Tajrishcircle.org

میزگرد: نظریه هنر ضد فاشیستی

لارن اَبس گوگارتی[۱]، آنجلا دیمیتراکاکی[۲]، مارینا ویشمیدت[۳]

مترجم: آزاده حسینی

مقدمه

متن پیش رو گفتگویی است میان سه نظریه‌پرداز هنر که فعالیت‌شان بر سیاست‌های رهایی‌بخش جریان‌های چپ، متمرکز است و همگی در رویدادهای هنری اخیر در اروپا، که به بررسی بازگشت سیاست‌های فاشیستی پرداخته‌اند، شرکت داشته‌اند. این گفتگو این پرسش را مطرح می‌کند[۴]: چه ارتباطی ممکن است میان عادی‌شدن روزافزون چشم‌انداز سیاسی‌ای که با عناصر فاشیستی آمیخته است و موقعیت پیچیده‌ی هنر در میانه (یا حتی فراتر) وضع موجود و فروپاشی آن وجود داشته باشد؟ در اینجا، «هنر» نه صرفاً به‌معنای آثار هنری، بلکه به‌عنوان کلیتِ کنش‌ها و اقداماتی در نظر گرفته می‌شود که آنچه را ما «عرصه‌ی هنر» می‌نامیم شکل می‌دهند، در حالی که « چشم‌انداز سیاسی» در هر صورت، از خلال هژمونی نئولیبرالیسم مفصل‌بندی می‌شود. این پرسش به خودی خود دلالت بر آن دارد که ما در مقطع بحرانی‌ای ازروند تضادهایی زندگی می‌کنیم که میراث قرن بیستم‌اند. لحظه‌ی کنونی ما با تلفیق‌ها و جابه‌جایی‌های چشمگیر ایدئولوژیک تعریف می‌شود؛ با میانجی‌گریِ فزاینده‌ی فناوری بر سوژه‌ها و بر فضاهای فرهنگی‌ای که بر برتری استوارند؛ با جذابیت روزافزون اقتدارگرایی انحصارطلب راست افراطی و مواضع ضدرهایی‌بخش؛ و با تجلی‌های چندگانه‌ی نفرت اجتماعی، چه در سطح گفتمانی و چه در قالب خشونت عینی علیه هر کسی که به نحوی در جایگاه اجتماعیِ «مطرود» قرار گیرد. نقطه‌ای که در آن بیان‌های نو از ذهنیت فاشیستی شکل می‌گیرد، باور عمومی مبنی بر این‌که بازارهای سرمایه‌داری بیشترین سود را از دموکراسی لیبرال می‌برند به آزمایش می‌گذارد، در حالی که چپ، چه به طور کلی و چه در حوزه هنر، در بازتولید افق سرمایه‌داری نقش داشته است. این میزگرد با هدف تلاش برای اندیشیدن علیه پیشروی این دینامیک فرهنگی و سیاسی برگزار می‌شود و در گام نخست، به

---

[۱] م. لارن اَبس گوگارتی (Larne Abse Gogarty) رئیس بخش تاریخ و نظریه‌ی هنر در مدرسه‌ی هنر اسلِید، دانشگاه کالج لندن .حوزه‌های پژوهشی: هنر مدرن و معاصر، مارکسیسم، نژاد، جنسیت، سرمایه‌داری و هنر اجتماعی.کتاب‌ها :*گذشته‌های قابل استفاده: هنر اجتماعی و شکل‌گیری دولت در آمریکا* (۲۰۲۲) و *آنچه ما انجام می‌دهیم راز است: هنر معاصر و تضادهای توطئه* (۲۰۲۳).

[۲] م. آنجلا دیمیتراکاکی(Angeliki Dimitrakaki) استاد تاریخ و نظریه‌ی هنر معاصر در دانشگاه ادینبرو.پژوهش‌های او بر تلاقی مارکسیسم، فمینیسم، جهانی‌شدن، کار هنری، بازتولید اجتماعی، استعمار، و نقش هنر در شرایط بحرانی متمرکز است .کتاب‌ها :*جنسیت، کارِ هنری و الزام جهانی* و همچنین *اقتصاد: هنر، تولید و سوژه در قرن بیست‌ویکم*.

[۳] م. مارینا ویشمیدت (Marina Vishmidt) نویسنده، منتقد و نظریه‌پرداز هنر؛ سابقه تدریس و پژوهش در گلداسمیتس (لندن)، مؤسسه‌ی هنر هلند (آرنهم) و دانشگاه هنرهای کاربردی وین .تمرکز پژوهشی او: رابطه‌ی میان هنر، کار، ارزش، بازتولید اجتماعی، مالی‌سازی، سفته‌بازی، و سرمایه‌داری .کتاب مهم :*سفته‌بازی به مثابه شیوه‌ی تولید: شکل‌های ارزش و سوژه‌گی در هنر و سرمایه* (۲۰۱۸).

[۴] این رویدادها شامل نشست‌هایی در چارچوب پروژه بلندمدت BAK اوترخت با عنوان «گزاره‌هایی برای زیستِ غیرفاشیستی» (از ۲۰۱۷ تاکنون) و نیز برنامه «غربِ سفید: بازخیز فاشیسم به‌مثابه نیرویی فرهنگی» بود که در ۹ مه ۲۰۱۸ در لا کولونی، پاریس برگزار شد.

دنبال ارائه‌ی مسیرهای ممکن برای نقد است تا بتوان نظریه‌ای هنری و خودآگاهانه در مخالفت با فاشیسم شکل داد. بحث بر سه محور اصلی متمرکز است: الف) هنر در نسبت با روابط قدرت در سرمایه‌داری، ب) نقش فناوری در شکل‌گیری سوژه، ج) جنسیت و سفیدبودن.

پیوندها: فاشیسم، سرمایه‌داری، هنر، قدرت

***

آنجلا دیمیتراکاکی: در میان جریان‌های چپ هیچ اجماعی وجود ندارد که آیا اساساً می‌توان از بازگشت فاشیسم سخن گفت یا نه، یا اینکه به‌کار بردن این اصطلاح برای توضیح برخی گرایش‌ها و کنش‌ها—به‌ویژه در آنچه به نام دموکراسی‌های لیبرال شناخته می‌شوند—تنها نوعی برداشت اغراق‌آمیز (یا نادرست) از لحظه‌ی تاریخی ما است. برای نمونه، انزو تراورسو ترجیح می‌دهد ریشه‌ی گرایش‌های معاصر مرتبط با آلترناتیو راست را در «ماتریس فاشیستی» توصیف کند. با این حال، فردریک جیمسون، در مصاحبه‌ای اندکی پیش از انتخابات ریاست‌جمهوری آمریکا در سال ۲۰۱۶، به ناپایداری یا عدم قطعیتی اشاره کرد که می‌تواند زمینه بازنگری را فراهم کند: « اکنون مردم می‌گویند — این یک فاشیسم جدید است و من پاسخ خواهم داد — هنوز نه . اگر ترامپ به قدرت برسد، آن وقت مسئله‌ای متفاوت خواهد بود.»[5] ترامپ به قدرت رسید. در سال‌های پس از اظهارنظر جیمسون، تلاش‌های متعددی برای «بازنگری» انجام شده است، اما هنوز هم تردیدهایی در مورد نحوه‌ی ارجاع به روح زمانه وجود دارد. بنابراین سؤال آغازین من این است که نظریه‌ی هنر چه چیزی می‌تواند برای روشن‌کردن آنچه در حال وقوع است ارائه دهد. از منظر نظریه‌ی هنر، آیا صحبت از بازظهور یک سوژه‌ی سیاسی که باید «فاشیستی» توصیف شود، منطقی یا حتی ضروری است؟ یا اینکه به‌کار بردن این اصطلاحات نوعی تفکر نادرست است که ما را به گذشته می‌کشاند و در نتیجه مانع شکل‌گیری زبانی نو برای مواجهه با معاصریت نگران‌کننده و تفرقه‌انگیز می‌شود؟

مارینا ویشمیدت: در اینجا دو پرسش مطرح است. اولی یک پرسش تعریفی است: آیا به‌طور کلی صحبت کردن از این دوره به‌عنوان دوره‌ای با فاشیسم در حال ظهور، معنادار است؟ دومی یک پرسش راهبردی است که هدف آن بررسی پیامدهای نحوه‌ی پاسخ ما به پرسش اول، با در نظر گرفتن ظرفیت‌ها و اهداف یک رشته یا فعالیتی است که آن را «نظریه‌ی هنر» می‌نامیم. با توجه به دامنه‌ی بالقوه‌ی هر دو پرسش، تمایل من این است که ابتدا پرسش‌های ضمنی موجود در این دو را استخراج و ترسیم کنم و سپس از آنجا ادامه دهم. ممکن است روند کار تا حدی به‌صورت شجره‌نامه‌ای پیش رود.

ابتدا می‌توانیم کمی پرسش را وارونه کنیم و بپرسیم: چه نوع مسئولیت سیاسی به رشته یا فعالیتی که نظریه‌ی هنر نام دارد مربوط می‌شود؟ چه در حال زندگی در [وضعیتی] فاشیستی باشیم یا نه، مسئله‌ی مسئولیت سیاسی که عملاً یک حوزه‌ی بیگانه و نهادینه شده است و پروتکل آن بی‌طرفی است، باید در این بحث روشن گردد. با اِعمالِ تغییراتِ لازم، این حکم

[5] Olivier Doubre, ‘Mutations of Fascism: An Interview with Enzo Traverso’, Verso Blog, 28 February 2017, https://www.versobooks.com/blogs/3112-mutations-of-fascism-an-interview-with-enzo-traverso; Filip Baluvonic, ‘Fredric Jameson: ‘People are saying ‘this is a new fascism’ and my answer is – not yet!’, LEFTEAST, 4 Nov 2016, http://www.criticatac.ro/lefteast/fredric-jameson-fascism-not-yet there/, accessed 31 July 2018

Tajrishcircle.org

درباره همه رشته‌های دانشگاهی نیز صادق است؛ همچنین درباره حوزه هنر به‌طور کلی، تا آنجا که در فرایندهای نهادینه‌سازی، حرفه‌ای‌سازی و بیگانگی مشارکت داشته باشد ــ که البته مشارکت دارد. حوزه هنر از دو سو در قیدِ «غیرسیاسی» بودن قرار گرفته است: هم به‌واسطه‌ی میراث مدرنیستیِ دانشِ بی‌تعهد (لیبرالیسم) و هم تحت فشارهای معاصرِ دانشگاه به‌مثابه گرهی در انباشت سرمایه‌دارانه (نئولیبرالیسم). همچنین پرسش مسئولیت سیاسی درون خود این حوزه نیز مطرح است؛ مسئولیتی که گرچه خاص و وابسته به زمینه است، اما گرایش‌های نظام‌مند بزرگ‌تری را مجسم و بازتولید می‌کند. این شامل کنش‌هایی همچون سازماندهی حول شرایط کاری و مقابله با پیامدهای سوءاستفاده‌آمیز سلسله‌مراتب‌های غیررسمی قدرت می‌شود که هم در هنر و هم در دانشگاه رایج‌اند. همچنین، چنان‌که از کاربرد واژه‌ی عرضی (transversal) در سخنم پیداست ــ پرسش‌هایی در بابِ مسئولیت سیاسی وجود دارند که از مسئله‌ی شرایط کاری در این حوزه فراتر می‌روند؛ این‌ها همان مسئولیت‌های سیاسیِ هر انسانی‌اند که در این جامعه، در قالب همبستگی مادی و مشارکت در مبارزات، معنا پیدا می‌کنند. در نهایت، مسئله‌ی مسئولیت سیاسی‌ای که به کنش نظری و خلاقه مربوط می‌شود نیز مطرح است. من این واژه‌ها را به‌جای «کنش انتقادی» به کار می‌برم، زیرا کنش انتقادی در این حوزه در هر حال باید دربرگیرنده‌ی کنشگری و سازماندهی باشد. این‌جا همان نقطه‌ای است که به محتوا، بسترها و زمینه‌های نوشتن یا تولید و نیز به چگونگی صحنه‌پردازی آن، با و برای چه کسانی، می‌پردازیم. این همان نقطه‌ای است که تحلیل درون زیرساخت‌ها نفوذ می‌کند و در برابرشان می‌ایستد.

در اینجا می‌توانیم پرسش محوری تعریف فاشیسم را ــ بی‌آنکه فعلاً به آن بپردازیم ــ مطرح کنیم: آیا فاشیسم صرفاً یک پدیده‌ی ایدئولوژیک است یا همچنین ساختاری؟ در این‌باره پیش‌تر بسیار نوشته شده است که چگونه عناصری از نئولیبرالیسم، به‌مثابه گونه‌ای از دولت‌مندی و سیاست سرمایه‌دارانه که بخش عمده زندگی خود را در چارچوب آن زیسته‌ایم (یا شاید بهتر است بگوییم «کدگذاری شده است»)، واجد یا حاملِ فضایل تثبیت‌شده فاشیستی‌اند؛ فضایلی چون داروینیسم اجتماعی، درهم‌تنیدگیِ بازار و دولت، و تضعیف یا زوالِ عاملیت جمعی.[۶] اما برگردیم به پرسش‌های «پیشین»: آن بی‌طرفیِ سیاسیِ آموخته‌شده که بخشی از سازوکار حرفه‌ایِ رشته‌ها را شکل می‌دهد، در طول تاریخ ــ و امروز نیز ــ به‌جای مقاومت، به یاری و پشتیبانیِ مداوم از گذار به شکل‌های خشن‌تر و تمامیت‌خواه‌ترِ همان گرایش‌های موجود پرداخته است؛ گرایش‌هایی که موقتاً بانامِ «فاشیسم» مورد مناقشه قرار گرفته‌اند.تا آنجا که نظریه‌ی هنر به‌طور تجربی در درونِ این ماتریسِ انضباطی تحقق می‌یابد، مسئولیتی دارد که در برابر محافظه‌کاریِ بازتابیِ آن موقعیت ــ یا، به بیان دیگر، در برابر لیبرالیسمِ آن ــ ایستادگی کند، اگر این دال بر جداییِ عامدانه‌ی سیاستِ گفتاری از سیاستِ مادی دلالت داشته باشد. اما مسئولیتِ خاص‌تری نیز هست که مایلم در ادامه آن را بسط دهم.

---

[6] See Henry A. Giroux and Mark Karlin, ‘The Nightmare of Neoliberal Fascism’, *Truthout*, 10 June 2018, https://truthout.org/articles/henry-a-giroux-the-nightmare-of-neoliberal-fascism/, accessed 15 September 2018, and Giroux’s book, *Terror of Neoliberalism: Authoritarianism and the Eclipse of Democracy*, Routledge, New York, 2017 [2004]; Éric Fassin, ‘The Neo-fascist Moment of Neoliberalism’, *Open Democracy*, 10 August 2018, https://www.opendemocracy.net/can-europemake-it/ric-fassin/neo-fascist-moment-of-neoliberalism, accessed 15 September 2018.

با توجه به این زمینه‌سازی‌ها، مایلم پرسش را اندکی از زاویه‌ای دیگر مطرح کنم، بی‌آن‌که تمرکز آن از میان برود. با در نظر گرفتن آنچه آلبرتو توسکانو درباره‌ی فاشیسم به‌مثابه پدیده‌ای عمدتاً فرهنگی و نه سیاسی در لحظه‌ی کنونی نوشته است، این پرسش برایم پیش می‌آید که آیا نظریه‌ی هنر، یا نظریه‌ی زیبایی‌شناسی در معنای گسترده‌تر، می‌تواند به ما بینشی درباره‌ی «ساختارهای احساسی» بدهد که ــ چه به‌شکل مبهم و چه آشکارا ــ با گرایش به راستِ افراطی، فاشیسم را عادی‌سازی یا رازآلود می‌کنند. در حداقل شکل خود، این گرایش به‌منزله‌ی تمایل به آن است که برخی گروه‌های اجتماعی‌ـتاریخی برای بقا، شایسته‌تر از دیگران شمرده شوند و آمادگیِ عمل بر اساس این باور نیز وجود داشته باشد؛ و در حداکثر شکل خود، در قالب سازمان‌یافتگیِ دولتی و اجرای پلیسیِ این موضع ــ چه با ایدئولوژی‌های تاریخیِ الزام‌آور و چه بی‌آن‌ها ــ تجلی یابد (دو شیوه برای جذاب کردن فاشیسم)[۷]. در حالت دوم، لازم است دامنه‌ی مقوله‌ی «فاشیسم» را هم در بُعد زمان و هم در بُعد مکان وسعت بخشیم. باید بپذیریم که خشونت ساختاریِ افراطی و خودسرانه‌ای که مشخصه‌ی برتری‌طلبی سفید است ــ به‌ویژه در جهت‌گیری آن علیه بازماندگان بردگان در نیمکره‌ی غربی ــ بسیاری از ویژگی‌های فاشیسم را داشته است، از جمله اجماع اجتماعی (همکاری پرشور یا منفعلانه با برتری‌طلبی سفید)، اما اغلب در نظریه‌ی سیاسی یا تاریخ‌نگاری به‌عنوان فاشیسم شناسایی نشده است.

همچنین باید گرایش‌های فاشیستی خارج از جهان غرب را نیز در نظر گرفت، مانند آنچه در رژیم کنونی هند مشاهده می‌شود[۸].

آنجلا: مارینا، پیش از آنکه به این بپردازیم که نظریه‌ی هنر قادر به افزودن چه چیزی به بحث است، تو به دست‌کم دو وظیفه‌ی درهم‌تنیده در حوزه‌ی نظریه‌ی فرهنگی و سیاسی به‌طور کلی اشاره می‌کنی. هر دو وظیفه به نوشتن تاریخ مربوط‌اند: نخست، تلاشی برای بازسازی تاریخی جهانی از فاشیسم، و دوم، تلاشی برای فهم این‌که فاشیسم چگونه با سیر تحول جوامع لیبرال پیوند می‌خورد، به‌ویژه از آن‌جا که «دموکراسی‌های لیبرال»[۹] اغلب (به‌غلط) به‌عنوان دستاوردی از «غرب» و به‌مثابه آرزویی برای «دیگران» بازنمایی می‌شوند. از میانه‌ی دهه‌ی ۲۰۰۰، اصطلاحاتی چون «پسادموکراسی» و سپس، در دهه‌ی ۲۰۱۰، هشدار در برابر چرخشی آغازین به سوی فاشیسم، با تغییری ذهنی در چنین دموکراسی‌های لیبرالی همراه شده‌اند ــ چه با مشاهده‌ی اعمال قتل‌عام‌آمیز از سوی افراد راست‌گرای افراطی مانند آندرس برویک در یک «مدل دموکراسی» چون

---

[7] See Alberto Toscano, 'Notes on Late Fascism', *Historical Materialism Blog*, 2 April 2017, accessed 10 September 2018; on 'structure of feeling', see Raymond Williams, *The Long Revolution*, Chatto & Windus, London, 1961.

[8] Indicatively, see 'Arundhati Roy: 'We're up against a fascist regime in India', *Deutsche Welle*, 3 September 2018, https://www.dw.com/en/arundhati-roy-were-up-against-a-fascist-regime-in-india/a45332070, accessed 17 September 2018.

[9] The theorists most associated with the term 'post-democracy' are Jacques Rancière, Colin Crouch, and Chantal Mouffe. For a brief history, including references to the work of Rancière, Crouch, and Mouffee, see Yannis Stavrakakis, 'PostDemocracy', *Atlas of Transformation*, 2011, http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/p/postdemocracy/postdemocracyyannis-stavrakakis.html, accessed 1 September 2018. See also Colin Crouch, *Post-Democracy*, Polity, Cambridge, 2004.

نروژ[۱۰]، چه در شکل پیشروی احزاب سیاسی‌ای چون جبهه‌ی ملی در فرانسه، آلترناتیو برای آلمان (AfD) در آلمان، و طلوع طلایی (Golden Dawn) در یونان، چه رسد به شوکی که از خیزش نیروهای راست افراطی در اروپای مرکزی (لهستان، مجارستان، جمهوری چک) پس از «گذار» به سرمایه‌داری پدید آمد ــ جایی که آخری همچنان به‌نحوی با دموکراسی پیوسته انگاشته می‌شود. لیبرال‌ها از «افراطی‌گری»، «پوپولیسم» و «توتالیتاریسم» به‌عنوان انحرافاتی از تعهد مفروض سرمایه‌داری به دموکراسی سخن می‌گویند. با این‌حال، پیش از هر چیز به سرمایه‌داری وفادارند: بنابراین از نظر من، یک نظریه‌ی هنری ضدفاشیستی باید با افشا کردنِ بنیان‌های ایدئولوژیکِ گفتمان لیبرال‌ها علیه توتالیتاریسم آغاز کند. این گفتمان ما را از درک و کنش چه چیزهایی بازمی‌دارد؟ مارینا، این نکته در ذهن من به نقد تو از کل حوزه‌ی هنر پیوند می‌خورد، همان حوزه‌ای که عملاً به‌دست لیبرالیسم اشغال شده است. دموکراسی‌های لیبرال امروز، در قالب کارزاری علیه «توتالیتاریسم»، می‌کوشند فاشیسم و کمونیسم را هم‌ارز جلوه دهند؛ کاری که برای بازتولید هژمونیِ[۱۱] «هیچ بدیلی وجود ندارد» حیاتی است.

لارن ابس گوگارتی: فکر نمی‌کنم لازم باشد منتظر جیمسون یا تراورسو بمانیم تا روشن کنند چه چیزی ممکن است یا ممکن نیست «فاشیسم» باشد. در مورد سودمندیِ درگیر شدن با این‌گونه تفکرِ مقوله‌محور تردید دارم. انگار که اگر روزی بر فاشیسمِ واقعاً موجود انگشت بگذاریم و آن را چنین نام‌گذاری کنیم، چپ ناگهان به حرکت درآمده و به نیرویی مؤثر در جهان بدل خواهد شد. در همین راستا، پرهیز از نوعی قهرمان‌گرایی مردانه‌ی ضدفاشیسم اهمیت دارد؛ آن نوع قهرمان‌گرایی‌ای که بیش از هر چیز نگران ظهور جنبش‌های خیابانی (گاه بسیار کوچک) فاشیستی و پرورش فرهنگ فاشیستی در فضای مجازی، به بهای نادیده گرفتن رابطه‌ی آن‌ها با نیروهای دولتی است. گفتمان ضدمهاجر همواره با وجود اردوگاه‌های بازداشت و با اتکاء به ظرفیت دولت‌ها و اتحادیه‌هایی از دولت‌ها همچون اتحادیه اروپا، در تبدیل مردم به غیرشهروند تقویت می‌شود. می‌دانیم که فضای سیاسی در بخش بزرگی از اروپا و ایالات متحده، و همچنین کشورهایی چون استرالیا، هند، ترکیه و روسیه، پابه‌پای ظهور جنبش‌های خیابانی، هرچه بیشتر در ملی‌گراییِ طردکننده فرو رفته است.

فکر می‌کنم تا زمانی که افرادی هستند که می‌توان آن‌ها را فاشیست دانست و می‌دانیم چنین کسانی وجود دارند، صحبت کردن از سوژه‌های سیاسی فاشیست معنا دارد. اما این پدیده ناگهان سر برنیاورده است. دست‌کم در اروپا، جنبش‌های فاشیستی تداوم داشته‌اند: فراز و نشیب‌های کازا پاوند[۱۲]، طلوع طلایی[۱۳]، جبهه ملی[۱۴]، بریتن فرست[۱۵] و غیره. یا اگر به آنچه مارینا از

---

[۱۰] در ۲۲ ژوئیه ۲۰۱۱، آندرس بهرینگ بریویک (متولد ۱۹۷۹) به‌سوی ۶۹ نفر از شرکت‌کنندگان در اردوگاه تابستانی اتحادیه جوانان کارگر در جزیره اوتایا در نروژ تیراندازی کرد و کشت و همچنین هشت نفر را در اسلو با منفجر کردن یک بمب در یک ون به قتل رساند. او همچنین مانیفست خود با عنوان *۲۰۸۳: اعلامیه استقلال اروپایی* را که علیه «مارکسیسم فرهنگی»، اسلام و فمینیسم بود، منتشر کرد. در سال ۲۰۱۴، در حالی که زندانی بود، خود را فاشیست معرفی کرد.

[11] Indicatively, see the statement about the Pan-European Memorial for Victims of Totalitarianism in Brussels at https://memoryandconscience.eu/memorialbrussels/, accessed 17 September 2018.

[۱۲] م. کازا پاوند (CasaPound Italia) جنبشی نوفاشیستی در ایتالیاست که در سال ۲۰۰۳ از مجموعه‌ای از اشغال ساختمان‌ها در رم شکل گرفت. این جنبش در آغاز شبکه‌ای از مراکز اجتماعیِ راست افراطی بود و در سال ۲۰۰۸ به یک جنبش سیاسی رسمی بدل شد.

[۱۳] م. طلوع طلایی (Golden Dawn) یک حزب نوفاشیستی و نئونازی در یونان بود که در دهه ۱۹۸۰ شکل گرفت و در دهه ۲۰۱۰ به‌ویژه در دوران بحران اقتصادی اروپا به شهرت و قدرت رسید.

[۱۴] م. جبهه ملی(National Front) یک حزب راست‌افراطی در فرانسه است که در سال ۱۹۷۲ توسط ژان–ماری لوپن (Jean-Marie Le Pen) تأسیس شد.

[۱۵] م. اول بریتانیا (Britain First) یک جنبش راست‌افراطی و پوپولیستی در بریتانیاست که در سال ۲۰۱۱ توسط اعضای سابق حزب ملی بریتانیا (British National Party – BNP) تأسیس شد.

توسکانو می‌گوید توجه کنیم و فاشیسم را به‌مثابه پدیده‌ای فرهنگی در نظر بگیریم، باید به اشکال خانگی شده‌ی (به‌معنای دقیق کلمه، در خانه) نژادپرستی نیز بیندیشیم ــ برای نمونه، چیزی مانند پیتر سیاه[۱۶] در هلند، یا حضور رایج مجسمه‌ها/تصاویر یهودیان در حال شمردن پول به‌عنوان سمبل خوش‌شانسی در لهستان ــ که وجه مهمی در تغذیه امکان ظهور مجدد پذیرش مواضع فاشیستی در باور عموم مردم دارد. در مورد اینکه چه چیزی تغییر کرده، پرسش من این است: آیا فردی مانند ترامپ یا پدیده‌ای همچون برکسیت به شکل‌گیری سوژه‌های فاشیست به شیوه‌ای فراگیرتر، پراکنده‌تر یا مؤثرتر یاری می‌رساند؟

از منظر نظریه‌ی هنر، برای من این مسئله باردیگر با این وظیفه مرتبط می‌شود (چنان‌که مارینا هم پیشنهاد می‌کند) که چگونه می‌توان میان جهان آشکارا طردکننده‌ی «هنر» و «نظریه»، جهانی دیرپا و ریشه‌دار، و ظهور مجدد مشروعیت‌بخشی به سیاست‌های راست افراطی در حوزه‌ای که تمایل دارد خود را لیبرال بداند، تغییر وضعیت ایجاد کرد، مانند ماجرای جنجالی LD50 که از یک منظر، در افراط‌گرایی خود همچنان تا حدی یک مورد استثنایی باقی می‌ماند.[۱۷] طرح مورگان کوییننتس درباره‌ی این‌که چگونه جهان هنر به شکلی ساختاری راست‌گراست، در این زمینه بسیار آموزنده است[۱۸]. من قصد ندارم ضرورت یک جنبش فرهنگی ضدفاشیستی را که می‌تواند چیزی به نام نظریه‌ی هنر را نیز در خود جای دهد، کوچک بشمارم، اما این بحث مرا به نخستین پرسش هدایت می‌کند: رابطه‌ی میان نژادپرستی و فاشیسم، و میان مواضع ضدنژادپرستانه و ضدفاشیستی را چگونه می‌توان فهمید؟ و در ارتباط با این موضوع، رابطه‌ی میان جنبش‌های فرهنگی/سیاسی فاشیستی در سطح خیابان و دولت سرمایه‌داری را چگونه می‌توان درک کرد؟ آیا در پرسش دوم همواره باید بر ویژگی‌های خاص، یعنی زمینه‌های ملی مشخص، تمرکز کنیم، یا همان‌طور که آنجلا می‌پرسد، می‌توانیم تاریخی عام و جهانی از فاشیسم کنار هم بگذاریم؟

مارینا: هرچند با این تردید موافقم که نباید بیش از حد درگیر اندیشیدن مقوله یا رده‌بندی‌های مربوط به «عصر ما» شد (که در هر حال کاری بی‌پایان و بازگشتی است، چرا که در کندوکاو درباره‌ی ویژگی‌های این عصر فرو می‌رویم، اما به‌محض آنکه «ما»ی این عبارت پیش کشیده شود و بخواهد گشوده شود، میفهمیم که دوباره به نقطه‌ی صفر بازگشته‌ایم)، در عین‌حال نیازی هست به ترسیم و مشخص کردن خطوط تمایز و هم‌جواری میان اصطلاحاتی که به جنبش‌های تاریخی از نوعی به نوعی دیگر اشاره می‌کنند.

بازگردیم به ویژگیِ ساختاریِ «فاشیستی» در برخی وجوه نولیبرالیسم. تا این‌جا می‌توان پذیرفت که تنها با سرمایه‌داریِ تشدیدشده سروکار داریم، مگر آن‌که این وجوه به‌صورت ایدئولوژیک، فرهنگی و سیاسی، یا دقیق‌تر بگوییم، مرگ‌سیاستی

---

[۱۶] م. پیتر سیاه (Zwarte Piet) نخستین بار در قرن نوزدهم در داستان‌های هلندی ظاهر شد و از آن زمان بخشی از جشن‌های سنتی هلند و بلژیک شد.این شخصیت با صورت سیاه، لباس رنگارنگ و کلاه پردار معمولاً به عنوان دستیار سنت نیکلاس نمایش داده می‌شود.

[۱۷] LD50 ، یک گالری در هکنی در لندن بود. در سال ۲۰۱۷ پس از اعتراض‌هایی مبنی بر این‌که این مکان میزبان فعالیت‌های راست افراطی و نژادپرستانه بوده است، مجبور به تعطیلی شد.

For further details see the Shut Down LD50 blog at https://shutdownld50.tumblr.com/, accessed 11 February 2019, and Larne Abse Gogarty, 'The Art Right', *Art Monthly*, 405, April 2017, pp 6–10.

[18] Morgan Quaintance, 'The New Conservatism: The New Conservatism and the UK Artworld's Performance of Progression', *e-flux conversations*, October 2017, https://conversations.eflux.com/t/the-new-conservatism-complicity-and-the-uk-art-worlds-performance-of-progression/7200, accessed 20 August 2018

Tajrishcircle.org

بروز پیدا کنند. این روند همچنین به شکلی ساختاری و بیانی نژادپرستانه است، تا زمانی که نژادپرستی به سیاست عمومی آشکار بدل شود، و در آن لحظه می‌توانیم بگوییم: آه، این فاشیسم است. اما به همان اندازه می‌توان گفت: این ایالات متحده‌ی قرن بیستم است، یا اسرائیل قرن بیست‌ویکم، یا بسیاری مکان‌ها و زمان‌های دیگر که از تاریخ جهانیِ عام بیرون گذاشته شده‌اند. اما می‌توان خوانش متفاوتی از چشم‌انداز سیاسیِ کسانی که علیه آن درگیر مبارزه‌اند ــ چه آن زمان و چه اکنون داشت. بنابراین، به‌نظر می‌رسد فاشیسم چیزی نباشد جز عادی‌سازی و تشدید گرایش‌های مرگبار شیوه‌ی موجود تولید و حکمرانی؛ سرمایه‌داریِ بی‌فیلتر، چهره‌ی خندان و بی‌شرمِ فرایندی که در مقیاس جهانی، شمار فزاینده‌ای از انسان‌ها را به حاشیه و مازاد بدل می‌سازد. ملی‌گرایی نیز، همچنین، بخشی از همین عادی‌سازی است ــ بخشی بسیار مهم ــ زیرا دقیقاً مربوط می‌شود به ارزش‌گذاری بر عواطفی چون پاکی، سنت و طرد دیگریِ زیانبار و آلوده‌ای که گویی در کمین است تا «شیوه‌ی زندگی ما» را تهدید کند. همه‌ی این‌ها به هم پیوسته‌اند، و بر اساس بسیاری از تحلیل‌های تاریخی فاشیسم، مسئله در این است که دولت موجود و نهادهای قدرت، در حالی که مشغول تقویت معماری موجودِ ثبات مالی و استخراج در داخل‌اند، تا چه اندازه احساس تهدید می‌کنند ــ خواه این تهدید از جانب یک جنبش بزرگ کارگری در دهه‌ی ۱۹۲۰ باشد، خواه از سوی چشم‌انداز مهاجرت‌های ناشی از بحران اقلیمی و جنگ در زمان کنونی باشد. بنابراین برای من، موضوع چندان شناسایی یک گرایش بحرانی مسلط یا قطعی نیست، بلکه ترسیم نقشه‌ی روابط میان این گرایش‌هاست، هم به‌صورت محلی و هم به‌صورت شیوه‌های بازتولیدکننده‌ی سیستم که در موقعیت‌های گوناگون نوعی تداوم از خود نشان می‌دهند. در اینجا، گمان می‌کنم همان پرسش قدیمی درباره‌ی نسبت میان ساختار و تاریخ در تحلیل انتقادی دوباره مطرح می‌شود.

در ادامه بحث، «راست‌گراییِ» ساختاریِ جهان هنر ــ یعنی همان زیرساخت‌های مادی لیبرالیسم آن، یک پیش‌فرض کلیدی برای ارزیابی سیاست در حوزه هنر است. هنر به‌سادگی در اسارتِ قدرت است، به‌مثابه نهاد، و همیشه آن را ــ صرف‌نظر از محتوای آثار یا نیت‌های عملی ــ به‌عنوان نهاد بازتولید و تجلیل می‌کند. اما شاید بهتر باشد بر همین موارد تمرکز کنیم، تا صرفاً در تأییدِ همان اصولِ بدیهی متوقف نمانیم. به نظر می‌رسد پرسش از ظرفیت‌های سیاسی نظریه‌ی هنر، که من در این‌جا آن را به شیوه‌های عملی هنری نیز گسترش می‌دهم، با این مسئله مرتبط باشد که چرا هر سه ما انتخاب کرده‌ایم در این حوزه باقی بمانیم. واضح است که اوضاع چنین پیش نمی‌رود، ابا این‌حال باید به تلاش ادامه دهیم. اما به عنوان ضدفاشیست، ضدنژادپرست، کمونیست، فمنیست یا سایر سوژه‌های سیاسی، از این حوزه در واقع چه می‌خواهیم؟ شاید اکنون این بحث بیش از حد گسترده شده باشد، اما احساس می‌کنم می‌تواند راهی برای بازگشت به پرسش‌های اصلی، یا دست‌کم، یکی از آن‌ها باشد.

مسئله‌ی فناوری

آنجلا: بنابراین، مارینا، همانطور که تو در بالا کمابیش ترسیم کردی، نظریه‌ی هنر ضدفاشیستی می‌تواند به تبیین یک «ما»ی ضدفاشیستی با مختصات سیاسی روشن کمک کند. با این حال، از آن‌جا که این «ما»ی ضدفاشیستی لزوماً امری معاصر است، ویژگی‌های این معاصریت باید با توجه به هر دو جنبه بررسی شود: از یک سو واقعیت عینی (چنان که لارن اشاره

می‌کند فاشیست‌های خودمعرف آشکارا وجود دارند) و از سوی دیگر عناصر پنهان‌ترِ وضعیتِ در حال ظهور. ویژگی‌های این معاصریت که فاشیسم صرفاً از خلالِ آن‌ها تسهیل نمی‌شود، بلکه در نسبت با آن‌ها شکل می‌گیرد، کدام‌اند؟

یکی از ویژگی‌های بارز چنین معاصریتی، فناوری است؛ در واقع ویژگی فناوری‌هایی که از سوی سرمایه‌داری معاصر ترجیح داده می‌شوند. با اشاره به این نکته، می‌خواهم به پرسش لارن نیز بازگردم: آیا به یک تاریخ جهانی فاشیسم نیاز داریم، و آیا مجالی برای آن وجود دارد؟ پاسخ من به هر دو بخش این پرسش مثبت است، زیرا اگر در این مرحله لازم می‌دانیم پیوندهای احتمالیِ گرایش فراملی به سوی اقتدارگرایی را به‌عنوان یکی از ستون‌های فاشیسم درک کنیم، از آن روست که هسته‌ی جهانی‌سازی سرمایه‌داری، فناورانه است. فاشیسمی که ما را به هولوکاست رساند نیز فناورانه بود، چرا که فناوری را برای سازماندهی مرگ‌های دسته‌جمعی سوژه‌های معیّن به‌کار گرفت. بیوپولیتیک و نِکروپولیتیک مبتنی بر فناوری، منطق مسلط مدرنیته بوده‌اند. با این حال تحلیل تاریخی که نظریه‌ی هنر ناگزیر با آن پیوند دارد، ما را ملزم می‌کند تا میان ویژگی‌های خاصِ فناوری‌های در حالِ استفاده، و پیوند آن‌ها با واقعیتِ سیاسی و خیال‌پردازی‌های آن، تمایز قائل شویم.

در سال ۱۹۹۶، هال فاستر در کتاب *بازگشت واقعیت* از یک سوژه‌ی فاشیستی سخن گفت که با فناوری‌های نوینی پیوند داشت که نمایش (spectacle) را با عملیات نظامی در هم می‌آمیزند.[۱۹] عنوان فصل مربوطه «سرانجام پست‌مدرنیسم چه شد؟» است. از همان زمان که بیست سال پیش در دوران دانشجویی آن را خواندم، برایم پرسش بوده که چرا زوال پست‌مدرنیسم باید با بازظهور چنین سوژه‌ای پیوند بخورد—سوژه‌ای که خود فاستر نیز درباره‌اش می‌پرسد: «آیا هرگز از میان رفته بود؟» و «آیا در همه ما نهفته نیست؟».[۲۰] میشل فوکو در مقدمه‌اش بر *ضد-اودیپوس*[۲۱] نوشته‌ی ژیل دلوز و فلیکس گتاری نیز به همین نکته اشاره می‌کند:[۲۲] از یک سو، در نظریه‌ی هنر (غربی) ما با این پرسش ماندگار مواجهیم که آیا پست‌مدرنیسم به شکلی دوگانه و متناقض نسبت به فاشیسم عمل می‌کرد: پیکربندی فناوراورانه نمایشی–نظامی آن یادآور حساسیت فاشیستی بود، در حالی که تعهد فرضی آن به گسستن سوژه‌ی متمرکز بر «انسان‌گرایی» با چنین حساسیتی در تضاد بود.

با این حال برایم سؤال است که آیا همین حالا نیز ما در لحظه‌ای متفاوت نسبت به چگونگی هم‌پیوندی فناوری با نئوفاشیسم در زندگی روزمره قرار نداریم. البته که از نیک لند و انواع داروینیست‌های اجتماعی که اندیشه‌هایشان به‌طور فزاینده‌ای در

---

[19] See Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, The MIT Press, Cambridge MA, 1996, p 222:
«هیجانی است از تسلط فناورانه (ادراک صرف انسانیِ من به بینایی فوق‌ماشینی تبدیل می‌شود، که قادر به دیدن آنچه نابود می‌کند و نابود کردن آنچه می‌بیند، می‌شود)، اما همچنین هیجانی از پراکندگی خیالی بدن خودم، سوژه‌بودگی خودم. البته، وقتی صفحه‌های بمب‌های هوشمند خاموش شد، بدن من منفجر نشد. برعکس، تقویت شد: در یک کلیشه کلاسیک فاشیستی، بدن من، سوژه‌بودگی من، در تخریب بدن‌های دیگر تثبیت شد. بنابراین، در این تکنوسوبلیم، بازگشتی نسبی از سوژه‌بودگی فاشیستی رخ می‌دهد، که در سطح جمع هم اتفاق می‌افتد، زیرا چنین رویدادهایی به‌طور گسترده منتقل می‌شوند و یک جمعیت روانی ــ یا به‌نوعی یک ملت روانی ــ ایجاد می‌کنند که همچنین در برابر دیگریِ فرهنگی، هم درون و هم بیرون تعریف می‌شود.»

[20] Ibid, p 210

[21] Anti-Oedipus

[22] See Michel Foucault, 'Preface' in Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, trans, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983 [1972].

حال اشغال فضای عمومی دیجیتال (و نه فقط دیجیتال) است، نام خواهم برد.[۲۳] سرعت انتقال چنین مواضعی، از جمله گسترش تکاملی‌گرایی نئوفاشیستی امری بدیهی است. اما پرسش من این است که آیا نحوه‌ای که فناوری با موجودیت اجتماعی درمی‌آمیزد، گرایشی در بازسازی ایدئولوژیک سوژه‌ها پدید می‌آورد که ممکن است به تقویتِ پرستش و تسلیم در برابر آن نوع خاص اقتدارگرایی —که آن را بخشی جدایی‌ناپذیر از فاشیسم می‌دانیم— و نیز به بروز نفرت اجتماعی مختص آن بیانجامد. پرسش دیگر آن است که آیا *فرم* آثار هنری، بیش از *محتوا*، می‌تواند نشانه‌هایی از این بازسازی ایدئولوژیک در خود داشته باشد؟ و به همین دلیل است که نظریه هنری ضد فاشیستی (افزون بر تحلیل پلتفرم‌های نهادی و ساختار میدان هنر) مشخصاً می‌تواند از نظر سیاسی سودمند باشد.

لارن: از حیث چگونگی شکل‌دهی فناوری به سوژه‌گی، به نظر می‌رسد که این امر هم یک واقعیت است و هم یک خیال‌پردازی. واقعیت از این جهت که در سطحی بسیار پیش‌پاافتاده ما به شکل واکنشی مدام گوشی‌های خود را چک می‌کنیم، و شاید همچنین از این نظر که پدیده‌ای مانند آزار جنسی چگونه به‌واسطه‌ی فناوری‌های نوین دگرگون و تسهیل می‌شود، و این فناوری‌ها سپس به تداومِ سوژه‌هایی یاری می‌رسانند که در چارچوبِ روابط پدرسالارانه و دگرجنس‌گرایانه شکل گرفته‌اند. اما در بُعد خیال‌پردازانه، این مسئله وجوه متکثرتری دارد: منظورم خیال‌پردازی‌های لیبرالی است که مسئولیت چرخش پوپولیستی کنونی را بر دوشِ «نوآوری» مهارنشده‌ی فناورانه می‌گذارند (یعنی مثلاً برکسیت فقط به خاطر کمبریج آنالیتیکا[۲۴] رخ داد)[۲۵]، اما همچنین می‌توان به‌طور کلی‌تر به خیال‌پردازی‌های شتاب‌گرایانه‌ی اتوماسیون اندیشید — چه در گونه‌های چپ و چه در گونه‌های راست آن.

به نظر می‌رسد که حوضه‌ی هنر و نظریه، میدان سرنوشت‌سازی است؛ جایی که زمینِ لغزانِ میان خیال‌پردازی و واقعیتِ نقش فناوری در شکل‌گیری سوژه به هم می‌رسند. آثار هنری بسیاری را می‌بینم که —چه با به صدا درآوردن زنگ خطر و چه با تأیید آن— به اسطوره‌ی سوژه‌ای باور دارند که پیش و بیش از هر چیز به‌دستِ فناوری شکل می‌گیرد. جاذبه‌ی این ایده شاید در این باور نهفته باشد که دسترسی گسترده به فناوری‌ها می‌تواند ابزار تازه‌ای برای تنیدن یک بافت اجتماعی مشترک فراهم آورد؛ چه در سطحِ زیستِ روزمره و چه در سطحِ تولیدِ فرهنگ (که هنر بخشی از آن است). نمونه‌ی این گرایش را می‌توان در کارهای متاهاوِن یا آثار هالی هرندون دید.[۲۶] در مقابل، در حوزه‌ی هنر و نظریه، نسخه‌ای از این رویکرد وجود دارد که به نظر می‌رسد با روحیه‌ی فاشیستی زمانه هم‌خوان‌تر است؛ زیرا فناوری را ابزاری برای خیال‌پردازی درباره‌ی حذف کامل

---

[23] Olivia Goldhill, 'The Neo-fascist Philosophy that Underpins both the Alt-Right and Silicon Valley Technophiles', *Quartz*, 18 June 2017, https://qz.com/1007144/the-neo-fascist-philosophy-thatunderpins-both-the-alt-right-and-silicon-valley-technophiles/, accessed 17 September 2018

[۲۴] م. کمبریج آنالیتیکا (Cambridge Analytica) یک شرکت تحلیل داده و مشاوره سیاسی بود که در سال ۲۰۱۳ در بریتانیا تأسیس شد و در سال ۲۰۱۸ پس از یک رسوایی بزرگ منحل شد. این شرکت با سوءاستفاده از داده‌های میلیون‌ها کاربر فیس‌بوک، پروفایل روان‌شناختی رأی‌دهندگان ساخت تا در انتخابات و برگزیت بر افکار عمومی تأثیر بگذارد.

[25] See Patrick Greenfield, 'The Cambridge Analytica Files: The Story So Far', *The Guardian*, 26 March 2018, https://www.theguardian.com/news/2018/mar/26/the-cambridge-analytica-files-the-storyso-far, accessed 2 September 2018.

[26] Ruth Saxelby, '10 Radical Ideas that Inspired Holly Herndon's *Platform*', *The Fader*, 21 March 2015, https://www.thefader.com/2015/05/21/radical-ideas-that-inspired-holly-herndon-platform, accessed 2 September 2018

تاریخ و امر اجتماعی ، به سود سوژه‌ای اتمیزه و خودبسنده در نظر می‌گیرد. من مجموعه‌ای مانند *پتانسیل نوسنگی* (۲۰۱۶) اثر کاتیا نوویتسکوا را در همین راستا می‌بینم؛ در کیفیت ضدزمان‌مند این اثر که ایده‌ای تغییرناپذیر و طبیعی‌شده از انسان (و سلسله‌مراتب اجتماعی به‌مثابه چیزی ذاتی در سرشت انسان) را تأیید می‌کند.[۲۷]

آنچه دو گرایش را به هم پیوند می‌دهد — نخست، گرایشی که از فناوری بتی می‌سازد که گویا قادر است بافتی اجتماعی فراهم آورد، و دوم، گرایشی که فناوری معاصر را هم‌سنگِ چیزی چون آتش قرار می‌دهد تا استعاره‌ای پرومته‌ای و بازگشت‌گرایانه به دورانِ کهن بسازد — بنیانِ سَبکیِ مشترکی است که من آن را «نیهیلیسمِ آرمان‌گرا» می‌نامم. بینال نهم برلین در سال ۲۰۱۶ شاید آشکارترین نمونه برای تشخیص این سبک باشد و همچنین نقطه‌ای را نشان می‌دهد که در آن، این سبک تمایل دارد به سمت طیف‌های گوناگون سیاسی بلغزد[۲۸]. به‌گمان من، ویژگیِ کلیدیِ این نیهیلیسمِ آرمان‌گرا در تولید نوعی سِپر نهفته است؛ سپری که شاید میراثی مشترک با آن چه کریستین پوگی به‌عنوان عنصر مرکزیِ زیبایی‌شناسی فوتوریست‌ها توصیف می‌کند —یعنی تخیلی درباره‌ی «فلزی‌کردن» بدن انسان. این تخیل تقلیدی بود از فناوری‌ای که جهانی را که در آن زیست می‌کردند دگرگون ساخته بود، به‌منظورِ عمل‌کردن به‌مثابه‌ی نوعی سپرِ محرک (اصطلاحی که پوگی آن را از فروید وام می‌گیرد).[۲۹] امروزه، جای آن ماچویسمِ زمخت را بیشتر نوعی انحرافِ امرِ اجتماعی گرفته است که پیش از هر چیز از راه بازتولیدِ روابطِ مالکیت رخ می‌دهد. آنا تیشیرا پینتو استدلال کرده است که «بخشِ عمده‌ای از هنری که امروزه به نمایش گذاشته می‌شود را می‌توان، تجسّمِ اصولِ ایدئولوژیکی هرچند نیمه‌آگاهانه، دانست که با دیدگاه‌های سایبرـلیبرتارینِ نئورآکشن‌ها همراهی می‌کند»، تا آن‌جا که او پیشرویِ فاشیسمِ فناورانه را بر سبکی به نامِ «هنرِ پسااینترنت» منطبق می‌داند؛ سبکی که با شتاب‌گراییِ راست‌گرایانه در یک «سرمایه‌گذاریِ لیبیدویی در سه‌گانه‌ی نو/فناوری/قدرت» شریک است. با این حال، تیشیرا پینتو همچنین تأکید می‌کند که ما «نباید سیلیکون‌ولی، شتاب‌گرایی و هنرِ پسااینترنت را به یک ابژه‌ی منفیِ واحد فروبکاهیم».[۳۰]

این امر یکی از چالش‌های واقعیِ نظریه‌ی هنر و تاریخِ هنر در لحظه‌ی کنونی را پیشِ رو می‌گذارد. تفکیک میان آثاری که دیجیتال‌بودنِ خود را به نحوی بت‌واره‌سازانه به کار می‌گیرند، و آن دسته از آثاری که با اسطوره‌های فناوری کار می‌کنند تا اشکال اجتماعی و شیوه‌های وجودی را در مرکز قرار دهند که همان خیالِ بی‌اصطکاکِ دسته‌ی نخست را ممکن می‌سازند. برای بیان دقیق‌تر: همان‌طور که کرستین اشتاکمایر توضیح می‌دهد، در حال حاضر دو نوع تقلید (mimicry) در جریان است که دو استراتژی زیبایی‌شناختی و هنری متمایز را تبیین می‌کنند. در حالی که برخی آثار تسلیم خیال‌های مالی‌سازی می‌شوند (و بنابراین، مسئله‌ی فناوری و نسبت آن با پیوند فاشیسم ـ سرمایه‌داری)، برخی دیگر می‌کوشند شکل‌های متعارض

---

[27] This quality is embedded in the form of the work, but also in how Novitskova articulates its meaning. See her statement for the 2016 Berlin Biennale here: https://bb9.berlinbiennale.de/participants/novitskova/, accessed 2 September 2018.

[28] Berlin Biennial 9 (4 June – 18 September 2016), titled The Present in Drag, was curated by DIS.

[29] Christine Poggi, *Inventing Futurism: The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 2008, p 33

[30] Ana Teixeira Pinto, 'Artwashing – on NRX and the Alt-Right', Texte zur Kunst, 4 July 2017, https://www.textezurkunst.de/articles/artwashing-web-de/, accessed 29 August 2018

و متمایز موجودیت را تقلید کنند که زیربنای خیال مبادله‌ی بی‌اصطکاک و بی‌کران است، و در عوض نوعی حس *تنانه* از «خطر ذاتیِ سرمایه‌داری دیجیتالی‌شده» را پدید آورند.[۳۱] در نخستین دسته‌ی تقلید ــ که با نیهیلیسم آرمان‌گرایانه‌ای که از آن سخن می‌گویم هم‌خوانی دارد ــ می‌توان آثار هنرمندانی چون تیمور سی‌چین، سایمون دنی، کریستوفر کولندران توماس و نیز نوویتسکوا (که پیش‌تر به او اشاره کردم) را برشمرد؛ به‌همراه هنرمندانی بیشتر با رویکرد سیاسی همدلانه همچون هرندون، متاهاوِن و چپ‌های شتاب‌گرا (left accelerationists). در حالت دوم ــ آثاری که بُعد تنانه را به پیش‌زمینه می‌آورند و پیش‌تر آن را ویژگی افراطی، جزئی‌ساز و دگرگون‌شونده نامیده‌ام ــ می‌توان به هنرمندی چون ساندرا پِری اندیشید.[۳۲] آثار او با استفاده از آواتارها، دیجیتال شدن و کلیشه‌های سبک زندگی/سلامت معاصر، پیوسته مسئله‌ی مادیت و تمایزهای مبتنی بر جنسیت، نژاد و طبقه را در کانون قرار می‌دهد، مسائلی که نه تنها با فناوری حل یا بهبود نمی‌یابند بلکه چه‌بسا توسط آن تشدید می‌شوند. یا در مسیری اندکی متفاوت و بیشتر به‌مثابه پاسخی به خالی‌شدن بُعد اجتماعی در نیهیلیسم آرمان‌گرایانه (یا اجتماعیّتِ کاذب آن)، می‌خواهم به کار موزه‌ی تاریخ زنان (WHM) اشاره کنم، پروژه‌ای که جایی میان هنر و مد جای می‌گیرد. با این حال، برخلاف آن انحلالی که میان این حوزه‌ها پدید می‌آید ــ و صرفاً پیامدی است از آن‌چه به‌گفته‌ی اشتاکمایر، دیجیتال‌شدن به‌منزله‌ی رابط میان هنر و سرمایه رقم می‌زند[۳۳] ــ کار موزه‌ی تاریخ زنان(WHM) بر این انحلال فشار وارد می‌کند؛ نه برای نجات هنر از مد یا ارتقای مد به مرتبه‌ی هنر، بلکه برای ردِ مصرانه‌ی خیال‌پردازی‌های مربوط به خودآیینی هنر و نیز آرمانِ مد در دستیابی به جایگاهی که نزدیکی‌اش به جنسیت‌بخشی، نژادپرستی، طبقه و کار را بزداید. در تمامی این آثار بدن نقشی محوری دارد، اما به‌نحوی چشمگیر با آن‌چه مارینا پیش‌تر به‌عنوان گرایشی نظری در عصر ما نقد کرده، تفاوت دارد. گرایشی که «بدن‌ها» را به‌مثابه تلاشی شبه‌عینی برای تولید نوعی «همبستگی از خلال فرودستی» در مرکز قرار می‌دهد، که رادیکالیسم خود را از طریق کیفیتی عام و کلی نمایش می‌دهد و به‌شکلی متکبرانه بدل به نوعی هستی‌شناسی می‌شود.[۳۴] من این گرایش را متناظر با اجتماعیّتِ کاذب هرندون، متاهاوِن و چپِ شتاب‌گرا می‌بینم.

در برابر نیهیلیسمِ آرمان‌گرایانه‌ای که هرچه بیشتر بر خودبسندگی‌اش پای می‌فشارد و در نتیجه در خود فرو می‌رود، من عملکرد موزه‌ی تاریخ زنان(WHM) ، شیوه‌ی کار ساندرا پری و بسیاری از جلوه‌های فرهنگ عامه — همچون ترانه و ویدئوی بسیار موفق از چایلدیش گامبینو/*این آمریکاست* (*This is America* 2018)— را در رویکردشان به شکل‌گیری سوژه، به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت می‌بینم. همه‌ی این آثار را نوعی اندیشیدن به، یا پرداختن به مسئله‌ی تسلیم‌شدنِ سوژه در برابر اقتدارگرایی می‌دانم؛ اما در مسیرهایی که در تقابل با خردگراییِ تسلیم‌شده‌ای قرار می‌گیرند که بر سپهر فرهنگی سلطه دارد. من خواهان هنر و نظریه‌ی هنری‌ای هستم که بتواند پیوسته سوژه، یا دست‌کم باورهای سوژه درباره‌ی خودش را، به شکلی متزلزل کند — نه آن‌که آن‌ها را تقویت نماید. این پرسش ما را بار دیگر به این مسئله بازمی‌گرداند که چه نوع هنر،

---

[31] Kerstin Stakemeier, ‘Exchangeables: Aesthetics against Art’, Texte zur Kunst 98, June 2015, pp 124–143, here p 134

[32] Marina Vishmidt, ‘Corporeal Abstractions: Body as Site and Cipher in Feminist Art and Politics’, keynote at *Speak: Body. Art, the Reproduction of Capital, and the Reproduction of Life,* conference at School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, University of Leeds, 21-23 April 2017.
Published paper forthcoming in *Radical Philosophy*.

[33] Stakemeier, ‘Exchangeables: Aesthetics against Art’, op cit, p 126

[34] Vishmidt, ‘Corporeal Abstractions: Body as Site and Cipher in Feminist Art and Politics’, op cit

Tajrishcircle.org

فرهنگ و نظریه‌ی ضدفاشیستی‌ای می‌خواهیم، و نیز به ضرورت دوری از خودشیفتگیِ نفی تا در عوض بپرسیم چه چیزی می‌تواند از این الگو فراتر رود، در حالی که به رشد و گسترش آن یاری می‌رسانیم.

مارینا: در آن‌چه گفته شد نکات بسیاری هست که می‌توان به آن‌ها پرداخت و از خلال‌شان کار را پیش برد. شاید یک نقطه‌ی شروع، تأکید لارن بر پیوند ایدئولوژی‌های تکنوفیلیک و مالکیت خصوصی در برخی روندهای کنونی یا شاید تازه‌پشت‌سرگذاشته‌شده‌ی هنر معاصر (اگر[۳۵] BB9 ــ به تعبیر عامیانه رایج آن زمان ــ «از دور خارج شده» باشد،) و نیز تلاش برای صورت‌بندی این وضعیت در قالب «نیهیلیسم آرمان‌گرایانه» باشد. این تعبیر به‌نظر من سودمند است، چون بار دیگر ابزارهایی در اختیار ما می‌گذارد تا بتوانیم بر تعین‌های ساختاری آن‌چه کنش‌هایی به‌شدت ایدئولوژیک به نظر می‌رسند و عمداً طوری طراحی شده‌اند که واکنش‌های دو قطبی را بر مبنای خودشان برانگیزند، تمرکز کنیم. همچنین از اصطلاح گرایش عمومی استفاده می‌کنم، زیرا در حالی‌که می‌توان پژواک‌های سوژه‌مندی‌های اقتدارگرایانه را پشت بلاهت خندانِ زیبایی‌شناسیِ کالاییِ آن رویداد، یا در برخی پیکربندی‌های «پسااینترنت» و کنش‌های پس از آن تشخیص داد، نباید از بخشِ خودِ «کالا» غافل شویم. البته شاید تأکید بر این نکته مضحک به‌نظر برسد، وقتی از رویدادی حرف می‌زنیم که جایگزینیِ بازاریابی به‌جای هنر را افقِ تأییدیِ کل پروژه‌ی توصیفی و تجویزی خود قرار داده است. آنچه به‌طور مشخص در نظر دارم اهمیتِ نو بودن در «اقتصاد توجه» است (که شاید به‌نحوی سست یا مستقیم با اقتصاد پولی گره خورده باشد) و این‌که چگونه فناوری، همیشه و به شکلی متناقض، بزرگ‌ترین ابزار برای مشروعیت‌بخشی و طبیعی‌سازیِ درماندگیِ کالا در همواره نو و درعین‌حال مشابه نگه‌داشتنش است، تا سرمایه سرمایه‌گذاری‌شده بتواند تحقق یابد. در برنامه‌های کیوریتوریال و نهادی که در همان اقتصاد عمل می‌کنند و به واسطه همان سوژه‌مندی‌هایی هدایت می‌شوند که خود تولید می‌کنند، وضعیت تفاوتی ندارد. این‌که این روزها به‌ندرت با اصطلاح «پسااینترنت» مواجه می‌شویم، به‌خوبی بر این نکته صحه می‌گذارد. در لحظه ایدئولوژیک کنونی، شاید دیگر هنرِ ساده‌دلِ شرکتی نتواند تا این اندازه خودبسنده باقی بماند؛ هرچند این روند مدت‌هاست که زیر سایه چیزهای دیگری قرار گرفته است.

چنین جبرگراییِ فناورانه‌ای، در مقامِ مشروعیت‌بخشی، همواره برای مسدود کردن بحث به‌کار گرفته می‌شود؛ چه نزد یونگر در دهه ۱۹۲۰ باشد و چه خرت‌وپرت‌های تزئینیِ سرمایه‌محور دِنی برای تکنوپسرها در روزگار ما.[۳۶] این می‌تواند از رهگذرِ ستایش خشونت پیش برود یا از رهگذر خوش‌بینی ــ اما آنچه منفعت سودگرایانه فناوری را نسبت به ایدئولوژی بالا می‌برد، همان بی‌طرفی و گسست آن از تاریخی و اجتماعی بودن است. شاید بتوان گفت این رابطه‌ای است میان وجوهِ همدلانه‌تر و کمتر همدلانه رویه‌های معاصر که فناوری را در روش‌ها و روایت‌های خود در اولویت قرار می‌دهند، گرچه تمایزی که لارن میان موضع کسانی چون متاهاون و نوویتسکوا قائل می‌شود، به‌اندازه تمایز میان علاقه به ظرفیت‌های اجتماعی/ژئوپولیتیکی و ظرفیت‌های غیراجتماعی/اسطوره‌ایِ فناوری‌های دیجیتال روشنگر است. همچنین می‌توان به چهره‌هایی چون بنجامین

---

[۳۵] م. نهمین دوسالانه‌ی برلین، سال ۲۰۱۶ که از سوی گروه DIS(کلکتیو هنری نیویورکی) کیوریت شده بود.

[36] See Ernst Junger, *The Storm of Steel: From the Diary of a German Storm-Troop Officer on the Western Front*, Basil Creighton, trans, Chatto & Windus, London, 1929. A comprehensive array of objects from Simon Denny's blockchain cargo cult was at Galerie Bucholz in Cologne, 12 May – 15 June 2018.

Tajrishcircle.org

برَتن و دیگر مفسران و نظریه‌پردازانی اندیشید که به‌گونه‌ای کم‌وبیش پیچیده، این دیدگاه را تبلیغ می‌کنند که وقتی زمین زیر سلطه زیرساخت‌های فناورانه قرار گرفته، سیاست‌ها بی‌ربط هستند.[۳۷] این، نوعی نسخه بی‌خطر و موذیانه از تز لَند است، عمدتاً به این دلیل که در خدمت بی‌اعتبار کردنِ هرگونه کنش سیاسیِ مستقیم، به‌عنوان امری واپس‌گرا و دگماتیک، قرار می‌گیرد. و بخش قابل توجهی از نقدهایی از جنس منطق «گاردهای سرخ» (نقدی مبتنی بر افشاگری و طرد) نسبت به کارزار تعطیلی گالری هنریِ فاشیستیِ LD50 در لندن، از سوی کسانی مطرح می‌شد که مدافع همان‌گونه دیدگاه‌ها بودند.

در رابطه با هستی‌شناسیِ «بدن‌ها»، یا در معنای گسترده‌تر، «سیاستِ آسیب‌پذیری» در وضعیت کنونی، به یاد مشاهده کریستوفر چیـتی می‌افتم که می‌گفت: «ابراز وجودِ بدن در سیاستِ به رسمیت‌شناسی، یک بازی چیده‌شده لیبرالی است. گرچه شاید برای برآورده کردنِ نیازهای ملموس ضروری باشد، اما همچنین همان راهی است که لیبرالیسم خود را به جنبش تحمیل می‌کند و گرایش‌های رادیکال‌تر را خنثی می‌سازد. خطر آن وجود دارد که مقاومت را به امری صرفاً نمادین، ژست‌گرایانه و به همراه نوعی اخلاق‌گراییِ تازه تقلیل دهد.»[۳۸] این گرایش اکنون در تولید هنر و گفتمان بسیار رایج است، هرچند بُعد عاطفیِ آن مدت‌هاست حضور دارد و بی‌تردید بر برخی از رویه‌های شاخص «پسااینترنت» اثر گذاشته است. (آنچه در این زمینه جالب است، زیبایی‌شناسی و نشانه‌شناسیِ بازتابندگی، نسبت به عواطف افراطیِ فرا–فناورانه است، که می‌توان آن را در واژگانِ «حالات عاطفی اغراق شده» (feels) و البته در پیوندهای باروک‌گونه اموجی‌ها دیدــ این موضوع بی‌شک نیازمند تأملِ گسترده‌تری است.)

فرم و محتوای آثار هنری هر دو در شناسایی یک زیرساخت عاطفیِ فاشیستی یا ضدفاشیستی نقش کلیدی دارند. من به محوشدن مرزهای میان این دو، به کارکرد ابهام، و به اتکا به عاطفه علاقه‌مندم؛ به فراخواندنِ احساسِ گم‌گشتگی، سردرگمی، عینیت‌یافتگی، استثمارشدگی و تحت فشار بودن ــ یا، بی‌تردید، در پیوند با بخش قابل‌توجهی از کار نظری‌ای که بسیاری از این رویه‌ها به آن متکی‌اند، به *درهم‌تنیده بودن*. بحث آنجلا درباره پست‌مدرنیسم و گرایش‌های اقتدارگرایانه متناقضِ آن، بسیار نزدیک به نوشتارهای جیمسون درباره عاطفه پست‌مدرن است. و اینکه چگونه این امر می‌تواند به‌طور نژادی، جنسیتی و طبقاتی کدگذاری و اجرا شود، هرچند رابطه اجتماعیِ طبقاتی در اغلب مواقع پنهان‌تر می‌ماند. ما پیش‌تر هم نام‌ها را ذکر کرده‌ایم، همان‌طور که نظریه ضدفاشیستی (یا هر نظریه جانبدارانه‌ای) باید چنین کند و اینجا به‌ویژه به بسیاری از مواضع کیوریتوریال و هنری فکر می‌کنم که در حدود پنج سال گذشته از طریق گالری تجاریِ لندن، Arcadia Missa، پیش برده شده‌اند ــ هرچند به‌هیچ‌وجه منحصر به آنجا نیست. [۳۹]

---

[۳۷] اصرار بر این ادعا که حکمرانی الگوریتمی سیاست را زائد کرده است، موتیفی تکرارشونده است که دست‌کم از میانه قرن بیستم تاکنون، انواع جبرگرایی‌های فناورانه را در سراسر طیف سیاسی به یکدیگر پیوند می‌دهد. امروز می‌توان دید که این اجماع چگونه شکاف‌ها را پُر می‌کند: از اشتیاق شتاب‌گرایانه چپ به دولت‌های قدرتمند و تحقیر «سیاست‌های مردمی»، تا نظریه‌های فرهنگی‌ای که نسبت به دگرگونی‌های دوران‌ساز ناشی از «محاسبات در مقیاس سیاره‌ای» هشدار می‌دهند.
See Benjamin Bratton, The Stack, The MIT Press, Cambridge, MA, 2016.

[38] Christopher Chitty, 'Reassessing Foucault: Modern Sexuality and the Transition to Capitalism', *Viewpoint Magazine*, 20 April 2017, https://www.viewpointmag.com/2017/04/20/reassessing-foucaultmodern-sexuality-and-the-transition-to-capitalism/, accessed 17 September 2019

[۳۹] گالری Arcadia Missa (AM) که در ابتدا در پکهام مستقر بود، یکی از معدود گالری‌هایی است که به روند اعیانی‌سازی جنوب‌شرقی لندن دامن زد. در کنار هنرمندانی که با آن‌ها همکاری می‌کنند، برند AM تا حدی از طریق شاخه گفتمانی گالری شکل گرفته است. این گفتمان بر ادعاهای هویتیِ رادیکال تأکید داشت و اغلب به این نتیجه

Tajrishcircle.org

ابهام راهبردی، بی‌شک نوعی پیش‌فرض در بسیاری از هنرهای معاصر است، تا آنجا که تقریباً ارزش اشاره ندارد. اما من به‌ویژه به بازگشت مداوم به حسِ درهم‌تنیده‌بودن یا همدستی، به آن «خوش‌بینیِ بی‌رحمانه‌ی» ناشی از زیستن در و ساختارهای خشونت‌آمیز منتفع شدن از آن فکر کرده‌ام، در حالی که همان خشونت را به‌شدت عاطفی و در نوعی گسست ذهنی ــ یعنی به‌طور انتزاعی ــ محکوم می‌کنیم؛ چیزی که من آن را زیر عنوان «واقع‌گراییِ بازتولیدی» بررسی کرده‌ام. این نیز همانند گرایش تکنو–مثبت/گرایی، مجموعه‌ای موذیانه از رفتارهاست که به تنگ‌تر شدن فضای سیاسی منجر می‌شود. همانند تکنو–مثبت‌گرایی، این گرایش نقد را منحرف می‌کند ــ اگر نوع نخست آن را به‌منزله عدم تعامل با پیچیدگی تعیین می‌کند، نوع دوم همین کار را می‌کند اما آن را به‌مثابه بروزِ امتیاز شناسایی می‌کند. اگر هر دو گرایش را به‌صورت نشانه‌شناسانه بخوانیم، صرفاً راه‌های متفاوت گریز از امر اجتماعی‌اند؛ یا قطعاً تلاش برای فکر نکردن به انتزاع اجتماعی و نقشی که در تجربه ما، هنری و غیرهنری ایفا می‌کند. از این منظر، فناوری و جسمانیت، هر دو، دو فانتزیِ عینیت‌بخشی هستند که امکان گریز از هر سیاستی را، جز استعاری‌ترین شکل‌های آن فراهم می‌کنند.

جنسیت، سفید بودن، فمینیسم

آنجلا: صحبت از فانتزی‌ها شد. مقاله اخیر تِیشِیرا پینتو درباره فاشیسم و جنسیت، با عنوان «فانتزی‌های مردانه: دنباله(ها)»، کتاب *فانتزی‌های مردانه‌ی* کلاوس تِوِلیت (۱۹۷۷) را به‌عنوان «همتای جامعه‌شناسانه » با *ضد اُدیپوس* اثر دلوز و گتاری (۱۹۷۲) معرفی می‌کند. تحلیل گفتمانی تِوِلیت از دفترچه‌های خاطرات به‌جامانده از اعضای فرایکورپس نشان داد که نفرت از کمونیسم به‌صورت ترس از اخته‌سازی ظاهر می‌شد. تِیشِیرا پینتو فاشیسم را به‌طور وسیع‌تر، تا حدی واکنشی می‌داند به تهدیدی که مطالبات فمینیستی (حق رأی) و حضور عمومی زنان طبقه کارگر ایجاد می‌کرد.[۴۰] او یادآوری می‌کند که همین امر امروزه نیز دیده می‌شود، زیرا «مردانگی اغراق‌شده فانتزی‌های فاشیستی، شکل بزرگ‌نمایی‌شده هنجارهای جنسیِ

می‌رسید که «ادغام کامل» توسط سرمایه، نقد را زائد می‌سازد ــ موضعی که بیشتر با پاتوس (بیان احساسی و پرشور) بیان می‌شد تا با بدبینی. چنان‌که در تشخیصِ چیـتی در بالا آمده بود، این امر موجب شد که گالری از ورود به سیاست‌های درون‌هنری لندن که می‌توانست بر چشم‌اندازهای تجاری‌اش تأثیر بگذارد ــ همچون کمپین Boycott Divest Zabludowicz ــ فاصله بگیرد.

نگاه کنید به:

Alex Greenberger, ‘Citing Concerns about Gentrification, Arcadia Missa moves to London's Soho Neighborhood’, Artnews, 26 February 2018 http://www.artnews.com/2018/02/26/citing-concerns-gentrification arcadia-missa-moves-londons-soho-neighborhood, accessed 11 Feb 2019; and Alice Brooke, Gulia Smith, Rozsa Farkas, eds, Re-Materialising Feminism, London, Arcadia Missa, 2015. Larne Abse Gogarty and Marina Vishmidt contributed to the publication.

۴۰ نگاه کنید به: Ana Teixeira Pinto, “Male Fantasies: The Sequel(s)”, e-flux journal 76, اکتبر ۲۰۱۶, https://www.e-flux.com/journal/76/72759/male-fantasies-the-sequel-s/

در این‌جا می‌خوانیم: «مردان فرای‌کورپس از زنان، به‌ویژه زنان کارگر، متنفر بودند. آن‌ها از این می‌ترسیدند که با فریادهایشان بلعیده شوند، یا در هجوم انبوهشان غرق شوند. این حملات خیالی، تمام انواع خشونت واقعی را توجیه می‌کرد. در دفترچه‌های خاطراتشان، اعضای فرای‌کورپس کشتن زنان را داستان‌پردازی می‌کردند و با جزئیات هولناک توصیف می‌کردند که چگونه گلوله‌ها و سرنیزه‌ها به بدنشان نفوذ می‌کرد، و چگونه نارنجک‌ها موجودات زنده و تنفس‌کننده را به «توده‌ای خونین» بدل می‌کردند. برای آنکه نظم دوباره برقرار شود، زنان باید به شکلی هولناک کشته می‌شدند؛ تنها پس از اینکه تمامی نشانه‌های وجودشان از بین می‌رفت، جهان می‌توانست « دوباره ایمن و مردانه» شود.»

Tajrishcircle.org

«عادی» است، که مردانه بودن آن‌ها ذاتاً مستلزم انکار این است که هر آنچه «زنانه» کدگذاری شده، می‌تواند بُعد مشروعی از تجربه اجتماعی و سیاسی باشد.» نکته مهم اینجاست که، و در ارتباط با مسئله فناوری که پیش‌تر مطرح شد، این فانتزی «با نظامی‌سازیِ هوش مصنوعی به اوج خود می‌رسد، که به‌صورت شکل تغلیظ‌شده از مردانگیِ سفید – بدونِ مردان سفید – مجسم می‌شود» و تحقق سایبورگ را به‌عنوان «شهر هوشمند» نشان می‌دهد. [۴۱]

بنابراین زاویه‌های متعددی برای بررسی پیوند فاشیسم–جنسیت(Gender)–جنس زیستی (Sex) وجود دارد، اما پرسش من این است که چگونه می‌توان از دل مبارزات معاصر فمینیستی ــ از جمله آن‌هایی که از مسیر هنر و نظریه می‌گذرند ــ به بخشِ اخیر نزدیک شد. بی‌شک کنش‌گری فمینیستی ضدفاشیستی وجود دارد، اما اگر بخواهیم مجموعه‌ای از آثار نظری را فمینیسم ضدفاشیستی بنامیم، تاریخ آن پراکنده و ناشناخته است و عمدتاً به سده بیستم تعلق دارد. در مناظره سال ۱۹۷۵ میان آدرین ریچ و سوزان سانتاگ در نظریه هنر فمینیستی ـــ که به‌گمانم آن‌گونه که باید مورد توجه قرار نگرفته ـــ ریچ استدلال می‌کرد فمنیسم ضرورتاً در برابر اقتدار، چه در قالب فاشیسم و چه دیگر جلوه‌های پدرسالاری می‌ایستد، و در مقابل، سانتاگ از برخی جلوه‌های «اقتدار»، «شایسته‌سالاری» و «سلسله‌مراتب» دفاع می‌کرد و تأکید داشت که «امید به لغو اقتدار به این شکل، بخشی از فانتزی‌ای کودکانه و احساساتی درباره وضعیت انسانی است.»[۴۲] مقاله دونا هاراوی، «مانیفستی برای سایبورگ‌ها» (۱۹۸۵)، خوانش‌های گوناگونی را برانگیخته است، و به‌نظر من خودِ فناوری به صحنه‌ای برای شکاف‌های تازه در میان مبارزات فمینیستی و LGBTQ بدل شده است ، که امروز با اتهام‌هایی درباره گرایش‌های فاشیستی مواجه است. بازسازی یک (هر) بدن مشخص از طریق فناوری (پزشکی، نظامی، مبتنی بر هوش مصنوعی) یک واقعیت مادی است که در دل سرمایه‌داری شکل می‌گیرد و تاکنون چنین می‌نماید که ما را در وابستگی به فانتزیِ توزیع‌شده سرمایه درباره خودتحقق‌بخشی، خودتعریف‌گری و دیگر وعده‌های مربوط به «خود» به‌مثابه فردی خصوصی و خصوصی‌سازی‌شده گرفتار کرده است. با این حال، این انتزاع ـــ «هر بدن» ـــ خود محلِ پرسش است، زیرا در پدرسالاری‌های نژادپرستانه سرمایه‌داری، بدن‌ها به‌شدت نابرابرند و نه بر پایه «تفاوت»، بلکه در چارچوب سلسله‌مراتب‌های درهم‌تنیده سوژه‌مندسازی می‌شوند.

البته ما دست‌کم از زمان مارکس از تاریخ‌مندیِ طبیعت، امیال و نیازها آگاه بوده‌ایم، اما درعین حال همان‌طور که دیوید هاروی تأکید می‌کند، می‌دانیم که درون سرمایه‌داری هیچ فناوری‌ای ذاتاً رهایی‌بخش نیست.[۴۳] یکی از چالش‌هایی که فمینیسم

---

[۴۱] مشاهدات تِیشِیرا پینتو: «از این منظر، تنها جنسیت مردانه «جنسی» تلقی می‌شود و انواع مسائل می‌توانند به‌عنوان روایت‌هایی از مردانگی بازتعریف شوند: چپ به‌مثابه جریانی بی‌مردانگی‌شده و فاقد انرژی لیبیدینال درک می‌شود؛ لیبرال‌ها به‌عنوان غرّغروها دیده می‌شوند؛ خواست‌ها برای شمولیت نشانه حساسیت بیش از حد (هیستریک) دانسته می‌شوند؛ سیاست‌های صحیح سیاسی (political correctness) ختنه‌کننده فرض می‌شوند؛ پرداختن به سیاست «محلی» به‌عنوان نشانه تسلیم و ناتوانی تلقی می‌گردد. صنعت سرگرمی که سرشار از خیال‌های مردانه است، گمان می‌کند که نه هولوکاست و نه برده‌داری رخ نمی‌داد اگر قربانیانشان «مرد می‌شدند» و مقاومت می‌کردند «[...]. Ibid

[42] See Adrienne Rich, ‘Feminism and Fascism: An Exchange’, *The New York Review of Books*, 20 March 1975, https://www.nybooks.com/articles/1975/03/20/feminism-and-fascism-an-exchange/, accessed 2 September 2018.

[۴۳] به گفته **هاروی**، «چنین چیزی به نام فناوری خوب و رهایی‌بخش وجود ندارد که نتواند به‌وسیله سرمایه تصاحب و تحریف شود».

Tajrishcircle.org

ضدفاشیستی با آن روبه‌روست این است که گفتمان فاشیستی معاصر هر دو روی این سکه را بازی می‌کند: از یک سو وعده‌ی بازگشت به نظم و نقش‌های جنسیتی سنتی می‌دهد و از سوی دیگر، حتی بیش از فاشیسم تاریخی، فانتزی‌های فناورانه‌ی برتریِ تقویت شده را ترویج می‌دهد.

علاوه بر این، مسئله حضور زنان در جنبش‌های فاشیستی همواره مطرح بوده است. این مسئله‌ای قدیمی اما در عین حال کاملاً معاصر است. با تماشای *دختران سپیده طلایی*[۴۴] (هاوارد بوستنس، ۲۰۱۷) می‌بینیم که دخترِ حزب و رهبر نیابتیِ او، در حالی که پدرش تحت محاکمه است، به کتابخانه فرویدی خود افتخار می‌کند و روانشناسی می‌خواند. او پدرش را دوست دارد و تحسینش می‌کند و کار سیاسی او را ادامه می‌دهد، اما این موقعیت در عین حال به او قدرت سیاسی و فرصت‌هایی برای خودتحقق‌بخشی می‌دهد. در بریتانیا دهه ۱۹۲۰ نمونه‌ای از یک فاشیست داریم، «سرهنگ بارکر»، که ثابت شد لزبین بوده است.[۴۵] و نهایتاً، اگر همان‌طور که سون لوتیکن گفته است، «فاشیسم وعده پیروزیِ روح بر واقعیت مادی تیره و تارِ زمان حال را می‌دهد»، چرا زنان به‌عنوان ساکنان همین واقعیت مادی تاریک نباید این وعده را بپذیرند؟[۴۶] آیا واقعاً تناقضی بین همجنس‌گرا بودنِ مایلو یانوپولوس و لزبین بودنِ آلیس ویدل وجود دارد؟ ما نوشته‌های زیادی درباره تناقض‌های سرمایه‌داری داریم، و اما درباره تناقض‌های فاشیسم بسیار کمتر؛ در حالی که این تناقض‌ها می‌توانند به‌طور استراتژیک علیه خودِ آن به‌کار گرفته شوند.

لارن: آیا چیزی جز سرمایه‌گذاری مالکانه در سفید بودن است که امکانِ این موضع ظاهراً متناقضِ میلو یانوپولوس و آلیس وایدل را، به‌عنوان فاشیست‌های همجنس‌گرا (زن و مرد) فراهم می‌کند؟ همچنین می‌توانیم به لیگ ال‌جی‌بی‌تی درون لیگ دفاع انگلیسی (EDL) اشاره کنیم ــ اما همان‌طور که آنجلا پیش‌تر مطرح کرد، تاریخ‌های اِل‌جی‌بی‌تی‌کیو الزاماً مترقی نیستندــ بنابراین اینکه این چهره‌ها تا چه حد نشان‌دهنده یک تناقض‌اند، یا اینکه چگونه می‌توان از این امر بر ضد فاشیسم استفاده کرد، برای من در حال حاضر روشن نیست. اما این بحث مرا به مسئله‌ی میل سوق می‌دهد. در سال ۲۰۱۸، مقاله‌ی آندریا لانگ چو با عنوان «*درباره‌ی دوست‌داشتنِ زنان*» بحث‌های زیادی برانگیخت، همینطور که مقاله‌ی آمیا سرینیواسان با

منبع John Jipson: و P.M. Jitheesh, *"There Is No Such Thing as Emancipatory Technology": Marxist Scholar David Harvey*, The Wire, 9 فوریه ۲۰۱۹, https://thewire.in/economy/david-harvey-marxist-scholar-neo-liberalism, مراجعه‌شده در ۱۱ فوریه ۲۰۱۹.

[44] *Golden Dawn Girls*, Havard Bustnes, 2017

[45] See Julie Wheelwright, ''Colonel' Barker: A Case Study in the Contradictions of Fascism', *Immigrants & Minorities*, Vol 8, Nos 1-2, 1989, pp 40–48. The 'Colonel', active in Britain's National Fascisti organisation, the abstract notes, 'was [...] revealed as Valerie Arkell Smith, a woman who had married her lover, Elfreda Haward, in a Brighton Parish church and literally convinced hundreds of men with her disguise.'

[46] Sven Lutticken, 'Who Makes the Nazis?', *e-flux journal* 76, October 2016, https://www.eflux.com/journal/76/69408/who-makes-the-nazis/, accessed 2 September 2018

Tajrishcircle.org

عنوان «*آیا کسی حقِ سکس داشتن دارد؟*»، که بخشی از آن در پاسخ به متن چو نوشته شده بود.[۴۸۴۷] در مرکز این بحث، رابطه‌ی میان مِیل و هویت قرار داشت، رابطه‌ای که در مقاله‌ی لانگ چو بر پیوند میان لزبینیسم سیاسی و سیاست‌های ترنس متمرکز بود، و در مقاله‌ی سرینیواسان بر میلِ «این‌سل‌ها»[۴۹] ــ مخفف ***involuntary celibates***، یعنی «مجردانِ ناخواسته» ــ هویتی جنسی که عمدتاً در فضای آنلاین و به‌ویژه از طریق رِدیت[۵۰] شکل گرفت و در قتل‌های زن‌ستیزانه‌ی الیوت راجر و الک میناسیان نمود یافت.[۵۱] برای اینکه موضوع را تا حد ممکن ساده نگه داریم، به‌نظر می‌رسد مسئله محوری در جشن‌گرفتن هویت یا امیال فردی، از دست‌رفتنِ افقِ سیاسی باشد؛ مسئله‌ای که در گفت‌وگو با نویسنده، هانا پراکتور، برای من روشن‌تر شد. این به معنای انکارِ جشن‌گرفتن هویت‌های تاریخیِ سرکوب‌شده نیست، بلکه به رسمیت شناختن این امر است که نمی‌تواند هدف نهایی باشد؛ چرا که همان‌طور که پراکتور توضیح می‌دهد، خطر آن وجود دارد که چنین زیستنی، به‌سانِ زیستن در جامعه‌ای **از** پیش دگرگون‌شده تلقی شود. [۵۲]

در همین راستا، خواندن بخش پایانیِ پاسخ سوزان سانتاگ به ریچ جالب بود؛ جایی که او برخی ابعاد فمینیسم را به‌عنوان ضدروشنفکری رد می‌کند و «آن شاخه‌ی فمینیسم که تقابل گندیده و خطرناک میان ذهن («تمرین روشنفکری») و احساس («واقعیتِ لمس شده») را ترویج می‌دهد» را نقد می‌کند، چرا که تأکید بر دومی و حذفِ اولی را همسو با گرایش‌های فاشیستی می‌بینند.[۵۳] این نکته امروز نیز مرتبط به نظر می‌رسد، همان‌طور که پیش‌تر در بحث مارینا درباره‌ی به‌کارگیری زیبایی‌شناسانه‌ی «احساسات» طرح شد. سانتاگ نیروی جمعی فمینیسم را ضدفردیت و تنبیهی می‌دانست، و این نگاه به بهای ناتوانیِ او در تصور یک سوژه‌ی سیاسیِ جمعی تمام شد. بنابراین تمایلی ندارم استدلالِ او را علیه فمینیسم‌های معاصری که بر احساس و آسیب‌پذیری تأکید می‌کنند ــ و با جنبه‌هایی از نظریه‌ی کوییر و نظریه‌ی اَثرِعاطفه امروز هم‌پوشانی دارند ــ تکرار کنم. در عوض، به نظر می‌رسد مفهوم‌سازیِ این موقعیت‌ها در پیوند با همان سرمایه‌گذاریِ مالکانه در سفیدبودن ارزشمند باشد؛ سرمایه‌گذاری‌ای که تناقضِ فاشیستِ لزبین بودن را می‌پوشاند و همان ایده‌ی مشمئزکننده و حق‌به‌جانبِ ایده‌ی میل را هدایت می‌کند؛ ایده‌ای که در اپلیکیشن‌های دوستیابی به‌وضوح بیان می‌شود، جایی که کاربران می‌نویسند «بدون برنج، بدون ادویه، بدون شکلات، بدون ادویه کاری» و آن را صرفاً ترجیح شخصی تلقی می‌کنند (اینجا البته بار دیگر مسئله‌ی فناوری مطرح

---

[47] Andrea Long Chu, 'On Liking Women', *n+1* 30, Winter 2018, https://nplusonemag.com/issue-/essays/on-liking-women/;

[48] Amia Srinivasan, 'Does Anyone Have the Right to Sex?', *London Review of Books*, Vol 40, No 6, 22 March 2018, pp 5–10, https://www.lrb.co.uk/v40/n06/amia-srinivasan/doesanyone-have-the-right-to-sex, accessed 4 September 2018

[۴۹] م. اصطلاحی برای مردانِ دگرجنس‌گرایی که خود را «مجردِ ناخواسته» می‌دانند و اغلب دیدگاه‌های زن‌ستیزانه دارند.

[۵۰] م. Reddit یک پلتفرم بزرگ گفت‌وگوی آنلاین مبتنی بر انجمن‌های موضوعی (ساب‌ردیت‌ها) که کاربران در آن پست می‌گذارند و با رأی‌گیری و بحث مشارکت می‌کنند.

[51] See David Futrelle, 'When a Mass Murderer Has a Cult Following', *The Cut*, 27 April 2018, https://www.thecut.com/2018/04/incel-meaning-rebellion-alex-minassian-elliot-rodger-reddit.html, accessed 11 September 2018

[52] The conversation took place on 19 October 2017, at Chisenhale Gallery, London, and its audio file is at https://chisenhale.org.uk/artists/hannah-black/, accessed 10 February 2019

[53] See Sontag and Rich, 'Feminism and Fascism: An Exchange', op cit

می‌شود.)[۵۴] این تصور که چنین چیزی **اشکالی ندارد** برهمان اصلی استوار است که پیش‌تر توضیح داده شد: همان اولویت‌دادن تمنامحورِ بورژوایی به خودتحقق‌بخشی و خودتعریف‌گری.

این موضوع همچنین به قطبی‌شدن لحن میان طعنه و خلوص‌نیت پیوند دارد. به این معنا که طعنه‌ی سخت، بی‌احساس و سردِ نئوفاشیست‌ها ازسوی نویسندگانی همچون آنجلا ناگل، به‌اشتباه به‌عنوان پاسخی منطقی به صداقتِ آسیب‌پذیر و سرشار از عاطفه‌ای درک شده است، صداقتی که او آن را به‌عنوان سیاست هویت آنلاین به سخره می‌گیرد.[۵۵] ما باید موقعیتی بیابیم میانِ انکار زن‌ستیزانه و بیش‌ازحد عقلانیِ احساس و آسیب‌پذیری، و تأیید ساده‌لوحانه‌ی این وضعیت‌ها به‌عنوان حقیقتی فوری و بی‌چون‌وچرا.[۵۶] اگر به هنر بازگردیم، فکر می‌کنم نمایشگاه هانا بلک در سال ۲۰۱۷ در گالری چیسنِ‌هیل یک راه برون‌رفت از این بن‌بست را ارائه کرد. موجودات گِلی و خرس‌های عروسکی که در فضای گالری پراکنده بودند، کیفیتی آسیب‌پذیر و تنها و حالت‌هایی از دلبستگی را منتقل می‌کردند، در حالی‌که متنی که در مرکز قرار داشت، *وضعیت* (The Situation)، میان عظمت سیاست در مقیاس جهانی و صمیمیت گفت‌وگوی میان دوستان در نوسان بود ــ و همه‌ی این‌ها در پایان نمایش، زمانی که کتاب‌ها خرد و نابود شدند، محو گردید. من کار بلک را همچون امکانی می‌بینم برای اندیشیدن به هویت، میل و مبارزه‌ی سیاسی به‌گونه‌ای که ضدخودبینی و جمع‌محور باشد.

مارینا: لارن، جالب است که تو نمایشگاه هانا بلک را به‌عنوان نمونه‌ای مطرح کردی که میانجی‌گری‌ای بسیار شکننده‌تر و بازتر میان امر نظام‌مند و امر عاطفی (یعنی میان ساحت‌های شناختی و میان مقیاس‌ها)، و میان امر جسمانی و جمعی، پیشنهاد می‌دهد. من با توصیفی که از کار او ارائه دادی موافقم و همچنین با آنچه که گفتی، درباره ضرورتِ کار کردن در چنین اذعان مفهومی و مادیِ پیچیده‌ای نسبت به آنچه در معرض خطر است؛ اذعانی که در سیاستِ هر اثر هنری، نهاد، یا کنش هنرمندانه‌ای که نسبتی حدسی/تخیلی با سیاست‌های رهایی‌بخش دارد حضور دارد ــ چه در باب نژاد، چه در باب جنسیت، چه در باب کمونیسم. تنها چنین نوعی از میانجی‌گری است که می‌تواند واقعاً به عمق نفوذ کند و انجماد خصلت‌های فاشیستیِ سولیپسیسمِ تشدیدشده‌ی امتیازمند، یا جمع‌های طردکننده را ــ همان‌طور که هر دوی شما توصیف کردید ــ مختل کند. آنچه برای من درباره‌ی کاری که بلک با اثر *وضعیت* و سایر کمپین‌هایی که در چند سال گذشته درگیرشان بوده مهم است، مسئله‌ی «نفی» است (ژست‌های نفی، نفی‌های اجرایی). این شاید به آنچه پیش‌تر گفتم وصل شود: از یک‌سو، توجه به اجرامندیِ سیاسیِ منفی‌نگری، نوعی مثبت‌اندیشی عاطفی و پذیرشِ خودمراقبتی را که این روزها به‌شدت رایج شده است، به تعلیق درمی‌آورد؛ امری که می‌تواند به گرایشی بدل شود برای تهی‌کردن یا به‌حاشیه‌راندن تناقض یا «احساس بد»، چه در مقیاس نظام‌مند و چه در مقیاس فردی (و انکار این واقعیت که پیوند زدن این دو مقیاس، مهم‌ترین وظیفه‌ی همزمان عاطفی و

---

[54] Srinivasan discusses this in her essay. Also see the Runnymede Trust's report on persistent racism in the LGBT community, 'Black and Gay: The Persistence of Racism in the LGBT Community', 8 August 2017, https://www.runnymedetrust.org/blog/black-and-gay-the-persistence-of-racism-in-the lgbt-community, accessed 4 September 2018.

[55] Angela Nagle, *Kill All Normies*, Zero Books, London 2017

[56] See Hannah Black, 'Some Context', Chisenhale Gallery, London, 22 September – 10 December 2017, https://chisenhale.org.uk/exhibition/hannah-black/, accessed 17 September 2018.

Tajrishcircle.org

تحلیلی است). و از سوی دیگر، فضای بیش‌ازحد تعین‌یافته‌ای که در آن چه کسی می‌تواند به‌مثابه سوژه‌ای انتقادی عمل کند را به حالت تعلیق درمی‌آورد.

باید به یاد داشته باشیم که «سرمایه‌گذاری مالکانه بر سفیدبودن» همچنین به‌معنای ادعای جهان‌شمول‌بودن، ادعای انتقادی‌بودن، و حتی ادعای منحرف بودن است؛ همان‌گونه که در پروژه‌های قوم‌ـملی‌گرایانه می‌بینیم که اعتبار آزادی‌خواهی خود را میراث جهان‌شمولیِ غربی در برابر انبوه قهوه‌ای‌های متعصب و عقب‌مانده معرفی می‌کنند (جسبیر پوآر به‌ویژه در این زمینه نوشته‌های مؤثری دارد، اما می‌توان از اصطلاح عام‌ترِ «صورتی‌شویی» نیز استفاده کرد).[۵۷] به این ترتیب، سوژه‌های کوییر از سرمایه‌گذاری بر سفیدبودن به‌مثابه مجوزی برای اجرای انحراف و رهاسازیِ پرخاش علیه منتقدان خود بهره می‌گیرند؛ همان‌گونه که در مورد یانوپولوس می‌بینیم. و «ترامپِ امپراتور- خدا» مگر چیزی جز بهانه‌ای برای فروپاشاندنِ والایشِ فاشیسم، به‌مثابه‌ی انحراف و تخطی است؟ در حالی‌که در فضای نهاد هنری، آنچه به‌راستی به‌مثابه نقدی آزارنده و ژرف تلقی می‌شود، به زبانی بدل شده که صرفاً در دسترس مردان سفیدپوست است ــ مانند جردن وُلفسون ــ که آن را با خودـانزجاریِ نمایشی، نفس‌گرایانه و سرمایه‌بَر پیوند می‌خورد (کمی این‌سلی‌وار؟). آنچه برای من جالب است این است که چگونه هانا بلَک، و همچنین سوندرا پری، دایموند استینگیلی و دیگران، زبان انتقادیِ انتزاع و منفی‌نگری را به‌عنوان نیرویی درون‌ماندگار و مادی برای نقد بازپس‌گیری می‌کنند و آن را بار دیگر با عاطفه و پیچیدگی پیوند می‌زنند ــ چه در آثارشان و چه در بسیاری موارد در کنشگری‌شان. برای من، چنین نوعی از منفی‌نگری آن جهان‌شمولی‌ای را به چالش می‌کشد که به سرمایه‌گذاری‌های مالکانه بر سفیدبودن ــ که اغلب نیز «بی‌گناه» فرض می‌شوند ــ کیفیتی چنان نیرومند می‌بخشد. در اینجا به کار سیلویا وینتر فکر می‌کنم و بر اصرار او بر اینکه انسان به‌مثابه یک «ژانر» که ازرهگذر تصادف تاریخیِ بیش‌ـتعیین‌شده‌ی سرمایه‌داری پدرسالارانه‌ی سفیدبرترپندار تعریف شده است (با این درک که هیچ‌گاه گونه‌ای دیگر وجود نداشته و بنابراین این توصیف‌گرهای ظاهراً تکراری دقیقاً به‌همین دلیل گشوده و ضروری‌اند)، چیزی است که هنوز باید در کنش نظری و انتقادی ما، به‌عنوان امری ضروری، برچیده شود. به‌نظر من اشاره‌ی آنجلا به هاراوی در این زمینه مرتبط است، زیرا دست‌کم در «مانیفست برای سایبورگ‌ها»، گسستنِ فهمِ ته‌نشین‌شده از «انسان» ــ تا آنجا که سلطه بر هرآنچه بیرون از آن قرار می‌گیرد را مشروعیت می‌بخشد ــ به‌عنوان یکی از دستورکارهای حیاتی فمینیسم سوسیالیستی شناسایی شده بود.

برای لحظه‌ای برگردم به این عقلانی‌نماییِ حیله‌گرانه و به ناگل: همیشه برایم شگفت‌آور است که این‌گونه فراخوان‌ها تا چه حد از منظر سیاسی ناآگاهانه‌اند و تا چه اندازه به شکلی باورنکردنی بیش‌ـتعیین‌شده هستند ــ جهان‌شمولی به‌طور نوستالژیک همچون هنجاری تعریف می‌شود که سیاست‌های نژادی و جنسیتی و شرایط امکان آن، به شیوه‌ای ساختاری انکار می‌گردد؛ در حالی که «سیاست هویت» به‌عنوان ابژه‌ی منفی، سرچشمه‌ای غیرعقلانی، تفرقه‌افکن و خودشیفته برای همه‌ی ناخشنودی‌ها از رهایی و چرخش به سیاست فرهنگی فاشیستی معرفی می‌شود. در اینجا عقلانیت همواره یک سرنخِ گمراه‌کننده است ــ گویی نزاع بر سر اینکه چه چیزی عقلانیت محسوب می‌شود و چه چیز در برابر آن قرار می‌گیرد، خود نقطه کانونیِ

---

[۵۷] البته عکسِ این وضعیت را می‌توان در الگوهای قوم‌ـملی‌گرایانه سفید دید؛ برای مثال در روسیه، با سیاست‌های دولتی و پوپولیستیِ ضد همجنس‌گرایانه‌اش، یا در هر جایی که به‌جای روشنگری، دینِ سازمان‌یافته شالوده پروژه‌های قوم‌ـملی‌گرایانه را تشکیل می‌دهد.

ستیز سیاسی نیست. همین نوع خودخوشنودی در صورت‌بندی‌های گفتمانی‌ای مانند «زینوفمینیسم» نیز قابل تشخیص است. جریانی که در قیاس با هاراوی عقب‌تر می‌ایستد، چرا که «علم» و «بیگانگی» را به‌عنوان منبعی مثبت برای سیاست جنسیتیِ رهایی‌بخش فرا می‌خواند، بی‌آنکه چندان علاقه‌ای به پرسش از این اصطلاحات داشته باشد ــ نه از منظر تاریخ فمینیسم و نه در نسبت با پروژه‌های ضدسیستماتیک سیاسی.[۵۸] در همین حال، عمدتاً این مردان سفیدپوست (و تعداد کمی از زنان راست‌گرای ترول، مثل هنرمند دیانا هاواس) هستند که در اینترنت و جاهای دیگر برای «آزادی بیان» نمایش اجرا می‌کنند (که همان کدگذاریِ «عقلانیت» است) ــ ادعای جهان‌شمولی دارند، اما در عمل به‌طرزی شفاف برای گسترش فضا برای خود و دیگرانی مانند خودشان سروصدا می‌کنند؛ اغلب برای بیان یا حمایت از نگرش‌های خشونت‌آمیزِ ارتجاعی، زیر پوشش سست و واهیِ «مناظره».

چنین تعهدات پرشور و عاطفی به سفیدبودنِ مالکانه (و به مردانگی، چنان‌که ارجاع به تِولیت این امر را به‌روشنی نشان می‌دهد)، به‌گمان من، هم‌راستا هستند با آن مشروعیتِ فقط به‌ظاهر خنثایی که گفتمان‌های فناوری به اشتیاق‌هایی برای نخبه‌گرایی و (ضد)داروینیسم اجتماعی اعطا می‌کنند؛ اشتیاق‌هایی که اغلب در عمل وجود دارند، اگر نه در سطح حقوقی (فردی مانند پیتر تیل که در سطح حقوقی استثناست) و با ذهنیت سرمایه‌داری لیبرتارین تناسب دارند. همان‌طور که اسعد حیدر نوشته است، اگر قرار باشد جهان‌شمولیِ انقلابی—یا برای مقاصد این بحث، جهان‌شمولی‌ای غیرفاشیستی—وجود داشته باشد، باید در ظرفیت آن برای ایجاد هم‌هویت‌سازی در میانِ تفاوت‌ها باشد، نه در فروکاستن یا محوِ تفاوت در یک هنجارِ انتسابی یا آرمان‌گرایانه؛ آن‌هم در شرایطی که خودِ تفاوت از سویِ سازوکارهای بی‌امانِ تفکیک و مرتب‌سازیِ خشونتِ ساختاری تقویت می‌شود—سازوکارهایی که دقیقاً از طریق پیوستن به هنجارها عمل می‌کنند.[۵۹] اینجا شاید بخواهم ناپسندیِ زندگی‌کردن، چنان‌که گویی جامعه از پیش دگرگون شده است را به پرسش بکشم، یا دست‌کم صورت‌بندیِ محتاطانه‌تری از آن داشته باشم. خطر خودخوشنودی، بی‌تردید در آن وجود دارد، اما به‌نظر می‌رسد چنین زمان‌مندیِ پارادوکسیکالی از ساحت صمیمیِ هر سیاستِ دگرگون‌ساز جداناشدنی باشد. اگر نتوانی آن دگرگونی را به تجربه‌ی خودت پیوند بزنی، آنگاه وضعِ موجود بی‌گمان بسیار تغییرناپذیرتر و دست‌نیافتنی‌تر—یا به‌عبارتی، طبیعی—به‌نظر خواهد رسید.

و این همان ادعای تنوع نظر است که همه‌ی نابرابری‌های واقعی در قدرت و دسترسی به بیانِ قابل فهم را یک‌دست می‌کند و فضای بحث را از هرگونه طنین واقعیِ سیاسی تهی می‌سازد؛ انحرافی بسیار کارآمد از پیوندهای واقعی میان گفتمان‌های راست افراطی—چه آنلاین، چه در دنیای هنر—و خیابان و سیاست‌های نهادی‌ای که آن‌ها را به‌طور گسترده اجرا می‌کنند، چنان‌که گذار از پپه تا ترامپ تا اخراج‌های دسته‌جمعی در آمریکا آشکار می‌سازد. هیچ‌چیز نمی‌تواند روشن‌تر از این تصور اعلام کند که سفیدی ــ و پیش از همه مردسفیدبودگی ــ تا چه اندازه به‌طور جنسیتی و نژادپردازی‌شده عایق‌بندی شده است: این تصور که هیچ‌گونه پیوندی میان گفتمان‌های راست افراطی درباره نابود کردن دیگران و نابودیِ واقعیِ همان افراد ــ چه به‌صورت نظام‌مند و چه موردی ــ وجود ندارد. در اینجا به تمام دفاعیات فریبکارانه و ناآگاهانه‌ی گالری هنری فاشیستیِ

---

[58] See ‘Xenofeminism: A Politics for Alienation’ by Laboria Cuboniks http://www.laboriacuboniks.net/, accessed 11 September 2018.

[59] Asad Haider, *Mistaken Identity: Race and Class in the Age of Trump,* Verso, London, 2018

Tajrishcircle.org

سابق در لندن، تحت عنوان تنوع نظر فکر می‌کنم و همچنین به این‌که فضای هنر به‌طور خاص مستعد چنین مواضعی است و اینکه این مواضع، صرف‌نظر از موقعیت سیاسی هرگز واقعاً از بین نمی‌روند. منظورم این است که، در شرایط کنونی جهان، و همچنین در کشوری که طلوع طلایی (Golden Dawn) از حمایت نسبی گسترده‌ای در میان مردم برخوردار بوده و سرکوب خشونت‌آمیز دولت علیه مهاجران و جنبش‌های همبستگی با آن‌ها اغلب تحت نظریه‌ی «نعل اسبی»[۶۰] عمل می‌کند—که طبق آن باید هر دو قطب افراطی چپ و راست رام شوند (اگرچه در عمل تنها قطب چپ هدف قرار می‌گیرد)— انتظار نمی‌رود بِنال آتن ۲۰۱۸ دقیقاً همان گفتمان‌های «افراط‌های» بی‌زمینه را بازتکرار کند. با این حال، این بازتکرار به شیوه‌ای کاملاً احمقانه و زیبایی‌شناسانه صورت می‌گیرد، با ذکر «باشگاه ورزشی، دفتر کار، استودیوی تتو، وب‌سایت دوستیابی، دفتر مهاجرت، مرکز خرید، کلوب شبانه، کلیسا، اتاق تاریک» به‌عنوان همه‌ی فضاهایی که می‌توانیم در آن‌ها از «لذت و ناراحتی برانگیخته توسط شورش و واکنش» بهره‌مند شویم.[۶۱]

مقیاس و دامنه ستیزه‌ها، و امکان نقد

آنجلا: در اینجا چند نکته در بررسی امکانِ نظریه هنر به‌مثابه اندیشه و پراتیک ضدفاشیستی مطرح شد. نخست، اگر جنبه‌های بنیادین فاشیسم از پیش در زندگی روزمره سرمایه‌داری نژادپرست و پدرسالار وجود داشته باشد، اضطرابِ جهان هنرِ لیبرال از بازسازمان‌یافتنِ آشکارِ این عناصر به‌مثابه فاشیسم باید به‌عنوان ریاکاری افشا شود. دوم، هم مسئله فناوری و هم بحث درباره سکسوالیته، سفید بودن و فمینیسم، مسئله فرم، انتزاع، و نبودِ موقعیتی امن را مطرح می‌کنند که به‌طور پیش‌فرض از فرایندهای خاصی از همانندسازی پدید می‌آید. سوم، نظریه هنرِ ضدفاشیستی را نمی‌توان به بررسی‌های انتقادیِ زیبایی‌شناسی تقلیل داد (لنی ریفن‌اشتال، موردِ مناقشه‌برانگیزِ زنی که خلاقیت زیبایی‌شناختی‌اش در خدمت نازیسم بود، در مرکزِ مناقشه ریچ و سانتاگ قرار داشت)، بلکه باید با گسترش مادیِ ایدئولوژی نیز رودررو شود. این امر هیچ سادگی‌ای ندارد؛ مسئله نه نیت‌هاست و نه مراقبت‌های نهادی. ممکن است نهادی هنرمندی را که از راستِ افراطی حمایت می‌کند دعوت نکند، اما اقتصادِ توجه بسیار گسترده و پر از شگفتی است. در واقع، هیچ حفاظی در برابر آن که روزی در شمار «ابلهانِ مفیدِ جهانِ هنر» قرار نگیریم، وجود ندارد.[۶۲]

امروز، هنر به‌مثابه اقتصادِ توجه، «هرچه پیش آید» پست‌مدرنیِ گشوده و بی‌پایان را در سطحی ایدئولوژیک بازتولید می‌کند. اما این «هرچه پیش آید» درونِ چارچوبِ جهانِ هنرِ سرمایه‌دارانه متعهد به رقابت طراحی شده است. پذیرش مواضع راستِ افراطی می‌تواند «اصیل» به نظر برسد و حتی نوعی ارزشِ شوک‌آور داشته باشد که در نهایت همان ارزشِ بازار است، چه برای افراد و چه برای نهادها. ابلهانِ مفید وجود دارند، همانطور که فاشیست‌های باهوش، و همچنین لیبرال‌هایی که ممکن است خود را ضدفاشیست بدانند اما به توهّمِ سیاستِ میانه‌رو یا هنر به‌مثابه امر «غیرسیاسی» (که هر کسی همچون دیانا

---

[۶۰] م. نظریه نعل اسبی (horseshoe theory) «یک فرضیه سیاسی است که معتقد است افراط‌گرایی در جناح‌های چپ و راست، به جای این‌که در یک خط مستقیم مقابل یکدیگر باشند، در عمل شبیه نعل اسب به هم نزدیک می‌شوند.

[61] See ‘Athens Biennale 2018: Anti-’, *Athens Biennial*, 6 May 2018, http://athensbiennale.org/en/news/athens-biennale-2018-anti/, accessed 14 September 2018

[62] Megan Nolan, ‘Useful Idiots of the Art World’, *The Baffler*, 8 March 2017, https://thebaffler.com/latest/ld50-nolan, accessed 7 September 2018

Tajrishcircle.org

هاواس یا لوسیا دیه‌گو، صاحب گالری LD50 ، نشان می‌دهد چقدر همین موضع درواقع سیاسی است)، یا به‌عنوان زمینه‌ای مقدس برای «آزادی بیان» دل خوش کرده‌اند. این‌که جاناتان جونز در روزنامه *گاردین* از گالری LD50 بر همین اساس دفاع کرد، امری تصادفی نیست، بلکه روشنگرِ قلمروی به‌دقت محافظت‌شده هژمونی ایدئولوژیک است که نظریه هنرِ ضدفاشیستی ناگزیر باید در آن مداخله کند.[۶۳] به‌طور کلی، به‌گمان من، در میدان هنر ابلهان چندان زیاد نیستند، اما بسیاری هستند — چه افراد و چه نهادها — که هوش و توانِ فکریِ خود را وقفِ مسابقه موشکافانه قابل‌رویت‌بودن به‌معنیِ بقا کرده‌اند. به همین دلیل، مقاومت در برابر مشروعیت‌بخشی کنونیِ فاشیسم — فرآیندی که میدانِ هنر نیز در آن سهم دارد — عملیاتی بسیار پیچیده است.

پس، یکی از پرسش‌هایی که درباره نظریه هنرِ ضدفاشیستی می‌توان مطرح کرد این است: چه نوع همبستگی جمعی می‌تواند در برابر جمعِ خزنده فاشیستی مقاومت کند؟ آیا مسئله‌ی ائتلاف‌ها مطرح است؟ وقتی که رئال‌پولیتیک، مانند دموکراسیِ اکثریت‌محور اساساً هیچ سازوکارِ حفاظتی در برابر فاشیسم ندارد، این ائتلاف‌ها را در کجا باید جُست؟[۶۴] در چنین زمینه‌ای، آیا باید بیم آن داشت که ضدفاشیسم خود به یکی دیگر از «ضدها» بدل شود — بهانه‌ای برای بیشتر نیروهای طیف چپ (که گرچه با نئولیبرالیسم مخالفت می‌کنند، اما تا حد زیادی به طبیعی‌سازی ارزش‌های سرمایه‌دارانه یاری رسانده‌اند) تا بار دیگر ناهنجاری‌ای موقّت، درخشش و زرق‌وبرقی دیگر را شناسایی کنند؟

فاشیسم نه پوچ‌گرایی است، نه زیبایی‌سازی، نه طعنه، و نه حماقتی که مسیر اخلاقی‌اش را گم کرده باشد. و در این سطور پایانی، شایسته است که به خود یادآوری کنیم فاشیسم درباره چه چیزی است. فاشیسم سیاستی تاریخی و در حال تحول است که کلکتیوهایی از نفرت و یک‌دستی اجتماعی می‌سازد و بر اصلِ برتری استوار است؛ می‌تواند خود را پاسخی به «افزایش جمعیت» و قحطی یا برعکس، به کاهش نرخ زادوولدِ یک «ملت» جلوه دهد. فاشیسم که در منتهای جناح راست بروز می‌کند (با تمام آنچه این امر دربر دارد)، شیوه‌ای خاص از سازمان‌دهی و اِعمال قدرت بر دیگرانِ هویت‌سازی‌شده است، اما درعین‌حال می‌تواند از راه وعده توزیعی «عادلانه‌تر» نیز نیرو جذب کند. از همین رو، فاشیسم میانِ دو حوزه شناسایی و توزیع در نوسان است — و همین بخش مهمی از جاذبه‌اش را تشکیل می‌دهد. فاشیسم روح جمعی را بسیج می‌کند، نظمی از «پیوندها» را سامان می‌دهد (همان‌گونه که واژه « فاشیسم» از نظر ریشه‌شناسی نیز به [دسته پیوسته] اشاره دارد) که معمولاً زیر نظر رهبری «کاریزماتیک» عمل می‌کند. فاشیسم جهان‌بینی‌ای ترکیبی عرضه می‌کند که در آن سنت و نوستالژی با «پیشرفت» فناورانه تلاقی می‌کنند و در قالب سیاست نابودیِ موجه‌شده تلاقی می‌کند. در بنیاد، این همان چیزی است که نظریه

---

[63] Jonathan Jones, 'No One Should Demand the Closure of Galleries – Not Even for Far Right Artworks', *The Guardian*, 22 February 2017, https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/feb/22/art-galleries-free-speechld50-dalston, accessed 3 November 2018

[64] Tellingly, the 'European Parliament resolution on the rise in neo-fascist violence in Europe', 23 October 2018, comes after years of documented violence incited by the far right in the continent. The Resolution is at http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=MOTION&reference=P8-RC 2018-0481&language=EN, accessed 3 November 2018.

Tajrishcircle.org

ضدفاشیستی، از جمله آنچه از رهگذرِ هنر پرورده می‌شود، در برابرش ایستاده است. این‌جاست که امکانِ نقد ضدفاشیسم پدیدار می‌شود.

با این‌حال، با وجودِ تمام صحبت‌هایی که در فضای عمومی در جهتِ عکس جریان دارد، به نظر می‌رسد که بسیاری از فعالانِ عرصه هنر هنوز بر این باورند که سیاستِ آنان صرفاً گفتمانی یا اکتشافی است و در نهایت بدون تأثیرگذاری اجتماعی — مگر آن‌که رسوایی‌ای در کار باشد. وگرنه چه کسی جز آنان که از هنر امرار معاش می‌کنند یا سود می‌برند به آن اهمیت می‌دهد؟ برای تأثیرگذاری، باید به صندوق رأی رفت یا در تظاهرات شرکت کرد، از ارتشی حمایت یا با آن مخالفت کرد — در حالی‌که هنر مجاز است همچنان به روالِ معمول ادامه دهد. من نظریه هنرِ ضدفاشیستی را به‌مثابه پراتیکی می‌فهمم که نه‌تنها با توهّمِ «همه‌چیز طبق روال است» رودررو می‌شود، بلکه آشکار می‌سازد که این «روال معمول» در واقع چه بوده است. این نظریه تلاشی است برای در کنار هم نهادنِ تصویری کلان از واقعیتِ میدانِ هنر، روشن‌کردنِ چگونگیِ پیدایشِ آن، و حمله آشکار به نیروهای اجتماعی و اقتصادی‌ای که آن را تداوم می‌بخشند. نظریه هنرِ ضدفاشیستی باید به دورانِ ساده‌دلی در مواجهه با مقیاس و دامنه ستیزه‌هایی که در کارند پایان دهد — چیزی که به‌گمان من، کلِ این گفت‌وگو در اصل درباره آن بوده است.