نامه‌ی آزاد

به یادآزیتا شـــرف‌جهان | آثار رضا درخشـــانی در راشـــن میوزیم آدام دوتیز | پاییش شـــهر عریان در تروژ | سبک سوم، سلمان خوشرو، تویســـنده مکان گرت جونز | از پرندگان بیرسید، یاد داشتی بر آثار صبرانه آتشـــی به بهانه‌ی نمایشگاه وی در آمستردام | گلســـتان صبرانه درکاستروم پرگریتی آمستردام | شـــهرزاد چنگلوایی و بقایای آینده | تقصیر من، نمایشگاه انفرادی غزال رادپی در کربـــن ۱۲ | نظریـــه‌ی چیـــز، نویســـنده: بیـــل براون | پی‌نوشـــت‌های نظریـــه‌ی چیز

به یاد آزیتا شـــرف‌جهان

۳

آزیتا شرف‌جهان آذر ماه سال ۱۳۳۸ در تهران به دنیا آمد. در جمع خانواده‌ای مهربان از مردمان این شهر که تنها ۶ سال پیش کودتای ضدمردمی را تجربه کرده بودند. و هنوز داغ از دست رفتن آزادی را بردوش می‌کشیدند. او برای خانواده اش سمبل امید و نوید روزهای روشن بود. آن‌چنان سرشار از مهر و عشق شد که تا واپسین لحظه، از بخشش این مهر و امید، ننشست.

جان او واله‌ی آزادی، عدالت، هنر، شعر و دانش بشری بود. در هفده سالگی وارد دانشگاه علوم اجتماعی شد و به هیئت روزنامه نگاری جوان و جستجوگر پا به خیابان‌های شهر گذاشت. سال ۱۳۵۶ هنگامی که تنها ۱۸ سال داشت در روزنامه‌ی کیهان مشغول به کار شد. موج های سهمگین انقلاب آغاز شد و او را نیز در برگرفت. چه بسا لحظات که در سیلاب مردمان و رفقایی که به جستجوی عدالت برخاسته بودند، ناگاه خود را در مرکز مهلکه یافته بود. او داشت از جان مایه می‌گذاشت. با اشتیاقی وصف ناپذیر و با شهامتی که پیشتر در خود سراغ نداشت .

به زودی اما ابرهای تیره‌ی کینه توزی و تسویه حساب ها از راه رسیدند. آزیتا بی نصیب نبود. چونان دیگران از دانشگاه، از روزنامه و از جامعه باید حذف می شد.

دل پر التهاب آزیتا برای همیشه شکست. و هرگز تیره روزی آن ایام را از خاطر نبرد. حتی هنگامی‌که دل به کودکان خردسالش سپرد. هنگامی‌که پس از ۱۵ سال به اتمام تحصیلاتش فراخوانده شد. هنگامی‌که با خود کنار آمد تا پس از ۲۰ سال به کار بازگردد. هنگامی‌که به ظاهر با جامعه آشتی کرد، قلب شکسته او از مردمان میهنش هرگز التیام نیافت.

از سال ۱۳۷۷ در فرهنگنامه‌ی کودکان و نوجوانان در گروه ادبیات جهان و بعدها در گروه جغرافیای ایران بطور داوطلب کار کرد. حاصل این دوره ۱۶ مقاله‌ی چاپ شده است. از جمله «مقاله ی مارسل پروست، بوریس پاسترناک تجریش و ... از سال ۱۳۷۹ نیز مدیریت گالری‌های خانه هنرمندان را عهده‌دار شد. و این زمانی بود که بارقه‌ی امیدی از امکان تعامل و گفتگو دیدگانش را روشنی داده بود.هرچند به زودی با هجومی، دیگرروشنفکران به پشت رانده شدند و تمام زحمات و سال‌های روشنی که برای خانه هنرمندان تدارک دیده شده بود ، پوچ شد.

سال۱۳۸۳مدیریت گالری تهران را پذیرفت و نمایشگاه‌های تاثیرگذاری تدارک دید. فضایی که نزدیک به سه دهه به فراموشی سپرده شده بود. هنرمندان پیشروی بسیاری خاطراتی روشن از مهربانی و تعهد آزیتا در همان گالری به یاد دارند . سال ۱۳۹۲ به همکاری با روزنامه نشاط، که وعده ی انتشار مجدد آن را داده بودند، دعوت شد. به سردبیری بخش فرهنگ و هنر. گزارشات و مقالات درخوری تهیه کرد. با وجود بیماری و فشار جسمی، این شعله ی کوچک امید را پاس می‌داشت. بار دیگر رانده شدند. وعده‌ی بازنشر نشاط دروغین بود! دوباره کنج خانه. دوباره افسوس و طعم شکست.

سپس همکاری با سید فخرالدین انوار را در تهیه ی آرشیو تجسمی آن‌لاین، آغاز کرد. در اولین تدارک‌ها برای گردآوری تاریخ شفاهی هنر معاصر ایران همراه شد. جان بیمارش توان همکاری بیشتر نیافت.

همه می‌دانیم که وی جزئی از خیل عزیزان این نسل است که به دنیا آمدند، آرزوی آزادی و عدالت در دل پروردند، برایش بهای سنگین پرداختند، هرگز پاداشی دریافت نداشتند، نومیدانه در عرصه‌های کوچک باقی مانده جنگیدند و سرآخر از فرط یاس تسلیم خاموشی شدند.

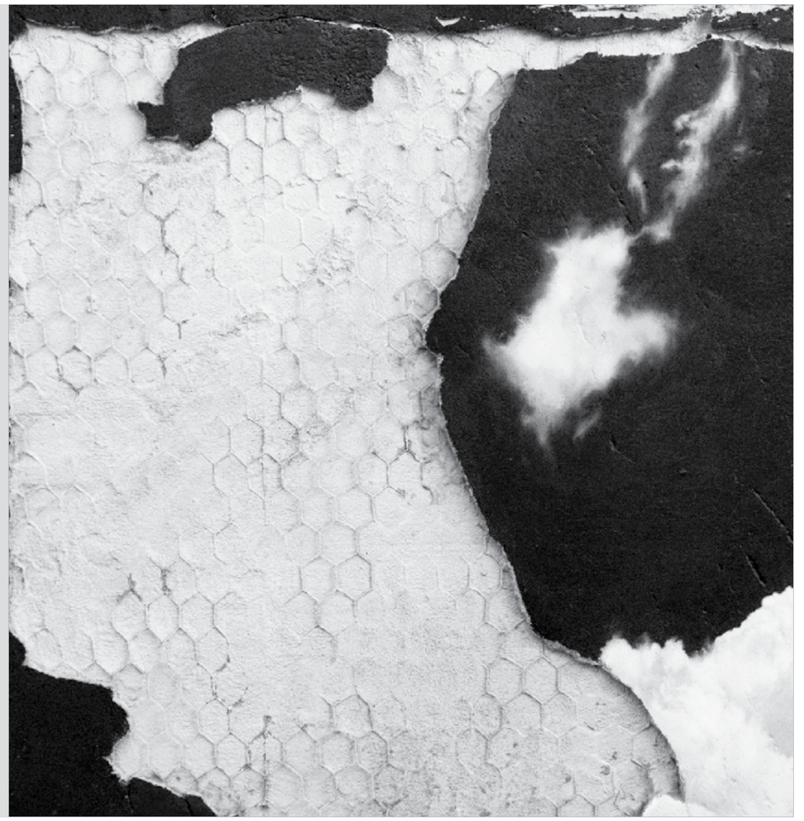
شعله ی وجودشان تا همیشه در دل‌هامان روشن باد ...

رزیتا شرف‌جهان - خرداد ۱۳۹۵

نامه‌ی آزاد
به‌کوشش رزیتا شرف‌جهان و وحید صالحی
شماره‌ی سوم: بهار ۹۵
هزار نسخه | توزیع رایگان
طراحی گرافیک: استودیوکارگاه
مدیر هنری: آریا کسایی
طراح نامه‌ی آزاد: ساناز سلطانی

گالری طراحان آزاد
تلفن: ۸۸۰۰۸۶۷۶ - ۸۸۰۲۷۱۸۱
WWW.AZADART.GALLERY
INFO@AZADARTGALLERY.COM

CONTEMPORARY ART PUBLICATIONS
چاپ و نشر هنر معاصر



یکپـــــــارچه

آدام دونیژ[1] در موزا[2]، وین. ۱۹ مه تا ۲۵ ژوئن ۲۰۱۶

دو نمایشگاه موازی، «یکپارچه» را تشکیل می‌دهند -یکی واقعیتی مجازی است که به‌صورت آنلاین قابل دسترسی است. و دیگری در موزای وین برگزار شده است. دسترسی آزاد یا محدود به هنر بازتاب‌دهندهی ناسازه‌ای در دنیای جهانی‌سازی‌شده است. اطلاعات به‌صورت آزاد در جهان به گردش درمی‌آید، اما پویایی و شرایط انسانی هنوز به دولت‌های ملی محدودند. با کم‌رنگ‌شدن مرزهای میان فضای سایبر و زندگی واقعی، مرزهای کشوری برای افراد واقعیتی انکارناپذیر باقی می‌مانند. آدام دونیژ از خصایصی مثل رنگ آبی برای کاوش در روابط و نهادهای قدرت در طول تاریخ استفاده می‌کند.

درباره‌ی نمایشگاه موزا: یکی از آثار به نمایش درآمده یک مجموعه‌ی نقاشی است. لاجوردی اصل بر توده‌ی بتنی –رابطه‌ای بصری و محکم میان ابتذال محض و دلالت نخبه‌گرایانه، میان تاریخ هنر با تبادل فرهنگی و استعمارگرایی. زمختی بتن یک طرف، پیش‌پاافتادگی آسمان‌های آبی پررنگ و رسم واقع‌گرایانه ابرها در سوی دیگر، هر دو با ارزش تجاری و تاریخی رنگ آبی مشعشع لاجورد تباین دارند. آبی همیشه رنگ راهنما بوده است. سابقاً رنگ شاهان و کشیش‌های قدرتمند و اخیراً رنگ بنگاه‌های تکنولوژیک مثل فیس‌بوک، توئیتر و مایکروسافت که در طراحی شرکت‌شان رنگ حیاتی‌ترین نکته است. لاجوردی همیشه از گران‌قیمت‌ترین رنگ‌هایی بوده است که از معادن طبیعی -خصوصاً افغانستان- به دست می‌آید. این رنگ در طی قرون وسطی و رنسانس در اروپا تنها برای نقوش بسیار مهم و مقدس استفاده می‌شده است. شبکه‌های دیجیتال و جریان‌های داده‌ها که توسط سیاست‌های استعماری معاصر ریشه‌دار در قرون وسطی ساخت‌بندی شده است، تبادل جهانی اطلاعات و منابع را توسعه داده‌اند. آدام دونیژ در چیدمانش آنچه که «خود» یک فرد است (هویت در حال شدن) را با چیزی که «دیگران» است (به اصطلاح اگزوتیک) ترکیب می‌کند تا بازتابی بر روابط جهانی بیفکند. استثمار و روابط تجاری نابرابر، عوامل ویرانی وسایل معاش و متعاقباً مهاجرت جهانی هستند. شاید مهاجرت به چشم نیاید، اما مرزها این‌طور نیستند. آنها اغلب موانعی قابل تفکیک باقی می‌مانند. «نمک» یکی از چیدمان‌های نمایشگاه است. عکس‌های دونیژ که روی نمکدان‌ها چسبیده‌اند می‌توانند به صورت یکپارچه درهم ادغام شده و تصویر بزرگ‌تری بسازند. اما کماکان آنها مرزند. مرزهایی در آبی بیکران.

برای رفتن به بخش مجازی (360°) نمایشگاه «یکپارچه» از کیوکد استفاده کنید.

۱- Seamless ۲- Adam de Neige ۳- MUSA MuseumStartgalerie Artothek

منبع: www.adamdeneige.com

تصویر: آدام دونیژ، ابرها، لاجورد روی بتن

۸۰ × ۱۰۰ سانتی‌متر، ۲۰۱۶

پایش شهر عریان درنـــــــروژ

«پایش شهر عریان، ویدیوآرت تهران» عنوان نمایشگاهی است که سندرا اسکوروپدا[1] در سال ۲۰۱۳ از آثار ویدیوی هنرمندان ایرانی جمع‌آوری کرده است. در ماه مارس و آوریل، «پایش شهر عریان» در مسیر خود در گالری هوگنسوند[2] شهر هوگنسوند نروژ به نمایش گذاشته شد. ویدیوی «هورا» اثر رزیتا شرف‌جهان از آثار حاضر در این نمایشگاه بود.

این نمایشگاه بخشی از برنامه‌ی موسسه‌ی آتوپیا با همکاری «سازمان همکاری جوامع هنری نروژ»[3] برای نمایش پروژه‌ی «شهرهای جهان» است. آثار این نمایشگاه در کنار ویدیوهایی از سائوپائولو به کیوریتوری میشل پاولو[4] نمایش داده شد.

آتوپیا موسسه‌ای است که وقف گسترش فیلم و ویدئوآرت در نروژ شده و شامل مرکزی تحقیقاتی و یک گالری است که بر فیلم و ویدیو تمرکز دارد. آتوپیا در سال ۲۰۰۳ توسط انبت جی. هنسن[5]، میشل پاولو، اینگر لیز هنسن[6] و فرهاد کلانتری تأسیس شده است.

خلاصه‌ای از متن نمایشگاه:

هر شهر مکانی منحصربه‌فرد است. اما ارتباطات سینمایی آن را به همه‌ی شهرهای بزرگ جهان وصل می‌کند. در سکانس آغازین «شهر عریان[7]» - فیلم نوآر محصول سال ۱۹۴۸- با دیدن پن دوربین برفراز شهر محل سکونتم، می‌اندیشم که نماها همچون پیرنگ‌ها ساختمی فیلم‌ها هستند. این برخلاف باور به قدرت دوربین در ضمیمه‌کردن اشیاء و آشکار ساختن نهان است – چیزی که علت ممنوعیت ورود دوربین در برخی محل‌ها است. خارجی‌بودن نماهای فیلم به تولید نمایش خصوصی جنبه‌ی اجتماع‌پذیری می‌بخشد. در ایران که بازنمایی عمومی زندگی خصوصی به شدت مقید به قانون شده است، فیلم و ویدیو در جهاتی مخالف حرکت می‌کنند – کارگردانان سینما که تحت کنترل بیشتری‌اند به درام‌های شخصی که در فضای عمومی رخ دهند تمایل دارند، مخصوصاً با حضور شخصیت‌های زن، تا طبق رموز بازنمایی، واقعیت ساختگی حریم شخصی با بازنمایی عمومی‌اش در فیلم وفق کند. در عوض تولید ویدیوآرت قابل تحدید به چنین قوانینی نیست. این قیود تنها هنگام نمایش عمومی اهمیت می‌یابند.

ویدیوسازان در محیط شخصی به مسائل عمومی و اجتماعی اشاره کرده و بعد با روش‌های شخصی آنها را درونی می‌سازند. هرچند هنرمندانی که علی‌رغم ممنوعیت‌ها در فضای عمومی کار می‌کنند، نقش اجتماعی مهمی دارند و با واردکردن دیدگاه شخصی‌شان در فضای عمومی قواعد زندگی اجتماعی و بازنمایی آن را به طور بالقوه تغییر می‌دهند.

زنی با دوربین فیلم‌برداری می‌تواند نگاه مراقب خود را معطوف به قدرت‌های موجود کند. هنرمندان ما را به خیابان‌های تهران می‌برند و شهرشان را همان‌طور که در آن زندگی می‌کنند به ما نشان می‌دهند. این مجموعه ویدیوآرت‌ها، فیلم‌های مستند و مستندسازی از پرفورمنس‌ها دیدگاه‌شان را می‌رساند. اما آنچه هنوز شناخته نشده، قابل نمایش یا دیده‌شدن نیست. هنرمندان تخیل خود را با انتخاب و بازترکیب انبوه تکه‌ها و حلقه‌های اطلاعات می‌سازند. ما بینندگان هم تکه‌های خود را افزوده و این بازنمایی‌ها را دوباره تخیل می‌کنیم. به این دلیل تهران در فیلم و ویدیو مکانی چند وجهی است، هم‌زمان بیرونی و درونی، و گذشته و حال.

رزیتا شرف‌جهان هم‌زمان با انقلاب ۱۹۷۹ به عنوان هنرمند شروع به کار کرد و متاثر از آن رویدادهای سیاسی اجتماعی، نگاه نقادانه را اساس کار هنری خود نهاد. او همچنین موسس و مدیر گالری طراحان آزاد است و بر استقلال از محدودیت‌های سیاسی و منافع بازار به یک اندازه مصر است. یک مثال آن پروژه‌ی «وَالعادیاتِ ضَبحا: قسم به اسب‌هایی که نفس‌هایشان به شماره افتاده» در سال ۲۰۰۹ است که در آن هنرمندی گالری را به کمپین تبلیغاتی میرحسین موسوی تبدیل کرد. شرف‌جهان از زمره هنرمندان ایرانی است که شهامت نگاه در چشمان عموم را دارند. ویدئوی او به نام «هورا» (۲۰۰۶)، شامل برداشت‌هایی از جمعیت هواداراتی است که در استادیوم و خیابان با پرچم و متعلقات دیگر تیم‌هایشان را تشویق می‌کنند. این اثر به طور خوفناکی یادآور تصاویر جمعیتی است که در تلاطمات سیاسی با برون‌ریزی متفاوت اما اظهار سرور و اتحادی مشابه شرکت می‌کنند؛ همچون تصاویری از ایران و خیزش‌های بهار عربی که صفحات رسانه‌ها را درنوردید.

تصویر: رزیتا شرف‌جهان، هورا، ویدیو، ۵۱:۳، ۲۰۰۶

منبع: www.atopia.no

۱- Sandra Skurvida ۲- Haugesund ۳- Norske Kunstforeninger ۴- Michel Pavlou ۵- Annebeth G.Hansen ۶- Inger Lise Hansen ۷- The Naked City

آثـــــار رضا درخشـــــانی در راشـــــن میوزیم

هجده اثر از رضا درخشانی در گالری «سوفیا کانتمبروری»[1] لندن به نمایش درآمد و تقریباً همگی در شب افتتاحیه به فروش رسیدند. به گفته‌ی واسیلی سارنکوف[2]، دلال آثار هنری که با همکاری لالی مارگانیا[3]، مشاور هنری و لیلی جاسمی، متخصص فرهنگ ایرانی این گالری را تاسیس کرده است، «آثار با قیمت‌هایی میان ۶۰ تا ۱۵۰ هزار پوند به دست مجموعه‌دارانی در بریتانیا، ایالات متحده و آلمان رسید». نمایشگاه «نسیم سپیده‌دم»[4] تا ۲۳ آوریل ادامه داشت.

این موفقیت برای رضا درخشانی موضوع غافلگیرکننده‌ای نیست. نقاش و موسیقی‌دان ساکن آستین تگزاس طرفداران زیادی دارد و آثارش توسط نهادهایی مثل بریتیش میوزیم، موزه‌ی هنر متروپولیتن نیویورک و موزه‌ی هنرهای معاصر تهران جمع آوری شده‌اند. سارنکوف می‌گوید: «در ده سال اخیر علاقه به هنرمندان ایرانی رشد زیادی کرده است. اما برداشته‌شدن تحریم‌ها در ماه ژانویه راه ورودشان به صحنه‌ی هنری بریتانیا را باز کرد. هنرمندان ایرانی مقیم ایران به دلیل انزوای نسبی به سختی در خارج از کشور خود دیده می‌شدند. اکنون در میان مجموعه‌داران و موسسات غربی ولعی برای کشف صحنه‌ی هنری آنجا به وجود آمده است».

همچنین «راشن میوزیم»[5] در سن‌پترزبورگ از ۲۶ مه تا ۲۵ ژوئیه نمایشگاهی از دوره‌ی کاری هنرمند برگزار کرده است. در وب‌سایت این موزه درباره‌ی درخشانی نوشته شده: «اولین نمایشگاه انفرادی این نقاش، موسیقی‌دان و پرفورمنس آرتیست که در کشور خود، اروپا و آمریکا به خوبی شناخته شده است، در سن ۱۹ سالگی برگزار شد. از آن زمان آثار وی در گالری‌ها و موزه‌های سراسر جهان به نمایش درآمده است. او در کارهایش هم‌زمان در تمها و تکنیک‌های هنر سنتی ایرانی، سنت نقاشی ایتالیایی و اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکایی کندوکاو می‌کند. این زمینه‌ی چندوجهی فرهنگی، خلق سبک هنری ویژه‌ای است که در آن شاعرانگی و واقعیات اساطیری هنرمند با احساسات و خاطرات شخصیش لبریز می‌شود. هنر ایران به زودی به جدیدترین گرایش در هنر معاصر بدل خواهد شد. راشن میوزیم با برگزاری این نمایشگاه قصد دارد تا پیشگام این جریان باشد و بهترین هنرمندان ایران را به مخاطبان روس و بین‌المللی نشان دهد.» مقصد بعدی این نمایشگاه در پاییز پیش‌رو، «کونستامالونگن کمنتز»[6] آلمان خواهد بود.

۱- Sophia Contemporary ۲- Vassili Tsarenkov ۳- Lali Margania ۴- The Breeze at Dawn ۵- State Russian Museum ۶- Kunstsammlungen Chemnitz

منبع: www.theartnewspaper.com

www.rusmuseum.ru

تصویر: رضا درخشانی، آب سیاه، ترکیب مواد روی بوم

بخشی از اثر، ۱۸۳ x ۱۵۳ سانتی متر، ۲۰۱۶

سبک ســـــوم سلمان خوشـــرو

۲۷ آذر تـــا ۸ دی ۱۳۹۴، گالـــــری طراحـــــان آزاد

«اگر سلمان خوشرو را نمی‌شناختی هم همین نظر را داشتی؟»

مگان گرت جونز[1].

چند وقتی‌است که دارم سعی می‌کنم تصور کنم اگر امسال چند روزی را با سلمان به چرخ‌زدن در کلیساها، موزه‌ها و گالری‌های رُم نمی‌گذراندم چه می‌شد؟ چه می‌شد اگر سلمان خوشرو از علاقه‌اش به ماسک‌ها برایم نگفته بود؟ آن هم حالا که با دیدن چهره‌های درهم‌ریخته در نقاشی‌هایش فکر می‌کنم ماسک‌ها برای سلمان لزوماً چیزهایی فیزیکی از دسته‌ی آن ماسکی که برایش بعد از کارناوالی در اسیسی از روی زمین پیدا کردم نیستند. آیا من همچنان با دیدن نقاشی‌های سلمان خوشرو شگفت‌زده می‌شدم اگر نمی‌دانستم که او با چه سویه‌ای حلقه‌ی دوستانش را به تصویر می‌کشد؟ بعضی می‌گویند پرتره‌های پیشین خوشرو روح زمان و مکانش را با «شبیه‌سازی» ثبت کرده است. شاید بشود گفت این همان چیزی است که رولان بارت در عکس می‌بیند: واقعیت سوژه متوقّع شده در تصویر. هرچند تصویر در عکس نمایه‌ای مستقیم دارد، اما در نقاشی همگرایی حقیقت و بیان در ساختاری پیچیده‌تر خود را بروز می‌دهند. نباید بیش از این وارد این موضوع شوم، با این حال تاکید بر حیاتی بودن امر «سبک» را در کارهای خوشرو لازم می‌بینم.

از این جهت است که معتقدم روحی که از آن صحبت به میان می‌رود باید «روح آن» در نظر گرفته شود. زیباروبان تهرانی، آدم‌های تکیده، و نجات‌یافته‌های سال‌های از دست‌شده در مجموعه‌های ۱۳۹۲ و ۱۳۹۳ با قدرت تمام بازنموده شده بودند و در بازنمایی‌شان اینجا و اکنون به تصویر کشیده شده بود. اما «آن‌ها» هر چقدر هم در بازنمایی‌ها تثبیت شوند، هرگز در واقعیت از رفتن، از حرکت، بازنمی‌ایستند. زمانمندی، به خصوص مسئله‌ی امتداد یک فرد در زمان، در «سبک سوم» خصیصه‌ای مجرّد به خود گرفته است. این خصیصه به گونه‌ای ارائه شده که می‌تواند سلمان خوشرو را در جرگه‌ی هنرمندان مفهومی قرار دهد. در کنار این، خوشرو همچنان در حال واکنش به تاریخ و خواست‌های سبکی است که از زمان اولین نمایشگاه نقاشیش، چیزی حدود سه سال پیش، در رابطه با بازنمایی فیگورهای انسانی مشغولش داشته. در حالی‌که سوژه‌ها و هنرمند مدید وقتی است که بی‌حرکت در فلان نور و سایه ثبت شده‌اند، مسئله‌ی بنیادی‌تر در بدنه‌ی کارهای اخیر خوشرو خود را نمایان می‌سازد: چگونه حرکت و تغییر را، به مثابه جنبه‌های اساسی موجودیت، باز بنماییم؟

«سبک سوم» مجموعه‌ای است از نقاشی‌هایی در ساختار «مطالعه» که در بین قطعات بزرگ غالب بر فضا آویخته شده‌اند. آن‌چه با قدرت تمام نظر را می‌گیرد این است که دوستان در چشمان هنرمند مسخ می‌شوند. انباشت‌های رنگ، به مثابه ماده‌ی چهره‌ها، اول روی بوم می‌روند تا به حرکت در بیایند، بوم را بی‌قیدوبند آغشته کنند و خطوط شکل‌گرفته بسازند. نیم‌رخ‌ها مسیری را دنبال می‌کنند که در حرکت‌شان در حال محو شدن‌اند، درست مثل عکسی که برای مدتی نور دیده. صورت‌های تمام‌رخ بازپرداخته به نظر می‌رسند؛ مثل یک پازل. رنگ‌ها پولاک‌وار به بیرون می‌ریزند تا از سایه‌ی نیم‌رخ‌ها فرار کنند، تا کُنش نقاشی را به ظهور بنشانند. این برون‌ریز ذهن هنرمندی است که قصد ثبت تصویر آن‌هایی را دارد که می‌شناسدشان.

اما آدم‌ها عوض می‌شوند. آدم‌ها از دست می‌شوند. آدم‌ها می‌روند و محو می‌شوند. با در نظر گرفتن این که من می‌توانستم هنرمند و آدم‌هایش را شخصاً نشناسم، می‌توانم به جرأت بگویم خوشرو به سمت رویکردی جهان‌شمول میل می‌کند. تأثیر هنرمند بی‌شک در قرمزها، آبی‌ها و سیاه‌ها روی پس‌زمینه‌ی سفید یا قرمز بروز می‌یابد. باید از پله‌های پیچ‌خورده‌ی گالری طراحان آزاد پایین بروی تا آواز زمان‌های زیسته را از این نقاشی‌ها بشنوی. بافت آثار با مخاطب رابطه‌ی حسی برقرار می‌کنند.

انگار نقاشی‌ها با چشم‌ها لمس پذیرند، انگار حتی می‌شود با چشم‌ها خوردشان. شاید این دقیقاً آن چیزی است که خوشرو در پی‌اش است؛ انتقال لذت حسی (نه احساسی). این رویکرد مستقیم حسی در همه‌ی کارهای هنرمند در بدن یافتن در گذر و استمرار زمان خلاصه می‌شود و جا برای بسیار سویه‌های بدیع دیگر باز می‌کند – از این جهت است که «سبک» مهم‌تر از اثر می‌شود. سبک خود ایده می‌شود.

۱- Megan Garrett-Jones

تصویر: سلمان خوشرو، سبک سوم، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۰ × ۱۲۰ سانتی‌متر، ۱۳۹۴

از پرنـــــدگان بپرســـــید...

از ۱۹ مارس تا ۲۳ آوریل امسال، نمایشگاه انفرادی مهرانه آتشی در گالری گابریل رولت[۲] برگزار شد. نمایشگاه «از پرندگان بپرسید»[۳] ادامه‌ی زمینه‌ی کاری اخیر مهرانه آتشی در ساخت ارگانیسم‌های زنده و پویا است. فدریکا بوتئی متنی بر نمایشگاه، آثار و کار آتشی نوشته است.

در آثار مهرانه آتشی اتفاقات زیادی می‌افتد. هنرمند با مواد متنوع ساختارهای پیچیده‌ای خلق می‌کند. با اشیاء حاضرآماده، عکس، بلور، پارچه، خمیر، لاتکس، پر، دانه، روغن، رنگ‌دانه‌ها، پلاستیک، پنبه، نور، تراشه‌ها، آب، گل خشک، گیاهان و قارچ‌ها، چسب، صمغ، گوگرد، پلی‌استر، پلی‌استایرن، سرامیک و چوب. او مثل یک شیمی‌دان امکان دگرگونی مواد را می‌آزماید. اما در آثار وی دگرگونی هرگز غایتی در خود نیست. بلکه به گفته‌ی هنرمند، دگرگونی یک ابزار است. نیرویی که اجزای زندگی را به‌هم می‌چسباند و بعد می‌پراکند. میلی است که به شکل‌گیری سوژه کمک می‌کند. آثار او پرشور جذابند؛ بی‌هیچ تأسفی این‌گونه‌اند. آن‌ها در وضعیت دائمی شدن‌اند. چیزها منبسط می‌شوند، رشد می‌کنند، می‌پژمرند، کارکردشان، رنگ و شکل‌شان عوض می‌شود.

اینستالیشن قلمدادکردن آثار مهرانه تقلیل‌دهنده است. «ارگانیسم زنده» عنوان مناسب‌تری است. آنها اکوسیستم‌هایی پیچیده‌اند. بر تنش حاصل از تماس انرژی‌ها و مواد مختلف برهم می‌شکفند؛ وقتی گوگرد می‌خورد به پرها، می‌رسند به آب، می‌رسند به دانه‌ها، برمی‌خورند به چشمان انسان و می‌رسند به چیپس‌های رنگ شده. در آثار او این مواد در معرض یکدیگر قرار داده شده و اغلب با یکدیگر در فعل‌وانفعالند. آثار آتشی قدرتمندانه سرشت گرفتار زندگی را بیان می‌کنند. راهی که درآن اشیاء، فرآیندهای شیمیایی و تجربه‌ها و خاطرات شخصی، همگی با اهمیتی یکسان در تشکیل واقعیت دمساز می‌شوند. اگر دگرگونی یک ابزار است، رزوناتس، منطق درونی سامان دهنده‌ی آثار او است. چگونه عمل می‌کند؟ در فیزیک، رزوناتس نوعی لرزش همساز است. وقتی اتفاق می‌افتد که لرزش با صدای یک شیئ، شیئی دیگر با کوکی در فرکانس یکسان را به لرزش وامی‌دارد. رزوناتس نمودی مهم در سنت فمینیستی هم هست. در دهه‌ی ۱۹۷۰، فمینیست ایتالیایی کارلا لونزی[۴] رزوناتس را در ارتباط با تجربه‌ی شناخت متقابل توضیح می‌دهد. وقتی دو زن (یا بیشتر) چیزی از تجربه‌های خودشان در تجربه‌ی زن دیگر بازمی‌شناسند. به گفته‌ی لونزی این لحظه‌ی ارتباطی کیفیتی دگرگون‌کننده دارد. موجاجات، آنچه که هستیم را عوض می‌کنند. اما رزوناتس می‌تواند بر ماده هم اعمال

فدریکا بوتئی[۱]

یادداشتی بر آثار مهرانه آتشی به بهانه‌ی نمایشگاه وی در آمستردام.

از همین نویسنده/ Federica Bueti - ۱

شرحی بر آثار مهرانه آتشی در شماره‌ی اول نامه‌ی آزاد منتشر شده است.

۲- Galerie Gabriel Rolt -۳- Ask the Birds - ۴- Carla Lonzi

تصویر وسط: گرمایش کیهان، ترکیب مواد، چیپس و الیاف براق، بخشی از اثر

۶۰ × ۷۰ × ۶۰ سانتی‌متر، ۲۰۱۶

تصویر راست: من تنها آنچه ناپدید شده را می‌بینم، ترکیب مواد، بخشی از اثر

ابعاد متغیر، ۲۰۱۶

تصویر چپ: نمای چیدمان، ۲۰۱۶

منابع: www.gabrielrolt.com / www.itsjustdelusionoftouch.com

شود. مثلا چگونه چیپس پرینگلز با پتوبرقی به طنین درمی‌آید؟ با صدای گازدن چیپس یا صدای درهم‌شکستن پتو؛ به عبارتی با «فرق‌فروق» کردن‌شان. صدای فرق‌فروق لرزشی شدید میان دو ماده‌ی به نظر بی‌ربط تولید می‌کند. هنگام پیوستن بقایای یک اثر به اثر دیگر، یا رخنه نور، صدا یا بوی یک تکه به دیگری باز هم رزوناتس رخ می‌دهد. چیزها وقتی که با همند تغییر می‌کنند. در آثار مهرانه آتشی اشیاء در گفتگویی سیالند. آنها با یکدیگر ارتباط برقرار کرده و اجتماعات کثیرالمرکز مواد را می‌سازند. در سطح رسمی، این روابط به عنوان کلاژ مجسم شده‌اند. خاطرات، چهره‌ها، تجربیات و بافت‌ها به‌هم بخیه خورده‌اند تا ارگانیسم‌هایی تنیده شکل دهند. کلاژ، روند گذار زندگی در افت‌وخیزها و خرده‌ریزهای بی‌ربط را ملموس می‌کند. همان‌طور که هنرمند در یک گفتگو اشاره کرده کلاژ درجه‌ای مشخص از «شفافیت» می‌سازد به طوری که کلاژ با مونتاژ خیلی از قطعات بسیار متفاوت، درک غلط از اتحاد و انسجام زندگی و واقعیت را درهم‌می‌شکند. اما کلاژ صرفا یک مکانیسم ساختارشکنانه نیست. بلکه راهی برای چیدن دوباره‌ی تکه‌ها و قطعات زندگی - ماده در اشکال و الگوهای جدید است. امکان طلوع و رشد یک زندگی جدید است. اشیاء حاضرآماده، ارگانیسم‌های زنده مثل قارچ‌ها و گیاهان و الگوهای اندام‌وار منتج از فرآیندهای شیمیایی، اغلب توسط هنرمند به عنوان تابلوهایی از ماده‌ی زنده در فضا نظم گرفته‌اند. در این تصاویر زنده، چیزها در وضعیت تنش وجود دارند؛ گاهی ماده‌ی اندام‌وار، اشیاء پلاستیکی را استعمار یا همه‌ی قسمت‌های فضا را تسخیر می‌کند. وقت‌های دیگر چیزها بدون لمس یکدیگر در مجاورت هم می‌زیند. تنشی میان پیوستگی و انفصال وجود دارد. فضای ارتباطی که هنرمند خلق کرده، مکان تداخل و تنش‌ها است. اما این نیروها نیازی به رام‌شدن توسط مداخله‌ی وی ندارند و اتفاقا موتورهای این آثارند.

آثار مهرانه آتشی پرتره‌هایی از یک زندگی زیسته‌شده با ناسازگاری‌ها و تنگناهای حل نشدنی‌اند. چون فارغ از این‌که چقدر برای فهمش سعی کنی، زندگی همیشه درجه‌ای از گیجی در بر خواهد داشت. خوبیش این است که این گیجی می‌تواند شما را به جاهایی پیش‌بینی‌نشده ببرد؛ فراتر از جای امن و از پیش در اختیار زندگی، نیروی محرک کار مهرانه است. او زندگی را در بدیع‌ترین شکل زیبایش می‌ستاید. همچنین در پوچی و سبعیتش. زمین است که جابجا می‌شود، آتشفشان‌ها بر زندگی فرومی‌ریزند، زمستان بهار می‌شود. رفتارهای گوناگون محیط زیست و اغتشاش‌اش در مغز بشر. درباره‌اش از پرندگان بپرسید!

گلستان مهـرانه در کاســـتروم پرگرینـــی آمســـتردام

«گلستان»، اثر مهرانه آتشی از ۲۷ فوریه تا ۲۵ مارس ۲۰۱۶ در نمایشگاهی با عنوان «چیزهایی برای یادآوری (صفحه‌ی مورد نظر پیدا نشد)[۱]» در مرکز کاستروم پرگرینی[۲] آمستردام به نمایش گذاشته شد. کاستروم پرگرینی اسم رمز یک محل اختفا در دوران جنگ جهانی دوم در آمستردام بود. گروهی از جوانان آلمانی، یهودی و هلندی در این مکان با کمک هنرمند هلندی گیزل ون واتراسکوت ون در گرخت[۳] و شاعر آلمانی ولفگانگ فرومل[۴] و شبکه‌شان نجات پیدا کردند. آنها به گروه پنهان‌شده آموختند که چگونه آزادی روح خود را با دوستی و هنر حفظ کنند. فضای داخلی این مجموعه که از آن زمان دست‌نخورده مانده است، روح آزادی، دوستی و فرهنگ را برای همه‌ی بازدیدکننده‌ها از پیر و جوان قابل لمس می‌سازد. به این معنی کاستروم پرگرینی یک ماشین زمان است. گذشته‌ی قهرمانانه‌اش با میراث ملموس بازنمایی می‌شود.

این نمایشگاه در راستای یکی از اهداف این مجموعه برای بازخوانی روح جمعی تاریخ گذشته از خلال رویدادهایی جمعی برگزار شد.

چگونه رسانه‌های دیجیتال، فضاهای بی‌پایان انباشت اطلاعات و راه‌های جدید ارتباط، روش کسب، تشریک و بازخوانی خاطرات شخصی‌مان را شکل می‌دهند؟ آیا چیزهایی که می‌خواهیم به باد بسپاریم هنوز در یک جعبه‌ی کفش جا می‌شوند؟ یا جایی در میان بی‌شمار ایمیل و تصاویر «ابر» حافظه‌ی خارجی‌مان شناورند؟ نمایشگاه «چیزهایی برای یادآوری (صفحه‌ی مورد نظر پیدا نشد)» برای یک ماه از هنرمندان، سخن‌رانان و بازدیدکنندگان دعوت کرد تا در استودیوی سابق گیزل ون واتراسکوت (۲۰۱۳-۱۹۱۲) که در دوران زندگی پرحادثه‌اش خود را در میان اشیاء و نامه‌هایش محاصره کرده بود، شبکه‌ای از خاطرات ملموس خلق کنند. هم‌اکنون آتلیه‌ی او آهسته در حال تغییر شکل از مکانی شخصی به فضایی برای نمایشگاه‌ها و برنامه‌های جدید است. در این اتاق، آثار هنرمندان متعددی به نمایش گذاشته و برنامه‌هایی هفتگی اجرا خواهد شد که به نحوه‌ی دگرگونی خاطرات شخصی در حضور حافظه‌ی دیجیتال خواهند پرداخت. حافظه‌ای بی‌پایان که خطر خرابی اطلاعات محدودش کرده و توسط الگوریتم‌ها و انگیزه‌های اقتصادی هدایت می‌شود.

۱- Things to Remember (Page not Found)

۲- Castrum Peregrini

۳- Gisèle van Waterschoot van der Gracht

۴- Wolfgang Frommel

منبع: www.castrumperegrini.org

تصویر: مهرانه آتشی، گلستان، ویدیو آرت، ۱:۴۸"، ۱۳۹۰

تقـــصیر من نمایشگاه انفرادی غـــزال رادپی

والری بیری[۱] بر نمایشگاه اخیر غزال رادپی

از ۱۴ مارس تا اول مه ۲۰۱۶ غزال رادپی به گالری کربن۱۲ بازگشته و با هزل هوشمندانه‌اش از وضعیت جهان می‌گوید و مرزهای هنر را هل می‌دهد.

نمایشگاه انفرادی «تقصیر من[۲]» حول نگاره نقشه می‌گردد که به گونه‌هایی متضاد و گاه طنزآمیز به‌کار رفته است. علاوه بر آثار روی کاغذ و ویدیو، هنرمند ایرانی برای اولین بار، شاید بعد از حدود ۲۰ سال، مجسمه‌هایش را به نمایش می‌گذارد. موضوع این مجسمه‌های کاغذی، آلومینیومی و مسی، با آثار مبتنی بر نقشه‌ی وی از سال ۲۰۱۰ مرتبط است. غزال رادپی عمداً آثاری به ظاهر خودانگیخته و سرخوش ساخته که شوخ‌طبعی، شمایل‌نگاری ساده و گاهی ظرافت مواد به کار رفته در آن‌ها، تنها بخشی از بینش نافذ و به‌هنگام، و ضرورت پیام سیاسی‌شان را مغشوش می‌سازد. نقشه‌ها اساساً اسنادی سیاسی‌اند. ازآن‌خودسازی و تغییرشکل‌شان به دست هنرمندان معاصری چون غزال رادپی، نه فقط به قصد مقابله با فرمالیسم هنر مدرنیست و درک غالب غیرسیاسی آن از سوبژکتیویته، بلکه برای آشکارسازی نابرابری‌های اجتماعی و پاک‌کردن نقاب‌های زیبایی‌شناسانه‌ی آن‌هاست. عمل خراب‌کاری نقشه‌ها، مشهور به نقشه‌کشی رادیکال، گویاترین توضیح آثار غزال رادپی است که در آن از نقشه‌های تولید شده در ایران استفاده می‌کند. هنرمند با خودکار و اکریلیک آن‌ها را با پهنه‌های تکرنگ پوشانده و با دایره نشانگان محدود شخصی خود آن‌ها را به اثر ویدیو و پرفورمنس‌اش که کنکاشی در مسایل مربوط به جابه‌جایی و هویت چندگانه است ربط می‌دهد. اگر ابزار خودکار و نگاره نقشه، الیگیروبوئتی[۳] را احضار می‌کند، باید گفت نقشه‌های جهان گلدوزی‌شده‌ی هنرمند قرن‌بیستم ایتالیایی بیشتر استعاره‌هایی برای جهانی یک‌دست، ایده‌آل و متحد بود تا پرسش از قدرت و سیاست در نقشه‌کشی. برای رادپی که ایران را در زمان جنگ ایران و عراق در سال ۱۹۸۶، با آگاهی از دخالت غرب در خشونتی که جان بیش از یک میلیون نفر را گرفت، ترک کرد، این‌گونه چارچوب‌بندی ناممکن است. نقشه‌های رادپی به دنبال آشکارسازی جدال‌هایی‌اند که توسط ظاهر بی‌طرف نقشه‌ها و کسانی مثل خودش که به‌دست نقشه‌ها تغییرمکان داده‌اند پنهان شده‌اند. تنها دو رنگی که او در مجموعه‌ی نقشه‌های جهان گوناگون خود استفاده می‌کند بر رابطه‌ی علت و معلولی چنین جدال‌هایی دلالت می‌کنند. سیاه، رنگ نفت است. وابستگی جهان به طلای سیاه به طور فزاینده‌ای در قلب جنگ‌های امروزی لانه کرده است. قرمز رنگ خون است، مرگ و زندگی انسان را فرامی‌خواند. غیاب و بقای آن‌هایی را آشکار می‌کند که به صورت غیرانسانی توسط ستیزهای ژئوپلیتیکی که «دموکراسی»های غربی مهندسی کرده‌اند بر خاک شده‌اند. نظم شسته‌رفته‌ی تخیلی نقشه‌ی جهان بی‌نقش شده و با جریان نفت، سرمایه‌ی بی‌چهره و زندگی و مرگ انسان‌ها نقطه‌گذاری شده است. مجموعه به نمایش درآمده‌ی قفنوس، نقشه‌های ایران را به رنگ آبی نشان می‌دهد، رنگی که با مناظر و هنر این کشور سروکار دارد و این به ما گستره‌ای کامل از موضوع خانه‌به‌دوشی و ریشه‌ها عرضه می‌کند که فارغ از مدیوم یا دوره‌ی کاری هنرمند به آنارش نفوذ می‌کنند.

مجموعه‌های گوناگون نقشه‌ی جهان رادپی، همچون آثار پرفورمنس و ویدیوی او، توسط تکرار نشانه‌ها و قابل‌اجرابودن آنها محقق شده‌اند. در اینجا هنرمند معانی را نه با ترکیب و تغییر زمینه‌ی تصاویر چاردیه‌سر خود، که با تکرار نگاره‌های درخت، ریشه، چمدان، خانه و قلب، تکثیر می‌کند. نگاره‌هایی مختصر برای خانه و متعلقات. این تصاویر که در سبکی ساده‌شده و ضد سرسختی نقشه ترسیم شده‌اند، باید بی‌قدرتی و بی‌مکانی را نمایش دهند. اما نمی‌دهند؛ در عوض روند تولید و زیبایی‌شناسی شاعرانه‌شان دال بر کنش و استقرار انسان است. حتی وقتی که اشیاء در حاشیه‌ها قرار گرفته‌اند؛ خارج از مرزهای نقشه‌ها که اکنون به مناظری یادآرمان‌شهری تغییرشکل یافته‌اند. درختان، ریشه‌ها و چمدان‌ها، خانه‌ها و قلب‌ها که با جسمیتی ملموس کشیده شده‌اند، از امکان مقاومت شخصی در چنین جهانی حرف می‌زنند. می‌فهمانند که کنش تجسم یافته برای هویت شخصی از هرگونه مکان ایستا یا نظم محتمل جهانی حیاتی‌تر است. آخر ریشه‌ها هم می‌توانند مرز باشند. شمایل‌های بی‌پیرایه برای گرفتن جای خود در جهان - یا شاید در جهانی - برخاسته‌اند، هرروزگی آن‌ها هنر، زندگی، «خود»، بدن و سیاست را به هم بخیه می‌زند. سبک گرافیکی ساده و محتوای سیاسی منتقدانه‌ی آثار مبتنی بر نقشه‌ی غزال رادپی، با تیحر هنری نیمه‌پنهانی که پشتوانه‌ی زیبایی منحصربه‌فرد آن است بیشتر روشن می‌شود.

دسامبر ۲۰۱۵

والری بیری مورخ و نویسنده‌ی هنر است و تخصص‌اش هنر تاریخی و معاصر مربوط به جهان اسلام است. پیش از کرسی کنونی استادیاری تاریخ هنر اسلامی در دانشگاه نجم‌الدین اربکان ترکیه، او به عنوان مشاور هنر اسلامی در موزه‌ی هنرهای زیبای مونترئال به تحقیق و نظارت بر جمع آوری و نصب آثار گالری تازه تاسیس و دائمی هنر اسلامی این موزه مشغول بوده است. نوشته‌های وی در ژورنال‌های آکادمیک، مجلات هنر و کاتالوگ نمایشگاه‌های متعددی به چاپ رسیده است.

۱- Valerie Behiery

۲- Mea Culpa

۳- Alighiero e Boetti

منبع: www.carbon12dubai.com

تصاویر: غزال رادپی، تقصیر من، نمایی از چیدمان

Images copyright:
Ghazel. Courtesy of Carbon 12 Gallery, Dubai.

شهرزاد چنگلوایی و بقایای آینـــده

در فروردین و اردیبهشت ماه امسال در گالری میوهاس[۱] شهر نیویورک، نمایشگاهی مشترک از شهرزاد چنگلوایی و کنستانزا آلارکن تنان[۲]، هنرمند شیلیایی ساکن نیویورک به نام «بقایای آینده‌ی یک واژه‌ی گمشده[۳]» برگزار شد. جیسون فراگو در نیویورک‌تایمز درباره‌ی این نمایشگاه نوشته: «سارا میوهاس هنرمند جوان، سنت زیبای گالری-آپارتمان را به کارنگی‌هیل آورده است. دو فارغ‌التحصیل دوره‌ی فوق لیسانس هنرهای زیبای دانشگاه ییل، نشیمن خانه‌ی خانم میوهاس را با توری سیاه بندکشی کرده‌اند. هنر چیده شده در زیر این چادر کندوکاوی در خیزش‌های کشورهایشان در دهه ۱۹۷۰ است؛ قبل از به دنیا آمدن‌شان. یک ویدیو همچون تاریخی جایگزین برای موسیقی و مقاومت، تصور می‌کند که صدای خواننده‌ی معترض شیلیایی می‌تواند به زمین رخنه، از آن به نرمی عبور و از آتشفشانی در ایران فوران کند.»

شهرزاد چنگلوایی هم‌اکنون بین نیوهیون و نیویورک کار و زندگی می‌کند. پیش از این او پروژه‌ی مشترک تصویربینی دوسر[۴] را با ایمان راد به اجرا درآورد. این پروژه که از سال ۱۳۹۳ آغاز شده یک سخنرانی-اجرا است. هر دو راوی، یک پرده‌ی نقاشی، اسلاید شو، ویدیو و پوسترهای چاپی را به کار می‌گیرند و در قالب قصه‌هایی کوتاه، موضوعات مختلفی از یک داستان تاریخی-اجتماعی گرفته تا قصه‌ی روند طراحی یک پوستر بخصوص را برای مخاطبان روایت می‌کنند. محوریت اغلب قصه‌ها بر خط و زبان فارسی است اما به آن محدود نیست. قصه‌ها روی‌هم‌رفته روایتی خطی را دنبال نمی‌کنند و بنا دارند تا فضایی بسازند تا جمع‌بندی و ارتباط آن‌ها در ذهن مخاطب اتفاق بیفتد. برای هر اجرا، قصه‌ها بسته به محل و مخاطب تغییر می‌کنند و پرده‌ی پس‌زمینه هر بار متناسب با فضا و ابعاد و موضوعات نقاشی می‌شود.

۱- Meyohas

۲- Constanza Alarcón Tennen

۳- Future remnants of a missing word

۴- Two-headed Imagomancy

تصویربالا: شهرزاد چنگلوایی و کنستانزا آلارکن تنان
بقایای آینده‌ی یک واژه‌ی گمشده، نمای چیدمان، ۲۰۱۶
تصویرپایین: شهرزاد چنگلوایی و ایمان راد، تصویربینی دوسر

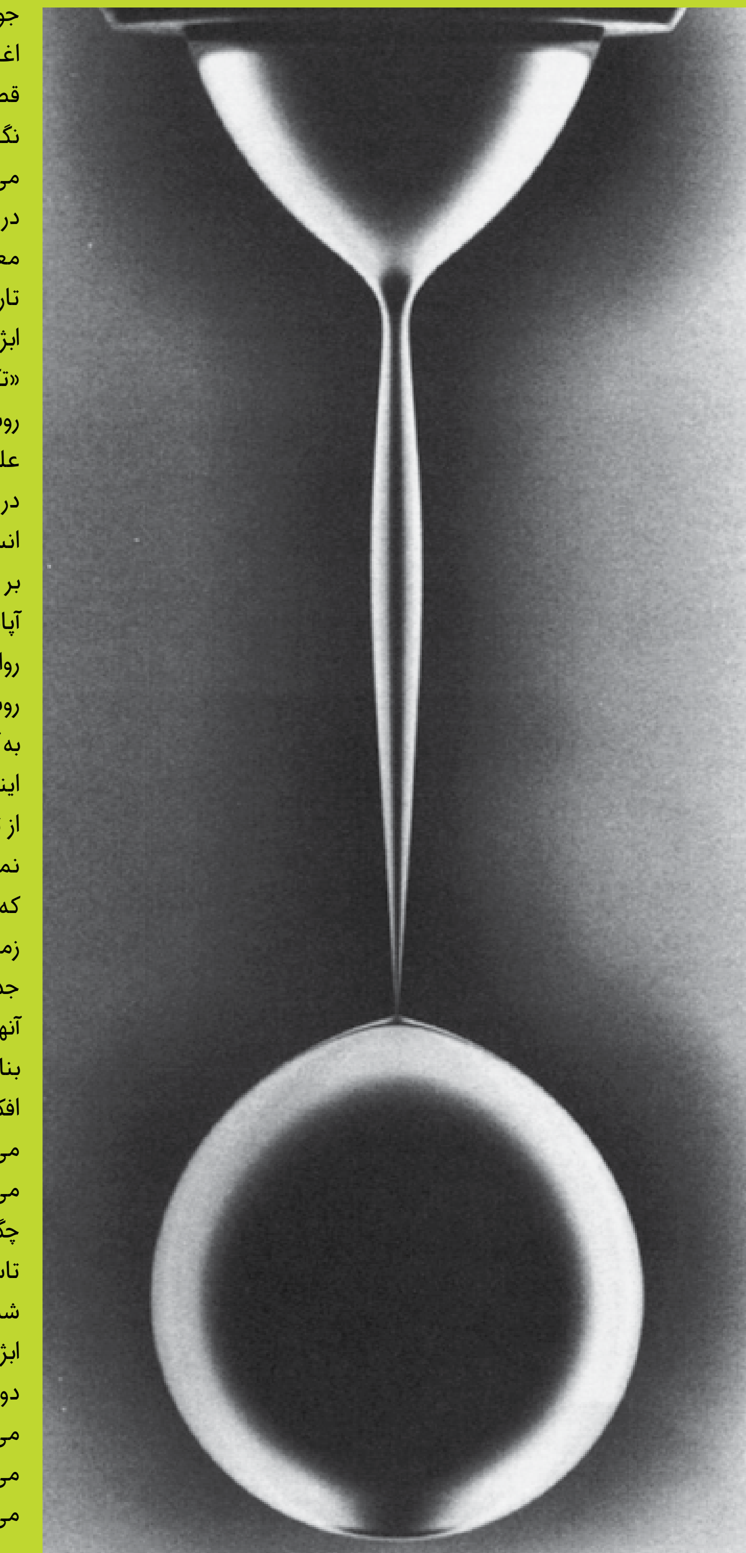
نظریه‌ی چیز

مقدمه‌ی «چیزها»، نشریه پژوهش‌های انتقادی، پاییز ۲۰۰۱[1].
سوژه از ابژه برمی‌خیزد.[2] / میشل سره[3]

نویسنده: بیل براون
مترجم: آلما بهمن پور

آیا در پیچیده‌کردن چیزها با نظریه، اگر نه اصراری موذیانه، دست‌کم یک لجاجت وجود دارد؟ آیا ما واقعاً، همان‌طور که به نظریه‌ی روایت، نظریه‌ی فرهنگی، نظریه‌ی کوییر، یا نظریه‌ی گفتمانی احتیاج داریم، به چیزی شبیه به یک نظریه‌ی چیزها هم نیاز داریم؟ بگذاریم چیزها جایی دیگر بیاسایند - جایی خوش و خرم، در فراسوی نظریه. شاید از آنجا، از ورای روایت‌های چَرخَنده‌ی سوژه، جای پای سفتی به ما پیش‌نهند؛ زادگاهی عاری از میانجی‌گری نشانه‌ها، جایگزینی ثابت برای بی‌ثباتی‌ها، عدم‌قطعیت‌ها، ابهامات، و تشویش‌هایی که نظریه همواره از آنها بت ساخته است. چیزی گرم، که ما را از خُنَکای ایده‌سازی‌های لجوجانه رها کند، چیزی واقعی که ما را از انتزاعات غیرلازم آزاد سازد. ا. س. بیات[4]، در ابتدای داستان شرح‌حال‌نویس (۲۰۰۰) تمنای چنین آسایشی را توصیف کرده است. یک دانشجوی دکترا، غوطه‌ور در لکان و واسازیِ [شخصیت] گُرگینه[5]، از پنجره‌ای کثیف بیرون را نگاه می‌کند و در اندیشه‌ای وحی‌آمیز می‌گوید «باید چیزهایی داشته باشم.» او نظریه را رها می‌کند تا از دنیا لذت ببرد: «یک پنجره‌ی واقعیِ خیلی کثیف، خورشید را بیرون نگه می‌دارد. یک چیز.» در طول قرن گذشته، این تمنا به امری رایج بدل شد. اندکی پس از جنگ جهانی دوم، فرانسیس پونگ نوشت «ایده‌ها به من دل‌آشوبه و حالت تهوع می‌دهند»، حال آن‌که «اشیا[6] جهان خارجی، در عوض شادابم می‌کنند.[7]» اگر «میلِ تاریخ‌نگارانه به ارتباط با امر واقع»، ظهور مطالعات فرهنگِ مادی و پویایی تاریخ مادی، روایات زندگی روزمره و عادت‌واره‌های مادی و «بازگشت امر واقع» در هنر معاصر، اخیراً کمی لذت‌بخش شده، این امر یقیناً از لذت‌بردن از «اشیای دنیای خارجی» جدایی‌ناپذیر است، حال اهمیتی ندارد که آن دنیای خارجی خود چقدر مسئله‌دار، و خارجیت آن چقدر از منظر تئوریک وهم‌آلود است[8]. این روزها می‌توانید درباره مداد، زیپ، توالت، موز، صندلی، سیب‌زمینی، و کلاه لگنی کتاب بخوانید[9]. این روزها، تاریخ با خیال راحت از چیزها و حواسی که از طریق‌شان چیزها را درک می‌کنیم، شروع می‌شود. [تاریخ] همچون شعر مدرنیستی، از خیابان آغاز می‌شود، از بوی «روغن سرخ‌شده، تندی تنباکو و لیوان‌های نَشُسته‌ی آبجو[10]». آیا نمی‌شود عوضِ اینکه خود را به خاطر مسئله‌مند کردنِ این ماتریالیسم به دردسر بیاندازیم، از آن یاد بگیریم؟ آیا نمی‌شود از یک «چیز»، از «پنجره‌ی واقعیِ خیلی کثیف»، به مثابه پاسخ آن‌چه ما را می‌آزارد، خرسند باشیم و خودِ آن را به امری آزارنده بدل نکنیم؟ به همین خیال باشید. چون حتی معمولی‌ترین و همگانی‌ترین چیزها، چیزهایی که فقط چیزند، به دلیل ناخاص‌بودگیِ خاصی که «چیزها» بر آن دلالت دارند، همواره مشکلی طرح می‌کنند. باید بدانید که اگرچه از نظر پونگ، ابژه‌ها شاید بتوانند جایگزین چیزها باشند، و او با «پشتیبانی از چیزها» (le parti pris des choses) می‌خواست جانب ابژه‌های خاصی را بگیرد – دستگیره‌های در، انجیرها، صندوق‌ها، توت‌های سیاه، اجاق گاز، آب[11]؛ اما همین تقلیل‌پذیری معنایی چیزها به ابژه‌ها، به علاوه‌ی تقلیل‌ناپذیری معنایی چیزها به ابژه‌ها، گویی یکی از راه‌های تشخیص این است که اگرچه ابژه‌ها عموماً توجه شاعر را جلب می‌کنند، و اگرچه این ابژه بود که به مجلس رقص فلسفه دعوت شد؛ [اما] چیزها در گوشه‌های تاریک سالن رقص به کمین نشسته‌اند، و پس از آن‌که سوژه و ابژه کارشان را انجام دادند، و ساعت‌ها بعد از پایان مهمانی، هنوز در کمین‌اند. در واقع مسئله‌ی پونگ آنقدرها که به نظر می‌رسد ساده نیست. میشل ریفتر استدلال می‌کند، شعرها، که به تنهایی از یک «جوهر-کلمه» (mot-noyau) رشد می‌کنند، دلالت‌گری را به چالش می‌کشند[12]. ژاک دریدا، ادعا کرده است که در سرتاسر تلاش شاعر برای این‌که «چیز نام خود را امضا کند»، «چیز یک ابژه نیست، و می‌تواند ابژه شود»[13]. جانب‌داری از چیزها مانع از آن چیزی که نظریه نامیده می‌شود نیست. «چیزها آنهایی‌اند که با آنها مواجه می‌شویم، ایده‌ها آنهایی‌اند که بازتاب می‌دهیم.» لئو اِستین ماجرا را به اجمال این‌گونه بیان کرده است[14]. با این‌که تجربه‌ی یک مواجهه قطعاً به بازتاب ایده‌ها (ایده‌ی مواجهه) وابسته است، اما طرح اِستین کمک می‌کند که ناگهانی‌بودن حضور و قدرت چیزها را توضیح دهیم: دستت را با یک ورق کاغذ می‌بُری، پایت روی یک اسباب‌بازی می‌رود، میوه‌ای از روی درخت روی سرت می‌افتد. این‌ها موقعیت‌هایی خارج از توجه پدیدارشناسانه هستند که در هر حال به ما یاد می‌دهند که «در چیزها گیر افتاده‌ایم» و «بدن چیزی میان دیگرچیزهاست.»[15] این موقعیت‌های امکانی – وقفه‌های تصادفی- مادیت چیزها را عیان می‌کنند. وقفه‌ای که در رمان بیات بر عادت نگاه‌کردن از پنجره‌های شفاف می‌افتد، قهرمان داستان را قادر می‌کند تا به خودِ یک شیشه، در کِدری آن نگاه کند. در جریان گردش چیزها در زندگی‌هایمان، ما از میان ابژه‌ها نگاه می‌کنیم (تا بفهمیم آن‌ها در مورد تاریخ، جامعه، طبیعت، فرهنگ، و بیش از همه ما، چه افشاگری‌ای می‌کنند)، اما ما از چیزها صرفاً شمایی می‌بینیم[16]. ما از خلال ابژه‌ها می‌نگریم، چون آن‌ها کُدهایی هستند که توجه تحلیل‌گرِ ما معنادارشان می‌کُند، چون گفتمان عینیت به ما اجازه می‌دهد ابژه‌ها را به مثابه واقعیات به کار بگیریم. در عوض، بعید است که یک چیز بتواند کارکرد یک پنجره را داشته باشد. ما وقتی با چیزبودگی ابژه‌ها روبه‌رو می‌شویم که آنها از کار بیفتند: وقتی مته بشکند، وقتی ماشین خاموش کند، وقتی پنجره‌ها کثیف شوند، وقتی جریانِ حرکت آن‌ها در چرخه‌های تولید و توزیع، مصرف و نمایش، هرچند برای لحظاتی، متوقف شود. پس داستانِ ابژه‌هایی که خود را چیز می‌نمایند، داستانِ رابطه‌ای تغییر یافته با سوژه‌ی انسانی، و بنابراین داستانی است از این‌که چیز چطور بیش از آنکه ابژه‌ای را بنامد، از یک رابطه‌ی به خصوص میان سوژه و ابژه سخن می‌گوید.

اما کلمه‌ی چیزها حاوی ابهامی صریح‌تر است. این کلمه بر یک عمومیت وسیع، و در عین‌حال بر خاص‌بودگی، حتی بر دارایی‌هایی ارزشمند شما، دلالت می‌کند: «البته چیزها سرجمعِ جهان بودند؛ با این تفاوت که، برای آقای گِرت، سرجمعِ جهان مبلمانِ کمیاب فرانسوی و چینی بود.[17]» این کلمه عینیت و در عین‌حال ابهامِ هرروزه را خطاب قرار می‌دهد: «آن چیزِ سبز را بگذار در سالن.» کارکردش جبران کمبودِ دیگر لغات یا جانشینی برای کارهایی مشخص در آینده است: «آن چیزی که چیزهای بین دندان را بیرون می‌آورد لازم دارم.» یک ویژگی آشفته یا معمایی واقعاً حل‌نشدنی: «چیزی در آن شعر هست که من هرگز نمی‌فهمم.» برای قهرمان بیات، خواستِ چیزها شاید خواستِ نوعی یقین باشد، اما



قطره‌ی گلیسیرین (مایعی با شدت چسبندگی هزار برابر آب) درون مایعی دیگر با همان شدت چسبندگی (پلی‌دی‌متیل‌سیلوکسان) می‌گسلد.
عکس از سیدنی نیجل[18] و ایتای کوهن[19].

چیزها کلمه‌ای است که، خصوصاً در پیش‌پا افتاده‌ترین شکل خود، می‌خواهد شاخص نوعی محدودیت یا آستانگی باشد و در کرانه‌ی نامیدنی و غیرنامیدنی بودن، ترسیم‌پذیر و ترسیم‌ناپذیر بودن، قابل‌شناسایی و غیرقابل شناسایی بودن بپلکد: چیز اول و چیز دومِ دکتر سئوس.[20] پس چیز، از یک سو بی‌محابا در مواجهه، و از سوی دیگر تماماً درک نشده است. می‌شود این مسئله‌ی چیزها را توضیح دهید و دوباره آن‌ها را از ابتدا به عنوان بی‌نظمی‌ای که ابژه‌ها از حین آن توسط سوژه‌ی دَراک مادیت می‌یابند تصور کنید؟ مادیتِ پیشینی جهان مادی، که شاید همچون اثر جانبی ساخت متقابل سوژه و ابژه ظاهر شود، بازتابی معطوف به گذشته. دوم، می‌توانید چیزها را هم‌چون مازاد ابژه‌ها تصور کنید، به عنوان آنچه که از مادیت محض ابژه‌ها در مقام ابژه یا استفاده محض ابژه‌ها در مقام ابژه - نیروی‌شان به منزله‌ی حضوری محسوس یا متافیزیکی، جادویی که ابژه‌ها را به ارزش‌ها، فتیش‌ها، بت‌ها، و توتم‌ها بدل می‌کند - فراتر می‌رود. چیزبودگی، که در پس و پیش ابژه زمان‌مند شده است، معادل یک تاخیر (هنوز شکل‌نگرفته یا هنوز شکل‌پذیر نشده) و یک افزون‌بودگی است (آنچه به طور فیزیکی یا متافیزیکی به ابژه تقلیل‌ناپذیر می‌ماند). اما این زمان‌مندی به یک‌بارگی و تقارن دیالکتیک ابژه/چیز، و همین‌طور این را که چیز به یک‌باره، حتی وقتی چیز دیگری را می‌نامد، گویی ابژه را، همان‌طور که هست، می‌نامد، پنهان می‌کند.

بدین‌ترتیب، اگر نظریه‌ی چیز یک ناسازه‌گو به نظر می‌رسد، شاید نه به این خاطر است که چیزها در فراسوی نظریه، در یک جای خوش و خرم ساکن‌اند، بلکه از آن روست که آنها دم‌دست ولی خارج از حیطه‌ی نظری، ورای برخی محدودیت‌ها، همچون تذکری شناخت‌پذیر و در عین‌حال ناخوانا، یا در مقام عینیت‌دهنده‌ای که نام‌بُردنی نیست، قرار دارند. چیزها فراسوی شبکه عقلانیت ساکن‌اند، همان‌طور که چیزهای محض فراسوی شبکه نمایش موزه‌ای، بیرون از نظم ابژه‌ها. اگر از این روست که چیزها تحت نامِ خلاصی از ایده‌ها (موضوعِ مواجهه در مقابلِ موضوع اندیشه) ظاهر می‌شوند، علت این‌که چیز گیراترین نام برای آن معمایی است که فقط می‌توان دورش زد، معمایی که ابژه (با حضورش) آن را ضرورتاً نفی می‌کند، نیز همین است[21]. برای لکان، چیز هست و نیست. وجود دارد اما نه در هیچ شکل پدیداری.

البته امر واقع همان‌قدر در فیزیک [موضوعی] پدیداری است که در روانکاوی، یا همان‌طور که در روانکاوی، امر واقع [در فیزیک هم] فقط در آثارش پدیداری است. چیزها، جایی فراتر یا مادون پدیدارها، در خفا زندگی و قانونِ دیگری دارند که آن را می‌بینیم و لمس می‌کنیم؛ ازدحام الکترون‌ها. با این وجود، اغلب هرچه از نزدیک‌تر به ابژه‌ها نگاه کنیم، حتی به آن‌هایی که صاف در حوزه‌ی پدیداری ایستاده‌اند، کمتر شفاف‌اند (یعنی کمتر کِدِر). همان‌طور که جورج زیمل درباره تکنولوژی تلسکوپی و میکروسکوپی گفته است «نزدیک‌شدن به چیزها اغلب به ما نشان می‌دهد که آنها هنوز چقدر از ما دورند.[22]» سیدنی نایجل با معرفی شکل قطره به آگاهی بصری، (همچون پونگ) نشان می‌دهد که چطور وقتی به آشناترین شکل‌ها نگاه می‌کنیم، آن‌ها، هم برای شاعران و هم فیزیک‌دانان، پیش‌بینی‌ناپذیر و توضیح‌ندادنی می‌شوند. اگر آنطور که دانیل تیفانی ادعا می‌کند، نقد اومانیستی باید قدرت تبیینی خود را در مواجهه با مسئله‌ی ماده ثابت کند، از آن روست که این مسئله از مَجازهایی که به ماده معنا می‌دهند، جدایی‌ناپذیر است.[23]

تاریخ‌نگاران، جامعه‌شناسان، و مردم‌شناسان فقط با رویگردانی از مسئله ماده و دیالکتیک ابژه/چیز توانسته‌اند به چیزها بپردازند (به «حیات اجتماعی چیزها» یا «سکس چیزها» یا «تکامل چیزها»). همان‌طور که آرجان آپادورای گفته است، چنین کاری به نوعی «فتیشیزم روش‌شناسانه» وابسته است که حاضر نیست کار خود را از «حقیقت» رسمی‌ای آغاز کند که علی‌رغم حقیقت داشتنش، نمی‌تواند «به گردش عینی، تاریخی چیزها پرتو بیفکند.» او در کتاب زندگی اجتماعی چیزها[24] استدلال می‌کند که «اگرچه از نقطه‌نگاهِ نظری، عوامل انسانی به چیزها معنا می‌دهند، اما از منظر روش‌شناسی، این چیزهای-در-حرکت‌اند که بر بستر اجتماعی و انسانی‌شان پرتو می‌افکنند.[25]» چنین فتیشیسم روش‌شناسانه‌ای-که آپادورای آن را تلاشی برای «پیروی از خودِ چیزها» می‌خواند-منکر کار استعاره‌شناسانه، روانکاوانه، و پدیدارشناسانه‌ی ملازمِ تولید بشریِ مادیت می‌شود. اما [فتیشیسم روش‌شناسانه] این کار را به نام اذعان به قدرت پرسش‌هایی انجام می‌دهد که وجودشان، به آسانی، از سوی فتیشیسم‌های آشناتری سلب شده است؛ فتیشیسم سوژه، تصویر، کلمه. اینها پرسش‌هایی هستند که بیش از آنکه از تاثیرات مادی ایده‌ها و ایدئولوژی سوال کنند، از تاثیرات ایدئولوژیک و ایده‌وار جهان مادی و دگرگونی‌های آن می‌پرسند. این پرسش‌ها نمی‌پرسند که آیا چیزها هستند، بلکه می‌پرسند که آنها چه کاری انجام می‌دهند، سوال‌هایی که در اصل، نه درباره‌ی خودِ چیزها، که درمورد رابطه سوژه و ابژه در بسترهای بخصوص زمانی و مکانی است. اینها شاید اولین، اگر صرفاً اولین، سوالاتی باشند که ماتریالیسم جدیدی را تسریع می‌کنند؛ ماتریالیسمی که ابژه‌ها را پیش‌فرض می‌گیرد تا قوایشان را به آنها اعطا کند- تا نشان دهد آنها چطور عواطف خصوصی و عمومیِ ما را سامان می‌دهند.[26]

بنابراین، فتشیسیم روش‌شناسانه، بیش از آنکه یک خطا باشد، شرطی برای تفکر است، افکاری جدید در مورد این‌که ابژه‌های بی‌جان چگونه سوژه‌های انسانی را می‌سازند، جابه‌جا می‌کنند، تهدید می‌کنند، چطور رابطه میان آنها و دیگر سوژه‌ها را تسهیل کرده یا به خطر می‌اندازند. جاناتان لمپ[27] می‌پرسد شرایط همدلی با حیوانات و مصنوعات چیست و چگونه چنین همدلی‌ای «چیز متفکرِ»[28] لاک، همان خود، را به خطر می‌اندازد. مایکل تاسیگ[29]، درحالی که آخرین اشعار سیلویا پلات را می‌خواند (ص. ۳۱۶ - ۳۰۵ همین شماره از نشریه)، می‌پرسد چرا مرگ هم می‌تواند انسان‌ها را به چیزها بدل کند و هم به ابژه‌های بی‌جان زندگی بدهد؟ رِی چاو [30] می‌پرسد، چرا اشتیاق مجموعه جمع‌کردنِ افراد، دولت را به خطر می‌اندازد؟ (و این روزها که طالبان با وسواس مجسمه‌های بودا را از بین می‌برد، باید پرسید دولت به هنگام نابود کردنِ چنین ابژه‌هایی، فکر می‌کند که چه را نابود می‌کند؟) این‌ها پرسش‌هایی‌اند که حتی وقتی از سوژه شروع نمی‌شوند، آن را به ندرت رها می‌کنند. متیو جونز[31] به ظهور چنین سوژه‌ای – سوژه دکارتی که سوژه انتزاعی دموکراسی و روانکاوی می‌شود- در تمرینات معنوی کارِ واقعی، کار با خط‌کش و قطب‌نما، اشاره می‌کند.[32] او نشان می‌دهد که چطور «یک ابزار ساده ریاضی [سکتور][33] الگو و نمونه‌ی سوژه جدید دکارتی شد»، سوژه‌ای که «مثلاً آن‌قدر از امر مادی جدا بود» (ص. ۷۱-۴۰).

چه عاداتی مانع شده که خوانندگان دکارت این پیچیدگی مادی را تشخیص ندهند؟ چه عاداتی مانعِ ما – مانع شما - در اندیشیدن، به چیزها که پیشکش، به همان ابژه‌ها شده است؟ یا شاید دقیق‌تر این‌که، چه عاداتی شما را از به اشتراک گذاشتن افکارتان بازداشته؟ ژان بودریار، در یکی از مانیفستوهای دیده‌نشده و کمی عصبانی خود، خردمندانه اظهار می‌کند که «ما همواره در جلال سوژه و فقر ابژه زیسته‌ایم.» او ادامه می‌دهد که «این سوژه است که تاریخ را می‌سازد، سوژه است که جهان را در کلیتی جمع می‌بندد» در حالی‌که ابژه «شرمنده، منفور، و منفعل است.» ابژه تنها به عنوان «بخش بیگانه و طردشده‌ی سوژه»، «سوژه‌ی فردی یا جمعی، سوژه آگاه یا ناخودآگاه» قابل اندیشیدن بوده است. از دید بودریار «هیچ‌کس به سرنوشت ابژه علاقه‌مند نبوده است.[34]» با این‌حال، طمطراق ادعای بودریار درباره‌ی ابژه (و «قوای ابژه») همان‌قدر که سوژه را به خطر می‌اندازد، ابژه و چیز را هم (با مستحیل‌کردن‌شان) تهدید می‌کند.[35] کورنلیوس کاستوریادیس[36]، در پاسخ به پدیدارشناسی ادراکی و جستجوی وجودشناسانه در پی هستی، اعلام کرد که ما بایستی تصورمان را از بازنمایی به مثابه «صفحه‌ی نمایشی که، متاسفانه، سوژه را از چیز جدا می‌کند[37]» رها کنیم. بازنمایی «تصاویری تحلیل‌رفته از چیزها» ارائه نمی‌دهد، بلکه «بعضی اجزای» بازنمایی «وزن شاخصه‌ی واقعیت را می‌گیرند و به عنوان ادراکات چیزها تثبیت می‌شوند، گرچه ممکن است هرگز از این فرآیند تثبیت اطمینان حاصل نشود» (یک. ص. ۳۳۱، ۳۳۲). این استدلال، در تاکید بر فهم مادیت به مثابه عوارضِ مادیت، با متاخران هم‌نظر است[38]، اما به شکل معناداری به دنبال از نو طرح کردن چیزبودگی و فهم آن، در و به منزله‌ی قلمروی امر اجتماعی است: «چیز و فرد، فرد به مثابه چیز و به مثابه کسی که چیزها بی‌شک برای اویند، [همه] از ابتدا... ابعادی از نهاد جامعه‌اند»(یک. ص. ۳۳۲). پس «هر جامعه‌ای» با شکل خاصی از «اجتماعی‌کردنِ روان[39]»، خود را بر حواس سوژه‌ها تحمیل می‌کند، بر «تخیل جسمانی» که چنین مادیتی طی آن فهمیده می‌شود (یک، ص. ۳۳۴).

اگرچه کاستوریادیس (با اکراه) می‌پذیرد که یک جور «قطب فرافرهنگی در نهاد چیزها» وجود دارد که «به لایه‌های طبیعی وابسته است»، اما به درستی نشان می‌دهد که این موضوع «همچنان درباره‌ی این‌که یک چیز چیست و در یک جامعه فرضی چیزها برای چه هستند، چیزی نمی‌گوید» (یک، ص. ۳۳۴). برای نمونه، برای یک نفر از یک جامعه «درک چیزها» یعنی درک چیزهایی که «مسکونی» و «پرتحرک»‌اند؛ در حالی‌که، برای فردی از یک جامعه دیگر، چیزها «وسایل بی‌روح و ابژه‌های مالکیت»‌اند (یک. ص. ۳۵ - ۳۳۴). این مغایرت میان ادراکات مختلف (و بنابراین نه فقط معنا، که خودِ وجود ابژه‌ها)، دست‌کم پس از اثر مارسل مائوس[40]، موضوع اصلی مردم‌شناسی بوده است؛ ابژه‌ها هرچه قدر هم که از حیث مادی باثبات به نظر برسند، می‌توان گفت که چیزهایی مختلف در عرصه‌های مختلف‌اند[41]. اما هنگامی که می‌پرسیم «چیزها برای یک جامعه‌ی فرضی چه هستند» (ضمناً در نظر داشته باشید که چطور جوامع جایگزین چیزها در مقام امر مفروض شده‌اند)، این پرسش قطعا باید شامل توجه به متون هنری و فلسفی باشد که منابعی شده‌اند، نه برای کشف حقیقت پدیداری یا معرفت‌شناسانه، بلکه برای کشف حقیقت نیرویی که چیزها یا پرسش از چیزها در هر جامعه می‌تواند داشته باشد. چنین توجهی حتما مانع از یک‌دست‌شدن هر جامعه در یگانگی جزیره‌وارش خواهد شد. چراکه از یک سو، ممکن است درباره تفاوت میان جوامع اغراق شود. همان‌طور که پیتر ستالیبرس[42] و انا روزیلند جونز[43] نشان داده‌اند (ص. ۳۱ - ۱۱۴)، رنسانس غربی شاید در جای دیگر شاهد فتیشیسم بوده است، اما با فتیشیسم خودش هم اشباع شده بود. از سوی دیگر، تفاوت‌های درون هر جامعه ممکن است مورد اغماض قرار گیرد؛ اینکه زنی از سوئتو[44] را «برده‌ی چیزها» بنامیم، یعنی او را متهم کرده‌ایم که «یک زن سیاهِ سفیدپوست» است[45]. مسئله بیش از آن‌که بر سر این باشد که «چیزها برای یک جامعه فرضی چه هستند» بر سر این است که چه مدعیاتی به نیابت از چیزها درباره‌ی توجه و عملِ شما ساخته می‌شود[46]. اگر به نظر می‌رسد که جامعه خودش را بر «تخیل جسمانی» تحمیل می‌کند، آن تخیل کِی و چگونه علیه این تحمیل برمی‌خیزد و چیزها در این مبارزه، چه نقش فیزیکی یا مفهومی ایفا می‌کنند؟ چطور تلاش در بازاندیشی در چیزها به تلاشی در دوباره بنیان‌نهادنِ جامعه بدل می‌شود؟ اعلان این‌که خاصیت چیزها به عنوان چیز دیگر از بین رفته، یا اینکه زبان ابژه‌ها بند آمده است، یا این‌که احترام به چیزها دیگر بی‌معناست چراکه آن‌ها در حال ناپدید شدنند، همه‌ی این‌ها یعنی در سرنوشت چیزها عارضه‌ی وضعیت آسیب‌شناختی را بیابیم که عموماً تحت عنوان مدرنیته شناخته می‌شود. برای مثال، بوریس آرواتوف در «زندگی روزمره و فرهنگ چیزها» (۱۹۲۵)، تشخیص داد که انقلاب همچنان باید تغییری بنیادین در پیش‌پا افتاده‌ترین تعاملات با جهان فیزیکی ابژه‌ها ایجاد کند، همان قدم غلبه بر «گسست میان چیزها و مردمی که معرف جامعه بورژوازی‌اند»، قدمی برای رسیدن به یک «ارتباط فعالانه» جدید با چیزها در جامعه شوروی. اگر رسیدن به این تغییر هم به معنای تهییج «روان» به «کمی چیزطورتر شدن» و هم «به تحرک آوردن» چیز به نحوی باشد که «همچون یک همکار در کارهای انسانی» شود، پس آرواتوف نوعی جسمیت‌بخشی نو به مردم و یک جور شخصیت‌بخشی جدید به چیزها را در نظر داشت که (برخلاف متون مارکسیستی) از اشباع جامعه با شکل کالایی ناشی نشده است[47]. ماتریالیسم ساخت‌گرا در پی شناسایی ابژه‌ها به منزله‌ی مشارکت‌کنندگانی در تغییر شکل جهان بود. الکساندر رودچنکو گفت «چیزهای‌مان در دست‌مان، باید برابر باشند رفقا.[48]» کریستینا کیائر [49](ص. ۲۴۳-۱۸۵) استدلال می‌کند که زنانِ جنبش ساخت‌گرا که لباس‌های پسا‌انقلابی را طراحی و تولید می‌کردند، بیش از هر کس به ادغام «ابژه‌های سوسیالیستی» در جهان اجناس مصرفی نزدیک شدند. در «عاشقانه» ایتالیایی که جفری اشنپ[50] بازسازی کرده (ص. ۶۹-۲۴۴) این سیاسی‌کردنِ چیزها به طور وارونه در مادی‌سازی سیاست وجود دارد، تلاش برای درهم‌آمیزی شکل ملی و فیزیکی. فراخوان «سازماندهی آلومینیوم[51]» از سوی حکومت فاشیستی با این اعلان همراه می‌شود که آلومینیوم «فلز خودمختار دلخواه» است، برترین «فلز ایتالیایی». شاید این روزها ماتریالیسم به نام، یا به منزله نامِ سیاست پدیدار شود، اما این نمونه‌ها تلاش شدیدتری را برای به کارگیری اَجناس مادی بهِ جای یک برنامه سیاسی نمایان می‌کند.

بیرون از مرزهای روسیه شوروی، تلاش آگاهانه برای رسیدن به صمیمیت بیشتر با چیزها و اتخاذ تصمیمی متفاوت برای آنها، پرآوازه و گاه طنزآلود، در جنبش آوانگارد سورئالیستی صورت گرفت. سالوادور دالی، میان «نوآوری‌های» تجربی مختلف که از طریق «ارتباط مستقیم با ابژه»، «تفکر را با ابژه» یکی می‌کرد، «رویای دستخط مرموزی را دید که با جوهر سفید، تمام سطح غریب و سفت یک رولزرویسِ نو را می‌پوشاند.[52]» اگرچه حروف و چیزها برای مدت‌های مدید، رقبای جانی یکدیگر خوانده شده بودند (ص. ۱۱۳-۹۹) دالی باور داشت که می‌توان آنها را درهم آمیخت و «همگان» «قادر خواهند بود که چیزها را بخوانند.[53]» آندره برتون اول سعی کرد به یک رویا وفادار باشد، و چنین بود که رویای سورئالیسم را در سر پروراند. او خواب دید در یک بازار دست‌دوم یک کتاب پیدا می‌کند، کتابی که به جای عطف‌اش یک جنِ کوتوله‌ی آشوری دارد و صفحات‌اش از پشم سیاه است. برتون می‌نویسد «برای به دست آوردنش شتافتم»، «ولی وقتی از خواب بیدار شدم از این‌که کنارم نیست افسوس خوردم.» او اما آرزو داشت که «چند شئ مانند این را به جریان در آورد.[54]» سورئالیست‌ها، با تبدیل بریکولاژِ اثر - رویا [55] به کردارهای زندگی روزمره، ممانعت خود را از تصرف جهان، آنطور که بود، ثبت کردند. والتر بنیامین مدعی بود که آنها «بیش از آن‌که در جستجوی رَوان باشند، در پی چیزها بودند»، و بیشتر در مقام مردم‌شناس عمل می‌کردند تا روانکاو. او در «رویای کیچ» جان‌بخشی سورئالیستی به خاکروبه‌های فرهنگی را با جان‌گرفتن خودِ جنبش از «مصنوعات قبیله‌ای» در هم می‌آمیزد. او آن‌ها را در جستجوی «درخت توتم‌وار ابژه‌ها در بیشه‌زار تاریخ بدوی» توصیف می‌کند. «آن آخری، بالاترین چهره در قطب توتم‌ها، [چهره‌ی] کیچ است.» گرچه این تصویر تحرکی را که، بر یا در، «جهانِ به جا مانده‌ی چیزها [56]» انعکاس یافته، ترسیم می‌کند، اما مقاله در پایان، این فرایند را به طور معکوس توصیف می‌کند و شرح می‌دهد که چطور «در کیچ، جهانِ چیزها بر هستی انسان مقدم است» و «در نهایت طرحِ صورت‌های خود را در درون او رسم می‌کند.[57]» شاید سوژه‌ها ابژه‌ها را بسازند، اما در ماتریالیسم بنیامین، چیزها پیشاپیش خودشان را در روان انسان مستقر کرده‌اند. «حقیقت رسمی» پیرامون این‌که چیزها چطور بخش و جزئی از نهاد جامعه‌اند، کمکی به توضیح شیوه‌هایی که چیزها، در تلاش برای دستیابی به شکلی از مواجهه با جامعه و تغییر آن، در قالبی دیگر درآمده‌اند، نمی‌کند. بنیامین، از آنجایی که خود را وقف چنین توضیحاتی کرده، در صفحات بعدی قاطعیت خاصی دارد. در میان نویسندگانی که در این شماره‌ی ویژه [مجله] به آن‌ها استناد شده، برونو لاتور نیز به همین اندازه تاثیرگذار بوده است. او با قدرت تمام و به کرات گفته «چیزها بدون آن‌که سرشار از مردم باشند، وجود ندارند» و این‌که در نظر گرفتن آدم‌ها ضرورتاً شامل در نظر گرفتنِ چیزها می‌شود. خودِ دیالکتیک سوژه/ابژه (که او هیچ اعتنایی به آن ندارد)، الگوهای گردش، انتقال، ترجمه، و جابه‌جایی را نامعلوم کرده است.[58] لاتور استدلال می‌کند که مدرنیته، میان ابژه‌های بی‌جان و سوژه‌های انسانی تمایزی مصنوعی ایجاد کرده، در حالی‌که جهان در واقع، با وام‌گیری از واژگانِ میشل سره، پر از «شبه - ابژه‌ها» و «شبه - سوژه‌ها»ست[59]. بنیامین نشان می‌دهد که آوانگاردها سعی داشتند این واقعیت را اعلام کنند؛ مقاومت مدرنیسم در برابر مدرنیته، تلاش آن در نفی تمایز میان سوژه‌ها و ابژه‌ها، و انسان‌ها و چیزها است. با این‌حال، همان‌طور که جان فرو[60] می‌گوید (ص. ۸۵ - ۲۷۰)، خودِ «گفتمان چیزها» در مدرنیزم هم در افشای آن‌چه منبع حیات آنها می‌داند به هیچ‌وجه منسجم نیست. اگر مدرنیسم هنگام تلاش برای ادغام بی‌جان با جان‌دار، انسان‌ها با چیزها، همواره می‌دانسته که ما هرگز مدرن نبوده‌ایم، بدان معنا نیست که باید چنین دانشی را همچون یک واقعیت مسلم بپذیریم. در واقع، تئودور آدورنو، با استدلال علیه وانهادگی معرفت‌شناسی و پدیدارشناسی ابژه و لحظه جسمانی در برابر یک واقعیت برآمده از آگاهی، دیگربودگیِ چیزها را در مقام امری ذاتاً اخلاقی فهمید. منظور او، به طور ساده، این است که پذیرفتن دیگربودگی چیزها، شرط پذیرش دیگربودگی به طور کلی است[62]. وقتی، اندکی پس از شروع هزاره‌ی دوم، به یک تاریخ‌دان هنر گفتم که در مورد چیزها کار می‌کنم و در حال تنظیم یک شماره‌ی ویژه برای مجله‌ی پژوهش انتقادی هستم، او در پاسخ گفت: «اه، خب، این موضوع دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۹۰ بود، نه؟»[63] این حرف در ابتدا به نظرم شبیه به اتهامی غیرعامدانه به عقب‌مانده بودن (در سال ۲۰۰۰) آمد. چراکه ذهنیتِ آکادمیک نظامِ مُد را (نظامی که بناست کهنه‌شدن چیزها را تسریع کند) درونی کرده است. با این حال، اگر بنیامین توانست در ۱۹۲۰ آوانگاردها را با به مفهوم درآوردن «انرژی‌های انقلابیِ» بریکولاژ مادی‌گرایانه سورئالیسم از خودشان فراتر بَرَد[64]، بخشی به خاطر مبانی جامعه‌شناسانه‌ای بود که قبلاً با روایت‌های زیمل در مورد شکاف میان «فرهنگ چیزها» و سوژه‌ی انسانی مدرنیته روشن شده بود؛ و تا حدی به خاطر اصرار او بر این‌که میل سوژه، و نه کار مولد، منبع ارزش ابژه است[65]. بنیامین دریافت که شکاف میان کارکرد ابژه‌ها و امیال منجمد شده در آن، تنها بعد از آن‌که ابژه‌ها کهنه شدند، روشن می‌شود. دلیل آن‌که «چیزها» موضوعی متعلق به دهه‌ی ۹۰ و دهه‌ی ۲۰ به نظر می‌رسد،

گراسیلا ساکو[61]، از مجموعه‌ی اینستالیشن بوکانادا: ۱۰۰ قاشق معلق، بازل، ۲۰۰۰.
عکس از هنرمند (بوئنوس آیرس، ۲۰۰۱)

کلائس اولدنبرگ، پاک‌کن ماشین تحریر، ۱۹۹۹. واشنگتن دی. سی.، عکس از کاندیس چو[66]

این است که نظریاتِ از مُد افتاده‌ی دهه ۲۰ (از جمله نظریات بنیامین، باتای، اوکیف) دوباره زنده شدند[67]. در میان این نظریات، می‌آموزیم که تاریخ دقیقا همان وجه نقدی است چیزها معامله می‌کنند، و کهنگی در مقام یک اتهام، هرگاه که تاریخِ خود را سرکوب کند، امری مطلقاً منسوخ است. همچنین، این‌که «چیزها» شبیه موضوعی دهه نودی به نظر می‌رسد، از آن روست که با پایان قرن بیستم مشخص شد که برخی ابژه‌ها - چشمه[68] دوشان، شی‌ای که نابود می‌شود[69] من ری، صندلی چربِ[70] جوزف بویز- همچنان تازگی جدیدی کسب می‌کنند و به آن شیوه‌های تولید هنری‌ای دست می‌یابند که فرهنگِ ابژه را جلوتر از چیزی که فرهنگِ تصویر حفظ می‌کند (کلاژهای میکس‌مدیا، اشیای حاضری، اشیای پیداشده[71])، قرار می‌دهند هرچند به روزشده[72]. اما کدام دهه‌ی قرن چیز خود را پیرامون چیزها نداشت؟ نظر به سخنرانی هایدگر در سال ۱۹۵۰ درباره‌ی «چیز[73]» و موضع لکان درمورد چیز در و به عنوان محور غایبِ امر واقع در ۱۹۵۹؛ با توجه به اعلان فرانک اوهارا مبنی بر این‌که «اشتیاق ابژه‌ها به/آن‌چه باشند که ما از انجامش می‌ترسیم/ ناگزیر تکان‌مان می‌دهد[74]»، وقفه‌انداختن رابرت راشنبرگ[75] در اکسپرسیونیزم انتزاعی، و چیزگراییِ[76] رمان نو[77]، دوران پس از جنگ به دورانی می‌ماند که هم از ازدیاد چیزها سرشار است و هم به ندرت متوجه آن‌هاست. بودریار، بسیار دیر، در دهه‌ی ۸۰، اعلام کرد که همان‌طور که مدرنیته صحن تاریخی ظهور سوژه بوده است، پست‌مدرنیته صحنه‌ی برتری ابژه است. اگر یک تبارشناسی[78] چیزها بناست که نوشته شود، یک زمین‌شناسی[79]، مفهومی اختصاصی هست که در آن عناصر ساده در لایه‌های متعدد ظاهر می‌شوند- رسوایی ستایش‌گری سورئالیستی از خرده‌ریزها که در این ادعای کلائس اولدنبرگ[80] تصدیق شد «ارزش چیزهای دور ریخته شده در شهر به اندازه‌ی تمام فروشگاه‌های هنری جهان است»، و رسوایی اشیای حاضرآماده که به منزله‌ی رسواییِ کاملا متفاوتِ پاپ آرت در آثاری مثل ابژه‌های روزمره‌ی معروف بسیار بزرگ و تو خالی اولدنبرگ دوباره ظاهر شد: مخلوط کن، چیزبرگر، لامپ، قیف بستنی، تلفن، کلید برق.[81]

اولدنبرگ بعد از نمایشگاه در گالری گرین در نیویورک در سال ۱۹۶۲، که در آن خود را از یک درام‌نویس وقایع به مهم‌ترین مجسمه‌ساز پاپ بدل کرد (چراکه صحنه وقایع به آثاری مجزا قسمت شده بود)، با تداومی بی‌وقفه، ابژه‌های مجسمه‌وار زندگی روزمره را بازآفرینی کرده است. دونالد جاد، ابژه‌های اولدنبرگ را «به‌غایت انسان‌گونه‌انگار[82]» خوانده است. آنها در واقع همواره و به شکلی بازیگوش، پستاندارانه[83]، بصری، فالیک، چهره‌مند، و بیضه‌گون[84] هستند[85]. اما، همان‌طور که جاد در ادامه استدلال می‌کند، همین «وقاحت» گویا انسان‌گونه‌انگاری را به سخره می‌گیرد[86]. به همین ترتیب، خاصیت به شدت تقلیدگرایانه آثار، توجه ما را به ناهمخوانی میان عینیت و مادیت، ادراک و احساس، حضور ابژکتیو (یک فن، یک بستنی یخی، یک سینک) و حضور مادی (پارچه بوم، سنگ گچ، وینیل) جلب می‌کند، گویی می‌خواهد این موضوع را که همه ابژه‌ها (نه چیزها) پیش از همه نشانه‌های مجسمه‌وارند، به صورت تئاتری درآورد. (یک سینک شبیه یک سینک است.) علی‌رغم عظمت و شگرف‌بودن فرهنگ ابژکتیو در جهان اولدنبرگ، این جهان قدرت خود را تا حدی از دست داده است. در حضور ابژه‌های آویخته‌ی مجسمه‌وار او، دشوار می‌توان از یک حس مبهم فقدان رنج نبُرد، انگار آن‌ها بادکنک‌هایی کم‌بادند که دو روز پس از پایان مهمانی در سالن رقص ول مانده‌اند، آن‌ها خسته و هلاک، در سطح دید ما شناورند. ابژه‌ها، که بالاخره توانسته‌اند استراحت کنند، که خودشان باشند، به درون خود فرو می‌روند، خسته از فرم؛ به فرورفتن در یک کپه بی‌شکل فکر می‌کنند، تسلیم به قانون جاذبه. آثار اولدنبرگ، همان‌طور که میشل فراید در ۱۹۶۲ اظهار کرد، شاید رومانتیک و احساساتی باشد، اما این آثار، علاوه بر آن درباره‌ی احساسات و ملودرام‌اند و بناست با آشکارکردن فیزیکیِ سرمایه‌گذاریِ عاطفی آمریکایی‌ها در همبرگر، قیف بستنی، و کیک شکلاتی، پرسش‌هایی طرح کنند[87]. چرا همبرگر را به غذایی نمادین، و یک عضو واقعی خانواده، و نمادی از قبیله ملی کرده‌ایم؟ اگرچه شاید به نظر رسد که هنر، به طور بنیادین، «بازتابی از تصاویر ذهنی ما به جهان چیزهاست»، اما این هنر در عوض نشان می‌دهد که آن جهان چقدر از بازتاب‌های ما خسته است[88]. اگر این ابژه‌ها خسته‌اند، از بازسازی بی‌امان ما از آن‌ها به عنوان ابژه‌های میل و احساس‌مان خسته‌اند. آنها از تمنای ما خسته‌اند. از ما خسته‌اند.

اما اثر اخیر اولدنبرگ، پاک‌کن ماشین تحریر[89]، در باغ مجسمه موزه‌ی‌ملی واشنگتن دی.سی می‌درخشد. پاک‌کن، برخلاف ده‌ها ابژه‌ی لطیف او، گستاخ است، سخت و پر از زندگی است، در مرکز توجه، کمی اریب ایستاده، رنگ کرومش به همان روشنیِ کِدِری و کثافتِ پاک‌کن ماشین‌تحریرهای سابق. لذت نگاه‌کردن به مردمی که به پاک‌کن ماشین تحریر نگاه می‌کنند و محو عظمت بنای آنند، سوا از لذت گوش‌دادن به کودکی نیست که گیج از شئ نابهنگامی که تابحال نشناخته، تقاضا می‌کند: «آن چیز قرار است چه باشد؟» این دایره با شانه‌ای که از آن بیرون زده چیست؟ ماشین‌تحریر چه بود؟ یک چیزِ آن‌شکلی چطور کار می‌کرد؟ این تقاضا، قدرت این اثرِ بخصوص را در تجسمِ شکاف نسلی و به صحنه آوردن (حتی ملودرام کردن) مسئله‌ی کهنگی نشان می‌دهد. در حالی‌که ابژه‌های «بی‌زمان» (فن‌ها و سینک‌ها) در آثار اولدنبرگ لنگ می‌زنند، این ابژه متروکه دقیقاً از آنجا که خارج از مرز هنر، -در حیات روزمره ما-هیچ زندگی‌ای ندارد، قامت جدیدی می‌یابد. خلاص از بندِ لوازم بودن، مستقر بیرون از برگشت‌ناپذیری تاریخ تکنولوژیک، ابژه چیز دیگری می‌شود.[90] اگر پاک‌کن برای شاگردان اولدنبرگ، کنایه‌ای به شیفتگی هنرمند به ماشین‌های تحریر دارد، اما از آن ساده‌تر، این اثر یک کالای مرده را به اثری زنده تبدیل می‌کند و بدین‌ترتیب نشان می‌دهد که ابژه‌های بی‌جان چطور زمان‌مندی جهان جان‌دار را تنظیم می‌کنند. دبلیو، جی، تی، میچل به روشنی نشان می‌دهد که (ص. ۸۴ -۱۶۷) کشف نوع جدیدی از ابژه در قرن هجدهم، یعنی فسیل، رومانتیسیزم را قادر کرد که رابطه‌ی خود با محدودیت‌های میرای جهان طبیعی را تشخیص دهد و بازسازی کند. در مورد پاک‌کن اولدنبرگ، زمانِ حال، که آینده‌ای است که این ابژه را به چیزی از گذشته بدل کرده، شبکه گفتمانی ۲۰۰۰ است[91]، جایی که پاک‌کن ماشین‌تحریر ناپدید شده، و جای خود را نه به خود اصلاح‌گرِ سلکتریک[92]، بلکه به کارکرد [کلید] حذف[93] داده است. ابژه‌های اولدنبرگ انگار می‌پرسند، آینده‌ی زمانِ حالِ شما، چطور بلاغتِ نوشتار، حذف، و ردیابیِ ما را خواهد فهمید؟[94] پاک‌کن ماشین تحریر، همچون یادبودی از موزه‌ی قرن بیستم، به ما یادآور می‌شود که اگر موضوع چیزها در دهه‌های پایانی آن سده اهمیت تازه‌ای پیدا کرد، شاید آن پاسخی به دیجیتالی‌شدن جهان ما بوده است - همان‌طور که شاید اهمیت آن در دهه‌ی ۱۹۲۰، واکنشی به فیلم بود. اما در دهه‌ی بیست، سینما صفحه‌ی نمایشی را فراهم کرد که مردم و چیزها را از یکدیگر جدا نکرد، بلکه آن‌ها را بهم نزدیک‌تر آورد، لوازم صحنه را در جایگاه اشخاص گذاشت، و ابژه‌های فراموش‌شده را قادر ساخت که ارزش حقیقی خود را بپذیرند.[95] همان‌طور که لسلی استرن[96] می‌گوید (ص.۵۴ -۳۱۷) چیزها در فیلم توجه ما را جلب می‌کنند، چراکه آن‌ها [در فیلم] نه فقط به ابژه، که به کنش بدل شده‌اند. هرکدام از ابزارهای جدید - نقاشی چندبعدی، چاپ، تلگرافی[97] - در رابطه‌ی میان مردم و ابژه‌ها به شکل جدیدی واسطه‌گری می‌کند، هرکدام فاصله و نزدیکی را تسریع می‌کند. می‌توان گفت که کودکانِ امروز برای فهم یادبودِ شکلِ دیگرِ نوشتن دیر زاده شده‌اند، یا می‌توان گفت اولدنبرگ (با زیرکی) این ابژه را آنقدر دیر بازآفرینی کرده است که دیگر برای عموم فهم نشود. این ابژه بر یک انفصال بنیادی تاکید می‌کند؛ وضع بشری‌ای که در آن چیزها ناگزیر دیر به نظر می‌رسند - یا در اصل، دیرتر از موقع، زیرا ما می‌خواهیم که آن‌ها قبل از ایده‌ها، قبل از نظریه، قبل از کلمه بیایند، اما گویی آنها اصرار دارند که بعداً بیایند: به عنوان جایگزینی برای ایده‌ها، محدودیتی بر نظریه، قربانیان کلمه. از جمله‌ی هایدگر وام بگیریم، اگر تفکر یک چیز است، حسی شبیه تمرین دیربودن دارد، حسی که توانایی ما در تصور انفصال تفکر و چیزبودگی آن را برانگیخته است.

پی‌نوشت‌های نظریه‌ی چیز

(۱) Critical Inquiry (۲) Le sujet nait de l'objet. (۳) Michel Serres (۴) A. S. Byatt, The Biographer's Tale (New York, 2001), p. 2.
(۵) Wolf-man (۶) objects (۷) Francis Ponge, «My Creative Method,» The Voice of Things, trans. and ed. Beth Archer (New York, 1972), p. 93.
(۸) Catherine Gallagher and Stephen Greenblatt, Practicing New Historicism (Chicago, 2000), p. 54
(۹) نک.
Henry Petroski, The Pencil: A History of Design and Circumstance (New York, 1989) Robert Friedel, Zipper: An Exploration in Novelty (New York, 1994); Julie L. Horan, The Porcelain God: A Social History of the Toilet (New York, 1997) Virginia Scott Jenkins, Bananas: An American History (Washington, D.C., 2000) Galen Cranz, The Chair: Rethinking Culture, Body, and Design (New York, 2000) Larry Zuckerman, The Potato: How the Humble Spud Rescued the Western World (San Francisco, 1999)
Fred Miller Robinson, The Man in the Bowler Hat: His History and Iconography (Chapel Hill, N.C., 1993).
(۱۰) Simon Schama, The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age (New York, 1987), p. 15.
(۱۱)
«احساس شادابی» او از این اشیاء نه به خاطر هر نوع آشنایی، که به دلیل درک ناگهانی غرابت امر روزمره است. این واقعیت که «آب در اصرارى هیستریک به تمکین در برابر جاذبه، دمر روی شکمش دراز کشیده است». مثلا قربانی‌کردن «هر جنسی از نجابت به پای این ایده متعصبانه، این وسواس آسیب‌شناختی
(«ce scrupule maladif.»)
(Ponge, «OfWater,»trans. C. K.) Williams, Selected Poems, trans. Williams, John Montague, and Margaret Guiton, ed. Guiton (Winston-Salem, N.C., 1994), pp. 58 ,57;
شعر «درباره آب»، اولین بار در مجلد «Le Parti pris de schose» منتشر شد.
(۱۲) Michael Riffaterre, «Ponge tautologique, ou le fonctionnement du texte,» Ponge in venteur et classique, ed. Philippe Bonnefis and Pierre Oster (Paris, 1977), p. 66.
همچنین نک.
Riffaterre, «The Primacy of Words: Francis Ponge›s Reification,» Figuring Things: Char, Ponge, and Poetry in the Twentieth Century, ed. Charles D. Minahen (Lexington, Ky., 1994), pp. 38-27.
(۱۳) Derrida, Signgponge/Signsponge, trans. Richard Rand (New York, 1984), pp. 14 ,126.
(۱۴) Leo Stein, The A-B-C of Aesthetics (New York, 1927), p. 44.
(۱۵) Maurice Merleau-Ponty, «Eye and Mind,» trans. Carleton Dallery, The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics, trans. James M. Edie et al., ed. Edie (Evanston, Ill., 1964), p. 163.
(۱۶)
صحنه‌ی پنجره در رمان بیات را باید در ارتباطش با نکته‌ای که ناباکوف درباره‌ی شفاف‌شدن مکرر چیزها و در زمینه‌ی دیالکتیک نگاه‌کردن از میان/نگاه کردن به/ فهمید. «وقتی به شیئی مادی توجه می‌کنیم، وضعیتش هرچه باشد، خودِ عمل توجه‌کردن می‌تواند ما را ناخواسته به ورطه‌ی تاریخ آن شیئ بیفکند.»
Vladimir Nabokov, Transparent Things [New York, 1972], p.1)
ما چیزها را تنها ناقص یا غیرمستقیم (به عنوان آنچه فراسوی درک‌مان است) درک می‌کنیم. با نگاه کردن به چیزها آنها را به ابژه بدل می‌کنیم.
(۱۷) Henry James, The Spoils of Poynton, (1896; New York, 1987), p. 49.
(۱۸) Sidney R. Nagel (۱۹) Itai Cohen
(۲۰)
با ردیابی شتاب‌زده‌ی برخی راه‌هایی که ما از چیزها برای تشخیص و مهار تردید استفاده می‌کنیم، من ابدا قصد پژوهشی ریشه‌شناسانه برای تعیین مرز و جان‌بخشی به معنی چیزها را ندارم. درعوض نک. به مارسل مائوس که در «بهترین» ریشه‌شناسی واژه res (لاتین: چیز) می‌گوید که res «لازم نیست چیزی خام، قابل لمس یا شیئ کنش‌پذیر یک تعامل باشد.»
Marcel Mauss, The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies, trans. W D. Halls [1950; New York, 1990], p. 50
(۲۱)
نک.
Jacques Lacan, TheEthicsofPsychoanalysis1960-1959, volume 7 of The Seminar of Jacques Lacan, trans. Dennis Porter, ed. Jacques-Alain Miller (New York, 1992), p. 139.
(۲۲) Georg Simmel, The Philosophy of Money, trans. Tom Bottomore, David Frisby, and Kaethe Mengelberg, 2d ed. (1907; New York, 1990), p. 475.
(۲۳)
برای شرح دقیق این نکته نک.
Daniel Tiffany, Toy Medium: Materialism and Modern Lyric (Berkeley, 2000) Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory, ed. Tom Cohen et al. (Minneapolis, 2001).
(۲۴) The Social Life of Things (۲۵) Arjun Appadurai, «Introduction: Commodities and the Politics of Value,» The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, ed. Appadurai (Cambridge, 1986), p. 5
(۲۶)
بدون شک تاثیرگذارترین کتاب‌ها در طرح چنین سوال‌هایی بوطیقای فضا، نوشته‌ی گاستون باشلار و درباره‌ی هوس، نوشته سوزان استوارت هستند.
Gaston Bachelard, The Poetics of Space, trans. Maria Jolas (Boston, 1969), Susan Stewart, On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection(Baltimore, 1984).
برای ارائه‌ای جامع درباره چگونگی سازماندهی زندگی بشر توسط اشیاء نک.
The costarring role of the volleyball, Wilson, in Castaway, dir. Robert Zemeckis, prod. Dream Works/Image Movers/Playtone, 2000.
(۲۷) Jonathan Lamb (۲۸) thinking thing (۲۹) Michael Taussig (۳۰) Rey Chow (۳۱) Matthew Jones
(۳۲)
درباره‌ی سوژه‌ی دکارتی در عرصه‌ی دموکراسی و روانکاوی نک.
Joan Copjec, Read My Desire: Lacan against the Historicists (Cambridge, Mass., 1994), pp. 62-141.
(۳۳) proportional compass
(۳۴) Jean Baudrillard, Fatal Strategie ,trans. Philip Beitchman and W. G. J. Niesluchowski, ed. Jim Fleming (New York, 1990), p. 111.
برای شرح واضح‌تری از تاریخ این موضوع نک.
Serres, Statues, pp. 12-208.
برای شرح خود بودریار از مانیفستش در زمینه‌ی افکار اولیه‌اش درباره ابژه‌ها (تحت تاثر مائوس و باتای) نک.
Baudrillard, «Fromthe System to the Destiny of Objects, «The Ecstasy of Communication, trans. Bernard and Caroline Schutze, ed. Sylvere Lotringer (New York, 1988), pp. 95-77
همچنین
«Revenge of the Crystal: An Interview by Guy Bellavance,» Revenge of the Crystal: Selected Writings on the Modern Object and Its Destiny,1983-1968, trans. and ed. Paul Foss and Julian Pefanis (London, 1990), pp. 34-15.
(۳۵)
من این نکته را به تفصیل در نوشته زیر باز کرده‌ام:
Bill Brown, «The Secret Life of Things: Virginia Woolf and the Matter of Modernism,» Modernism and Modernity 6 (Apr.1999) : 1-28.
(۳۶) Cornelius Castoriadis

(۳۷) Cornelius Castoriadis, The Imaginary Institution of Society, trans. Kathleen Blamey (1975; Cambridge, Mass., 1987), p. 329; hereafter abbreviated I.
کاستوریادیس نظریه‌پرداز وفور است و به همین خاطر از تعریف میل به عنوان فقدان ابژه‌ی میل شکایت می‌کند؛ آن‌گاه که ابژه باید به عنوان امر خواستنی به روان عرضه شود، یعنی روان آن را شکل داده است. نک.
I, pp. 90-288.
البته چیزی دردسرسازتر وجود دارد که ممکن است آن را دیالکتیک قلّت بخوانید. شالوده‌شکنی می‌آموزد که واژه هرگز به اندازه مدلولش کارآمد نیست، اما روانکاوی می‌گوید که ابژه‌ی واقعی هرگز به خوبی نشانه نیست.
(۳۸)
مثلا جودیت باتلر در یک پاورقی با تاکید بر «زمانمندی ماده» و تعمیق در تز اول مارکس درباره فوئرباخ می‌نویسد «اگر ماتریالیسم، ملتفتِ پراکسیس به عنوان ماده‌ی متشکله‌ی ابژه‌ها بود و پراکسیس یک فعالیت اجتماعا دگرگون‌کننده پنداشته می‌شود، پس خود چنین فعالیتی به عنوان جزء اساسی مادیت درک می‌شود.
(Butler, Bodies That Matter, p. 250).
(۳۹) The psyche (۴۰) Marcel Mauss
(۴۱)
نیکلاس توماس می‌نویسد: «ابژه‌ها به عنوان مقادیری برجسته به لحاظ فرهنگی و اجتماعی، با مقاومت دربرابر ثبات مادی‌شان تغییر می‌کنند. مقوله ی دربرگیرنده‌ی یک چیز، احساس و داوری‌ای که برمی‌انگیرد و روایتی که فرا می‌خواند، همگی بصورت تاریخی ازنو رسم شده‌اند».
(Nicholas Thomas, Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific [Cambridge, Mass., 1991], p. 125).
همچنین به عنوان نمونه نک.
The Social Life of Things, and Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Places, ed. Patricia Spyer (New York, 1998).

(۴۲) Peter Stallybrass (۴۳) Ann Rosalind Jones
(۴۴) Soweto
بخشی از شهر ژوهانسبورگ در آفریقای جنوبی.
(۴۵) Njabulo S. Ndebele, «The Music of the Violin,» in «Fools» and Other Stories (Johannesburg, 1983), p. 146.
(۴۶)
نک.
Georg Lukaics, History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics, trans. Rodney Livingstone (Cambridge, Mass., 1971), p. 92
Siegfried Kracauer, «Farewell to the Linden Arcade,» The Mass Ornament: Weimar Essays, trans. and ed. Thomas Y. Levin (Cambridge, Mass., 1995), p. 34
Hans-Georg Gadamer, «The Nature of Things and the Language of Things,» Philosophical Hermeneutics, trans. and ed. David E. Linge (Berkeley, 1976), p. 71.
(۴۷) Boris Arvatov, «Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question),» trans. Christina Kiaer, October, no. 81 (Summer 126 ,124 ,121 :(1997.
نک. مقدمه مهم کیائر در مقاله زیر
«Boris Arvatov›s Socialist Objects,» October, no. 81 (Summer) 18-105 :1997.
(۴۸)
نقل قول از:
Kiaer, «Rodchenko in Paris,» October, no. 75 (Winter)3 :1996.
(۴۹) Christina Kiaer (۵۰) Jeffrey Schnapp (۵۱) organize aluminum
(۵۲) Salvador Dali, «The Object as Revealed in Surrealist Experiment» (1931), in Theories of Modern Art, ed. Herschel B. Chipp (Berkeley, 1968), p. 424
(۵۳)
همان
(۵۴) Andre Breton, Introduction au discours sur le peu de realite (1927)
(۵۵) dreamwork (۵۶) outlived world of things
(۵۷) Walter Benjamin, «Dream Kitsch» (1927), trans. Howard Eiland, Selected Writings, trans. Rodney Livingston et al., ed. Michael Jennings, Eiland, and Gary Smith, 2 vols. To date Cambridge, Mass., 2:4 ,1999.
بنیامین در "Several Points on Folk Art" می‌نویسد «هنر به ما یاد می‌دهد تا در چیزها بنگریم. هنر فولک و کیچ اجازه می‌دهند تا از میان چیزها نگاه کنیم.» اما این عمل مشاهده از میان چیزها به کاربست انسانی‌شان وابسته است، گویی آنها ماسکی جوش خورده به مرکز حواس بودند.
(Benjamin, «Einiges zur Volkskunst,» Gesammelte Schriften, ed. Rolf Tiedemann and Herman Schweppenhauser, 7 in 14 vols. [Frankfurt am Main, ,[89-1972 6:187; trans. Darren Ilett).
همچنین نک.
«Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia,» trans. Edmund Jephcott, Selected Writings,
21-2:207.
در تمامی این جستارها بنیامین تصویری از «عصب‌رسانی» را بسط می‌هد؛ او از این واژه برای توضیح درونی‌سازی تقلیدی جهان فیزیکی (نهایتا درونی‌سازی دستگاه‌های تکنولوژیک) استفاده می‌کند. نک.
Miriam Bratu Hansen, «Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street,» CriticalInquiry25 (Winter 1999): 306-43.
(۵۸) Bruno Latour, «The Berlin Key or How to Do Words with Things,» trans. Lydia Davis, in Matter, Materiality, and Modern Culture, ed. P.M. Graves-Brown (London, 2000), pp. 10 ,20.
(۵۹)
نک.
Latour, We Have Never Been Modern, trans. Catherine Porter (Cambridge, Mass., 1993), pp. 11-10.
برای مطالعه‌ی تاریخی خارج از حیطه‌ی تکنولوژی نک.
Miguel Tamen, Friends of Interpretable Objects (Cambridge, Mass., 2000), and Tiffany, Toy Medium.
(۶۰) John Frow
(۶۱) Graciela Sacco, Bocanada Instalacion: 100 cucharas colgando.
(۶۲)
نک.
W.Adorno, NegativeDialectics,trans. E. B. Ashton (New York, 1997), pp. 94-189;
(۶۳)
گرچه چیزها به ظاهر واجد اهمیت نوینی شده‌اند، من می‌خواهم خاطرنشان کنم که نمایشگاه «آغازهای مدرن: مردم، مکان‌ها، چیزها» به شکل بیمارگونه‌ای چیزها را در ارتباط با مکان و مردم بی‌ارزش کرد. از ۳۶۰ صفحه‌ی کاتالوگ نمایشگاه، تنها در ۵۸ صفحه به چیزها توجه شده است.
Modern Starts: People, Places, Things, ed. John Elderfield et al. (exhibition catalog, Museum of Modern Art, New York, 7 Oct. 14-1999 Mar.2000)
(۶۴) Benjamin, «Surrealism,»2:210
(۶۵) Simmel, «The Future of Our Culture» (1909), Simmel on Culture, trans. Mark Ritter and Frisby, ed. Frisby and Mike Featherstone (London, 1997), p. 101.
با درهم‌آمیختن ایده‌هایی که زیمل در دهه‌ی ۱۸۹۰ فرموله کرد، بهترین شاگردان او -لوکاچ، بلوخ، بنیامین و کراکائر- بصیرتی درباره‌ی «فرهنگ چیزها» کسب کردند که تا امروز بر بلندپروازانه‌ترین تحلیل‌های فرهنگی تاثیرگذار بوده است.
(۶۶) Kandice Chuh
(۶۷)
برای نمونه نک.
Michael Taussig, Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses (New York, 1993), pp. 33-232
Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss, Formless: A User›s Guide(Cambridge, Mass., 1997 Wanda M. Corn, The Great American Thing: Modern Art and National Identity,1935-1915 (Berkeley, 1999).
(۶۸) Fountain (۶۹) Object to Be Destroyed (۷۰) Fat Chair (۷۱) the objet trouve (۷۲)
برای مثال نک. شرح بنیامین باکلو بر اتباط پارادایم حاضرآماده با آثار دهه‌ی ۱۹۵۰ آرمان:
Benjamin H. D. Buchloh, Neo-Avant-garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975 (Cambridge, Mass., 2000), pp. 79-269.
(۷۳) Das Ding
(۷۴) Frank O'Hara, «Interior (With Jane), The Collected Poems of Frank O'Hara, ed. Donald Allen (New York, 1971), 11.1-3, p. 55.
برای مطالعه‌ی زمینه‌ی مادی این توجه به فرانسه‌ی بعد از جنگ که دوره‌ی وفور ناگهانی اشیاء آمریکایی است نک.
Kristin Ross, Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture (Cambridge, Mass., 1996).
شاید «چیزهای» ژرژ پرک میزانسن بالزاکی را به رمان بازگرداند. اما دکور به صحنه‌ی نقصان بدل شد؛ به نظم نشانه‌های خالی. به همین علت نظم به چنین الهامی برای «نظام ابژه‌های» بودریار بدل شد.
Georges Perec, Les Choses: Une Histoire des annees soixante (Paris, 1965)
Jean Baudrillard, System of Objects, trans. James Benedict (1968; New York, 1996).
(۷۵) Robert Rauschenberg (۷۶) chosisme (۷۷) nouveau roman (۷۸) genealogy (۷۹) geology (۸۰) Claes Oldenburg
(۸۱) Quoted by Barbara Rose, Claes Oldenburg (New York, 1970), p. 46.
(۸۲) anthropomorphized (۸۳) mammary (۸۴) scrotal
(۸۵)
همان
(۸۶) Donald Judd, «Specific Objects» (1965), CompleteWritings,1975-1959 (New York, 1975), p. 189.
(۸۷)
نک.
Michael Fried, «New York Letter,» in Pop Art: A Critical History, ed. Steven Henry Madoff (Berkeley, 1997), p. 216;
آگاهی متهورانه‌ی اولدنبرگ از نازک‌طبعیِ خود در اشاره‌ی او به کلمه‌ی «نوقا» در جمله‌ی بعدی مانیفستش به چشم می‌خورد: «من وقف هنر زنگار و کپکم. من وقف هنر قلب‌هایم، قلب‌های مراسم تدفین یا قلب‌های عشق شیرین، پر از شیرینی‌های نوقا. من وقف هنر قناره‌های کهنه و بشکه‌های آوازخوان انباشته از گوشت قرمز، آبی و زردم.»
(Claes Oldenburg, «Statement» [1961], in PopArt, p. 215)
(۸۸) Rudolf Arnheim, «Art among the Objects,» CriticalInquiry13 (Summer.1987) 679
(۸۹) Typewriter Eraser
(۹۰)
نک.
Heidegger, «The Origin of the Work of Art,»Poetry,Language, Thought,pp. 88-15.
(۹۱)
اصطلاح «شبکه‌ی گفتمانی ۲۰۰۰» به «شبکه گفتمانی ۱۹۰۰/۱۸۰۰» فردریش کیتلر (Friedrich Kittler, Aufschreibesystem, ۱۹۸۵) اشاره می‌کند. شبکه‌ای از تکنولوژی‌ها و نهادهایی که به فرهنگی مفروض، امکان انتخاب، ذخیره و پردازش داده‌های مربوط را می‌بخشد؛ تکنولوژی‌هایی مثل چاپ کتاب و نهادهای متصل به آن مانند ادبیات و دانشگاه. کیتلر اشاره می‌کند که فرد باید ذخیره‌ی اطلاعات، انتقال، مخابره و محاسبات رسانه‌ی تکنولوژیک را در شبکه گفتمانی کنونی لحاظ کند.
(۹۲) Selectric (۹۳) delete
(۹۴)
درباره‌ی مجازهای جدیدی که رسانه ی جدید در اختیار می‌گذارد
نک. به فصل پایانی اثر زیر:
Eric Jager, The Book of the Heart (Chicago, 2000).
(۹۵)
نک.
Benjamin, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,» Illuminations, trans. Harry Zohn, ed. Hannah Arendt (New York, 1969), pp. 51-217
Jean Epstein, «Bonjour Cinema and Other Writings by Jean Epstein,» trans. Tom Milne, Afterimage10 (Autumn 19 :(1981;
Fernand Leger, Functions of Painting, trans. Alexandra Anderson (New York, 1965), p. 50.
برای شرح این که چگونه برآوردها از سینمای اولیه درگیر قدرت جادویی جدید ارزانی شده به اشیاء بودند نک.
Rachel O. Moore, Savage Theory: Cinema as Modern Magic (Durham, N.C., 2000).
(۹۶) Lesley Stern (۹۷) telegraphy