی‌دیدند. آن‌ها جهانی را با مخاطبان‌شان به اشتراک داشتند- اما زبانی نه.

البته خود آوانگارد تاریخی واکنشی بود به تکنولوژی مدرن که محیط‌مان را مدام تغییر می‌داد و هنوز هم تغییر می‌دهد. این واکنش دوپهلو بود. هنرمندان به تصنع جهان تکنولوژیکِ تازه احساس نزدیکی خاصی داشتند. اما هم‌زمان از فقدان جهت‌گیری و غایتِ نهایی که از خصلت‌های پیشرفت تکنولوژیک بود آزرده بودند. (مارشال مک‌لوهان: هنرمندان از برج عاج به برج مراقبت منتقل شدند.) آوانگاردها این هدف را به‌منزله‌ی جامعه‌ای درک کردند که ازنظر سیاسی و استتیکی عالی و کامل باشد – به-منزله‌ی آرمان‌شهر،

---

[۴] Russian Constructivism : جنبشی هنری که بر أساس انطباق زیباشناسی صور هندسی با اصول فنی علم نوین در روسیه شکل گرفت. (دایره‌المعارف هنر، رویین پاک‌باز) م.

[۵] Bauhaus نام یک مدرسه‌ی معماری و هنرهای کاربردی، که در دهه‌ی ۱۹۲۰، مرکز طراحی نوین در آلمان شد و نقشی مهم در برقراری پیوند میان طرح و فن ایفا کرد. (دایره‌المعارف هنر، رویین پاک‌باز) م.

[۶] De Stijl: یک گروه هنری که نام خود را از مجله‌ای که **دوزبورخ** پایه‌گذاری کرد (۱۹۱۷)، برگرفت. اینان معتقد به گونه‌ای هنر انتزاعی با استفاده از شکل‌های بنیادی – به‌خصوص مکعب – و عناصر عمودی و افقی بودند. (دایره‌المعارف هنر، رویین پاک‌باز) م.

اگر هنوز کسی حاضر به استفاده از این لغت باشد. در اینجا آرمان‌شهر چیزی جز مرحله ی نهـایی پیشـرفت تاریخی نیست – جامعه‌ای که دیگر نیازی به تغییر ندارد و دیگر متضمن هیچ پیشرفت بیشتری نیسـت. بـه عبارت‌دیگر، هدف از همدستی هنری و پیشرفت تکنولوژیک پایان بخشیدن به این پیشرفت بود.

این محافظه‌کاری ذاتی هنر– که می‌تواند یک محافظه‌کاری انقلابی هم باشد- به هیچ‌وجـه تصـادفی نیسـت. پس درنهایت هنر چیست؟ اگر هنر نوعی تکنولوژی است، آن‌وقت استفاده هنـری از تکنولـوژیِ متفـاوت از استفاده غیرهنری از آن است. اساس پیشرفت تکنولوژیک جایگزین شدن دائمی چیـزهـای تـازه (بهتـر) بـا چیزهای کهنه و منسوخ است. (به‌سازی نه نوآوری- نوآوری تنها می‌تواند در هنر وجود داشته باشـد: مربـع سیاه.) برخلاف، تکنولوژیِ هنر، تکنولوژی جایگزینی و به‌سازی نیست، بلکه نوعی تکنولوژی حفـظ و مرمـت است که بقایای گذشته را به اکنون می آورد و چیزهای اکنون را به آینده می‌برد. مشهور اسـت کـه مـارتین هایدگر عقیده دارد که حقیقت هنر از این طریق بازیابی می‌شود: هنر مـی‌توانـد بـا خاتمـه دادن بـه ترقـی تکنولوژیک ولو برای یک‌لحظه، حقیقت جهان که به نحوی تکنولوژیک تعریف شده و تقدیر انسان‌هایی که در این جهان می‌زیند را مکشوف کند. بااین‌حال هایدگر هم بر این باور بود که این آشکاره‌گی تنها برای لحظه‌ای وجود دارد: در لحظه ی بعد، جهانی که با کارهنری گشوده شده بود دوباره بسـته مـی‌شـود - و کـارهنـری تبدیل به چیزی معمولی می‌شود که با آن درست همان طور رفتار می‌شود که نهادهای هنری مـا رفتـار مـی کنند. هایدگر این جنبه دنیوی کارهنری را به‌عنوان چیزی نامربوط و کم‌اهمیت بر ای فهم ذاتی و بـه‌راسـتی فلسفی از هنر کنار می گذارد – زیرا در نظر هایدگر این تماشاچی است که سوژه‌ی چنان فهمِ ذاتی [از هنـر] است نه دلال هنری یا موزه‌گردان.

و درحقیقت، حتی اگر بازدیدکننده‌ی موزه کارهای هنری را منتزع از زندگیِ واقعی و دنیوی ببینـد، کارکنـان موزه به هیچ‌وجه کارهای هنری را به این نحو تقدس‌یافته تجربه نمی‌کنند. کارکنـان مـوزه دربـاره کارهـای هنری تأمل نمی‌کنند، بلکه درجه حرارت و سطح رطوبت فضاهای موزه را تنظیم می‌کنند، کارهای هنـری را مرمت می‌کنند و گردوغبار و کثیفی را از آن‌ها می‌زدایند. در برخورد با کارهای هنری یک نظرگـاه، نظرگـاه بازدیدکننده موزه است – اما افزون بر این یک نظرگاه هم نظرگاه خانم نظافت‌چی است که فضـای مـوزه را آن‌طور نظافت می‌کند که هر فضای دیگری را. تکنولوژی حفاظت، مرمت و نمایش حتی اگر ابژه‌هـای تأمـل استتیکی را تولید کنند تکنولوژی‌هایی دنیوی هستند. درون موزه یک زندگی دنیوی درجریـان اسـت – و بـه قطع همین زندگی دنیوی و عمل دنیوی هستند که به فقرات موزه اجازه مـی‌دهنـد کـه همچـون ابـژه‌هـای استتیکی عمل کنند. موزه برای اینکه هنر را به زندگی یا زندگی را به هنر بیاورد به هـیچ تـلاش یـا دنیـوی

سازی مضاعفی نیاز ندارد – موزه پیشاپیش سراسر این‌جهانی است. موزه همچون بازار هنر با کارهای هنری نه چون پیام بل به‌مثابه‌ی چیزهای دنیوی رفتار می‌کند.

معمولاً، این زندگی‌دنیویِ هنر توسط دیوارهای موزه از انظار عموم پوشیده نگه‌داشته‌می‌شود. البتــه، لااقــل از ابتدای قرن بیستم هنر آوانگارد تاریخی سعی کرد بُعد مادی، واقعی و دنیوی هنر را مضمون‌پردازی و آشکار کند. به هر رو، [جنبش] آوانگارد هیچ گاه نتوانست تمام و کمال در جست‌وجویش برای امر واقع موفق باشد، چراکه واقعیت هنر، جنبه مادی آن، که آوانگارد تلاش کرد آن را مضمون‌پردازی کند بــرای همیشــه *بــاز-استتیک‌سازی* (re-aestheticized) شده بود– این مضمون‌پردازی‌ها ذیل شرایط استاندارد بازنمــایی هنــرْ کرخت و بی‌حس شده بود. همچنین درباره‌ی نقد نهادی (Institutional Critique) که سعی کرد جنبــه‌ی واقعی و این‌جهانی نهادهای هنری را مضمون-پردازی کند نیز می‌توان سخن مشابهی را مطرح کــرد. افــزون بر این، نقد نهادی، درون نهادهای هنری باقی ماند. و اما، می‌خواهم از این بحث کنم که ایــن وضــعیت طــی سال‌های اخیر تغییرکرده – علت این تغییرْ، اینترنت و این واقعیت است که اینترنت به‌عنوان تریبــون اصــلی تولید و توزیع هنر جایگزین نهادهای سنتی هنر شده‌است. اینترنت با دقت و صراحت بُعد این‌جهــانی هنــر را مضمون-پردازی می‌کند. چرا؟ پاسخ این سوال به قدر کافی ساده است: در جهان معاصر ما اینترنت به‌طــور هم‌زمان محل تولید و به نمایش گذاشتن هنر است.

یک مخاطب سینما با داد زدن در واکنش به صفوف بازیگران روی پرده در حین نمایش Rocky Horror Picture Show مشارکت می‌جوید (۱۹۷۵)

این {واقعیت} نمایانگر فصل عزیمت عمده‌ای از حالت‌های پیشین تولید هنری است. همان طور که قبلاً گفته‌ام:

به‌رسم سنت هنرمند کارش را در استودیواش دور از انظار عموم تولید می‌کرد، و آنگاه نتیجه را، یک فرآورده را، به‌نمایش می‌گذاشت – کارهنری‌ای که زمان غیبت {هنرمند} را در خود انباشته و جبران می‌کرد. این زمان غیبتِ موقت مقوم چیزی‌است که به آن فرایند خلاقانه می‌گوییم– درواقع، دقیقاً همان‌چیزی‌است که به آن فرآیند خلاقانه می‌گوییم.

آندره برتون ماجرایی نقل می‌کند درباره شاعری فرانسوی که وقتی می‌خواست بخوابد پشتِ در تابلویی آویزان می‌کرد که رویش نوشته بود: «لطفاً ساکت باشید، شاعر مشغول کار است.» این حکایت فهم سنتی از کار خلاقانه را]این‌طور[خلاصه می‌کند: کارخلاقانه به این‌خاطر خلاقانه است که ورای نظارت عموم رخ‌می دهد – و حتی ورای نظارت آگاهانه‌ی مؤلف. این زمان غیبت ممکن‌است روزها، ماه‌ها، سال‌ها و حتی یک‌عمر بطول بیانجامد. تنها درپایان این زمان غیبت بود که از مؤلف انتظار می‌رفت کارش را ارائه دهد (که ممکن بود در کاغذهایش و بعد از مرگش یافت‌شود) آن‌زمان بود که کارش، درست به‌این‌خاطر که به‌نظر می‌رسید از نیستی پدیدآمده‌است، خلاقانه قلمداد می‌شد.(۱)

به‌عبارت‌دیگر، کارخلاقانه کاری‌است که متضمن ناهم‌زمانی انجام کار و نمایش فرآورده‌ی این کار باشد. دلیل]این ناهمزمانی[این نیست که هنرمند جرمی مرتکب شده یا راز کثیفی دارد که می‌خواهد از نگاه خیره‌ی دیگران مخفی بدارد. ما نگاه خیره‌ی دیگران را همچون نگاه خیره‌ی شریرانه تجربه می‌کنیم؛ آن‌هم نه‌وقتی‌که این نگاه قصد دارد به رازهای ما نفوذ کند و آن‌ها را برملا سازد (چنین نگاهِ خیره‌ی نافذی به نحوی از انحاء هیجان انگیز و مسرت‌بخش است)، بلکه وقتی این نگاه [را شریرانه قلمداد می‌کنیم که]، برخوردار بودن ما از هر رازی را انکار می‌کند، وقتی که ما را به آنچه می‌بیند و ثبت می‌کند فرومی‌کاهد. – وقتی که نگاه خیره‌ی دیگران ما را مبتذل و ناچیز می‌گرداند. (سارتر: دیگری جهنم است، نگاه خیره‌ی دیگریْ ما را از طرح‌مان بازمی‌دارد. لکان: چشم دیگری همواره چشمی شیطانی است.)

امروزه، وضع تغییرکرده است. هنرمندان معاصر با اینترنت کار می‌کنند – و کارهایشان را هم در اینترنت می‌گذارند. اگر نام هنرمند خاصی را گوگل کنم می‌توانم کارهای هنری او را در اینترنت بیابم. و آن‌ها به همراه اطلاعات دیگری درباره‌ی این هنرمند که در اینترنت در دسترس‌اند به من نشان داده می‌شوند: زندگی‌نامه، کارهای دیگر، فعالیت‌های‌سیاسی، یادداشت‌های انتقادی، جزئیات زندگی خصوصی او و غیره. منظورم این‌جا [آن] سوژه‌ی پدیدآورنده و خیالی‌ای نیست که علی‌الظاهر کارهنری را از نیت‌ها و معانی‌ای

که باید به‌نحوی هرمنوتیکی رمزگشایی و آشکار شوند برخوردار و انباشته می‌کند. آن سوژه‌ی پدیدآورنده پیش‌ازاین بارها واسازی و مرگش اعلام‌شده‌است. منظور من آن شخص حقیقی است که در واقعیتِ خارج‌از خط وجود دارد و داده‌های اینترنتی منسوب به اوست. مؤلف مذکور نه تنها برای تولید هنر بلکه همچنین برای خرید بلیت، رزرو رستوران، انجام امور تجاری و غیره نیز از اینترنت استفاده می‌کند. تمام این فعالیت‌ها در همان فضای همگانی و یکپارچه‌ی اینترنت صورت می‌گیرد – و همه ی این امورْ بالقوه برای کاربرانِ دیگرِ اینترنت نیز قابل‌دسترس‌اند. در این مقام، کارهنری چون با اطلاعات مربوط به مؤلف در هیئت فردی حقیقی و دنیوی پیوند می‌خورد، «واقعی» و دنیوی می‌شود. در اینترنتْ هنر همچون نوع خاصی از فعالیت ارائه می شود: همچون مستندسازیِ روندِ واقعی کار که در جهان واقعی و خارج‌ازخط رخ می‌دهد. درواقع، در اینترنت، هنر در همان فضایی عمل می‌کند که برنامه‌ریزی‌های نظامی، تجارتِ گردشگری، جریان سرمایه و غیره عمل می‌کنند: گوگل، در کنار باقی چیز-ها[یی که به نمایش می‌گذارد]، نشان می‌دهد که در فضای اینترنت دیواری وجود ندارد. کاربر اینترنت از کاربریِ هرروزه‌ی چیزها به *تأملی بی‌علقه*[۷] تغییر جهت نمی‌دهد – کاربر اینترنت اطلاعات مربوط به هنر را به همان طریقی به کار می‌برد که اطلاعات مربوط به هرچیزدیگر در جهان را به کار می‌برد. گویی همه ما به کارکنان گالری یا موزه تبدیل شده‌ایم – هنر به‌وضوح، هم‌زمان که در فضای یکپارچه‌ی فعالیت‌های دنیوی اینترنت رخ می‌دهد مستند هم می‌شود.

در اینجا واژه ی «مستندسازی»[۸] از اهمیت زیادی برخوردار است. طی دهه‌های اخیر، نمایشگاه‌ها و موزه‌های هنری- به‌موازات کار-های هنری سنتی – هرچه بیشتر شامل مستندکردن هنر بوده‌اند. اما این عرصه همواره بسیار مسئله‌ساز به‌نظررسیده است. کار-های هنری هنراند – آن ها بلافاصله خودشان را به مثابه هنر نمایان می‌کنند. بنابراین می‌توان آن‌ها را مورد تحسین قرارداد، به‌طور عاطفی تجربه کرد و غیره. اما مستندسازی هنر ، هنر نیست: مستندسازی صرفاً به رخدادی هنری، یا نمایشگاه یا اینستالیشن یا پروژه‌ای که فرض می‌کنیم واقعاً رخ‌داده دلالت می‌کند. مستندسازی هنر به هنر رجوع می‌کند اما این]رجعت[هنر نیست. به این خاطر است که مستندسازی هنر را می‌توان بار دیگر صورت‌بندی، تفصیل و تخلیص کرد یا آن‌ها را مورد بازنویسی و اعمالی ازاین‌دست قرارداد. مستندسازی هنر را می‌توان منوط به هرکدام از این اعمال دانست، اعمالی که اِعمال آن‌ها در خصوص کارهای‌هنری به این‌خاطر که شکل کارهنری را دستخوش

---

[۷] اشاره دارد به دقیقه اول حکم ذوقی کانت که می‌گوید حکم ذوقی باید تأملی بی‌علقه باشد. براین مبنا، به‌زعم کانت، سوژه مشاهده‌گر حین صدور حکم ذوقی نباید کمترین علاقه‌ای به وجود یا عدم وجود عین زیبا داشته باشد. م.

[۸] Documentation گرویس در مقاله «هنر در دوران زیست‌سیاست: از اثر هنری تا مستندسازی هنری» به تفصیل پدیده‌ی مستندسازی هنر را موردبحث قرار داده. این مقاله توسط اشکان صالحی به فارسی در آمده و در *گلستانه ۱۱۷، اسفند ۱۳۹۰* منتشر شده است م.

تغییر می‌کنند مجاز نیستند. و شکل کارهنری به این دلیل به نحوی نهادی تضمین می شود که این فقط شکل است که ضامن این‌همانی و تکثیرپذیری کارهنری است. درمقابل، ماهیت و بازتولیدپذیریِ مستندسازی به‌این‌خاطر که به‌واسطه‌ی مرجع بیرونیِ «واقعی»اش و نه به‌واسطه‌ی شکل‌اش ضمانت‌شده‌است، هرگاه که لازم آمد می تواند تغییرکند. اما حتی اگر ظهور مستندسازی هنر از ظهور اینترنت به‌منزله‌ی یک رسانه‌ی هنری پیشی بگیرد، [بازهم این] فقط زمینه‌سازی اینترنت بوده که به مستندسازی هنر جایگاهی مشروع بخشیده‌است. (دراین‌صورت کسی مثل بنیامین ممکن‌است بگوید: مونتاژ در هنر و سینما).

دراین‌بین، خودِ نهادهای هنر دست بکار استفاده از اینترنت به‌عنوان فضای اصلی خود-بازنمایش‌گری‌شان شده اند. موزه‌ها مجموعه‌هاشان را روی اینترنت به نمایش می‌گذارند. و البته، بایگانی‌های دیجیتالِ تصاویرِ هنری بسیار متراکم‌تر از موزه‌های سنتی هنرند و نگه‌داری از آن‌ها به مراتب ارزان‌تر است. ازاین‌رو، موزه‌ها قادرند بخش‌هایی از مجموعه‌هاشان را که معمولاً در انبار نگهداری می‌شود را به نمایش بگذارند. این حرف به سیاق مشابهی درباره هنرمندان شخصی نیز صدق می‌کند – شما می توانید بازنمایش کاملی ازآنچه انجام می‌دهند را در اینترنت بیابید. این آن چیزی است که امروزه هنرمندان معمولاً به بازدیدکنندگانی که به استدیوهاشان می‌آیند نشان می‌دهند: اگر کسی به استدیویی برود تا کار هنرمند خاصی را ببیند، آن هنرمند معمولاً لپ-تاپی روی میز می‌گذارد و مستندات فعالیت‌هایش را، ازجمله فرآورده‌ی کارهای‌هنری اش را نشان می‌دهد. او همچنین فعالیت‌اش در پروژه‌های بلندمدت، اینستالیشن‌های موقت، مداخلات شهری، کنش‌های سیاسی و فعالیت‌های دیگرش را نیز به وی نشان می دهد. رزومه هنرمند معاصر کار اصلی و واقعی او محسوب می‌شود.

استودیوی فرانسیس بیکن، عکس از پری اودن

امروزه، هنرمندان، همچون دیگر افراد حقیقی و سازمان‌ها، سعی می‌کنند با ساختن سیستم‌های پیشرفته پسورد و محافظت اطلاعات از روئت‌پذیری تام و تمام بگریزند. همان طور که قبلاً استدلال کرده‌ام، با توجه به نظارت اینترنتی:

امروزه، سوژگی تبدیل به ساختمانی فنی شده‌است: سوژه ی معاصر مالک مجموعه‌ای از رمزهای عبوری که خودش آن‌ها را می‌داند – و دیگران نمی‌دانند- تعریف می‌شود. سوژه معاصر اصولاً نگاه‌دارنده یک راز است. گویی، این همان تعریف سنتی سوژه است: برای مدت‌ها، سوژه، دانستنِ چیزی درباره‌ی خودْ که تنها خدا آن را می‌داند تعریف می‌شد. [دانستن] چیزی که دیگران به این دلیل که از منظر هستی شناسانِ قادر به "خواندن افکار کسی" نبودند نمی‌توانستند از آن مطلع باشند. بااین حال، امروزه سوژه بودن ربط چندانی به حفاظت هستی‌شناسانه ندارد و بیشتر به رازهای محافظت شده از طریق فن‌آوری مربوط می‌شود. اینترنت جایی است که سوژه در آن اصالتاً عبارت‌است از یک فاعل شفاف و قابل‌مشاهده – و تنها پس‌ازآن است که به‌منظور پنهان کردن رازی که در اصل برملاشده به شکلی فن‌آورانه مورد محافظت قرار می‌گیرد. به‌هرحال، هر حفاظت فنی‌ای ممکن‌است شکسته شود. امروزه، *مفسر* بدل به هکر شده است. اینترنت معاصر جایی برای

جنگ‌های سایبری است که در آن، راز غنیمت [جنگ] است. و دانستن رازْ،کنترل کردن سوژه‌ای است که از این راز تشکیل شده - و جنگ‌های سایبری جنگ‌های همین سوژه‌سازی و سوژه‌زدایی هستند. اما این جنگ‌ها تنها به این دلیل امکان‌پذیرند که اینترنت اصولاً محلِ شفافیت است...

نتایجِ نظارت توسط شرکت‌هایی که اینترنت را کنترل می‌کنند به فروش می‌رسد. این شرکت‌ها به این خاطر می‌توانند اینترنت را کنترل‌کنند که ابزارهای تولید، [یعنی] مبنای مادی-فنی اینترنت را در اختیاردارند. نباید فراموش کرد که اینترنت در تملک مالکان خصوصی است. و سود آن از تبلیغات هدفمند به‌دست می‌آید که به پدیده‌ی جذابی منتج می‌شود: پولی‌سازی هرمنوتیک. هرمنوتیک کلاسیک، که [نیت] مؤلف را در آن سوی اثر می‌جست، توسط نظریه پردازان ساختارگرا، خوانش دقیق، و دیگرانی که فکر می‌کردند ردگیری رازهای هستی‌شناسانه‌ای که طبق تعریف دسترس‌ناپذیرند بی‌معناست، مورد انتقاد قرار گرفت. امروزه، این هرمنوتیک سنتی قدیمی در هیئت ابزاری برای سوژه های بهره‌کش اقتصادی، در اینترنت، جایی که بنابه فرض تمام رازها برملا شده، نوزایی شده است. در این مقام، سوژه دیگر پشتِ کارش پنهان نمی‌شود. ارزش اضافی که چنین سوژه‌ای تولید می‌کند و توسط شرکت‌های اینترنتی مصادره می-شود، ارزش هرمنوتیکی است: سوژه نه‌تنها کاری را در اینترنت انجام می‌دهد، بلکه همچنین خودش را در مقام انسانی با علایق، امیال و نیازهای مشخصی مکشوف می‌کند. پولی‌سازی هرمنوتیک کلاسیک یکی از جذاب‌ترین فرایندهایی است که در دهه‌های اخیر پدیدار شده است. هنرمند نه درمقام تولیدکننده که درمقام مصرف‌کننده جذابیت دارد. فرآورده‌ی هنری تولیدگرِ محتوا صرفاً ابزاری برای پیش‌بینی رفتارِ مصرفیِ آتی این تولیدگر محتوا است - و این تنها همین پیشی‌بینی است که اینجا مدنظر است چراکه این [پیش‌بینی] است که سودآفرین است.**(۲)**

مارک زاکربرگ از یک تیم فیسبوکی که به خلق تجربیات اجتماعی در واقعیت مجازی اختصاص داده شده‌اند پرده‌برداری می‌کند.

اما حالا این پرسش مطرح می‌شود که: در اینترنت چه کسی ناظر است؟ فرد انسانی نمی‌تواند چنین ناظری باشد. اما اینترنت به خدا نیز به مثابه ی چنین ناظری نیاز ندارد – اینترنت بزرگ اما محدود است. درواقع ما می‌دانیم در اینترنت چه کسی ناظر است: ناظر الگوریتم است- [الگوریتم‌هایی] مشابه الگوریتم‌های گوگل و ان.اس.ای[۹].(NSA)

اما حالا اجازه دهید به پرسش آغازین در خصوص حقیقت هنر-که همچون نمایشی از امکان‌ها و محدودیت های اعمال فرد در جهان فهمیده شد - بازگردم. پیش‌ازاین از تدابیر هنری که برای تأثیر بر جهان درنظر گرفته شده بحث کردم: ترغیب و وفق‌پذیری. هردوی این تدابیر متضمن آن‌چیزی هستند که می‌توان آن را در مقایسه با افق مخاطبش، مازاد تصویر نزد هنرمند نام نهاد. از منظر سنتی، هنرمند فرد شگفت‌انگیزی قلمداد می‌شد که قادر بود آنچه را مردم "متوسط" و "معمولی" نمی‌توانند ببینند، ببیند. فرض بر این بود که این مازاد تصویر به‌واسطه قدرت تصویر (image) یا به‌واسطه نیروی تغییر فن‌آورانه (technological) با مخاطب وارد ارتباط شود. بااین‌حال، تحت‌شرایط اینترنت، مازاد تصویر به نگاه خیره الگوریتمی تعلق دارد – و دیگر نزد هنرمند نیست. این نگاه خیره هنرمند را می‌بیند، اما از دید او پنهان است. (حداقل تا آنجا که هنرمند دست به خلق الگورتیم‌ها نزند و تنها دامنه‌ی دید بیافریند – چون الگوریتم ها نامرئی هستند خلق آن‌ها فعالیت هنری را تغییر می‌دهد). شاید هنرمندان هنوز هم قادر باشند که بیشتر از انسان‌های معمولی ببینند – اما در نسبت با الگوریتم‌ها چیزهای کمتری می‌بینند. هنرمندان جایگاه شگفت‌انگیز خود را از دست داده‌اند – اما این خسران جبران شده است: به‌جای شگفت‌انگیز بودن آن‌ها سرمشق، نمونه و نماینده گشته‌اند.

درحقیقت، ظهور اینترنت منجر به انفجار تولید انبوه هنری شده است. در دهه‌های اخیر کردار هنری (Artistic Practice) به اندازه‌ای شایع و گسترده شده است که پیش‌ازاین تنها دین و سیاست چنین بودند. امروزه ما بجای زندگی در دوران مصرفِ هنری انبوه در عصر تولید هنری انبوه به سر می‌بریم. ابزارهای معاصر تولیدِ تصویر از قبیل دوربین‌های عکاسی و تصویربرداری، نسبتاً ارزان و در سراسر جهان قابل تهیه‌اند. تریبون‌های اینترنتی معاصر و شبکه‌های اجتماعی نظیر فیس بوک، یوتوب و اینستاگرام به جمعیت همه جهان این امکان را می‌دهند که عکس‌ها، تصاویر و متون‌شان را برای همه جهان دسترس‌پذیر کنند – و نظارت و سانسور نهادهای سنتی را دور بزنند. هم‌زمان، طراحی معاصر این امکان را به‌وجودآورده که همین مردم آپارتمان‌ها یا محل‌های کارشان را به‌مثابه‌ی اینستالیشن‌های هنری شکل بدهند و تجربه‌کنند.

---

[۹] آژانس امنیت ملی ایالات متحد م.

همچنین رژیم‌های غذایی، برنامه‌های تناسب‌اندام و عمل زیبایی به آن‌ها این اجازه را می‌دهد که بدن‌هایشان را به شکل ابژه‌های هنری بیارایند و باب روز گردانند (to fashion their bodies into art objects). در عصرما تقریباً همه عکس می‌گیرند، ویدیو می‌سازند، متن می‌نویسند، فعالیت‌هایشان را مستند می‌کنند- و آنگاه مستندات‌شان را در اینترنت انتشار می‌دهند. در دوران پیشین ما از مصرف فرهنگی انبوه حرف می زدیم، اما امروز باید از تولید فرهنگی انبوه سخن به میان آوریم. تحت شرایط مدرنیته، هنرمند یک فیگور عجیب و نادر بود. امروزه کسی را نمی‌یابیم که به نحوی از انحاء درگیر فعالیت هنری نباشد.

ازاین رو، امروزه هرکسی درگیر بازی پیچیده‌ی نگاه خیره‌ی دیگری است. این بازی است که سرمشق (پارادایم) دوران ماست، اما ما هنوز قوانین‌اش را نمی‌دانیم. بااین‌وجود، هنرِ حرفه‌ای واجد تاریخِ طویلی از این بازی‌است. شاعران و هنرمندان عصر رمانتیک در قلمدادکردن زندگی‌شان به‌مثابه‌ی کارهای هنریِ واقعی شان پیش‌قدم بوده‌اند.

نیچه در *زایش تراژدی* می‌نویسد کار هنری بودن بهتر از هنرمند بودن است. (ابژه شدن بهتر از سوژه شدن است- پسندشدن بهتر از پسندیدن است). می‌توانیم متون بودلر درباره‌ی راهبرد اغوا، و رژه کایوا[۱۰] و ژاک لکان درباره تقلید از امر خطرناک یا درباب به دام انداختن نگاه خیره‌ی شریرانه‌ی دیگری به‌وسیله هنر را موردمطالعه قرار دهیم. البته، می‌توان گفت الگوریتمْ اغوا نمی‌شود یا نمی‌هراسد. به‌هرحال، این موضوعی نیست که درواقع در این مقال به آن می‌پردازیم.

کردار هنری معمولاً [فعالیتی] فردی و شخصی قلمداد می‌شود. اما امر فردی و شخصی واقعاً به چه معنی‌اند؟ امر فردی اغلب به-منزله‌ی متفاوت بودن از دیگران فهمیده می‌شود. (در جامعه‌ی توتالیتر، همه شبیه به هم اند. در جامعه‌ی دموکرات و متکثر، هرکس متفاوت است – و متفاوت بودنش مورداحترام قرار می‌گیرد.) بااین‌حال، اینجا نکته آن‌قدرها بر سر تفاوت فرد از دیگران نیست بلکه بر سر تفاوت با خود فرد است. – امتناع از شناخته‌شدن بر اساس معیارهای عمومی احراز هویت. درواقع، پارامترهایی که هویت اسمی و رمزگذاری شده‌ی اجتماعی ما را تعریف می‌کنند برای ما بیگانه و خارجی اند. ما خودمان اسم‌مان را انتخاب نکرده‌ایم، در تاریخ و محل تولدمان به‌شکل آگاهانه حضور نداشته‌ایم، خودمان والدین، ملیت‌مان و ... را انتخاب نکرده‌ایم. هیچ‌کدام از این پارامترهای بیرونیِ شخصیتِ ما به هیچ‌کدام از شواهد سوبژکتیوی که

[۱۰] Roger Caillois (۱۹۱۳-۱۹۷۸): روشنفکر فرانسوی که نقد ادبی، جامعه‌شناسی و فلسفه را در کارهایش جمع می‌کرد و درباره موضعات متنوعی از بازی و نمایش گرفته تا امور روحانی می‌نوشت. م.

ممکن است دارا باشیم مربوط و همبسته نیستند. آن‌ها تنها چگونگی دیده شدن ما توسط دیگران را نشان می دهند.

هنرمندان مدرن خیلی پیش‌تر از این‌ها علیه هویت‌هایی کـه دیگـران – از قبیـل جامعـه، دولـت، مـدارس، والدین- برآن‌ها تحمیل کرده بودند دست به شورش زدند. آن‌ها حق خودشناسی مطلـق را مـورد تصـدیق قراردادند. آن‌ها انتظارات مربوط به نقش اجتماعی هنر، حرفه‌ای‌گـری هنـری، و کیفیـت اسـتتیکی را مـورد مناقشه قراردادند. آن‌ها همچنین هویت‌های ملی و فرهنگی‌ای را که به آن منتسب بودنـد تضـعیف کردنـد. هنر مدرن خود را به‌مثابه‌ی جستجویی برای «خود راستین» می‌فهمید. اینجا سؤال این نیست کـه آیـا خـود راستین واقعیت دارد یا صرفاً یک افسانه‌ی متافیزیکی است. پرسش از هویت، پرسش از حقیقت نیست بلکه پرسش از قدرت است: هویت من در ید قدرت چه کسی است - خودم یا جامعه؟ و کلی‌تـر از ایـن: اداره و حاکمیت بر طبقه‌بندی اجتماعی و مکانیزم های اجتماعی هویت‌یابی توسط چه کسی انجام می‌شود – نهادهای دولتی یا خودم؟ مبارزه علیه نقاب عمومی و هویت اسمی خودم درراه نقاب مقتدر و هویت مقتدرم یک بعد همگانی و سیاسی نیز دارد، چراکه مکانیزم‌های مسلط هویت‌یابی را نشانه می‌رود – یعنی طبقه‌بندی اجتماعی مسلط با تمام تقسیم‌بندی‌ها و سلسله مراتبش [را]. بعدتر، این هنرمندان تقریباً بـه‌تمـامی دسـت از جسـتجو برای خود راستین و پنهان کشیدند. در عوض، هویت‌های اسمی‌شان را به عنوان حاضـرآماده‌هـا مـورد بهـره برداری قرار داده و بازی پیچیده‌ای با آن‌ها را سازماندهی کردند. اما این تدبیر– به‌قصد بازیابی، تغییرشکل و دست‌کاری هنری- هنوز هویت‌زدایی از هویت‌های رمزگذاری شده‌ی اجتماعی و اسمی را پـیش‌فـرض قـرار می‌داد. سیاست هنر مدرن و معاصر سیاست عدم‌یکسانی و تمایز است. هنر به تماشاچیان‌اش می‌گویـد: مـن آنچه شما فکر می‌کنید نیستم (در تضاد کامل با: من همانم که هستم). میل به عدم یکسانی و تمـایز درواقـع یک میل اصالتاً انسانی است. حیوانات هویت‌شان را می‌پذیرند اما حیوان-انسان‌ها چنین نمـی‌کننـد. بـه ایـن معناست که می‌توانیم از عملکرد نمونه‌ای و نمایندگی هنر و هنرمند سخن به میان آوریم.

نظام سنتی موزه در نسبت با میل به عدم‌یکسانی و تمایز دوگانه و مردد است. موزه، از یک سو فرصتی را در اختیار هنرمند قرار می‌دهد که زمان‌اش را با تمام طبقه‌بندی‌ها و هویت‌های اسمی‌اش استعلاء بخشـد. مـوزه قول می‌دهد که کارِ هنرمند را به آینده ببرد. بااین حال، موزه هم‌زمان که قولش را ادا می‌کند به آن خیانـت می‌کند. کار هنرمند به آینده برده شده است اما هویت اسمی هنرمند دوباره بر کارش تحمیل مـی‌شـود. در کاتالوگ موزه ما باز نام هنرمند، تاریخ و محل تولد، ملیت‌اش و ... را می‌خوانیم. (به‌این‌خاطر اسـت کـه هنـر مدرن می‌خواست موزه را نابود کند.)

اجازه دهید بابیان مطلب مثبتی درباره اینترنت جمع‌بندی کنم. اینترنت از موزه‌ها و کتابخانه‌های سنتی به نحوی کمتر تاریخی سازماندهی شده است. جذاب‌ترین جنبه اینترنت به‌منزله‌ی یک آرشیو، امکان‌هایی است که مشخصاً برای زمینه‌زدایی و باز-زمینه سازی از طریق عملیات بریدن و چسباندن در اختیار کاربرانش قرار می‌دهد. امروزه ما به عدم‌یکسانی و تمایزی که هنرمندان را از زمینه‌های تاریخی‌شان به بیرون هدایت می‌کنند بیشتر از خود این زمینه‌ها علاقه‌مندیم. و به نظرم می‌رسد که اینترنت در قیاس با نهادها و آرشیوها فرصت بیشتری در اختیار ما قرار می‌دهد که تدابیر عدم‌یکسانی و تمایز هنرمندان را بفهمیم و دنبال کنیم.

ارجاع‌ها:

(1) Boris Groys, "Entering the Flow: Museum between Archive and *Gesamtkunstwerk*," *e-flux journal*50 (December 2013)

(2) Boris Groys, "Art Workers: Between Utopia and the Archive," *e-flux journal* 45 (May 2013)