
بعدالتحریر بوریس گرویس

باربد گلشیری



در چند سال اخیر، آثار بوریس گرویس خوانندگان نسبتاً پرشماری در نزد فارسی‌زبانان پیدا کرده است - به‌ویژه در میان اهل نقد و فلسفه‌ی هنر و نیز نظریه‌ی رسانه. به گمان من، گرویس را باید همچون هر اندیشمند دیگری، در ظرف زمان و نیز در بستر مجموعه‌ی آثارش فهمید. پس تا جایی که در این مقال می‌گنجد از پیشینه‌ی کار فکری گرویس می‌نویسم تا بتوان آثار او را نه معلق در خلأ بلکه همچون پاره‌هایی از جهان اندیشه‌ی او خواند.

آنچه فیلسوف یا هنرمند می‌کوشد به دست بیاورد خاکسپاری‌ای شایسته است، جایی زیر خورشید آن فراسو. اینان نه بهشت می‌خواهند و نه دوزخ.

بوریس گرویس

در سال ۱۹۴۷ در برلین شرقی متولد شد. در لنینگراد (Boris Efimovich Groys) بوریس گرویس (پترزبورگ سابق و سن‌پترزبورگ امروز) به دبیرستان رفت. در دانشگاه لنینگراد منطق ریاضی و فلسفه خواند. تا سال ۱۹۷۶ در مؤسسات متعدد علمی لنینگراد و از آن پس تا سال ۱۹۸۱ در مؤسسه‌ی زبان‌شناسی کاربردی و ساختاری دانشگاه مسکو پژوهشگر مهمان بود. در دسامبر همان سال به جمهوری فدرال آلمان مهاجرت کرد و چند سال استادیار فلسفه در دانشگاه مونستر بود. در سال ۱۹۸۸، استاد مهمان دپارتمان ادبیات و زبان‌های اسلاو دانشگاه پنسیلوانیا بود و در سال ۱۹۹۱ همان منصب را در دانشگاه کالیفرنیا جنوبی داشت. از آن سال تا امروز نیز عضو کانون بین‌المللی منتقدان هنر است. در سال ۱۹۹۲ از دانشگاه مونستر دکترای فلسفه گرفت. از سال ۱۹۹۴ تا سال ۲۰۰۹ در آکادمی طراحی/مرکز هنر و (که زیبایی‌شناسی نیست) (Aesthetic) در کارلسروهه‌ی آلمان، استتیک [1](ZKM) فناوری رسانه‌ای تاریخ هنر و نظریه‌ی رسانه تدریس کرد. بین سال‌های ۲۰۰۵ تا ۲۰۰۹ در دانشکده‌ی علم و هنر دانشگاه نیویورک تدریس کرد و از آن زمان تا امروز با عنوان «استاد سرشناس جهانی» در دپارتمان مطالعات روس و اسلاو در همان دانشگاه درس می‌دهد و هم‌زمان پژوهشگر ارشد مهمان آکادمی طراحی در کارلسروهه است و همچنان در دانشکده‌ی تحصیلات عالی اروپا در سوئیس مشغول به تدریس است. از گرویس ده‌ها کتاب و بیش از دویست مقاله به زبان‌های مختلف منتشر شده است. او چند سالی است که کمابیش مرتباً در نشریه‌ی اینترنتی «ای-فلاکس» مقاله می‌نویسد. هرچند گرویس به چند زبان حرف می‌زند و می‌نویسد اما اکثر آثار او به روسی و آلمانی است و تنها در سال‌های اخیر بوده است که آثار قدیمی‌تر او به انگلیسی و بسیار کمتر به فرانسه ترجمه شده‌اند. اندکی از مقالات کوتاه و چند کتاب او نیز به فارسی ترجمه شده‌اند. [2]

چند سال قبل که اجازه‌ی انتشار **قدرت هنر** گرویس را از او گرفتیم، درخواست کردیم که در صورت تمایل مقدمه‌ای برای اولین کتاب‌اش به فارسی بنویسد. گرویس این وظیفه را بر دوش من گذاشت. نوشتن و گفتن از او همواره دشوار است. گرویس گفته است که اکثر چیزهایی که می‌نویسد واکنشی دفاعی است در برابر گفتمان‌های خاصی که خود را به‌عنوان فهم صحیح و عقل سلیم جا زده‌اند. و نوشتن‌اش در واقع تلاشی است تا بفهمد چرا چیزها را طوری می‌بیند که دیگران ظاهراً نمی‌بینند. [3] از این حیث، او متحد آدورنو است و می‌گوید در برابر همه‌چیز باید مقاومت کرد، به‌ویژه در برابر زمان و زمانه.

در توصیف شیوه‌ی اندیشیدن او سخن سارا ویلسون، دوست مشترک‌مان و استاد دانشگاه کورتالد لندن، گیرا ترین است: «بورس مانند نیوتن است. همه‌مان می‌بینیم که سیب از درخت می‌افتد اما تنها اوست که به وجود جاذبه پی می‌برد.» و در سراسر کار فکری گرویس، چه وقتی که می‌نویسد و چه وقتی که نمایشگاهی را سرپرستی می‌کند، می‌بینیم که نگاه‌مان را می‌دوزد به سمت سیب‌هایی که می‌افتند و بعد برای هر سقوط دلیلی درخشان می‌آورد. مطالعه‌ی آثار گرویس و تجربه‌ی حضور در هر نمایشگاهی به سرپرستی او گویی حادثه‌ای است که در آن چیزهای پیش چشم‌مان، یعنی دقیقاً همان‌ها که هر روز در جهان هنر و سیاست تنفس می‌کنیم و می‌خوانیم یا به خوردمان می‌دهند، تازه متعین می‌شوند یا بالکل نقاب می‌اندازند. برای مثال، همه‌ی ما به هنگام دیدن ویدیویی در موزه می‌دانیم که به سینما نرفته‌ایم و می‌توانیم بیاییم و برویم، اما گرویس به ما نشان می‌دهد که فرورفتن در تاریکی سینما و چسبیدن به نشیمن‌اش چه معنا می‌دهد و چطور ویدیو محتاج حضور بیننده نیست. و هم اوست که نشان‌مان می‌دهد که آوانگاردها کوشیدند نه هنر بلکه نوع بشر را تغییر دهند و بنابراین اوج کار هنری‌شان نه تولید تصویری جدید برای جامعه‌ای قدیم (اگر نگوییم عقب‌افتاده) بلکه خلق جامعه‌ی جدید با نگاهی نو بود. و هم اوست که آشکار می‌کند که حکومت‌های تمامیت‌خواه چه خویشاوندی‌ای با اندیشه و هنر آوانگارد دارند و چطور گمان می‌کنند که می‌توان خلق، امت و یا توده‌های طراز نو [4] خلق کرد، چه فاشیسم باشد، چه هنری که امثال ژدائف در شوروی در سر می‌پروراندند و چه آنچه کارگزاران فرهنگ و سیاست از «امت اسلام» طلب می‌کنند: هنر و ادبیات انسان‌ساز، آن هم انسانی که تخته‌بند ایدئولوژی باشد.

گاه به هنگام مطالعه‌ی آثار گرویس می‌پنداریم که عقلی سلیم با ما سخن می‌گوید، یعنی انگار مؤلف دارد باور عام را مکرر می‌کند. اما مطلقاً چنین نیست. فریب خورده‌ایم زیرا سخن او از فرط هوشمندانه‌بودن ساده می‌نماید. [5] او، به باور من، از برجسته‌ترین روشنفکران عصر ماست، هرچند بیشتر در آلمان و روسیه قدرش را شناخته‌اند و اینجا گاه او را در حد منتقدی برآمده از بلوک شرق فروکاسته‌اند. ثمره‌ی کار او - از تاریخ هنر و فلسفه و سیاست قرن بیستم و بیست‌ویکم و نظریه‌ی رسانه‌های گروهی و مجازی و اقتصاد فرهنگ و ضدفلسفه - نه تنها در مکتوبات و سخنرانی‌هایش بلکه در نمایشگاه‌های وی نیز دیده می‌شود. برخلاف آنچه سالیان سال اینجا لقلقه‌ی افواه محافل هنری بود - که نظریه را با هنر و یا، به‌قول تروتولیان، آتن را با بیت‌المقدس چه کار؟ - این فیلسوف زنده‌ی عصر ما مرزی میان کار هنری و فلسفی و (Suprematism) نمی‌بیند و هنر را از مدرنیسم به این سو همبسته‌ی فلسفه می‌داند، از سوپر ماتیسیم تا تأثیر فروید و نیچه بر سورئالیست‌ها و تأثیر ویتگنشتاین بر (Constructivism) ساختارگرایی مینی‌مالیسم و غیره. گرویس حتی به تاریخ هنر نیز باور ندارد زیرا تاریخ را روایتی از سلسله‌ی جایگزینی می‌داند. به این معنا که می‌توان از تاریخ مدل‌های کامپیوتر یا اجاق گاز سخن گفت اما نمی‌توان از تاریخ هنر حرف زد. او به چیزی جوهری در هنر اعتقاد ندارد. همه‌چیز می‌تواند هنر باشد، فقط باید به نمایش درآید، پیش چشم‌اش بگذارند، یعنی بحث یکسر توپولوژی بسترسازی اجتماعی-سیاسی است و به همین سبب

است که گرویس در بسیاری از آثارش به سراغ آرمان‌شهرهای دینی و سکولار و نظریه‌ی دگرجا یا دگرآباد [6] فوکو رفته است. پسامدرنیسم در نظر او چندان معنا نمی‌دهد و معتقد است که بی‌اعتقادی به او (Heinrich Wölfflin) پیشرفت چیز تازه‌ای نیست که نامی جدید بخواهد زیرا انگار این همه را ولفلین هم می‌دانسته‌اند و گفته‌اند و (Gustave Flaubert) و فلوبر (Charles Baudelaire) نیچه و بودلر نوشته‌اند. در پسامدرنیسم چیزهایی برای کسانی روشن شد که گروهی اندیشمند در قرن نوزدهم می‌دانستند. و بنا بر همین قول، او به دوران پساشوروی باور ندارد. یعنی ما در دوران گذار زندگی می‌کنیم و در توهم بازار آزاد و صلح

او متحد آدورنو است و می‌گوید در برابر همه‌چیز باید مقاومت کرد، به‌ویژه در برابر زمان و زمانه.

مواجهه‌ی گرویس با هنر درست مانند برخوردش با فلسفه است؛ برای مثال، می‌توان به یکی از کتاب‌های اخیر او، درآمدی بر ضدفلسفه، اشاره کرد که مجموعه‌ای از مقالات قدیمی‌تر اوست و قدرش کمتر دانسته ندارد. در نزد او ضدفلسفه درست مانند ضدهنر است و منظورش مشخصاً سنتیست که از (Alain Badiou) و آلن بدیو (Jacques Lacan) شده است. کار گرویس ارتباطی با ضدفلسفه‌ی ژاک لکان ندارد. تا امروز ادامه دارد. گروهی این عمل هنری را پایان هنر دانستند (Marcel Duchamp) مارسل دوشان زیرا دیگر هر چیزی را می‌شد اثر هنری تلقی کرد. گرویس می‌گوید که یک فیلسوف سنتی درست مانند هنرمندی سنتیست؛ او پیشه‌وریست که متن تولید می‌کند. اما ضدفیلسوف درست به سرپرستی معاصر می‌ماند که به‌جای تولید چیزها و متون آنها را در بستری جای می‌دهد. این درست کاریست که دوشان کرده بود و گرویس هم به آن مشغول است. گرویس فیلسوفی ضدفلسفه است. آنچه درباره‌ی بعضی فیلسوفان، از گفته است، درباره‌ی خود او نیز صادق است. کوژو با (Alexandre Kojève) جمله الکساندر کوژو پدیدارشناسی روح هگل همچون شیئی حاضرآماده رفتار کرد (او خود مدعی شده بود که پدیدارشناسی روح را تکرار و بازتولید می‌کند اما به آن چیزی نمی‌افزاید [7]) و نقش تألیفی او به نمایش درآوردن آن حاضرآماده در مکانی جدید بود، یعنی پاریس زمانه‌اش. او دوشان فلاسفه است. گرویس بارها با اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی والتر بنیامین چنین کرده است؛ آن را در زمینه‌ی دیگری نشانده و چیزی دیگر از آن ساخته است. نیز با بسیاری دیگر و از میان‌شان مارکس و کی‌یرکه‌گور و الکساندر باگدانوف و ژاک دریدا و کازیمیر مالهوویچ (Nikolai Fedorov) و نیکلای فدوروف (Aleksandr Bogdanov) (Kazimir Malevich).

کار نظری گرویس با کار سرپرستی‌اش رابطه‌ی خویشاوندی دارد و کار نظری‌اش به فلسفه‌ی هنرهای زیبا و نازیبا محدود نیست. او برخلاف اکثر سرپرست‌ها صرفاً گرد مضمون یا دوره‌ای تاریخی، نمایشگاه جمع نمی‌کند. هر نمایشگاه، تا آنجا که من جسته‌ام، امتداد کار فکری او و نیز تجسد آن است و گاه به‌شیوه‌ای

رادیکال، عینیت‌بخشیدن به یک یا چند نظریه‌ای است که نخست در مقاله‌ای برون تراویده. برای نمونه، استراتژی‌ای که او در مقاله‌ی «هنر در عصر زیست‌سیاست: از اثر هنری تا سند هنری» از آن سخن می‌گوید درست همان استراتژی‌ای است که خود در غرفه‌ی روسیه در پنجاه‌وچهارمین دوسالانه‌ی ونیز پیش گرفت. کار فکری او درباره‌ی نقش رسانه در دین و خود دین در نقش رسانه بی‌شک بخش عظیمی از نمایشگاه «رسانه: دین» را پیش‌تر در ذهن او شکل داده بود. گرویس در مقاله‌ی «هنر در جنگ» می‌نویسد: «خود تروریست‌ها و جنگجویان نیز رفتارفته به‌سان هنرمند عمل می‌کنند. به‌ویژه هنر ویدیویی به رسانه‌ی برگزیده‌ی جنگجویان امروزی بدل شده است. بن‌لادن عمدتاً از طریق همین رسانه با جهان بیرون ارتباط برقرار می‌کند؛ همه‌ی ما در درجه‌ی اول او را در مقام یک هنرمند ویدیوساز می‌شناسیم.» و آنگاه بن‌لادن را در کنار هنرمندان نامداری همچون ربیع مروءه، ولی اکسپورت، ویتالی کُمار، عادل عبدالصمد، گرگور اشنایدر، ایروین و دیگران به نمایشگاه «رسانه: دین» می‌آورد. [8] در این نمایشگاه بن‌لادن مانند دیگر هنرمندان ویدیوساز در کنار تام کروز - که در ویدیویی از فرقه یا دین [9] سایتولوژی می‌گوید - ویدیویی دارد و زیرنویسی: «اسامه بن لادن (اسامه بن محمد بن عوض بن لادن)، ۲۰۰۱ و ۲۰۰۴، ویدیو، رنگی، صدا، ۵ دقیقه و 40 ثانیه.» هرچند گرویس می‌نویسد که همه‌ی ما او را هنرمندی ویدیوساز می‌دانیم، اما خود اوست که از بن لادن چنین چیزی می‌سازد. پس غریب نیست که جایی دیگر در کتاب **قدرت هنر** می‌نویسد: «تمایز سنتی میان هنرمند و سرپرست و میان منتقد و سرپرست نیز رفتارفته از بین می‌رود. فقط مرزهای نو و مصنوعی در سیاست فرهنگ اهمیت دارند، مرزهایی که در هر مورد خاص با قصد و استراتژی ترسیم می‌شوند.» [10] قصد و استراتژی گرویس در نقش فیلسوف سرپرست است که مرزهای هنر را باز می‌نویسد.

کار نظری او درباره‌ی آنچه شخص سرپرست می‌کند - نظریه‌ای که در قدرت هنر نیز از آن بحث شده و آن را فراتر **Pharmakon** بعدها گرویس در مقاله‌ی «سیاست چیدمان» [11] با خوانش دریدایی از مفهوم برده - درست همان کاری است که خود در نقش سرپرست کرده است. گرویس نشان می‌دهد که چطور می‌ماند و هرچند درمان و مراقبت و تیمار و رسیدگی کردن [12] (Cura) «کیوریت» به ریشه‌ی لغوی‌اش است؛ افزودن به درد و مرض نیز هست؛ یعنی همان که در ادب کهن فارسی نیز کم ندیده‌ایم. مثلاً منوچهری می‌گوید: «و هم زهر است، تریاق‌اش.» ترجمه‌ی فارمکون به پادزهر غلط نیست اما مسئله این است که هرآنچه برابر این واژه بگذاریم، ناقص خواهد بود زیرا این واژه محملی است برای اضداد یا درست‌تر اگر بگوییم، تریاق تریاک.

پس گرویس در نظر و عمل به ما نشان داده است که چطور در عصر ما، ثمره‌ی کار سرپرست آنجاست که درد و درمان همنشین‌اند. او توضیح می‌دهد که چطور هنرمندان و سرپرستان اغلب آن جنس سرپرستی را می‌پسندند که خنثی باشد یعنی اصلاً صابون «کیورا» به تن‌شان نخورد. اما خود گرویس از آن دسته

سرپرستان است که مداخله‌ی جدی در کار می‌کنند. من این بخت را داشته‌ام که گرویس در مانگر و سرپرست کار باشد و هم‌زمان زهرش را هم به من بچشاند. در همان نمایشگاه «رسانه: دین» او من را واداشت که اثر را تغییر دهم و آنجا بود که آموختم سرپرست چه کارها که نمی‌تواند بکند. گرویس چیدمان را بازگردانده بود به طرح اولیه‌اش، انگار سرپرست روان‌کاوی باشد (هرچند او هرگز به روان‌کاوی باور نداشته) و تا کودکی اثر رسوخ کرده باشد و چیزی بیرون کشیده باشد که فراموش کرده‌ایم.

گرویس طرح دقیق و گسترده و بسیار متفاوتی از سیاست تولید و نشان‌دادن و بایگانی اثر هنری دارد. اکثر آن. برخورد (Jacques Rancière) متفکران امروز به استتیک می‌پردازند، گاه در معنای رانسیری استتیکی که آن را بیهوده «زیباشناختی» می‌خوانیم، در واقع ساحت مخاطب یا دریافت‌کننده‌ی پیام است. پرداختن به استتیک سنتی نظری‌ست که در آن بالمآل تجربه‌ی زیباشناختی و زیبایی‌شناسی دریافت مسئله است و وظیفه‌ی نظریه توضیح و یا در سنت کانتی، نقد آن است. پس کار این نحله در واقع این است که تولید اثر هنری را مُنقاد دریافت و نیز مصرف آن کند. این میان چندان فرقی نمی‌کند اگر اثر هنری ضداستتیک باشد. مسئله صرفاً این است که هنرمند در این سنت، منقاد استتیک تلقی می‌شود و از همین رو گرویس رابطه‌ی سوژه‌ی نگرش زیباشناختی و هنرمند را به رابطه‌ی خدایگان و بنده‌ی هگلی تشبیه کرده است. [13] پس گویی به همین دلیل است که گرویس نه نگرشی زیباشناسانه بلکه رویکردی بوطیقای نسبت یا ساختن دارد. بیهوده نیست که این نظر که هنرمندی که چیدمان Poiesis - به هنر در معنای اصیل آن می‌سازد در واقع باید در نقش قانون‌گذار کار کند، یعنی به ابداع سیاسی دست بزند، یکسر نظر کسی‌ست که به ساخت جهان‌های واقعی و مصنوعی ممکن، بیشتر اهمیت می‌دهد تا به دریافت و مصرف آنها و، بنابراین، مخاطب را تخته‌بند هنرمند قانون‌گذار می‌داند. به همین علت، گرویس می‌گوید که هنر اگر امری ذوقی باشد، مخاطب یکسر اهمیت دارد و هنر را از دیدی جامعه‌شناختی می‌توان بررسی کرد و یا از کاری که با بازار هنر می‌کند. گرویس البته رویکرد بوطیقای را ارجح می‌داند. [14] جای رویکرد بوطیقای در ایران که در آن استتیک غالب است، به شدت خالی‌ست.

از استراتژی‌های دیگر در کار اندیشگی گرویس تحلیل توپولوژیک هنر است؛ از توپولوژی هاله‌ی بنیامین که در قدرت هنر آمده تا تحلیل توپولوژیک هنر معاصر و نقد توپولوژیک و اقتصادی نوآوری‌های فرهنگی. او می‌گوید که تنها دلیلی که می‌رویم چیدمانی را ببینیم یا در واقع تجربه کنیم، دلیلی توپولوژیک است. چیدمان معکوس بازتولید و تکثیر است. ما نه تنها قادریم که با بازتولید و تکثیر بدل اصل را بسازیم بلکه قادریم با تکنیک توپولوژیک جابه‌جایی اصلی هم از آن بدل بسازیم و این کار از تکنیک چیدمان برمی‌آید. چیدمان در زمان ما، واژگونی بازتولید و تکثیر است. چیدمان است که بدلی را از فضای باز بی‌نام‌نشان گردش و انتشار برمی‌گیرد و در بستر ثابت و پایدار و بسته‌ی اکنون و اینجایی متعین و مشخص می‌نشانند؛

گیرم گاه به طور موقت. [15]

در قدرت هنر در مقاله‌ی «در باب امر نو» می‌گوید: «موزه حکم نمی‌کند که امر نو باید به چه شکل باشد بلکه فقط نشان می‌دهد به چه شکل نباید باشد. در واقع، موزه مانند نوعی اهریمن سقراطی است که هرگز به سقراط نمی‌گوید چه باید بکند بلکه فقط می‌گوید چه نباید بکند.» [16] این را گرویس در کتابی قدیمی‌تر تفصیلاً و تحلیل کرده است. کتاب در باب امر نو نخستین بار در سال ۱۹۹۲ به آلمانی منتشر شد، یعنی یک سال پس از کتاب پسامدرنیسم: منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر اثر فردریک جیمسون - طنزآمیز است که کتابی که امر نو و ابداع را هدف گرفته بود، می‌بایست بیست و دو سال منتظر ترجمه‌ی انگلیسی می‌ماند. [17] آن زمان که گرویس این کتاب را می‌نوشت در واقع به آن ادعای قالبی پسامدرنیسم پاسخ می‌داد که می‌گفت امر نو فرهنگی، دیگر محال است. مسئله‌ی گرویس خود این ایده بود که چرا می‌گویند که مفهوم امر نو دیگر محلی از اعراب ندارد؟ اصلاً این را از کجا می‌دانیم؟ و جز این، از اساس مقصودمان از بدعت چیست؟ او به‌جای آنکه تفسیری جدید از امر نو ارائه دهد یا آن ادعا را رد کند، سازوکار بده‌بستان توپولوژیک تولید امر نو را توضیح می‌دهد.

پس از انقلاب، حزب زیست کیهانی - جاودان‌باور [47] تشکیل شد با شعار «جوان بمانید و جهان را نجات دهید» و حتی پیشنهاد سه متمم به قانون اساسی شوروی داد: حق جاودانگی، حق جوان‌سازی سالانه و حق پرواز رایگان به فضا. این سه حق در نظر ایشان می‌بایست حقوق بشر تلقی شوند.

نوآوری فرهنگی و هنری از چشم او فقط در صورتی در زمانه‌ی ما معنا می‌دهد که آن را نسبت به امر سنتی و کهنه در فرهنگی خاص بسنجیم. فضای فرهنگی بایگانی‌ایست از دگرآبادهایی همچون موزه و کتابخانه و نیز هر آنجا که حافظه‌ی جمعی را ضبط می‌کند. او این سپهر را قلمرو بایگانی ارزش‌های فرهنگی می‌داند و در برابرش قلمرو و قطبی متضاد متصور می‌شود. گرویس را گاه نقد کرده‌اند که منظورش از این قلمرو و قطب متضاد دقیقاً مشخص نیست؛ حال آنکه خود توضیح می‌دهد که مقصودش هر آن چیز یا ایده‌ایست که در بایگانی آن فرهنگ خاص مناسب و ارزشمند و به‌معنای مثبت کلمه چشمگیر در زبان آلمانی، Profanen، نباشد. کافیست اصطلاحی را که او برای این قلمرو گذاشته است تحلیل کنیم کفرآمیز و موهن و اهانت‌بار و رکیک و قبیح و مستهجن و گستاخ و از این قبیل معنا می‌دهد. در انگلیسی معنای مطلق بی‌حرمت‌کردن امر مقدس و Profane در آلمانی و نیز Profanen کلمه‌ی زمینی‌کردن نیز می‌دهد. ریشه‌یابی کلمه نشان می‌دهد که معنایش در اصل بیرون از معبد بوده است: به‌معنای معبد؛ پس بخوانیم هر آنچه بیرون از fanum از fano به‌معنای روبه‌رو و بیرون و pro میشوند معبد بایگانی فرهنگی در برابر اوست. پوسته‌ای میان این دو قلمرو هست که با سرزدن امر بدیع شکافته می‌شود. یکی از مثال‌های گرویس اشیاء حاضرآماده‌ی دوشان است که گرویس در مقالاتش بارها به آن رجوع می‌کند. کار دوشان نوعی انطباق معکوس با سنت است. دوشان آبریزگاه را از قلمرو قباحت برمی‌گیرد و سروته می‌گذاردش تا به چشمه یا فواره‌ای بماند - و نامش را نیز فواره می‌گذارد - که در

بایگانی فرهنگ‌های اروپایی و آسیایی از پیش موجود بوده است. کار دوشان در نهایت به ارزشی تبدیل می‌شود و از همین روست که آن را به نامش، یعنی فواره، می‌خوانیم.

جای امر فرهنگی و امر قبیح/گستاخانه مدام در حال تغییر است و بالکل نسبی‌ست. با مثال دیگر او که طبق معمول چهارگوش سیاه مالهویچ است، این نسبی‌بودن را درک می‌کنیم. گرویس از تنش درونی اثر هنری حرف می‌زند. این را در کار مالهویچ از قیاس دو موقعیت سلسله‌مراتبی منفک از هم می‌فهمیم. بسته به منظر فرهنگی‌مان رابطه‌ی سلسله‌مراتبی این دو موقعیت فرق خواهد کرد. در نزد آن اندیشه‌ی سنتی که خاستگاه افلاطونی دارد، فناوری بی‌روح زمان، زیاده‌زمینی و کفرآمیز بود. از آن‌سو، برای آگاهی‌پساروشنگری تکنیکی‌شده سنت افلاطونی مذاقه‌ی عرفانی و مکاتب علوم خفیه و تئوسوفی که در زمان او سکه‌ی رایج بود چیزی نامربوط، گستاخ و منحط تلقی می‌شد. [18] از یاد نبریم که مالهویچ آثار سوپر ماتریستی‌اش را شمایل می‌خواند و چهارگوش سیاه را در کنج راست سقف یا همان گوشه‌ی سرخ یا زیبا [19] آویخته بود که یک مؤمن ارتدکس روس مهم‌ترین شمایلش را آنجا می‌آویزد: مغاک‌ی در نقطه‌ی قدسی.

ظهور امر نو یکسر بسته به تغییر مرز میان آن دو سپهر است که گرویس «تبادل ابداعی» می‌خواند. و این تغییر مرز مستلزم آن است که چیزی را به همراه قیاس ارزشی‌اش از فضای گستاخی برگیریم و وارد فضای ارزشی موجود آن فرهنگ کنیم. اینجا است که چیز گستاخ آرام‌آرام در سلسله‌مراتب ارزش‌های فرهنگی طبقه‌بندی می‌شود و جا خوش می‌کند و لباس ارزش فرهنگی بر تنش می‌کنند. در نزد او شکافتن آن پوسته و فرابردن چیزی از این قلمرو به آن نوعی استراتژی نیست یا دستورالعملی که هنرمندان برای خلق کار بدیع باید به آن عمل کنند بلکه امر فرهنگی یا هنری بدیع در نظر او ثمره‌ی نوعی آیین است و منوالی دارد و هرچند به بستر آن فرهنگ وابسته است اما منطق فضایی و اقتصادی‌اش جهان‌شمول است. بدعت اتفاق می‌افتد؛ امر نو دارد مدام تولید می‌شود؛ اما این نه فرد و نه تاریخ است که آن را می‌سازد. پس امر نو خود نوظهور نیست. امر نو نه پدیده‌ی زمانی بلکه پدیده‌ی مکانی‌ست. نتیجه‌گیری رادیکال و البته نیوتن‌وار گرویس این است که تولید امر نو، خود سازوکاری تکراری‌ست و آن را از طریق توپولوژی فرهنگ می‌توان فهمید و لاغیر. یعنی انگیزه‌ی ابداع ممکن است این باشد که حتی از سر شفقت یا از سر حرفه‌ای‌گری محض و اراده‌ی قدرت یا حتی تلفیقی از آرمان‌خواهی و خودمحوری بخواهیم امر گستاخ و منفور جایی میان ارزش‌های فرهنگی پیدا کند اما در حوزه‌ی فرهنگ به‌صورت کلی فقط و فقط این مطرح است که هر لحظه بتوانیم مرز ارزشی میان حافظه‌ی فرهنگی و قلمرو گستاخی را به‌درستی درنوردهیم تا حاصلش ابداع فرهنگی شود. [20]

و مارسل موس، که وامدار دایی‌اش دورکیم (Georges Bataille) گرویس مشخصاً متأثر از ژرژ باتای بود، از مبادله‌ای ورای مبادله‌ی کالا سخن می‌گوید: از مبادله‌ی نمادین. [21] گرویس بحث اقتصاد نمادین را

درباره‌ی هنر شوروی نیز صادق دانسته است. او در **هنر مفهومی کمونیستی** می‌نویسد که در شوروی البته بازاری وجود نداشت و بنابراین بازار هنری هم در کار نبود. ارزش اثر هنری را نه قوانین اقتصاد بازار بلکه قوانین اقتصاد نمادین تعیین می‌کرد. سرنوشت آثار هنری را نه قیمت‌شان بلکه تفاسیر نظری و فلسفی و ایدئولوژیک و تاریخ هنری مشخص می‌کرد. متون ایدئولوژیک همان‌طور در اقتصاد نمادین شوروی در گردش بود که پول در اقتصاد بازار غرب. پس شاید بتوان گفت که فرهنگ شوروی همواره کاملاً مفهومی بوده است. مخاطب معمول آن دوره در شوروی، هرچند با جنبش هنر و زبان [22] آشنا نبود، به‌محض دیدن یک نقاشی به ازایش تفسیری ایدئولوژیک-سیاسی-فلسفی می‌نشانده. پس یکی از کارهای مفهوم‌گرایی مسکو تجسس در اقتصاد نمادین شوروی بود و نه یافتن بدیلی برای اقتصاد بازار غربی. [23] قیاس شوروی با ایران پس از انقلاب ۵۷ برای ما بسیار راهگشاست. هنر رسمی پیش از انقلاب بیش‌وکم سیاست‌زده بود و هنر رسمی پس از انقلاب به‌شدت ایدئولوژیک. مدل‌ها از پیش موجود بودند و فقط پی‌سوزهای تربیت‌شده می‌گشتند تا به دالّ بدوزدشان

گرویس به وجه زبانی حکومت و جامعه‌ی شوروی نیز پرداخته است. سقراط افلاطون برخلاف سوفسطائیان پارادوکس را پنهان نمی‌کند بلکه نشان می‌دهد که چطور هر جدل و بحثی، خود از درون ویران می‌شود. پس فرق فیلسوف که صرفاً به‌معنای دوست‌دار دانش است با سوفسطایی که البته برای گفتارش پول می‌ستاند، این است که در فضای تناقض می‌ایستد و آنگاه که شاه‌فیلسوف شد، یعنی آرزوی آرمان‌شهر خواهانه‌ی جمهوری برآورده شد (هرچند خود افلاطون نیز گفته است که به وجود و واقعیت چنین آرمان‌شهری در زمین یا در آسمان‌ها اصراری نیست)، [24] متصدی مهار و مدیریت فضای فروپاشی می‌شود. گرویس در **بعداالتحریر کمونیسم** می‌نویسد که این فضا، فضای قدرت است و در حکومت کمونیستی شوروی به‌واقع محقق شد. به همین معنا انقلاب کمونیستی گذر اجتماع از واسطه‌ی پول به واسطه‌ی زبان بود؛ تغییری زبان‌شناختی در سطح پراکسیس اجتماعی. [25]

در کار نظری در باب رسانه نیز گرویس دو راه پیش روی ما می‌گذارد. می‌شود هرچیز یا تولید فرهنگی را در سطح بازنمایانه‌اش بررسی کرد و نیز می‌شود به خود رسانه پرداخت که به هر روی محمل دلالت است. از همین حیث است که نظریه‌ی رسانه مقید به همان اصل جهان‌شناختی‌ست که فیلسوفان قرن‌ها بدان پرداخته‌اند: جوهر و هیولا. چیزی پس پشت همه‌ی این چیزهاست، به‌قول خود گرویس، سوزهای [26] که بر زمین می‌اندازیم تا روی آن جهان را برسازیم. یعنی اگر دریافت‌مان از سوزها چیزی عیان باشد، یا حتی مثل دکارت بیهی غائی و عظمایی که می‌توانیم شناخت‌شناسی‌مان را بر اساس آن بنا کنیم، [27] امروز پارانوای هیولا این‌گونه رخ می‌نماید: پس پشت هرچیز مرئی، چیزی نامرئی پنهان شده که در واقع محمل امر مرئی‌ست. [28] سوژکتیویته در نزد او فرافکندن پارانوایوار بدگمانی‌ست. بدیهی‌ست که برای گرویس تصور و تخیل ما که تاریخ‌مند است جالب‌تر است تا تحلیل واقعیتی در رسانه. عصاره‌ی کار نیوتن‌وار

گرویس را درباره‌ی نظریه‌ی رسانه می‌توان با دست‌کاری‌ای در گزاره‌ی پیشانی‌سفید دکارت صورت‌بندی کرد: ظن می‌برم، پس هستم. سوژه با ظن ساخته می‌شود یعنی آن زمان که گمان بد می‌برد که بوی فریب می‌آید. ظنی که او از آن سخن می‌گوید درست به آن «نگاه خیره‌ی اغیار» می‌ماند. به همین دلیل است که گرویس به سراغ سارتر می‌رود و نتیجه می‌گیرد که غیر همان بدگمانی‌ست. [29] بحث گرویس هرگز دروغ‌گفتن یا راست‌گفتن رسانه‌ها نیست و مثلاً اینکه رسانه پیامی متافیزیکی دارد که آن پشت از دیده‌نمانده است و با شهود می‌توان آن را فراچنگ آورد؛ او از فضای زیر (همان «سوب» مستتر در سوپزکتیویته) رسانه‌ای سخن می‌گوید، فضایی که پشت رسانه یا محمل مادی است. گرویس ظاهراً به‌سادگی می‌گوید که هر بایگانی، رسانه‌ی حاملی دارد؛ محملی مانند کاغذ یا نوار و یا فیلم و حتی کامپیوتر. اما در بایگانی جای این محمل‌ها خالی‌ست، زیرا در بایگانی نشانه‌های نوشتاری، دیداری و شنیداری را می‌انباریم و از همین رو می‌گوید که نه کتاب‌ها و بوم‌های نقاشی و دستگاه ویدئو و پروژکتور در چیدمانی ویدیویی بلکه متون و نقاشی‌ها و تصاویر ویدیویی بایگانی می‌شوند. به زبان دیگر، هرچند این حامل‌ها نشانه‌های بایگانی را نگاه می‌دارند اما خودشان نشانه نیستند. محمل نشانه پشت نشانه پنهان می‌ماند و بیننده فقط سطح رسانه را می‌بیند نه محمل آن را. اغلب گمان می‌پریم که محمل‌های رسانه‌ای بایگانی ابزار تکنیکی ذخیره‌کردن اطلاعات‌اند، حال آنکه این ابزارها خودشان به‌طور فیزیکی در بایگانی وجود دارند و پشت آنها فرایند تولیدی متنوعی می‌یابیم: شبکه‌های الکترونیکی و رویه‌های اقتصادی. اما پشت اینها چیست؟ گرویس می‌گوید پاسخ ما مبهم و زیاده‌مغلق است. می‌گوییم کار تاریخ و طبیعت و جوهر و خرد و تمنا و نبوغ و رویه‌ی امور و بخت و سوژه و غیره است. و نتیجه می‌گیرد که پشت سطح نشانه در بایگانی، فضایی تاریک و آکنده از ابهام متصوّر می‌شویم؛ فضایی زیررسانه‌ای که در آن سلسله‌های حامل نشانه به اعماق مات و ظلمانی فرومی‌روند. این مغاک ظلمانی زیررسانه‌ای، همان دیگری بایگانی‌ست. این دیگری دیگری‌ست در کنار فضای گستاخی که گرویس پیش‌تر در تحلیل بده‌بستان بدعت یا ابداع در کتاب در باب امر نو به آن پرداخته بود. پس بایگانی، دو فضا بیرون از خود دارد: فضای همه‌ی آنچه بایگانی فرهنگی نشده است و فضای سلسله‌مراتبی حامل بایگانی. فرق این دو دیگری در این است که فضای گستاخی به چشم می‌آید اما حامل‌های نشانه‌ها پشت نشانه‌هایی که حمل می‌کنند، پنهان می‌مانند. نسبت بیننده با فضای زیررسانه‌ای فضایی ظن‌آلود است، فضایی پارانوایی و البته ضروری. [30]

کافی‌ست از خود بپرسیم که پنهان‌ماندن شخص موریس پلانشو از انظار به امحای او

انجامید یا تمنای دیدار رخ او را بیشتر کرد؟

رویکرد گرویس به نظریه‌ی رسانه پدیدارشناختی‌ست زیرا این مسئله که تا چه حد به باورمان شک می‌کنیم، باید پرسش اساسی هر نظریه‌ی پدیدارشناسانه و البته هر نظریه‌ی رسانه باشد. حتی کسانی که دیگر گمان نمی‌کنند بتوان شک ایشان را تعلیق کرد - یعنی دست‌کم موقتاً برطرف کرد - از آنجا که شواهدی مبرهن به دست آمده است به‌شیوه‌ی دکارت می‌اندیشند زیرا باور دارند که آغاز شک‌شان را خود متعین می‌کنند و

می‌توانند تصمیم بگیرند که کی شک کنند و کی دیگر شک نکنند. شکی که ما را باز ایستاند و بعد برطرفش کنیم دیگر شکی پدیدار شناختی نیست بلکه ظنیست جهان‌شناختی، تکذیب‌ناشدنی و پارانوایی که هرگز برطرف نخواهد شد. سوژه‌ی ظنین در این میان سوژه به‌معنای جان‌شناسا نیست، او خود درون فضای زیر رسانه‌ایست، او خود رعیت (= سوژه) یا منقاد ظن است و قربانی آن. ظنی که گرویس می‌گوید آدمیان را برخلاف اراده‌شان باز می‌ایستاند و تخته‌بند «ترس و لرز» می‌کند. [31] آشکار است که گرویس با نظریه‌ی رسانه‌ی مکلوهان و البته مکلوهانی‌ها سر عناد دارد. در اندیشه‌ی مکلوهان خوش‌بین ارتباط بیننده و دریافت‌کننده‌ی پیام با سوژه‌ی زیر رسانه‌ای به رابطه‌ی تأویل هرمنوتیکی خواندن و فهمیدن می‌ماند و نه هراس و دفاع از خود. نشانه‌ها در نظریه‌ی «رسانه همان پیام است» که نظریه‌های آتی نظریه‌ی رسانه را شکل داد جز این نمی‌گویند که رسانه عاقبت صادق است و آدم فقط باید نشانه‌های صداقت را درست بخواند. دریافت‌کننده‌ی پیام تنها کافیست با فرمولی ساده پیام را محاسبه کند: پیام رسانه‌ای شده منهای مقصود پیام مساویست با پیام رسانه. برای مکلوهان این کوبیسم بود که نخستین بار گفته بود همان رسانه است؛ اما گرویس به‌حق می‌گوید که کوبیسم با فروکاستن، تکه‌تکه‌کردن، بریدن و به هم چسباندن، کاری کرد که رسانه به شکل پیام درآید. اشتباه مکلوهان در این بود که گمان می‌کرد رسانه همواره همان پیام بوده است هرچند در کتابش اذعان می‌کند که این را نخستین بار یا ارنست گامبریش فهمیده بود یا کوبیسم. [32]

نخستین کارهای هنری آوانگارد، برای مثال چهارگوش سیاه مالهویچ و فواره‌ی دوشان، به گذشته نپیوسته‌اند یعنی دوران‌شان نگذشته است. ماندگاری اینها اصلاً و ابداً به دلیل گیرایی‌شان نیست و البته که ما را مسخ نکرده‌اند. این تصاویر به آنچه پس پشت سطح است، به فضای پنهان زیر رسانه، ارجاع می‌دهند و این ارجاع را نه می‌توان به‌طور قطع تأیید کرد نه رد. چهارگوش سیاه، ثمره‌ی حذف و ستردن و فروکاستن همه‌ی آن نشانه‌های معمولیست که در تصویر سراغ می‌کنیم. در این تصویر فرم ناب هر آنچه را نقاشی شده است، می‌بینیم؛ حامل تصویر را پس از آنکه از تصاویر معمول پاک شد. گرویس در در باب امر نو به‌درستی گفته‌های مالهویچ را در جهان غیر عینی [33] صورت‌بندی می‌کند: چهارگوش سیاه به کلی‌ترین صورت تصویر ارجاع می‌دهد، تصویری از هرچومرج (خائوس) سیاه آغازین که مقدم است بر کنش دیدن به‌طور کلی. [34] گرویس می‌نویسد که اینجاست که صداقت رسانه‌ای در کمالش به نمایش درمی‌آید.

چهارگوش سیاه نه نمایش تصویری در کنار یا در میان تصاویر دیگر بلکه همچون افشای ناگهانی حامل پنهان تصویر است و در برابرش هر تصویر دیگری مصنوعی و تقلبی به نظر می‌رسد. و این مکاشفه و افشا «وانموده» نیست و هر مکاشفه‌ای تا به چشم آید، به هر روی به صحنه‌سازی و اجرا و نمایش نیاز دارد. [35] مالهویچ خود نیز گفته بود که چهارگوش سیاه توان بالقوه‌ی هر تصویر دیگر است. پس هر آنگاه که سطح یا پوسته از «زمینه» نشانی داشته باشد وارد حیطه‌ی استثنائات می‌شود و شاهد آنها را اعترافات و باز شدن مشتمت رسانه می‌پندارد.

این استثنائات نشان می‌دهند که گرویس از بحر ظلمانی بی‌کناره‌ی دریدایی، یعنی طلبی لایتناهی، سخن نمی‌گوید. بیشترین میزان صداقت هنرمند آوانگارد آنجا به چشم می‌آید که به فضای زیررسانه میدان بدهد تا به سخن درآید. چنین هنرمندی خود را به رسانه‌ی رسانه تبدیل می‌کند و واسطه‌ی آن می‌شود و نیز پیام رسانه را پیام خود می‌سازد. [36] مثال‌های گرویس از این استثنائات در صنعت سینما «ماتریس» و «برنامه‌ی ترومن» [37] است که اصلاً در زمان مکلوهان وجود نداشتند.

است. Metanoia گرویس از نظریه‌ی رسانه به سراغ نظریه‌ی نظریه‌ی رسانه می‌رود - عملی که در واقع برابر متانویا در فارسی یا «دگرسگالی» گذاشته‌اند یا «تحول روحی» اما در کار گرویس «متا» در Heteronoia «متانویا» بر فرا دلالت دارد نه دیگرشدن و تبدل. از سوی دیگر، خود گرویس اصطلاح ساخته است که برابر دقیق‌اش می‌شود «دگرسگالی» که به آن خواهم پرداخت. فراسگالی برای گرویس اهمیت اساسی دارد. فراسگالی برگرفتن نگاه از منظر دیگر است و بسته به متافیزیک فرد به خلق سوژه و خویشتن و خدا و خیزش زندگی و کشش زندگی (به این دو در قدرت هنر هم پرداخته است) و تمنا و انرژی و مثلاً در فلسفه‌ی هوسرل از «گرایش طبیعی» به «گرایش پدیدارشناختی» می‌انجامد و در مکلوهان رفتن از پیام به رسانه که به شعار «رسانه همان پیام است» می‌انجامد. گرویس خود بارها به فراسگالی سکولار دست زده است.

می‌دانیم که نظریه‌ی برتراند راسل و امدار فرازبان تارسکی اساساً علیه مدعای ویتگنشتاین بود - که نحو را فقط می‌توان نشان داد و نمی‌توان بیان یا توصیف کرد. ویتگنشتاین زبان را از درون نقد می‌کند بی‌آنکه فرازبان بسازد. فرازبان زبانی است که با آن زبان دیگری، یعنی در اصطلاح تارسکی زبان موضوع، را نقد یا مطالعه می‌کنیم. گرویس از اساس نقد هنری را امری فرازبانی می‌داند و هنر کارکرد زبان موضوع را دارد و البته هنر مفهومی است که این نظم را به هم می‌ریزد. نقد او به گفتمان مسلط پسامدرنیسم نقد یک پارادوکس است و بدیهی‌ست که حاضر به حل پارادوکس با آویختن به فرازبان نیست. گرویس از صدها طرح پیشنهادی و متون تحقیقی می‌گوید که قصد دارند نشان دهند که دیگر پیدایش اثر بدیع، محال است اما معتقدند که کار فکری خودشان در باب محال‌بودن بدعت، کاری بدیع است. گرویس مشابه این نظر را درباره‌ی فلسفه دارد. او با دولوز و گوتاری مخالف است که فلسفه را هنر شکل‌دادن و ابداع و تولید مفاهیم می‌دانستند. گرویس می‌پرسد که خود این ایده‌ی این دو فیلسوف را چه کسی تولید یا ابداع کرده است؟ خودشان؟ یا اصلاً خود مفهوم «مفهوم» را؟ فلسفه به‌شیوه‌ی خاص خودش مفاهیم و مسائل و فرمول‌ها و اشکال ریطوریکا و نیز روش‌های سنتی فلسفه را مصرف می‌کند. [38] به همین دلیل است که او خود را «پیشه‌ور نوشتن» می‌خواند.

اگر بخواهیم دقیق بگوییم، نظریه‌ی او در باب رسانه فروزبانانه است نه فرازبانانه. می‌گوید هر آنچه خود را نشان می‌دهد چیزی را پشت خود پنهان می‌کند. از آنچه پنهان شده نمی‌توانیم به‌طریقی فرازبانانه سخن

است [39] و نه به معنای عام آن که مثلاً زبان فنی را (Sublanguage) بگوییم و آنچه می‌گوییم فروزبان در برمی‌گیرد، اصطلاحات پزشکی و جز آن، بلکه جستن زیر (=سوب) آگاه زبان است. [40]

بازگردیم به دگرسگالی. دگرسگالی تلفیق ایده‌ی دگرآباد فوکو است با فراسگالی سکولار: تأمل در عاقبت تن و نه سرنوشت روح. [41] در عصر پساروشنگری که خدا دیری‌ست که مرده است و دیگر نمی‌توان به جدایی روح از تن اعتقاد داشت، گمان می‌رود که دیگر نمی‌توان به منظری ورای جهان دست یافت. پس می‌گویند که فراسگالی در عصر ما ممکن نیست. اما گرویس می‌گوید که پایان روح به معنای محال شدن فراسگالی نیست. جهان ما همچنان با وسواس ایده‌ی تن‌های نامیرا را تعقیب می‌کند. تولید انبوه داستان‌ها و فیلم‌های زامبی‌ها و خون‌آشامان دلیلی بر این مدعاست. گرویس البته می‌گوید که این چیز تازه‌ای نیست: از مومیایی‌کردن در مصر باستان که نشان می‌دهد ایده‌ی ابدان ابدی کهن‌تر از ارواح ابدی‌ست تا دراکولای برام‌استوکر و فاوست گوته و فرانکنشتاین مری شلی. فرق ابدان نامیرا در زمانه‌ی ما با اینان البته در این است که قهرمانان‌اش دیگر یگه و تاق نیستند و می‌کوشند جامعه‌ای نه تنها ورای ملت‌ها بلکه ورای نسل‌ها بنا کنند، کاری که فدورف و باگدانف در سر داشتند. اینجا گرویس سراغ جنبشی روسی می‌رود که از دهه‌ی ۱۹۳۰ تا دهه‌ی نود چندان چیزی از ایشان منتشر نشد و گاه اگر شد سامیزدات یا همان زیرزمینی بود. گرویس از جمله کسانی‌ست که در معرفی اینان نقش کلیدی داشته است. این جنبشی بود که در اواخر قرن نوزدهم شکل گرفت و مهم‌ترین اندیشمندش نیکلای فدورف بود. کار فکری و عملی اینان بخش جدی‌ای از کار نظری گرویس هم بوده است. فلسفه‌ی ایشان حتی در روسیه نیز چندان خوانده نشده بود. از همین است که آرای ایشان در کتابی در سال ۲۰۱۵ در روسیه به کوشش گرویس منتشر شد. [42] آرای خود فدورف نیز شش سال پس از مرگش در ۱۹۰۶ به دست حواریون‌اش جمع‌آوری و هفت سال بعد از آن منتشر شد. در اتحاد جماهیر شوروی آرای او منتشر نشد زیرا مغایر با الحاد رسمی و دکتترین ماتریالیسم دیالکتیکی تلقی می‌شد. گرویس هم مفصلاً در کتابی به زبان آلمانی [43] به اینان پرداخته است و هم بارها و بارها در مقالات و سخنرانی‌ها و نمایشگاه‌های خود به آنها رجوع کرده است و از میان آنها: سخنرانی‌کلاژ ویدیویی تن‌های نامیرا [44] و مقاله‌ای برای پنجاهوششمین دوسالانه‌ی ونیز در نشریه‌ی «ای‌فلاکس»: «نشویش کیهانی: نمونه‌ی روسی» [45] با بازخواندن آرای ایشان و نیز کار سترگ گرویس است که می‌توان فوتوریسم واسیلی چکریگین، که از جمله کارهایش تصویرگری اشعار مایاگفسکی بود، انتزاع کاندینسکی و سوپرماتیسم مال‌هویچ را در بستر اندیشگی‌شان فهمید. از آنجا که فلسفه و پراتیک ایشان در ایران حتی در میان مارکسیست‌ها ناشناخته است (البته جز فعالیت‌های سیاسی باگدانف) برای مرور بر کار فکری گرویس باید به تفصیل به آرای ایشان پرداخت.

درست از آن حیث که روسیه خود را بیرون از غرب می‌دید و با آن سر عناد داشت، غرب نقش ابرمن را بازی می‌کرد. سیاستمداران جمهوری اسلامی نیز بدون ابرمن غرب نمی‌توانند روزگار بگذرانند یا حتی سخن بگویند.

الکساندر باگدانف نخست در دل ادبیات و سپس در واقعیت، یعنی با آزمایش‌های علمی تعویض خون، می‌خواست به جوانی ابدی دست یابد. تعویض خون در واقع دست‌یافتن به آب حیوان بود. خواهر لنین از کسانی بود که داوطلب شرکت در آزمایش‌های او شده بود. باگدانف در واقع قصد داشت با آزمایش‌های خود بر زمان و مکان غلبه کند و جهانی از ابدان نامیرا یا دست‌کم جوان بسازد. نیکولای فدورف نیز در مارکس و نظریه‌پردازان سوسیالیسم پس از او جای مردگان را خالی می‌دید، انسان‌هایی که در پیشرفت بشریت نقش داشته‌اند و دیگر نیستند تا به عدالت اجتماعی دست پیدا کنند. پروژه‌ی او در واقع جبران این خسارت بود. او با «فلسفه‌ی آرمان [وظیفه‌ی] مشترک» [46] می‌خواست جامعه و حکومت را مجبور کند که مردگان را زنده کنند و به آنها فرصت دهند که در جامعه‌ی سوسیالیستی آینده نقش ایفا کنند. غریب است که فدورف درست در زمانی این ایده‌ها را در سر می‌پروراند که برام‌استوکر دراکولا را می‌نوشت، یعنی سال ۱۸۹۷. او سر آن داشت که آخرین دارایی مردم، یعنی تنها چیزی را که در جامعه‌ی آرمانی اشتراکی همچنان ملک خصوصی تلقی می‌شد، از آنها بستاند: زمان. میرایان هر یک سهمی از زمان دارند که به آن حیات می‌گوییم. جامعه‌ی کمونیستی آرمانی تا آن زمان که مردمانش نامیرا نباشند محال است. اما هنگامی که آنها را از دگرآباد گورستان بیرون می‌کشیم به کجا باید بسپاریم؟ به دگرآباد موزه: موزه‌ی تمام انسان‌هایی که زیسته‌اند. در این موزه که به اتاق انتظار می‌ماند باید به همگان مکانی برای بایگانی‌شدن داد تا آن روز که علم و نیز سیاست شرایط احیای ایشان را فراهم کند. صحبت از فراغنه یا لنین نیست که بعدها مومیایی شد، صحبت از تمام انسان‌هاست. این موزه ترکیبی از آرمان‌شهرهای مسیحی و کمونیستی‌ست. جالب است که بدانیم پس از انقلاب، حزب زیست‌کیهانی‌جاودان‌باور [47] تشکیل شد با شعار «جوان بمانید و جهان را نجات دهید» و حتی پیشنهاد سه متمم به قانون اساسی شوروی داد: حق جاودانگی، حق جوان‌سازی سالانه و حق پرواز. رایگان به فضا. این سه حق در نظر ایشان می‌بایست حقوق بشر تلقی شوند.

اینان به آرای باگدانف استناد می‌کردند که دوست و رقیب لنین بود و البته در بنا نهادن بلشویسم نقشی یگانه بازی کرد؛ نقشی که فقط با نقش لنین قابل مقایسه است. باگدانف خون نویسنده‌ای مسن را با محصلی بیست‌و یک‌ساله عوض کرد و نتیجه آن شد که نویسنده خود را جوان‌تر یافت و محصل عاقل‌تر. هر دو نیز راضی بودند. اما پس از ۱۲۳ بار مبادله‌ی خونی، باگدانف خود با خونی احتمالاً آلوده قربانی عملش شد. ایده‌ی او محدود به شوروی نبود و به تن اشتراکی جهانی می‌اندیشید: شبکه‌ی تعویض خون جهانی.

گرویس می‌گوید دولت چین کشور آرمانی‌ای در واقع سرپرست یا کیوریتور موزه است. نقش هنر این میان آشکار است. هنر را در موزه نگهداری می‌کنند، آن را تیمار می‌کنند و کار کیوریتور به معنای کلاسیک کلمه

جز این نبود. ریشه‌ی لغوی کیوریتور نیز چیز دیگری به ما نمی‌گوید. در صنعت و فناوری و جنگ و غیره چیزها جای هم می‌نشینند. انسان‌ها نیز. فقط در هنر است که چیزها نگهداری می‌شوند. یکی‌شدن زندگی و هنر از اساس ایده‌ی نیچه بود. اما اینان همان‌طور به تفکر الحادی نیچه پاسخ دادند که مارکس به روشنگری فرانسه و نیز فوئرباخ. [48] گرویس معتقد است که مارکس آن عهد آرمانی مسیحی را یکسر کنار نگذاشت: آرمان بهشت موعود و جاودانگی. شباهت اینها به مارکس درست در غلبه‌ی سیاست و فناوری سکولار بر جهان است و فرقی‌شان، چنان‌که گفتیم در کوشش برای نامیرایی‌ست و جهان مردگان که در کار فکری مارکسیست‌های پیش از ایشان اثری از آن نیست. این را چنان‌که گرویس هم گفته است می‌شود با زیست‌قدرت [49] فوکو خواند: کار زیست‌قدرت حکومت و دولت مدرن، مهار توده‌ها با فناوری سیاسی‌ست و تسلط بر تن ایشان با نظم حکومتی. گرویس در آثارش بسیار به سراغ این ایده رفته است، از جمله در قدرت هنر. نظم حکومتی‌ای که فوکو از آن سخن می‌گوید آن شکل سرکوبگر و خودکامه‌ی کلاسیک را ندارد که حق دارد زندگی ابدان تحت سلطه‌اش را بستاند. حق جدیدی ایجاد شده است؛ حقی که در واقع تحقق این شعار است که زندگی آور و بگذار تا خود بمیرد. پس این میان، بقای جامعه تضمین شده است نه بقای فرد. مرگ طبیعی افراد مسئله‌ای شخصی‌ست و مرگ فرد حدی‌ست که نمی‌توان بر آن فائق آمد. فوکو هم به آن نمی‌پردازد. [50] پس می‌فهمیم که اگر فراسگالی روزی گذر از منظری این‌جهانی به آن‌جهانی بود، از منظر تن میرا به روح نامیرا، گرویس فراسگالی مسیحیان و افلاطونیان را می‌گیرد و به‌جای روح نامیرا و جاودان نامیرایی تن را می‌نشانند، هم تنی که پس از مرگ با پیوستن یاخته‌ها و ذراتش به جهان به حیاتش ادامه می‌دهد و هرگز نابود نمی‌شود و هم در هیئت نعشی که از آن گفتیم. این تغییر منظر فلسفی همان دگرسگالی‌ست.

در اندیشه‌ی ترانسانسی [51] و آرمان‌شهر خواهانه‌ی جنبش روسی کیهان‌گرایی است که انسان مدرن برای نخستین بار می‌کوشد نه سوژه بلکه ایژه باشد. در این جامعه انسان‌ها ایژه‌هایی‌اند محبوس در موزه زیر نظر و در آغوش کیوریتور یا سرپرستش که همان رژیم است. انسان در این اندیشه ایژه‌ی هنری می‌شود و موزه در واقع ماشینی‌ست برای تیمار گذشته/گذشتگان و فدورُف نیز قصد داشت فناوری را در موزه به کار بگیرد. و مگر موزه جز ماشینی‌ست برای جاودان نگاه داشتن چیزها؟ و مگر انسان جز چیز است؟ موزه‌ی کالبد‌های گونتر فُن هاگنس [52] نمونه‌ی ساده‌شده‌ی چنین موزه‌ای‌ست. آدم‌هایی که خود داوطلب شدند تا فُن هاگنس تن‌شان را جاودانه کند گاه گفته‌اند که می‌خواهند سالم بمانند تا با نمایشگاه‌های فُن هاگنس پس از مرگ به جاهایی سفر کنند که در دوران حیات‌شان نتوانسته‌اند. گرویس می‌گوید این همان آرمان مسیحی جاودانگی و بهشت موعود است. [53]

بسیاری گمان خواهند کرد که نظریات گرویس به تعالی یا وراروی ماوراءالطبیعی پهلوی می‌زند اما او بارها هم نشان داده است و هم فاش گفته است که ماتریالیست است و از اساس جعل اصطلاح دگرسگالی گرویس

به ما از تغییر یک منظر مادی به منظر مادی دیگر می‌گوید. گرویس به لاهوت نمی‌رود، در ناسوت می‌ماند، به گورستان می‌رود و به حیات چشم می‌دوزد. کتاب‌ها نیز جز گورابه‌ی فلسفه نیستند، یا دقیق‌تر بگوییم، مومیایی آنها. [54]

تاریخ هنر حقیقت ندارد و پیشرفتی نیز در کار هنر نیست. هنر منتظر جامعه‌ی آرمانی نمی‌ماند تا خلق شود. هنر اینجا و اکنون را جاودانه می‌کند. انسان نیز جز شیء هنری حاضرآماده نیست (خود گرویس هم گفته است که او نه از چشم خودش بلکه از چشم دیگری شیء‌ای حاضرآماده است). پروژه‌ی کیهان‌گرایان در واقع تام‌کردن زیست‌قدرت است. رادیکالیسم حقیقی نیز اینجا رخ می‌نماید، جایی که حکومت و هنر و انسان و موزه و فناوری و زندگی به‌راستی بی‌مرز می‌شوند. در برابر پرداختن به چنین ایده‌ای تزییق‌کردن زندگی به هنر، تلفیق زندگی روزمره و کنش هنری و نیز تفکراتی همچون زیبایی‌شناسی رابطه‌ای به بزک‌کردن نظم امور می‌ماند. [55]

کنستانتین تسیالگفسکی [56] که باز در همین جنبش نقش داشت نخستین موشک را طراحی کرده بود تا انسان‌های برخاسته از گور را به کائنات بفرستد. اینان قرار بود که کیهان را مستعمره کنند. ایده‌ی او، گرویس می‌گوید، درست مانند مالهویچ است که به طیران ابدی در تاریکی لایتناهی قانع بود. مالهویچ کیهان را ناسفید می‌خواند و نه سیاه. کیهان غیاب رنگ و نور است. کار او در نقش طراح صحنه و لباس اپرای غلبه بر خورشید در واقع این بود که آفتاب را که نقش‌اش تعیین این است که هنرمند چه ببیند و چه نبیند یکسر پس بزند. هنرمند نباید از خورشید کسب تکلیف کند و خورشید نباید آزادی هنرمند را محدود کند. از سوی دیگر، خورشید است که اختیار آمدن روز و شب را دارد و زمان خطی را می‌سازد و بنابراین با وجود آن نمی‌توان در زمان سفر کرد. پس باید آن را خاموش کرد، در زمین دفن کرد و به‌جایش نوری مصنوعی گذاشت که به‌فرمان باشد. غروب خورشید در واقع برابر طلوع چهارگوش سیاه او بود یا در واقع چهارگوش سیاه نشانه‌ی کسوف آن بود. کار سترگ مالهویچ امحای رنگ در مگاک سوپر ماتیسیم بود و نیز جاذبه‌ی کیهان‌ظلمانی را نشان می‌داد که هم گشاده است و هم سیاه. باز گرویس نیوتن‌وار توضیح می‌دهد که وجه اشتراک این هنرمندان، یعنی حتی مالهویچ و کاباگف، نه در فرم بلکه در ضدیت با جاذبه است.

خانه‌های ضدجاذبه‌ی مالهویچ یا همان سیاره‌های دست‌ساخت بشر [57] را در دل این بستر می‌توان فهمید، چیزی که سینمای عامه‌پسند علمی‌تخیلی بعدها به سروقتش رفت: خانه/سیاره‌هایی برای باشندگان زمین.

اینجاست که خوانش نزدیک‌تر به واقعیت گرویس از آوانگار دیسم کسانی همچون مالهویچ و تاتلین و خلبنیگف [58] که مالهویچ اشعارش را مصور کرده بود، نشان‌مان می‌دهد که کار اینان با آنچه از فرمالیسم مدرن به ما آموخته‌اند چندان خویشی‌ای ندارد. یعنی نحله و تفکری که در آن کارکرد و اندیشه‌ی اینان اساساً زائد خوانده شده است. دقیق‌تر اگر بخواهم بگویم، تلمذ در نزد کلمنت گرینبرگ تفکر آوانگارد مالهویچ را از بن می‌زداید. اغلب استادان هنر در ایران پس از انقلاب یا اغلب تطوریافتگان حوزه‌ی هنری بودند یا از هر

هنر انتزاعی تجرید بی‌معنا و معصوم طلب می‌کردند. در نزد اینان مالهویچ هنرمندی انتزاعی بود همچون هر هنرمند انتزاعی دیگر در اروپا یا در امریکا.

امروز اگر از مسئولان روابط عمومی جنبش‌های دینی افراطی بخواهیم که به ما اطلاعاتی بدهند، حتماً برایمان ویدیو می‌فرستند. رسانه‌های دیگر مندرس شده‌اند و کسی با شمایل و کتاب و مجسمه تبلیغ نمی‌کند.

الکسی کروچنیخ، [59] شاعر غلبه بر خورشید، به‌راستی باور داشت که پس از اجرای اپرا خورشید تسلیم خواهد شد، خود فرو خواهد مرد. اما خورشید نمرد و شاعر به این باور رسید که باید اپرا در رود مقدس گنگ در هند اجرا شود تا خورشید ناچار به کناره‌گیری شود، اما حکومت بریتانیا نگذاشت او وارد مستعمره‌اش شود زیرا ورود کسی مثل او بی‌شک نفوذ کمونیسم به حساب می‌آمد. به عقیده‌ی گرویس، مالهویچ و کروچنیخ در کنار دیگر آوانگاردها به وجه قدسی هنرشان آگاه بودند و این را هنرمندان رئالیسم سوسیالیستی نیز به ارث بردند. [60] اندیشمندان و هنرمندان وابسته به یا ملهم از کیهان‌گرایی درست مانند دانشمندان و رهبران سیاسی نمی‌توانستند به مذاقه و تأمل بسنده کنند. اینان بایست جهان را تغییر می‌دادند. در نظر ایشان هنرمند می‌توانست نه تنها جهان بلکه کیهان را تغییر دهد. باور به اینکه زمین گهواره‌ی انسان و ذهن اوست اما تا ابد نمی‌توان در گهواره ماند درست همان باوری بود که نخست در نزد کسانی چون فدورف و کنستانین تسیالگفسکی شکل گرفت و در میانه‌ی راه به سفر به ماه انجامید. تسیالگفسکی در واقع پدر برنامه‌ی فضایی روسیه محسوب می‌شود. او باور داشت که مغز انسان جزئی مادی از گیتی است و نیروهای کیهانی هادی آن‌اند. آنچه به‌طریق سوبژکتیو تجربه می‌کنیم در واقع به‌طریق ابژکتیو محصول نیروهای کیهانی‌ست. گرویس در کتاب **ایلیا کاباگف: مردی که از آپارتمان‌ش به فضا پرواز کرد** می‌نویسد قهرمان باورمند به آرمان‌شهر کاباگف، و نه شخص هنرمند که به ناکجا می‌پرد درست مانند تسیالگفسکی (می‌اندیشد و از همین روست که او همواره کاباگف نیست، من دیگر اوست و یا همزاد او). [61] کاباگف همواره فاصله‌اش را با آرمان‌شهر قهرمان‌اش حفظ می‌کند. (Doppelgänger به‌معنای تامس مور، خالق آرمان‌شهر، نیز از ابتدا در نقش شاهدی بیرونی و خنثی ظاهر می‌شود. هرچند استفاده‌ی مکرر ایلیا و امیلیا کاباگف از تصاویر تبلیغاتی حکومتی شوروی از فضای آرمان‌شهری زیست‌قدرت قهرمانان او می‌گوید، اما در نظر گرویس پرواز کاباگف فقط آن چیزی نیست که اغلب ساده‌دلانه از آن مراد کرده‌اند: گریختن از اختناق شوروی. کاباگف‌ها تا همین اخیر نیز ایده‌های آرمان‌شهری خود و نیز پرواز جسمانی را ادامه داده‌اند. [62] گرویس بارها و بارها نشان داده است که همه‌ی این هنرمندان و هنرشان و جنبش‌های آوانگارد روس در بیرون از روسیه بد فهمیده شده‌اند و به همین دلیل است که بخش عظیمی از کار او بازسازی بستری بوده است که اغلب به‌کلی سترده شده است.

گرویس در اکثر کارهایش به‌ندرت از ضمیر «من» استفاده می‌کند. نحو او طوری‌ست که گمان می‌بریم چیزی فرای فرد دارد سخن می‌گوید. حتی گوشزد کرده که بارها گفته است که برایش چیزی مهم‌تر از نعلش اندیشمند و سخن‌گو نیست. دگرآبادها هم درست جایی هستند که خودمان را به مثابه‌ی کالبدی زنده محبوس می‌کنیم: موزه و گورستان و بایگانی. اما این جنس بی‌خویشی را (نمی‌گویم بی‌خویش‌تنی چون به هر روی بحث کالبد نامیراست) نباید با غیاب سوژه‌ی مؤلف در نزد بارت و در پی او پس‌اساختارگرایان یکی گرفت. او در مقاله‌ای **ایده‌ی مندرس‌شده‌ی هنرمند** مرده را به سخره می‌گیرد که در کارهای مشارکتی هنرمندان - که بسیاری‌شان دیگر بی‌نام کار می‌کنند - خود را قربان می‌کنند، اما طرفه آنکه در بده‌بستان نمادینی با کسب شناخت و شهرت، ایثار و فنا فی‌المخاطب ایشان جبران می‌شود. [63] این ایده که گرویس در برخی آثار دیگرش هم به آن پرداخته است به مذاق بسیاری خوش نخواهد آمد اما کافی‌ست از خود بپرسیم که پنهان‌ماندن شخص موریس بلانشو از انظار به امحای او انجامید یا تمنّای دیدار رخ او را بیشتر کرد؟ و باز در «تبارشناسی هنر مشارکتی» منتشرشده در **درآمدی بر ضدفلسفه** سراغ قربان‌کردن هنرمند در رساله‌ی **اثر هنری آینده‌ی واگنر** می‌رود و می‌نویسد: مؤلف اثر هنری تام با کاستن از نقش خلاقانه‌ی خویش از قدرت تألیفی سوپژکتیوش چشم می‌پوشد، انگاری آیین‌های قربان‌کردن ادیان کهن (یعنی چیزی شبیه تعزیه) باشد یا اعیاد مقدس قدمایی که در آن مرگ قهرمان به نام خیر همگان رقم می‌خورد. و می‌افزاید که در نزد واگنر مؤلف نمرده است، آن‌طور که در نزد بارت و فوکو و دریدا مرده بود. اگر مؤلف به‌راستی مرده بود که دیگر فرق‌گذاشتن میان هنر مشارکتی و غیرمشارکتی محال می‌بود. زیرا هنر مشارکتی یکسر در گرو تسلیم هنرمند است و وانهادن نقش مؤلف. شعفی که ایده‌ی مرگ مؤلف را احاطه کرده هرگز نباید این واقعیت را لوٹ کند که مؤلف همواره باید از پیش نابودی خود را مقرر کرده باشد. [64] بلانشو و دریدا و فوکو و بارت که با تفصیل از مرگ مؤلف گفته‌اند، برخلاف کوژو، هرگز نگفتند که نوشته‌های خودشان نیز از اساس ناصیل بوده است و تکرار نظریه‌های از پیش موجود. [65] پس می‌فهمیم که بی‌خویشی‌ای که در سراسر آثار او موج می‌زند - امری که در مصاحبه‌های‌اش یکسر معکوس می‌شود - در واقع تلاشی‌ست برای حرف‌زدن در نقش نعلشی حیّ. گرویس خود امحای خویش را مقرر می‌کند اما همچنان سخن می‌گوید، آن‌هم نه همچون گفته‌ی «من دیگری است» آرتور رمبو و وام‌دارانش در نقش دیگری یا مجموعه‌ای از اغیار. بوریس ایفی‌مویچ گرویس به نفع پروژه‌ی گرویس قربان شده است.

گرویس تکرار می‌کند که فراسگالی از اساس، یعنی در سنت‌های مسیحی و افلاطونی، تغییر منظری‌ست از ناسوت به لاهوت، اما در عصری که خدا در آن مرده است دیگر نمی‌توان به زندگانی روحی جداشده از تن اعتقاد داشت. [66] ممکن است همین اصرار ملحدانه باشد که مثلاً الکساندر کوژو را به پیروی از هگل وامی‌داشت که به محال‌بودن فراسگالی در شرایط عادی مصر باشد. تا زمانی که فرد غرقه در جهان است، در چنان موقعیت جهان‌شناختی‌ای نیست که بیرون بیاید و در خویش تأمل کند. جهان باید در ضدیت با فرد

باشد و تاریخ به یاری او می‌آید تا از او سوژه‌ای بسازد در تقابل با طبیعت. بنابراین، فقط انسان تاریخی است که می‌تواند خودآگاه باشد. در نظر گرویس، این نیز حرکتی فراسگالانه است.

بیرون آمدن مومیایی از هرم‌اش، خواه فرعون باشد خواه جنازه‌ی مومیایی‌شده‌ی لنین در میدان سرخ مسکو، یا رضاشاه در شهری، چیزی ست طنزآلود که با کار گرویس پیوند خویشاوندی دارد. رابطه‌ی گرویس با مارکسیسم نه رابطه‌ی ایدئولوژیک بلکه آرمان‌شهر خواهانه است، چیزی که خود همواره بر آن صحنه گذاشته است: مقاومت در برابر زمان. پس او هرگز نمی‌تواند به پایان سوسیالیسم و حتی کمونیسم باور ابدیت را در معنای) داشته باشد زیرا برایش مسلم است که رؤیای بیرون آمدن از زمان و زیستن در ابدیت یا همان زمان جاری و خطی و سیال که در **Tempus** در برابر **Aeternitas**: مَدَرسِی کلام باید فهمید رؤیایی ست ابدی. از همین است که او در یکی از کتاب‌های (زمان ما دیگر ناسوتی و تنانه شده است اخیرش، **بعدالتحریر کمونیسم**، کاپیتالیسم را موقتاً پی‌نوشت کمونیسمی مستقبل می‌شمارد. فرای این، بحث او صرفاً به کمونیسم محقق‌شده محدود نیست. این را خود نیز گاه فاش گفته است - جالب است که یکی از سوالات من درباره‌ی قدرت هنر این بود که او از آرمان‌شهر به معنای ناکجاآباد و لامکان استفاده می‌کند اما **eu-** یا لامکان بلکه **ou-topos** مثال‌هایی که می‌آورد از شهرهای حقیقی ست، شهرهایی که نه محسوب می‌شوند، یعنی همان که مترجمانی مدینه‌ی فاضله خوانده‌اند. پاسخ گرویس ساده بود: زیرا **topos** مسکوی نمادین هرگز وجود واقعی نداشت

جدا از نقشی که فلسفه‌ی گرویس همچون هر فیلسوف دیگری می‌تواند در کار فکری خوانندگان در ایران بازی کند، نمی‌توان کار مبسوط سالیان او را درباره‌ی هنر رئالیسم سوسیالیستی و توتالیتاریسم شوروی و مفهوم‌گرایی مسکو خواند و پی‌خویشی و نیز غیریت دو بستر شوروی و ایران را نگرفت. اصطلاح «غرب» در لغت‌نامه‌ی مفهوم‌گرایی روسی همان نقشی را بازی می‌کند که اینجا اغلب از آن مراد کرده‌اند: درست از آن حیث که روسیه خود را بیرون از غرب می‌دید و با آن سر عناد داشت، غرب نقش ابرمن را بازی می‌کرد. سیاست‌مداران جمهوری اسلامی نیز بدون ابرمن غرب نمی‌توانند روزگار بگذرانند یا حتی سخن بگویند

از سوی دیگر، گرویس نشان می‌دهد که هنر پاپ اروپایی-آمریکایی به چه میزان به فرهنگ توده‌ای خود آنها محدود بود. او هم مثل ما ایرانیان جعبه‌های بریلو و سوپ کمپیل اندی و ارهول را نخستین بار نه در سوپرمارکت‌های کشورش شوروی بلکه در کتاب دیده بود. [67] هنرمندانی چون وینالی کُمار و الکساندر ملامید و ایلیا کاباکف و و اریک بولائُف نیز به فرهنگ «غرب» پشت کردند و به شوروی پرداختند. آن سوی مرزها هم برای کسی جالب نبود که هنرمندی روس درباره‌ی مرلین مونرو یا الویس پریسلی کار کند. از همین رو بود که آن فرهنگ توده‌ای که هنرمندان روس به دنیا عرضه کردند، شمایل‌های شناخته‌شده‌ی

بولشویکی بود: داس وچکش و لنین و استالین و غیره. و به بیراهه نرفته‌ایم اگر بگوییم همین استراتژی رمز موفقیت آنها بود. [68]

برای گرویس، مانند برخی دیگر از منتقدان فرهنگ که در پرسش از فرهنگ بر طبل هویت ملی نمی‌کوبند، مسئله‌ی اساسی‌تر فرهنگ جهانی و بین‌المللی‌گرایی است (از یاد نبریم که روس‌بودن در چشم گرویس از این حیث مهم است که معنای چندانی نمی‌دهد)؛ پس او به‌جای آنکه دهه‌ها تاریخ کمونیسم را دور بریزد، تلاش می‌کند که نشان دهد چه نقشی در مدرنیسم بازی کرده است.

جالب است که بدانیم اصطلاح «مفهوم‌گرایی مسکو» با مقاله‌ای از خود گرویس در سال انقلاب ایران در نشریه‌ی «آیا» [69] یا مجله‌ی «هنر غیررسمی» روس رواج یافت. مجله‌ای زیرزمینی یا سامیزدات که در روسیه آماده می‌شد و در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۷۹ و ۱۹۸۶ در پاریس منتشر و حتی در ایالات متحده هم توزیع می‌شد. برخی نوشته‌اند که این نشریه را گرویس منتشر می‌کرد، اما واقعیت این است که نقش او سنگین کردن کفه‌ی هنر مفهومی بود. [70] او در نشریه‌ی زیرزمینی «سی‌وهفت» نیز همین نقش را داشت، نویسنده‌اش بود و البته در سیاست‌گذاری آن نیز نقش داشت. نشریات سامیزدات دیگری نیز آثار او را در همان زمان منتشر می‌کردند و به ادعای خود او شاید همین بود که جان او را حفظ کرد، شهرتی که باعث می‌شد دست روی او گذاشتن هزینه‌بر شود.

در دهه‌ی هفتاد میلادی بود که این هنرمندان روس دریافتند که آنچه می‌کنند پشت پرده‌ی آهنی «هنر مفهومی» خوانده می‌شود و نخستین بار در همان مقاله‌ی گرویس بود که بر آنچه می‌کردند نام «مفهوم‌گرایی ژمانتیک مسکو» نهاده شد. نام کسانی همچون ایلیا کاباگف نیز نخستین بار در «آیا» مطرح شد. [71] کلمه‌ی «ژمانتیک» نرم‌نرم از ذهن اجتماع هنرمندان و مخاطبان پاک شد و بسیاری به اشتباه گمان کردند که مقصود گرویس معادل روسی مفهوم‌گرایی انگلیسی-آمریکایی بود، یعنی آنچه گروه هنر و زبان و جوزف کاسوٹ تولید می‌کردند، یعنی چیزی زیرمجموعه‌ی هنر ایشان. اما اصطلاحی که گرویس ساخته بود، مشخصاً بر تفاوت آن هنرمندان مسکو با پوزیتیویسم انگلیسی-آمریکایی تأکید می‌کرد، یعنی اگر کاسوٹ کار هنری‌اش را که می‌گفت یکسر بازنگری طبیعت یا فطرت هنر است، بر فلسفه‌ی کسانی چون ای. جی. ائر (به‌ویژه کتاب *زبان، صدق و منطق*) [72] بنا کرده بود، گرویس به امتزاج جست‌وجوی رؤیای ژمانتیک فرهنگی «حقیقی» با تحلیل فرهنگی کموبیش بی‌طرفانه‌ی آن هنرمندان می‌اندیشید. در آثار اینان پشت آن پرده‌ی آهنی راست‌ها چیزی از نقد کمونیسم و دیستوپی [خراب‌آباد] شوروی نمی‌یافتند و چپ‌ها چیزی در مدح آن اوتوپی [آرمان‌شهر] نمی‌دیدند. این گرویس بود که آوانگاریسم را در پرداختن به پس‌زمینه‌ی سفید چهارگوش‌های سیاه مال‌ویچ جدی می‌گرفت و به کسانی می‌پرداخت که روزی جدی‌ترین مخاطبان‌شان جز اعضای کا.گ.ب نبودند. گرویس علاوه بر کار نظری، در نمایشگاه‌هایی نیز به اینان پرداخته است: به

گروه کنش جمعی [73] در پنجاه و چهارمین دوسالانه‌ی ونیز و به مفهوم‌گرایی مسکو به‌طور جامع‌تر در نمایشگاه روشنگری تام: هنر مفهومی در مسکو، ۱۹۹۰-۱۹۶۰. [74]

در کشورهای آنگلساکسون پیش‌تر گرویس را بابت کار فکری‌اش بر سر هنر رئالیسم سوسیالیستی می‌شناختند. هم در زمان جنگ سرد و هم پس از آن این هنر، چون یا تبلیغات حکومتی تلقی می‌شد و در بهترین حالت «کیچ» [پرزرق و برق اما آبکی]، در چشم منتقدان آن سوی پرده‌ی آهنی چندان ارزش تحلیل نداشت. اما گرویس در کار سترگ و تندوتیزش نخست نشان داد که آوانگاردها در پی مالهویچ آن اصل را که هنر بازنمایی محاکاتی هنر است پس زدند و یکسر به باز شکل‌دادن واقعیت پرداختند. و بعد پروژه‌ی رئالیسم سوسیالیستی در واقع ادامه و تحقق رادیکال آوانگاردیسم در اروپا بود؛ ادامه‌دادن صوری کار مالهویچ و تاتلین و فوتوریسم مایاگفسکی نبود بلکه آوانگاردی پوپولیستی اما به‌واقعیت‌پیوسته بود در دل ساختارهای توتالیتاریستی شوروی. پروژه‌ی استالینی همان پروژه‌ی آوانگارد بیرون از زمان ایستادن است، پروژه‌ی آرمان‌شهری فرای تاریخ بشریت

گرویس بارها گفته و نشان داده است که بستر شوروی بیرون از مرزهایش درک نشده است؛ مثلاً در کاری که با باختین کرده است. [75] در قرائت عام از کارناوال‌وارگی باختین در اروپای قاره‌ای غالباً به نقشی پرداخته می‌شد که کارناوال در برابر اختناق بازی می‌کرد و نیز حل‌شدن فرد در شادنوشی و شادخواری و تخلیه‌ی جمعی و شادان. اما گرویس باختین را باز می‌گرداند به بسترش تا نشان دهد نفی فردیت در کارناوال‌وارگی چه خویشاوندی‌ای با نفی فردیت در جامعه‌ی کمونیستی دهه‌ی سی و چهل داشت، آن زمان که باختین نظریه‌اش را حول رابله و کارناوال‌های قرون وسطی و رنسانس اروپا می‌پروراند. او می‌گوید که خودبه‌خود دشمن مردم قلمداد می‌شد و اتفاقی نبود که باختین (Egoist به‌معنای دقیق) فرد خودمحور نابودکردن فردیت و استحاله‌ی فرد را در جمع و عمومیت همبسته‌ی کم‌دی می‌دید و نه مانند واگنر در تراژدی که هنرمند برایش آن خالق هنر تام بود که قهرمانانه دست از خودمحوری و انزوا و خودآیینی‌اش می‌شویید تا بر صحنه‌ی آن شاعر بازیگر/اجراگری باشد که مؤلف‌بودنش را به کناری می‌گذارد تا در جمع حل شود. همه‌ی هنرمندان شرکت‌کننده در این اجرا آمده‌اند تا تسلیم شوند و خود را قربان کنند. [76] او می‌گوید که بسیاری از هنرمندان روس نیز در دهه‌های بیست و سی قرن بیستم کوشیدند تا خلوت هنرمند را نکوهش کنند و او را در میان توده‌ها حل کنند تا توده‌ها را در عمل هنری دخیل کرده باشند. و این چنین است که به گفته‌ی او ملتی چالاک و ظفرمند از کمونیسم در هنری تام، به‌معنای دقیق واگنری آن، جذب عموم و کل فراگیر شد. گرویس این وجه آخر هنر تام را مفصلاً در کتابی بررسی کرده است که به شیوه‌ی فوکو در واقع نوعی باستان‌شناسی فرهنگی است. اما کتاب **هنر تام استالین** در آنجا که خود «غرب» می‌خواند اغلب بر انگیزاننده خوانده شد و گروهی دیگر او را به ریویزیونیسم [تجدیدنظرطلبی] متهم کردند. گروهی از گرویس انتظار داشتند که نخست به جنایت‌های شوروی بپردازد و بعد اگر شد به سراغ هنرش

برود. هرچند خود پاسخ داده است که همه می‌دانستند که چه چیزهای شوروی بد است و تکرار آن همه سودی نداشت اما بارها در آثارش از تیره‌روزی شهروندان شوروی و اختناق حکومت و جنایاتش گفته است. در کتاب اخیرش، **بعدالتحریر کمونیسم** از قول لنین می‌گوید که در نزد هر اکلیتوس جهان را نه خدایی خلق کرد نه انسانی. جهان شعله‌ایست همواره زنده که بر معیاری شعله می‌کشد و بر معیاری فرومی‌میرد. لنین این را از مقدمات ماتریالیسم دیالکتیکی برشمرده بود و گرویس می‌نویسد که بنابراین ماتریالیسم دیالکتیک دعوتی بود به برگزشتن از شعله‌ای تاب‌دزنده. و چنان‌که همه می‌دانیم فقط آنان که خود شعله‌اند می‌توانند از آن آتش به سلامت درگذرند. توده‌های آن جامعه‌ی کمونیستی نیز به این واقف بودند چون در معروف‌ترین آواز دوران جنگ داخلی خوانده بودند و شنیده بودند که ما برای حفظ قدرت شوروی شجاعانه به نبرد خواهیم رفت و در این جنگ تا آخرین نفر خواهیم مرد. گرویس می‌گوید که به این عهد وفا شد. آتش با اتصال کوتاه تقابل‌ها - آنچه گرویس پارادوکس می‌خواند - گر گرفت و سرایت کرد و بیش‌وکم همه سهمی از سوختگی گیرشان آمد و بسیاری نیز یکسر سوختند و جان دادند. و سپس آن شعله‌ی تاب‌دزنده به وقتش فرومرد و رفت تا فرصت بعدی. [77]

گرویس فاش می‌گوید که فرهنگ استالینی همچون فرهنگ آوانگارد به آینده نگاه می‌کرد و بس: انسان نو و جهان نو. همین فرهنگ بود که به محبوس‌شدن در موزه تن نمی‌داد و می‌خواست یکسر زندگی باشد و بنابراین نباید این هنر را یکسر پس‌رو و پیش‌آوانگارد خواند. کار گرویس نشان داد که آوانگاردها هنر را از باز‌نمایی واقعیت رهانیدند و تلاش کردند تا با استراتژی‌های زیباشناختی-سیاسی جهان مادی بیرون را شکلی نو بدهند. اما دهه‌ها هنر شوروی به خاطر دهه‌ها جنایت و بی‌عدالتی می‌بایست نادیده گرفته می‌شد و اینان حتی می‌بایست بر کار فکری او درباره‌ی آوانگاردهای پس‌آرمان‌شهری، یعنی هنرمندان غیررسمی دهه‌های هفتاد و هشتاد، چشم می‌بستند؛ کاباگف که به به‌هم‌برآمدن قدرت و هنر، هم در نزد آوانگاردها و هم در فرهنگ شوروی، می‌پرداخت و کومار و ملامید که به‌ویژه همان پرده‌ی آهنی را هدف گرفته بودند. [78] گرویس در مقاله‌ی «خصوصی‌سازی‌ها یا بهشت‌های مصنوعی پسا‌کمونیسم» از این هنرمندان سخن گفته است.

این‌همه باز دلیلی دیگر است بر ضدیت گاه در پرده و گاه عیان گرویس با استتیک. باور به خودآیینی هنر و از اساس مربوط دانستن آن به بازار نیز سبب شد که چشم بر فرهنگ سوسیالیستی بلوک شرق ببندند و در آن جز تبلیغات حکومتی نبینند. گرویس این رویکرد سیاسی به هنر را همچنان ادامه می‌دهد و البته نباید کار او را به رابطه‌ی یک‌سویه‌ی تأثیر سیاست در هنر محدود دانست؛ گرویس بارها نشان داده است که هنر چطور نظم امر سیاسی را به چالش می‌کشد و سیاست چطور گاه زیباشناختی عمل می‌کند.

موضوعی در اغلب آثار گرویس تکرار می‌شود: بازتولید و تکرار، چه در تاریخ و چه در خلق امر نو که خود سازوکاری تکراری دارد و چه در رجوع‌های مکرر او به بازگشت جاودانه‌ی نیچه و چه تکثیرپذیری مکانیکی و دیجیتالی.

در نظر گرویس، دین نه مجموعه‌ای از باورها بلکه مجموعه‌ای از آیین‌هاست و زبان دینی زبان تکرار است نه حقایق. گفتمان دینی برخلاف گفتمان علمی با تقابل صدق و خطاکاری ندارد. حیطه‌ی دین تقابل ایمان و بی‌ایمانی‌ست. تکرار یا در واقع توان تکرار کردن، بالمآل در خدمت عهد کهن نامیرایی‌ست. گرویس در مقاله‌ی «دین در عصر تکثیر [بازتولید] دیجیتالی» می‌گوید که بازار عقاید در زمان ما طبق اصل بقای اصلح داروین تنظیم نشده است که بخت با آرای بی‌بختی باشد که خود را با شرایط وفق می‌دهند. امروز ماندگاری عقاید بسته به تکثیر و بازتولید و تکرار و همان‌گویی است. اگر روزی تکرار و آیین و بازتولید در چنگ دین بود، در عصر مدرن آیین و تکرار و بازتولید سرنوشت همه‌ی جهان و فرهنگ شده است. هرچیزی خودش را بازتولید می‌کند، از سرمایه و کالا و فناوری گرفته تا هنر. حتی خود پیشرفت هم بازتولیدی شده است زیرا کارش یکسر نابودی مدام و تکراری هر آن چیزی است که نمی‌توان سریع و مؤثر بازتولیدش کرد. [79] گرویس می‌نویسد که امروز اگر از مسئولان روابط عمومی جنبش‌های دینی افراطی بخواهیم که به ما اطلاعاتی بدهند، حتماً برایمان ویدیو می‌فرستند. رسانه‌های دیگر مندرس شده‌اند و کسی با شمایل و کتاب و مجسمه تبلیغ نمی‌کند. بدیهی‌ست که هیچ رسانه‌ی دیگری به‌خوبی ویدیو نمی‌تواند به تکرار بپردازد. علاوه بر این، هرچند گرویس در بحث تن‌های نامیرا به عذاب‌های دوزخی مسیحی اشاره نمی‌کند، اما سالم‌گردانیدن نعش تعذیب‌شده یا حتی خاکسترشده هم با کار دگر سگالانه‌ی او درباره‌ی جنبش کیهان‌گرایی روسی رابطه‌ی خویشاوندی دارد و هم با مقالات و نمایشگاه‌هایش درباره‌ی تکرار و لوپ در هنر ویدیویی و بحث جاودانگی: آنجا که کرم ایشان نمیرد و آتش خاموشی نپذیرد (انجیل مرقس) - و من به چشم خود دیدم که در سالن سخنرانی موزه‌ی لوور گرویس در جای سخنران نشسته بود و به‌جای آنکه سخنرانی کند ویدیوکلایز سخنرانی او بازپخش می‌شد، سخنرانی‌ای که بار چهارم بود می‌شنیدم. تکرار و لوپ است که نامیرایی را خدمت می‌کند نه جاودانگی روح.

مدت‌هاست که به سنت آیزایا برلین، که خود و امدار آرخیلخوس [80] شاعر است، باب شده است که زمانی که از کار فکری اندیشمندی می‌نویسیم بگوییم که او خارپشت است یا روباه. روباه چیزها می‌داند، اما خارپشت یک چیز اعظم می‌داند، یعنی نظری یا نظامی درباره‌ی جهان در سر دارد، مثل هگل یا داستایوسکی یا شوپنهاور و نیچه. از این حیث گفته‌اند که دیدرو روباهی بود که می‌خواست خارپشت باشد و ویتگنشتاین نخست خارپستی بود و بعد لباس روباه به تن کرد. من معتقدم که گرویس در خانه - هرچند اغلب خانه‌بدهوش است - خارپشت و روباه کم ندارد. همه را اهلی کرده است و به وقتش به سروقت یکی می‌رود، کار نظام‌مند می‌کند آنگاه که سراغ کی‌پرکه‌گور و ویتگنشتاین و مالهویچ و هوسرل و کوژو

می‌رود، و گاه مقاله‌نویسی می‌شود به سبک دیدرو و سارتر و بارت و بنیامین. گرویس پرنده‌ای است که از بالا زندگی خارپشت و روباه را نظاره می‌کند، قضاوتشان می‌کند، و اسازی‌شان می‌کند و شکارشان می‌کند و گاه مانند دوشان کارش سرپرستی و جابه‌جایی بستر آنها می‌شود. اگر بخواهیم گرویس را به کسی تشبیه کنیم، او بی‌شک آلفرد اشنیتکه است. او مانند اشنیتکه گاه جنازه‌ی لنین را در میدان سرخ بیدار می‌کند. اندیشه‌اش درست مانند موسیقی او هم عظمت دارد و هم تراژدی و کم‌دی را توأمان دارد و حظ تجربه‌ی آثار او در پارادوکس‌هایی که می‌یابد و می‌آفریند نهفته است. به همین دلیل است که برخلاف بسیاری سقراط افلاطون را ارج می‌نهد و نه سوفسطائیان را: افلاطون است که در گفتارهای خویش و نیز آنچه از زبان دیگران می‌گوید پارادوکس‌ها را آشکار می‌کند، حال آنکه آنان کالا می‌آفریندند. گزاره‌های پارادوکسی به کار اندیشه نمی‌آیند، زیرا مبهم و تیره‌وتارند و پس فقط به کار فروختن می‌آیند. و «آن پارادوکسی که ماهیت پارادوکس‌بودنش را پنهان کند کالا می‌شود.» [81] گرویس می‌گوید که سقراط هرگز بر آن نیست که نشان دهد که گفتار بدون پارادوکس اساساً ممکن و یا حتی خواستنی است. سقراط نه تنها پارادوکس‌های دیگران، یعنی قاعدتاً سوفسطائیان را عیان می‌کند بلکه با بر عهده گرفتن نقش فیلسوف – که کسی است که خرد را ارج می‌نهد و دوست می‌دارد (فیلو) و پی‌می‌گیرد، یعنی خردی که در آن تناقضی نباشد و گفتاری که خود گواه باشد – پارادوکس را بنیان عمل خود قرار می‌دهد، زیرا نه چنین خردی در چنگش است و نه هرگز قادر است به آن دست یازد. گفتار عاری از تناقض دست‌یافتنی نیست و از اساس زاید است. [82] کاری که سوفسطائیان می‌کردند بیش‌وکم شبیه وادادن به بازار است. از همین است که سفسطه در آن روزگار و کاپیتالیزم در نظر او به یکدیگر شبیه‌اند. گرویس درست مانند سقراط هرگز به بازار و انداد و از همان دوران جوانی که در نشریات سامیزدات می‌نوشت به شیوه‌ی خاص و اصیل خویش پرووکاتور بود و پرووکاتور حوزه‌ی اندیشه و دوشان سرپرست‌ها و ماله‌ویچ فیلسوفان باقی‌ماند.

[1] Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

جالب است که بدانیم در ایران نخستین بار یکی از مدارس حوزه‌ی علمیه در قم بود که به اندیشه‌ی [2] گرویس توجه کرد. چند سال قبل از او خواستند که برای سخنرانی درباره‌ی رسانه و دین به قم سفر کند اما او نپذیرفت.

[3] Abdullah, H., and Benzer, M., (2011). “...Our Fate as a Living Corpse...”: An Interview with Boris Groys’, **Theory, Culture&Society**, vol. 28, no. 2, p.77.

در زبان فارسی بیشتر «طراز نوین» ضبط شده است که غلط است زیرا «نو» خود صفت است [4]

هرگز از یاد نمی‌برم که شبی مستأصل از غور و مذاقه‌ی بی‌ثمر و ناامید از کار سالیان بر سر بکت [5] به او گفتم که هرگز نفهمیدم که چطور بکت ورزش مشت‌زنی دوست می‌داشت. (Samuel Beckett). «گرویس خبر نداشت، اما بی‌درنگ و نیوتن‌وار گفت: «من می‌فهمم، چون مشت‌زنی درامی‌ست بی‌کلام

[6]hétérotopie/heterotopia

فضاها و مکان‌های متجسّد خارج از هژمونی. ن.ک:

Michel Foucault, « Des espaces autres », **dits et écrits 1954-1988**(IV: 1980-1988), Gallimard (Paris: 1994).

[7] **Introduction to Antiphilosophy**, p.146.

در متن مکتوب گرویس نیامده، اما در سخنرانی‌اش در دانشکده‌ی تحصیلات عالی اروپا (۲۰۱۳) می‌گوید «البته که این حرف دروغ است.»

ن.ک [8]:

Medium Religion: Faith, Geopolitics, Art, Groys, B. Weibel, P. (eds.), Groys, B. Sloterdijk, P. Hent de Vries, Weibel, P. & Zizek, S. ZKM (Karlsruhe: 2088-09) & König, W. (Cologne: 2011).

[9] لازم است تأکید کنم که هر دینی نخست، فرقه است تا مگر بعد همه‌گیر شود.

[10] گرویس، ب. (۱۳۹۶) **قدرت هنر**، ترجمه‌ی صالحی، ا. تهران: نشر اختران، ص ۱۴۹

[11] Boris Groys, "Politics of Installation", in **Going Public**, Strenberg Press (New York: 2010).

[12] در لاتین میانه، اصطلاحی دینی بوده و به کسی اطلاق می‌شده که وظیفه‌دار نگهداری و **Curatus** مراقبت از روح آدم‌هاست یعنی مسئول کلیسا، خواه کشیش باشد، خواه هر روحانی دیگری است که معنای «مراقبت‌کردن» می‌دهد و نیز «درمان‌کردن» و «تیمارکردن» و از **Curare** مشتق از فعل هستند **Cura** هر دو از ریشه‌ی (درمان‌کردن) **Cure** این قبیل. بنابراین، کیوریت و

[13] **Going Public**, p.11.

ن.ک [14]:

"Poetics vs. Aesthetics", in **Going Public**.

[15] Groys, B. (2008) "Topology of Contemporary Art", in **Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity**, (eds.)

Enwezor, O. Condee, N. Smith, T. Durham & London: Duke University Press, p.74.

قدرت هنر، ص ۳۸ [16]

[17] **On the New**, Goshgarian, G M. (2014) trans., London and New York: Verso.

[18] Ibid.p.105.

سرخ و زیبا در روسی یکی‌اند [19]

[20] Ibid. p.75.

گرویس در کتاب **مورد سوءظن** فصلی را به تبادل نمادین موس و باتای تخصیص داده است [21]

[22] Art & Language

[23] Boris Groys, **History Becomes Form: Moscow Conceptualism**, The MIT Press (Massachusetts & London: 2010), p.83.

افلاطون، **جمهور**، ترجمه‌ی روحانی، ف. تهران: علمی و فرهنگی (۱۳۷۹)، ص ۵۴۸ [24]

[25] Groys, B. (2009) **The Communist Postscript**, London and New York: Verso, p.XVI.

[26] یونانی نشست‌ه است hypokeimenon لاتینی و subiectum از یاد نبریم که سوژه‌ی مدرن به‌جای [26] یعنی زیرنهاد جهان است. ن.ک پانویس ۹ در

Heidegger, M. (1977) **The Question Concerning Technology and Other Essays**, (trans.) William Lovitt, W. New York & London: Garland Publishing INC. & Harper and Row, p.68.

[27] Groys, B. (2005) **Politique de l'immortalité : Quatre entretiens avec Knoefel, T.** (trans.) Mannoni, O. (Paris: Maren Sell Éditeurs, p.15.

[28] Groys, B. (2012) **Under Suspicion: A Phenomenology of the Media**, Strathausen, C. (trans.), (New York: Columbia University Press, pp.15 & 19.

ن.ک. به فصل نخست از بخش سوم کتاب [29]

سارتر، ژ.پ. **هستی و نیستی: جستاری در هستی‌شناسی پدیدارشناختی**، ترجمه‌ی مهستی بحرینی، م. تهران: انتشارات نیلوفر (۱۳۹۴).

[30] Under Suspicion: A Phenomenology of the Media, p.11.

[31] Ibid. pp. 42-43.

[32] برای استناد مکلوهان به گامبریش و کویبست‌ها ن.ک

Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT Press (Massachusetts: 1994), pp. 12-13.

[33]Kazimir Malévitch, *Le suprématisme : Le monde sans-objet ou le repos éternel*, présentation et traduction du russe de Gérard Conkio, Infolio (Gollion: 2011).

[34] *On the New*, p. 104.

[35] *Ibid.*, pp. 82-83.

[36] **Introduction to Antiphilosophy**, p.237.

[37] *The Truman Show*

[38] **Politique de l'immortalité**, p.11.

[39] از نامه‌نگاری من با بوریس گرویس، چهارم فوریه‌ی ۲۰۱۷

[40] است که به نیمه‌آگاه ترجمه شده است subconscious همان مقصود.

[41] Boris Groys, "The immortal bodies", in **Res: Anthropology and Aesthetics**, Francesco Pellizzi (ed.), Peabody Museum Press & Harvard University Art Museum (Massachusetts: Spring/Autumn 2008), p.345.

[42] **Russian Cosmism** (Русский космизм), GARAGE & Ad Marginem Press (Moscow: 2015)

[43] **Die Neue Menschheit**, eds. Boris Groys and Michael Hagemester, Suhrkamp Verlag (Frankfurt: 2005)

[44] **Thinking in Loop; Three videos on Iconoclasm, Ritual and Immortality: The Immortal Bodies**, ZKM (Karlsruhe: 2008).

& "The immortal bodies", in **Res: Anthropology and Aesthetics**.

[45] "Cosmic Anxiety: The Russian Case", e-flux journal: 56th Venice Biennale (May 2015).

[46] *The Philosophy of the Common Task*

cause. گذاشته‌اند و در ترجمه‌هایی task در ترجمه‌هایی

[47] biocosmist-immortalist

[48] برای مطالعه‌ی آرای ایشان ن.ک

Young, G. M. (2012) **The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers**, (Oxford: Oxford University Press.

[49] biopouvoir/biopower

[50] مبسوط بحث در «تشویش کیهانی: نمونه‌ی روسی» آمده است

[51] Transhumanist

[52] Gunther von Hagens

[53] “This is Cosmos”, Anton Vidokle with Boris Groys, Artists Space, New York, April 10, 2015.

[54] **Politique de l'immortalité**, p.40

در تألیفات و ترجمه‌های تاریخ هنری که به ما خورانده‌اند نه فقط جای اینها که جای رادیکالیسم [55] هنرمندان روس معاصر ما نیز همواره خالی بوده است. برای مثال، در دوران گروگان‌گیری کارکنان سفارت امریکا کومار و ملامید در تلگرامی به آیت‌الله خمینی، رهبر وقت جمهوری اسلامی، مسئولیت نخستین زلزله‌ی پس از انقلاب را به عهده گرفتند. جای اینان نیز در تاریخ هنری که به دست ما رسیده است خالی‌ست.

[56] Konstantin Tsiolkovsky

[57] planits

[58] Khlebnikov

[59] Aleksei Kruchenykh

[60] **Staline œuvre d'art totale**, pp. 98-99.

[61] Groys, B. (2006) **Ilya Kabakov: The Man Who Flew into Space from his Apartment**, London: Afterall Books, pp.19-20.

[62] برای مثال ن.ک:

Kabakov, I. and E. (2014) « l'étrange cité », Monumenta, , Paris: Grand Palais,

[63] Groys, B. (2009) “Self-Design and Aesthetic Responsibility”, **e-flux Journal**, No. 7 New York: June 2009.

[64] Groys, B. (2012) “**Introduction to Antiphilosophy**” Fernbach, D. (trans.), London & New York: Verso, pp. 204-5

[65] Ibid., p.147.

[66] Boris Groys, "The Obligation to Self-Design", **Going Public**, Sternberg Press (New York: 2010), p.30.

[67] Stonard, J.P. (2007) "Boris Groys in Conversation", in **Immediations; The Research Journal of the Courtauld Institute of Art**, Vol. 1 No. 4 London, p.7.

[68] قاعدتاً مقصود این نیست که این هنرمندان چیز دیگری در چنته نداشتند. بحث بر سر ارتباط بازار هنر و فرهنگ بومی و جهانیست

[69] a-Я. دو حرف اول و آخر الفبای روسی.

[70] از نامه‌نگاری من با بوریس گرویس، ۸ ژانویه ۲۰۱۷

[71] برای آگاهی از جزئیات بحث گرویس ن.ک

Groys, B. (2010) **History Becomes Form: Moscow Conceptualism**, Massachusetts & London: The MIT Press, Cambridge.

[72] **Language, Truth and Logic**

[73] Collective Actions Group

[74] ن.ک به نمایشگاه

"Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990", Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2008

یا

"Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990", Fundación Juan March, Madrid, 2008-2009.

و کتاب نمایشگاه به همراه متن گرویس که در تاریخ فرم می‌شود نیز بازنشر شده است

Ekaterina Bobrinskaja, Boris Groys, Martina Weinhart, Manuel Fontán del Junco, Dorothea Zwirner, **Total Enlightenment: Conceptual Art in Moscow 1960-1990**, contributions by Ilya Kabakov, Andrei Monastyrski, eds. Boris Groys, Max Hollein, Manuel Fontán del Junco, Hatje Cantz (Ostfildern: 2008).

[75] ن.ک

Boris Groys, "A Genealogy of Participatory Art", **Introduction to Antiphilosophy**, David Fernbach (trans.), Verso (London & New York: 2012).

[76] Boris Groys, **Staline œuvre d'art totale**, Edith Lalliard (trans.), Jacqueline Chambon (Nîmes: 1990), p.171.

[77] **The Communist Postscript**, pp. 73-74.

اثر مشترک این دو با داگلاس دیویس از معروف‌ترین این کارهاست: نیویورک - مسکو - نیویورک ([78] ۱۹۷۷). در این اثر کومار و ملامید در یک‌سوی عکس و دیویس در آن سوی عکس ایستاده‌اند و خطی سیاه و قطور جدایشان می‌کند. در دست دیویس به روسی و در دست آن دو به انگلیسی این جمله آمده است: خط میان ما کجاست؟ این خط هم به جدایی سیاسی دو کشور در دوران جنگ سرد اشاره می‌کرد و هم به پیوند میان‌شان. سال‌ها بعد دیویس همین پروژه را با نگارنده و ندا رضوی‌پور آغاز کرد اما متأسفانه با درگذشت همسرش کار به سمت دیگری رفت و بعدها کومار برای من تعریف کرد که دیویس تصادف کرده است و بعد هم سلامت ذهنی‌اش را از دست داد و درگذشت

[79] **Going Public**, p. 136.

[80] Archilochus

[81] **The Communist Postscript**, p. 4.

[82] Ibid. p. 6.