
درس‌های فیلسوف هنرمند:

دوشان، بورن، نیومن و فرانسیس به روایت لیوتار

حامد عزیزیان گیلان*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۰۷/۰۳

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۱۱/۰۶

چکیده

مقاله حاضر به بررسی برخی دیدگاه‌های ژان - فرانسوا لیوتار، اندیشمند نامدار فرانسوی نیمه دوم قرن بیستم، درباره هنر و برخی هنرمندان مورد علاقه‌اش می‌پردازد. لیوتار که به سبب نظریات جنجالی‌اش درباره افول روایت‌های کلان و پسامدرنیته شهرتی عالم‌گیر یافت با بهره‌گیری از کلیدواژه‌گانی چون امر والا، غیر قابل نمایش، تخالف و اصوات خاموش به گمانه‌زنی انتقادی خود در قلمرو هنر می‌پردازد. او با کشف ناسازگاری تراندیسنده‌های دوشان، عمل کرده‌های پنهان آثار بورن، رویداد والای آثار نیومن و نوانس‌های اشباع‌رنگی فرانسیس علیه سلسله‌مراتب نظم مستقر روایت و گفتمان و در مجموع فرایند کلیت‌سازی در عرصه هنر اقامه دعوی می‌کند و جوپای نوعی پیرایبایی‌شناسی در فلسفه هنر است.

کلیدواژه‌ها: ژان - فرانسوا لیوتار، هنر معاصر، امر والا، عدم تعین، رویداد، نوانس، عمل کرده‌های پنهان، پسامدرنیسم

مقدمه

ژان - فرانسوا لیوتار (۴۲۹۱-۸۹۹۱م)^۱، اندیشمند فرانسوی، در زمره نامدارترین فلاسفه انتقادی نیمه دوم قرن بیستم میلادی به شمار می‌آید. عمده‌ترین زمینه‌های فکری وی، گستره‌هایی چون فلسفه سیاسی و نقادی فرهنگی‌اند و تحلیل‌های هنری و ادبی وی نیز در چنین قلمروهایی معنا دارند. به طور کلی و جهت سهولت در بررسی، می‌توان دوران حیات فکری لیوتار را به دو بخش تقسیم کرد:

دوره نخست: از سال ۱۹۵۴م تا ۱۹۷۹م، موسوم

به دوران پیش از نگارش کتاب وضعیت پسامدرن^۲ که هدف عمده لیوتار تحلیل، بازخوانی و، در نهایت، نقادی کامل مارکسیسم و نیز بررسی و نقد ساختارگرایی است.

دوره دوم: از سال ۱۹۷۹م تا ۱۹۹۸م، موسوم به

دوران «پس از وضعیت پسامدرن» که در این دوران تکیه عمده لیوتار بر تحلیل‌های نامتعارف (و در حقیقت ضد تحلیل)، بازخوانی‌های ویژه و نوآورانه آراء و متون فلسفی، هنری، ادبی، و مذهبی است. لیوتار در این مقطع از کار فکری خود با بهره‌گیری از نوعی شکاکیت عمیق و بنیادین، به بازخوانی اندیشه‌های فلسفی و زبانی گذشته پرداخته و ضمن طرح ایده‌هایی ماهیتاً ضد مفهومی هم‌چون، مغالطه یا «پارالوژی»^۳ (در وضعیت پسامدرن) *تخالف*^۴ (در *تخالف: ستیز جملات*)، *رویداد*^۵ (در *ناتسانی و امر والا و آوانگارد*)، و *بالاخره امر والا*^۶ (در *پاسخی به پرسش «پست مدرنیسم چیست؟»*)، *امر والا و آوانگارد و درس‌هایی درباره تحلیل امر والا* چارچوب سیال اندیشه خود را به ایفای نقش عامل چالش‌برانگیز و - در اصطلاح این نوشتار - متاستازیک^۷ مقاوم در برابر هرگونه نظام‌سازی مشروط نمود. لیوتار هر چند در آثار دوره نخست اندیشه خود به «امر تصویری» یا «انگاره‌نما»^۸ در دل گفتمان چنین نقشی را واگذار می‌کند، اما این‌گونه نقش‌آفرینی‌ها در دوره موسوم به «پیشاپست‌مدرن»، جنبه‌ای مکمل

دارند و هم‌چنان در چارچوب نظام دارای اهمیت‌اند. بدین ترتیب، لیوتار مانند بسیاری از اندیشمندان معاصر، در صدد تأسیس دستگاهی فکری بر نمی‌آید، بلکه تمام تلاش خود را مصروف کشف صداهای خاموش، منازعات لاینحل، مغالطات و امور مختل‌کننده گفتمان‌ها، ژانرها و در یک کلام کلیت‌ها می‌کند. در صحنه‌آرایی همیشه پویای اندیشه لیوتار عوامل متاستازیک به منزله بازیگران نمایشی متأملانه به شمار می‌آیند، از این رو آنچه برای لیوتار حائز اهمیت است، توجه به نقش روابط نامتعینی است که میان والای ناسازگار و سنجه‌ناپذیر با دیگر عوامل متاستازیک هم‌چون، «انگاره‌نما»، «رویداد»، «تخالف»، «تائسانی» و ... برقرار می‌شود. در مجموع، هدف از صحنه‌آرایی اندیشه لیوتار را می‌توان تلاش برای نمایش آشکاره‌گی عامل مقاوم متاستازیکی دانست که همواره: امر تصویری یا پیکره‌نما را علیه گفتمان، پوست لبیدویی را علیه بدن‌سازمند، عمل‌گرایی روایت را علیه قاعده و قانون فرا یا کلان‌روایت‌ها، زیبایی‌شناسی والا را علیه جامعه‌شناسی هنر، و اخلاق را علیه تمامیت‌خواهی سیاست علم می‌کند. (Readings, xv: ۲۰۰۶)

نقش‌آفرینی هر یک از این عوامل باید به گونه‌ای باشد که همه این عوامل نه قابل فروکاهی به یک عامل باشند و نه این‌که در مجموع کلیتی سازمند را تشکیل دهند. به نظر وی، اندیشمند یا منتقد پسامدرن در بازخوانی و تفکر خود ضمن در نظر گرفتن نقادی باید به نماینده امور متاستازیک غیر قابل عرضه، مقاوم، و در یک کلام پادزهرهای مکانیسم‌های کلیت‌ساز غایتمند بدل گردد و در برابر وحشت‌آفرینی مکانیسم‌هایی از این قبیل بایستد. هنر شامل همه اشکال آن در کنار ادبیات و نوشتار، در تئاتر فلسفی لیوتار جایگاهی بسیار بااهمیت دارد. وی تقریباً در تمام متون خود به آثار هنری متعددی اشاره نموده و از این رهگذر دو نقش انضمامی و تحلیلی را برای آن‌ها در نظر گرفته است. نقش انضمامی آثار هنری بیش‌تر در متون غیر هنری

لیوتار مشهود است، حال آن که وی در متون هنری خود، بخشی از بنیان اندیشه خود را به تحلیل نقش آفرینی هنرمندانی خاص و آثار آن‌ها مشروط نموده است. لیوتار از اوایل دهه ۱۹۷۰م - که نخستین متون خود را درباره هنر سینما به نگارش درآورد - تا اواسط دهه ۱۹۹۰م هیچ‌گاه از اهمیت هنر غافل نبود. وی با توجهی خاص به هنرهای تجسمی و به‌ویژه آثار هنرمندانی آوانگارد (چون دوشان، بورن، نیومن و فرانسیس)، در صدد رهایی هنرهای تجسمی از انقیاد نظام‌مند ایدئولوژی‌های سیاسی برمی‌آید و ضمن به رسمیت شناختن خلاقیت و نوآوری و اهمیت به حیث غیر بازنمایانه اثر هنری، به کشف وجهی از هنر می‌پردازد که به موجب آن یک اثر از محدوده‌ها و قواعد از پیش مقرر فراتر رفته و مرزهای جدیدی را می‌گشاید و به عبارتی موجب آشکارگی و الهام‌بخش افکار سیاسی و اخلاقی غیر منتظره می‌گردد. با توجه به این توضیحات، در این مبحث به بررسی مختصر آراء لیوتار درباره هنر با محوریت دیدگاه‌های او درباره پاره‌ای هنرمندان معاصر پرداخته شده تا از این رهگذر برخی نگره‌های یک فیلسوف معاصر درباره هنر آشکار گردند.

۱. دوشان: تراندیسنده‌های ناسازه

لیوتار در سال ۱۹۷۷م نخستین کتاب خود درباره هنر را به نام «تراندیسنده‌های دوشان»^۹ منتشر کرد. این کتاب را می‌توان یکی از نخستین خوانش‌های غیر متعارف از آثار هنرمند جنجال‌برانگیز فرانسوی «مارسل دوشان»^{۱۰} دانست. اهمیت نام دوشان در تاریخ هنر به واسطه این است که وی نخستین تلاش‌ها را برای دگرگونی رابطه صورت و محتوای هنری به عمل آورد و ضمن این که به باور خود سعی در هنرزدایی یا ایجاد ضد هنر داشت، ابژه یا عین هنری را نیز بازتعریف نمود. بسیاری از آثار دوشان هم‌چون چشمه یا «پیشابدان»^{۱۱} - که یک سنگ توالت امضاء شده است - و نیز «جابطری»^{۱۲}، در حقیقت اشیائی حاضر آماده^{۱۳} اند که به عنوان آثار هنری معرفی

می‌شوند. مفهوم حاضر آماده پس از دوشان، به تفکری رایج در دنیای هنر تبدیل شده و چنین اتفاقی موجب شد که «معیارهای سبک‌شناختی نیز بلافاصله مورد تردید واقع شده» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۵: ۳۱) و به چالش کشیده شوند. دوشان در عین حال در آثار تجسمی خود به حرکت سینماتیک نیز توجه ویژه‌ای مبذول می‌داشت و با بازنمایی این حرکت در آثاری هم‌چون «پایین آمدن برهنه از پلکان»^{۱۴}، به تحریف و از شکل انداختن بدن انسان توجه نمود. لیوتار بررسی خود درباره آثار دوشان را با نوعی گمانه‌زنی آغاز می‌کند و می‌گوید: «... آیا می‌توان چنین گفت که آقای دوشان، در قلمرو فضا و زمان، ماده و صورت، ناسازگاری^{۱۵} را جستجو کرده و یافته؟ یا ترجیح می‌دهد از قیاس‌ناپذیری سخن بگوید؟» (Lyotard, 2011: 49) لیوتار نخستین بار در این اثر خود و در عرصه هنر به پرسش از امر ناسازگار و قیاس‌ناپذیر پرداخته و آن را با امر نامحسوس یا نامرئی و سپس نانسانی مرتبط می‌کند. وی بر این باور است که دوشان با آثار خود ما را فریب می‌دهد و به نوعی دچار خفگی مان می‌کند. با دیدن آثار او چیزی نمی‌توانیم بگوییم؛ برخی آثار او هم‌چون «شیشه بزرگ»^{۱۶} (تصویر ۱) «یا داده شده (معلوم)»^{۱۷} به جز نمایش چیزهایی پیش‌پافتاده، هیچ چیز دیگری برای دیدن ندارند، ولی برای همین هیچ چیز دیده می‌شوند. با دیدن آثاری هم‌چون «داده شده» بیننده «دیگر آگاه نیست که آن (حفره مادینه‌ای) هست یا نیست. فکر می‌کند که می‌بیند هر آنچه را که می‌خواهد ببیند.» (ibid, 2011: 50). به عبارتی، بیننده در عین حال از این نیز آگاه است که دیگر نمی‌خواهد این‌گونه بیندیشد و در نتیجه، از مواجهه با این شکل غریب دچار نوعی اختلال ادراکی و دیداری می‌شود. دوشان به گونه‌ای طنزآمیز کنجکاوی بیننده را تحریک می‌کند و در این حالت نیز بیننده وادار می‌شود که در ذهنیت خود به تکثیر انگاره‌هایی نامتعارف بپردازد که، در نهایت، این زنجیره تداعی‌ها تخیل او را به ناتوانی می‌کشاند. به عبارتی، مارسل دوشان در نقاشی‌ها و

مجسمه‌های خود، ابژه هنری را به «چیزی عجیب و غریب، موجد اختلال و حتی مسخره» (Malpas, 2005: 95) تبدیل می‌کند و این استحاله موجب حیرت و از خود بی‌خود شدن بیننده می‌گردد.^{۱۸}

۲. بورن: عملگرایی پنهان

دانیل بورن^{۱۹} یکی دیگر از هنرمندانی است که لیوتار به صورتی ویژه آثارش را مورد توجه قرار داده است. این هنرمند مینی‌مال فرانسوی، در آثار تجسمی و چیدمان‌های خود دلبستگی خاصی به اهمیت فضا و نقش آن در ایجاد دگرگونی در بیننده دارد. برای نمونه، بورن در یکی از چیدمان‌هایش با عنوان «در دو طبقه با دو رنگ»^{۲۰} که در سال ۱۹۷۶م برای گالری لیسون^{۲۱} لندن ساخت، بر «نامنظمی فضای موجود و روابط نسبتاً غیر منتظره قسمت‌های مختلف آن تأکید می‌ورزد.» (لوسی‌اسمیت، ۱۳۸۵: ۱۹۳). بورن با ایجاد شیارهای راه‌راه و دارای رنگ‌های مختلف در پایه‌های دیوار، اختلاف سطح را با شدت بیشتری به نمایش می‌گذارد. لیوتار در یکی از نوشته‌های سال ۱۹۷۵م خود با نام «چه چیز را نقاشی می‌کنند؟»^{۲۲}، ضمن اشاره به فضاسازی‌های غیر گفتمانی بورن و تلاش وی برای نمایش امر نامحسوس و نامرئی می‌گوید: «اما این پارادوکس تجسمی است و نه زبان‌شناختی. متشکل از ایجاد چیزی مرئی است که در طبقه یا سطحی تجسمی، نامرئی است...» (osterling, 2009: 36). به نظر لیوتار، در این حالت بازتاب مادی سبب ایجاد نوعی حساسیت در بیننده برای دریافت امر نامحسوس و ناگفتنی می‌شود. بورن چیزی را تجسمی می‌کند که معمولاً پنهان است، اما در نمایشگاه‌های هنری، که نماینده سازمان‌های هنری و تجسمی‌اند، از پیش مفروض و آشکار پنداشته شده است. لیوتار در یکی از نوشتارهای مهم خود بار دیگر به آثار بورن می‌پردازد. این جستار که «یادداشت‌هایی مقدماتی درباره عمل‌گرایی آثار: دنیل بورن»^{۲۳} نام دارد، نخستین بار در سال ۱۹۷۹م

در نشریه اکتبر^{۲۴} به چاپ رسید. لیوتار در این نوشتار ضمن بررسی هشت اثر بورن موسوم به «درون و ورای قاب»^{۲۵} (تصویر ۲) که متشکل از چیدمانی از بوم‌های رشته‌ای آبی و سفید رنگی و کابل‌های فلزی بودند و در سال ۱۹۷۴م در قالب نمایشگاهی گروهی در بروکسل عرضه شدند، به بررسی کارکرد اثر هنری می‌پردازد. از نظر لیوتار کارکرد اثر هنری، روشنگری و راستی‌آزمایی نیست بلکه «بداع بازی زبانی دیگری است» و اثر هنری اگر در بستر مرسوم هنرمندانه قرار گیرد به امری جزمی بدل می‌شود زیرا «چگونگی دیدن و فهم» (Ly-otard, 1979: 65) را می‌آموزد. به عقیده لیوتار در این معنای جزمی، موزه و گالری بدل به نهادهای دانشگاهی جدیدی می‌شوند و به ثبت و ایجاد گفتمان آگاهی یاری می‌رسانند. در ثبت و ایجاد این گفتمان، «کارکردهایی فراعمل‌گرایانه»^{۲۶} به عنوان امور تعلیمی عمل می‌کنند. از نظر لیوتار، در آثار دنیل بورن نوعی ایجاد تناقض در کارکردهای فراعمل‌گرایانه و بستر مرسوم هنر وجود دارد؛ به عبارتی، هنر وی «نمایشی از عمل‌گرایی پنهان هنر است که توسط بستر یا زمینه عرضه نمایشگاهی پنهان شده است» (ibid)، بورن سعی می‌کند که در آثار خود، عمل‌گرایی پنهان را هم‌چون امری نامحسوس و نامرئی به نمایش بگذارد. لیوتار در این جستار بار دیگر به نظریات خود در کتاب گفتمان، انگاره^{۲۷} اشاره می‌کند و در آثار بورن توجه به نقش امر نامحسوس یا نامرئی و تلاش برای کشاندن آن به کنش دیدن را حائز اهمیت می‌داند. بورن با برساختن مجدد واسطه هنری و تغییر جایگاه تکیه‌گاهی بوم سوزهای را شکل می‌دهد که توانایی تصور مرئیت اثر نقاشی شده را در فضا و زمان واسازی شده دارد. (ibid: 66). هنرمندانی نظیر وی ضمن تلاش «برای بسط دادن محدودیت‌های ادراک حسی» در جهت «مرئی یا قابل مشاهده ساختن چیزی که اکنون (به صورتی) نادیده و نامرئی روی می‌دهد» (ibid: 67) به پیش می‌روند. در آثار بورن دیگر با آموزه قراردادی نهاد هنر مواجه نیستیم بلکه با

پالودگی راهبردهایی مواجهیم که تأثیرگذاری را به اثر هنری می‌بخشند، از این رو بورن به دیدگاه‌های متقدم و از پیش اصالت یافته در سلسله‌مراتب عمل دیدن قائل نیست و «هیچ‌گاه مقولات پیشینی فضا و زمان را به رسمیت نمی‌شناسد.» (ibid) از این رهگذر، اثر هنری تنها یک پیام را انتقال می‌دهد و آن عبارت از این است که «چگونه باید پیامی را انتقال دهد» (ibid)، در این معنا که چگونگی ارتباط دارای اهمیت نیست بلکه اثر با بیان این که «مرا درک نمی‌کنید یا فهمیدن من زمان خواهد برد» (ibid)، ضمن ایجاد دگرگونی در صورت زمان مند چگونگی باور به ارتباط را می‌رساند.

۳. نیومن: امر والای هنری و انتزاع

لیوتار در جستار مهم «پاسخ به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟»^{۲۸} از نگرش مغالطه‌شناسانه کتاب وضعیت پسامدرن، برای تحلیل نقش هنر، پیروی کرده است؛ به عبارت بهتر، «وضعیت پسامدرن» گزارشی از موقعیت دانش در جامعه متأخر است و پاسخ به پرسش «از موقعیت و ارزش هنر در فرهنگ معاصر بحث می‌کند.» (Malpas, 2005: 34)

لیوتار بحث خود را درباره رابطه میان واقع‌گرایی و بازنمایی آغاز می‌کند. از نظر وی، کارکرد نقاشی از قرن پانزدهم میلادی به بعد سندیت دادن به ساختارهای اجتماعی - سیاسی و مذهبی با همراهی قوانین پرسپکتیو بوده است. این مسئله چنان بوده که افراد می‌توانستند به کمک آثار شناخته‌شده و تسلط و مهارت فنی قابل ملاحظه، هنرمند را مورد تحسین قرار دهند. به عبارتی، مهارت و چیره‌دستی اساتید کهن بیش‌ترین اهمیت را داشته است. از آنجا که نقاشی به عنوان ایجاد تصویری در واقع‌گرایانه‌ترین شکل ممکن مطرح است، بازنمایی نیز دارای بیش‌ترین ارزش و اعتبار بوده است. بازنمایی در کنار مهارت هنرمند، هر دو در خدمت آفرینش توهم واقعیت‌اند. در این واقع‌گرایی متکی بر بازنمایی، جهان مطابق قراردادهایی که مخاطب از پیش

با آن‌ها آشنایی دارد، به تصویر کشیده می‌شود. به باور لیوتار، تنها یک تعریف برای واقع‌گرایی در هنر وجود دارد و به موجب آن واقع‌گرایی همواره در پی آن است تا از بحث و چالش بگریزد و جایگاه آن همواره «بین فرهنگستان‌گرایی و کیچ»^{۲۹} در نوسان باشد. (لیوتار، ۱۳۸۴: ۲۱) واقع‌گرایی مورد نظر لیوتار جنبه سبکی و تاریخی ندارد و در هر دوره‌ای که آثار هنری مطابق با الگوهای مشخص و معینی ساخته شوند به چشم می‌آید. گستره این واقع‌گرایی، از تابعیت صرف به قواعد کمپوزیسیون و پرسپکتیو تا رئالیسم سوسیالیستی مورد تأیید استالین^{۳۰} و ژدانف^{۳۱} و کالاهای فرهنگی معاصر را شامل می‌شود، هر چند اهداف واقع‌گرایی استالینی با واقع‌گرایی سرمایه‌داری متفاوت به نظر می‌رسد؛ بدین خاطر که اولی به کمک ارباب درصدد وفق دادن همه گرایش‌ها با خود است و دومی به یاری واقع‌گرایی پول خود را با تمام گرایش‌ها منطبق می‌کند، اما در نهایت از آنجا که هر دو گرایش به دنبال ایجاد کلیت و تمامیت هستند، طلب واقعیت را به معنای طلب «انسجام، سادگی، قابل انتقال بودن و توانایی ارتباط برقرار کردن» (همان) در نظر می‌گیرند.

لیوتار مدرنیسم و پسامدرنیسم را آشکالی می‌داند که در مقابل این واقع‌گرایی تمامیت‌خواه می‌ایستند و الگوهای تثبیت‌شده آن را به چالش می‌کشند. مدرنیسم هنری از اواخر قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم میلادی روند جدایی و گسست از بازنمایی را شتاب بیش‌تری بخشید، ظهور مکتب‌هایی چون امپرسیونیسم، کوبیسم، اکسپرسیونیسم و آبستره (انتزاعی) را می‌توان نخستین نشانه‌های ابطال الگوهای بازنمایانه دانست. لیوتار در ادامه بحث خود، ضمن تأکید بر هنر غیر بازنمایانه، به بررسی مدرنیسم و پسامدرنیسم و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها می‌پردازد. از نظر وی مدرنیسم و پسامدرنیسم از این نظر که با تردید در مورد باورها به پیش می‌روند و در این روند از طریق «نشان دادن یا نمودن آنچه «نانمودنی»^{۳۲} است» به ایجاد اختلال در مکانیسم کلیت‌سازی

می‌پردازند، هر دو درصدد برمی‌آیند که نشان دهند «چیزهایی هست که قابل درک است، اما نشان‌دانی نیست» (همان: ۲۸)، و از این رو، در یک جبهه قرار می‌گیرند. آثار هنری مدرن و پسامدرن، تعادل ناشی از تفاهم و هماهنگی به دست آمده از احکام مربوط به تشخیص امر زیبا را به هم می‌زنند و مانع ایجاد سلیقه یا معیار ذوق می‌شوند؛ به عبارتی، هنر مدرن و پسامدرن را می‌توان «ضد زیباشناختی»^{۳۳} نامید. از این رو، لیوتار با به کارگیری نظریات «کانت»^{۳۴} در کتاب نقدقوة حکم، هنر مدرن و پسامدرن را نازیباشناسانه می‌داند. لیوتار با نسبت دادن امر زیبا به قلمرو واقع‌گرایی، رویکردی ضد زیباشناختی اتخاذ می‌کند و در عین حال با اشاره مجدد به آراء کانت، ضد زیباشناسی مدرن و پسامدرن را به امر «والا»^{۳۵} منتسب می‌کند. احساس امر والا مبتنی بر ناهماهنگی، نبود صورت و ترکیبی از لذت و رنج است و به گفته لیوتار، برآمده از نزاعی است که میان قوا یا توانایی‌های مختلف فرد یا «توانایی‌های ادراکی و توانایی‌اش در عرضه و نمایش دادن چیزی» (همان: ۲۹) در می‌گیرد. این نزاع به واسطه این‌که یادآور امور ناسازگاری چون امر تصویری، رویداد، تخالف، و نانسازی است در صحنه‌آرایی اندیشه لیوتار بسیار حائز اهمیت است. لیوتار در ادامه بحث خود خطوط اصلی ضد زیباشناسی والا را چنین ترسیم می‌نماید:

اگر بحث از نقاشی آبستره یا تجربیدی در میان باشد بدیهی است که چیزی به عنوان مفهوم والا می‌تواند نشان داده شود؛ اما، این کار از طریق نشان ندادن ممکن می‌شود. بنابراین، چنین نقاشی بر موضوعی مبتنی نخواهد بود و چیزی را بازنمایی نخواهد کرد و، درست مثل مربع مالویچ، سفید خواهد ماند. این نوع نقاشی برای نشان دادن چاره‌ای ندارد جز آن‌که دیدن را ممنوع کند. و تنها از طریق رنج دادن بیننده موجبات لذتش را فراهم کند. (همان)

هنر غیر بازنمایانه یا انتزاعی برای لیوتار دارای اهمیت است. هنرمندانی چون «کازیمیر مالویچ»^{۳۶} چیزی را

فراروی بیننده قرار می‌دهند که عاری از خصلت‌های فیگوراتیو، بازنمایانه و فاقد جنبه نمایشی است. آثار مالویچ ضمن تلقین ایده ایجاد یک فرم یا صورت از هیچ چیز او را به خلاء دعوت نموده و نشان از امر غیر قابل نمایش یا نامودنی می‌دهند. اهمیت امر والا در جستار «پاسخ به پرسش»، به واسطه نقش آشوبگرانه آن به شکل‌گیری اشکال هنر پیشرو منجر می‌شود.

لیوتار در جستار مهم دیگری به نام «نمایش دادن امر نامودنی یا غیر قابل نمایش»^{۳۷} (۱۹۸۲) بار دیگر به نقش هنرمندان آوانگارد تأکید نمود. وی در این نوشتار به دغدغه نقاشان مدرنی پرداخته که همواره برای یافتن امر نامودنی، آماده حمله به قواعد از پیش استقرار یافته بوده‌اند؛ لیوتار در این باره چنین می‌گوید:

نقاشان مدرن کشف کردند که باید وجود چیزی را که قابل نمایش نبوده نشان دهند، حتی اگر قواعد پرسپکتیو... مورد پیروی قرار گیرند. آنان برای دگرگون کردن داده‌های تجسمی مفروض آماده حمله شدند تا میدان دیدی را که هم‌زمان پنهان می‌شود و نیازمند نامرئی شدن است، آشکار کنند، بنابراین، آن به منزله چیزی است که نه با چشم بلکه با روح مرتبط است. (Lyotard, 1982: 68)

لیوتار نقطه اوج علاقه به امر نامودنی را در هنر آبستره یا انتزاعی می‌بیند. از نظر وی، شدت علاقه به امر نامودنی سبب ایجاد حرکتی شد که حتی از بدنه هنر آبستره نیز فراتر رفت. به عبارتی، ماهیت تجسمی هنر آبستره نیز دچار نوعی دگرگونی گردید و عامل محرک این دگرگونی در حقیقت «گریزها و اشاراتی به امر نامرئی یا نامحسوس در قالب امر تجسمی یا محسوس» (ibid) بودند. می‌توان چنین گفت که از نظر لیوتار، در هنر آبستره نوعی والایش تجسمی نیز وجود دارد. در این والایش، علاوه بر زدایش بازنمایی صورت‌های هنری نیز دچار نوعی تقلیل و پالایش می‌شوند. با افزایش میزان این پالایش و زدایش حسرت یافتن امر نامودنی نیز فزونی می‌یابد. از نظر لیوتار، نقاشان مدرنیست به

واسطه تمایل به نوعی بی‌شکلی یا بی‌صورتی، توانایی بیش‌تری برای اشاره به «آنچه که قابل نمایش نیست» دارند. در مجموع، به باور لیوتار، هنرمندان آوانگارد به «پاسخ به پرسش نقاشی چیست؟» علاقه‌مند هستند و این علاقه را به واسطه تلاش برای اشاره به امر نامرئی و نامحسوس در اثر هنری آشکار می‌کنند. با توجه به آنچه گفته شد می‌توان راز علاقه بسیار لیوتار به هنرمندان انتزاعی به‌ویژه بارت «باروخ» نیومن^{۳۸}، نقاش انتزاعی آمریکایی را دریافت.

لیوتار در دو نوشتار بسیار مهم خود به نام‌های «امر والا و آوانگارد»^{۳۹} و نیومن: لحظه^{۴۰} که ابتدا به صورت مجزا در سال‌های ۱۹۸۴ و ۱۹۸۵ م و سپس در کتاب نانسانی: تأملاتی دربارهٔ زمان^{۴۱} منتشر شدند، به کشف مجدد آثار نیومن پرداخت. نکته مهم در هر دو نوشتار این است که لیوتار به رابطهٔ اثر هنری با رویداد توجهی ویژه مبذول می‌دارد. لیوتار جستار «امر والا و آوانگارد» را با نگاهی به یکی از آثار نیومن به نام *انسان والا قهرمان* (تصویر ۳) آغاز می‌کند و از همان آغاز برای مخاطب/ بیننده این مسئله را آشکار می‌سازد که با اثری متعارف مواجه نیست. لیوتار ضمن اشاره به نوشته‌های نیومن به دغدغهٔ او برای «دستیابی به معنایی از زمان» اشاره می‌کند که به موجب آن زمان به احساسات نوستالژیک یا تاریخ مربوط نیست. (ibid, 1991: 89) به عبارت دیگر، نیومن علاوه بر این که درصدد این بوده که خود را از قید «در زمانی بازنمایانه» رهایی بخشد؛ مشتاق این نیز هست که خود را در یک «اکنون» درگیر کند و این اکنون، زمان رویداد است و در سیر زمانی متعارف ایجاد اختلال می‌کند. «رویداد» از آنجا که رها از امور پیشینی است، طی روند تجربهٔ آگاهی به عنوان عاملی ناسازگار عمل می‌کند و از این رو، آگاهی قادر به هضم و شاکله‌مندی آن نیست. به گفتهٔ لیوتار، «اکنون رویداد» در اثر هنری نیومن غریب و منحصربه‌فرد است و چنین ویژگی‌هایی دارد:

اکنون نیومن که دیگر بیش از اکنون نیست، برای

آگاهی غریبه است و نمی‌تواند توسط آن (آگاهی) تشکیل شود. بلکه چیزی است که آگاهی را خلع سلاح می‌کند، چیزی است که آگاهی را عزل می‌کند، آنچه آگاهی نمی‌تواند قاعده‌مندش کند و حتی چیزی است که آگاهی برای شاکله‌مند نمودن خود آن را از یاد می‌برد... چیزی (است) که اتفاق می‌افتد. (ibid: 90)

لیوتار تحت تأثیر نظریات مارتین هیدگر^{۴۲} به بررسی ایدهٔ رویداد می‌پردازد. هیدگر از واژهٔ *Ereignis* به معنای «افشای ویژه - داشت»^{۴۳} یا نوعی آشکارگی خاص وجودی استفاده می‌کند. (Heidegger, 2001: xxi) این تعبیر از نظر لیوتار به معنای یک رویداد است؛ یعنی «چیزی که نمی‌توانیم قاعده‌مندش کنیم...» «چیزی اتفاق می‌افتد»^{۴۴}. به زبان ساده‌تر، روی می‌دهد... نه یک رخداد عمده به معنای رسانه‌ای، نه حتی یک رخداد کوچک، بلکه تنها یک اتفاق یا رخداد^{۴۵}. (Lyotard, 1991: 90) از نظر لیوتار، رویداد امری گریزان و غیر قابل بیان است و هرگونه چارچوب موجد بازنمایی را از هم فرومی‌پاشد. رویداد یک شیء یا وضع نیست بلکه وقفه‌ای حداقل در فضا / زمان است. رویداد با لحظهٔ حال یا «اکنون»^{۴۶} مرتبط است و به عبارتی «رویداد بودن رویداد، غرابت و منحصربه‌فرد بودن ریشه‌ای اتفاق است، «روی دادن» یا «رخ می‌دهد»^{۴۷} متمایز از چیزی که «رخ می‌دهد یا اتفاق می‌افتد»^{۴۸} است. رویداد ما را بدون معیار وامی‌نهد و نیازمند حکم نامتعیین است. (Readings, 2006: xxiii-xxiv). از نظر لیوتار، در بررسی رویداد، ابتدا نباید به چیستی و معنای آن توجه کرد زیرا رویداد به قلمرو حُس یا واقعیت تعلق ندارد، بلکه باید به آنچه اتفاق افتاده توجه کرد و به عبارتی، «آنچه اتفاق می‌افتد از چه چیزی اتفاق افتاده (؟) پیشی می‌گیرد... رویداد به عنوان علامتِ سؤالی قبل از رخداد یا اتفاق^{۴۹} به عنوان یک پرسش قرار می‌گیرد.» (Lyotard, 1991: 90) توضیح لیوتار دربارهٔ ناممکن بودن بحث از چیستی رویداد و در نتیجه تبیین ناپذیر بودن آن به تمایزش با رخداد می‌انجامد؛ به عبارتی، نمی‌توان از شناخت

امور پیشینی رویداد سخن گفت بدین خاطر که امری نامتعیین است.

بی‌توجهی مطلق نیومن به بازنمایی و ابعاد بزرگ آثار او، نوعی تلاطم و علامت سؤال در ذهن بیننده ایجاد می‌کند. این آثار با به پرسش کشیدن قوانین مربوط به معیارهای نهادها و سازمان‌های هنری، هر چه بیش‌تر امر نامتعیین را آشکار می‌نمایند. سادگی این نقاشی‌ها، بی‌توجهی به ترکیب‌بندی، ابعاد بزرگ و تأکید بر بی‌شکلی و سطح نقاشی به جای شکل و عمق، مجموعه مواردی هستند که در کنار هم گرد آمده‌اند تا اثر هنری را به منزله رویدادی نامتعیین ارائه کنند. به نظر لیوتار، هنرمندان آوانگاردی هم‌چون نیومن همواره باید به دنبال ثبت لحظه «کنون رویداد» باشند. اینان همواره باید در این فکر باشند که چیزی روی می‌دهد. انتظار هنرمندان آوانگارد برای رویداد، در گرو دغدغه طرح سؤال آنان طی فرایند خلق اثر هنری است. به عبارتی، هنرمندان باید صحنه را برای نقش‌آفرینی لحظات امور ناسازگاری چون امر نامرئی، رویداد، منازعه لاینحل تخالف، و امر والا آماده نمایند و به آن‌ها موهبت دیدن ببخشند. رویداد و دیگر امور ناسازگار تعادل قواعد ژانر را به هم می‌زنند، زیرا به شیوه‌ای تأملی بر رژیم‌ها یا امور متعین هجوم می‌آورند. از این رو، رویداد در هیچ چارچوبی نمی‌گنجد و در برابر داروی تعینی بازنمایی مقاومت می‌کند. لیوتار، در عبارتی که نظیر آن را در کتاب تخالف: ستیز جمله‌ها» (۱۹۸۳) آورده بود می‌گوید: «نه تنها در مواجهه با بوم یا صفحه‌ای خالی، در هنگام شروع کار، بلکه در هر زمان باید منتظر چیزی بود...» (ibid: 92) از این روست که انتظار برای واقعه‌ای به منزله همواره طرح پرسش نمودن است. رویداد هیچ چیز را از پیش نمی‌پذیرد و همواره با شکاکیت هم‌بستر است. لیوتار، در ادامه بحث خود به بررسی امر والا در آثار هنری می‌پردازد و نقش رویداد را بدان تفویض می‌کند و ضمن مقایسه هنر آوانگارد با امر والای اگزیستانسیالیستی برک^{۵۰} بر این عقیده است

که «چنین هنری اساساً یک رویداد است - تکنه‌ای که بر لحظه شهادت می‌دهد. در این شیوه، ترس ما از همه لحظاتی که به پایان می‌رسند کاسته می‌شود.» (Crowther, 205: 2003) پیوند والای اگزیستانسیالیستی برک با رویداد هنری سبب آشکارگی زیبایی‌شناسی (و در اصطلاح‌شناسی لیوتار نازیاشناسی) امر والا می‌شود و با ظهور آن «موضوع بحث هنر در قرون نوزده و بیست میلادی گواهی بر این حقیقت (است) که عدم تعین وجود دارد.» (Lyotard, 1991: 101) در این حالت، اُبژه یا عین هنری پسامدرن «دیگر در مقابل الگوها تعظیم نمی‌کند، بلکه سعی می‌کند تا این حقیقت را نشان دهد که چیزی غیر قابل بازنمایی و نمایش است؛ دیگر از طبیعت تقلید نمی‌کند (ibid)، به عبارتی اُبژه هنری، یک مصنوع^{۵۱} یا یک وانموده^{۵۲} است.

لیوتار در ادامه بحث خود، یکی از اصطلاحات مورد استفاده تئودر آدورنو^{۵۳}، متفکر انتقادی مکتب فرانکفورت موسوم به «ریزشناسی»^{۵۴} را وام می‌گیرد و به مقایسه آن با رویداد هنری می‌پردازد. منظور از ریزشناسی در اندیشه آدورنو شناسایی منافذ و درزهایی در کلیت و تمامیت تفکر یا ثبت رخداد اندیشه یا تفکری به مثابه امری به تفکر نیامده^{۵۵} است. ریزشناسی می‌تواند مطالعه عوامل متاستازیکی هم‌چون منازعه لاینحل تخالف، رویداد و والا باشد. از نظر لیوتار آوانگارد نیز دارای عمل‌کردی مشابه ریزشناسی است، بدین خاطر که «سعی هنرمند آوانگارد... ثبت (چیزی) ... است که اکنون نمی‌تواند نمایانده شود» (ibid: 103)، این امر غیر قابل نمایش تا نابودی نظام‌های عظیم بازنمایانه نقاشی منتظر می‌ماند تا به نمایش درآید. لیوتار در تحلیل آثار نیومن، ثبت رویداد را از قلمرو حادث واقع‌گرایی خارج می‌کند و به تفکیک آوانگارد از حادث واقع‌گرایی هنری رأی می‌دهد. هر چند زنجیره وانموده‌ها در آثار نیومن نیز قابل جستجو است، اما از آنجا که هر یک از آثار وی ضمن انکار هرگونه جنبه بازنمایانه، در تلاش برای ثبت لحظه‌ای مجزا از تجسم برمی‌آیند، در دام تکرار

شبيهه‌سازی حادّ واقع‌گرایی گرفتار نمی‌شوند. آثار هنرمند آوانگاردی چون نیومن گویی در اضطراب همیشگی «آیا روی می‌دهد؟» (ibid) حضور دارند.

لیوتار در نوشتار کوتاه «نیومن: لحظه» به‌گونه‌ای انضمامی‌تر به بررسی آثار نیومن می‌پردازد. از نظر وی آنچه نقاشی‌های نیومن را از انتزاع آمریکایی و حتی بدنه آوانگاردها مجزا می‌کند، درگیری با مسئله و پرسش زمان نیست، بلکه پاسخی نامنتظره به آن است. منظور این پاسخ است که زمان خودِ تصویر یا به عبارت دیگر «موضوع نقاشی خود آن «دم یا لحظه»^{۵۶} است.» (ibid: 79) به باور لیوتار، این لحظه برقی از نور است که چشمان را خیره می‌کند و به عبارتی یک «تجلی»^{۵۷} است. این تجلی یا آشکارگی، بازنمایی نابه‌نگامیِ نگاهی خیره است. نوارهای زیپ‌شکل آثار نیومن از چیزی که مابینِ سطور ناپیداست خبر می‌دهند و گواهی بر وجود یک برهنگی پوشانیده شده‌اند. بوم‌های نقاشی نیومن نوعی تضاد میان برهنگی عناصر تجسمی و اندوخته‌های داستانی این عناصر را به تصویر می‌کشند، به عبارت بهتر، «همه چیز آنجا هست - ابعاد، رنگ‌ها، خطوط - اما (در عین حال) هیچ‌گونه اشاره‌ای (به آن‌ها) در کار نیست.» (ibid: 80) در این حالت، وقتی که هیچ اشاره‌ای وجود ندارد و هیچ چیز عرضه نشده، چیزی هم نمی‌توان گفت. نقاشی‌های نیومن علی‌رغم سادگی ظاهری و رمززدایی ظاهریشان، بیننده را به خود جلب می‌کنند و او در این مواجهه به این معنا پی می‌برد که «احساس لحظه یا دم، آنی است.» (ibid) لیوتار ضمن اشاره به تشابه دیدگاه عارفانه تامس هس^{۵۸} مبنی بر این که آثار نیومن نمادی کبالایی از داستان پیدایش هستند با نوشته‌ای از نیومن که بحث خلقت از هرج و مرج آغازین یا عماء^{۵۹} را مطرح می‌کند، بر این باور است که وی به عمل پیدایشی اشاره می‌کند که توسط چیزی یا کسی انجام نشده بلکه «چیزی است که در دل امری نامتعیّن روی می‌دهد.» (ibid: 82) این امر نامتعیّن، مطابق با خوانش کبالایی، نور بی‌کران است، چنین نوری سبب

شکل‌گیری کلی^{۶۰} یا ظرف و پارصوف یا کالبد^{۶۱} می‌شود. با ایجاد حالتی به نام شخینا یا برقراری لذت نورانی دو سویه‌ای، پیدایش روی می‌دهد.^{۶۲} هرچند لیوتار به صورتی دقیق به بازخوانی این رابطه نمی‌پردازد، اما اشاره او به خوانش هس از نیومن، ضمن در نظر گرفتن نوعی رابطه هم‌زمانی در این کنش‌مندی، با خوانش کبالایی مشابهت‌هایی دارد. از جمله نکاتی که در این زمینه مورد تأکید لیوتار است اشاره به اصطلاح کبالایی «ماکوم» و مشابه دانستن آن با حضور است.^{۶۳} از نظر لیوتار، حضور «دم یا لحظه‌ای است که هرج و مرج تاریخ را دچار وقفه می‌کند، چیزی که «آنجا هست» را به یاد می‌آورد، حتی پیش از این که دلالت و معنایی در کار باشد» به عبارتی، حضور هم‌چون یک امر ناسازگار به مثابه رویداد یا لحظه والا «چنان روی می‌دهد که دلالت، تمامیت یا هویت، هیچ‌کدام محلی از اعراب ندارند.» (ibid: 87) در عین حال، حضور در آثار نیومن به مثابه نشانه‌ای به رهایی نیز هست، همان وسوسه غریب انتظار موعود یا ماشیح^{۶۴} در سنت یهود که به موجب آن حضور ماشیح می‌تواند سبب ایجاد «مصالحة وجود (یا مرگ) و معنا» (ibid) گردد. به بیان کبالایی نیز حضور در حالت شخینا، باعث پیش آمدن نوعی «جای‌گیری» می‌گردد و در این حالت است که لذتی روی می‌دهد، و روی دادن این لذت پاسخی به رنج موجد آن است.

ضمن مد نظر قرار دادن خوانش لیوتار، می‌توان هر یک از نقاشی‌های نیومن را نمایشی تجسمی از نوار موبیوس^{۶۵} در نظر گرفت. اهمیت سطح در نقاشی‌های نیومن، هرگونه پیش‌فرض درباره معنای کلاسیک مکان هندسی را زیر سؤال می‌برند. نوارهای روی نقاشی‌های وی مانند نوعی مرز عمل می‌نمایند که ضمن نمایان‌ساختن محدودیت سطوح به چیزی اشاره می‌کنند که به واسطه این محدودیت، نامحدود و بی‌شکل باقی می‌ماند. لیوتار در نوشتار خود به نوارهای رنگی یا زیپ‌های موجود در آثار نیومن نیز اشاره می‌کند. زیپ در آثار نیومن از یک تا سه خط از لحاظ رنگی متضاد تشکیل شده که میدان

رنگی یکپارچه را تقسیم می‌کند. زیپ هم‌چون اشعه خلقت، ضمن این‌که مانند منشوری نور را به رنگ‌های مختلفی تجزیه می‌نماید آن‌ها را در امتداد سطحی مانند کیهان می‌آرید. از سوی دیگر زیپ در معنای کلی می‌تواند همانند قانون نیز عمل کند، یعنی اینکه «بوم را به دو نیمه تقسیم می‌کند؛ همان‌گونه که قانون انسان را از (گریزه) خودش جدا می‌کند» (Slaughter, 2004: 255)، زیپ رویدادی مختل‌کننده را نمایش می‌دهد و می‌تواند با امر نانسانی مورد نظر لیوتار مشابهت داشته باشد، بدین خاطر که دارای دو جنبه ایجابی و سلبی است. در تفسیر لیوتار، عمل تقسیم‌کردنی که توسط زیپ انجام می‌شود، هم‌چون نانسانی، وجود «چیز دیگری غیر از خود (انسانی) را تصدیق می‌نماید» یعنی امری اخلاقی که ناشی از دو وجه است و نه یک وجه. (ibid: 256) لیوتار در بخش‌های پایانی نوشتار خود بار دیگر به ماهیت هنر آوانگارد اشاره می‌کند و ضمن تأکید بر جنبه رویدادی هنر که ژانر گفتمانی را به چالش می‌کشد بر این باور است که «هنر ژانری مشخص در نسبت با غایت یا نه‌پایندی نیست (که موجب لذت در مخاطب گردد)، غیر از آن بازی‌ای است که قوانینش می‌باید مکشوف شوند.» (Lyotard, 1991: 88) به نظر لیوتار هنر وظیفه‌ای تاریخی - وجودی را بدون تکمیل آن به انجام میرساند و باید «از نو به وجود رویداد به واسطه اجازه دادن برای روی دادن، گواهی دهد.» (ibid). هنر باید ما را مجاب کند که خود را برای دیدن و شنیدن رد پا و نجوای امر غیر قابل نمایش مهیا کنیم، به وجود آن شهادت دهیم و در آن مستغرق گردیم. (Slaughter, 2004: 255)

۴. فرانسیس: یقین لرزان رنگ

لیوتار در جستار «پس از امر والا، موقعیت زیبایی شناسی»^{۶۶} (۱۹۸۷)، که بعدتر در کتاب *نانسانی* منتشر شد، از دو اصطلاح «نوانس»^{۶۷} و «طنین» یا «زنگ»^{۶۸} استفاده می‌کند. نوانس در اصطلاح موسیقی به معنای

شدت نواختن یک نُت موسیقایی یا اختلافی ظریف در تندی و کندی صداست. نوانس را می‌توان همانند سایه‌روشن در نقاشی در نظر گرفت؛ طنین یا زنگ صدا نیز ناشی از اختلافی جزئی در صدایی ایجاد شده است. از نظر لیوتار نوانس و زنگ عبارت‌اند از «اختلافات و تفاوت‌هایی که به سختی قابل ادراک هستند و بین رنگ‌ها یا اصوات وجود دارند.» (Lyotard, 1991: 140) چنین تفاوت‌هایی از طریق مشخصه‌های فیزیکی مربوط به تعیین بسامدهای صوتی یا زمانی و طیف‌نگاری قابل تشخیص نیستند، از این رو نوانس و زنگ نیز همانند منافذی هستند که با شرایط آزمایشگاهی نمی‌توان آن‌ها را سنجید. این‌گونه تفاوت‌ها می‌توانند ناشی از عمل‌کردی باشد که نوانس و زنگ در پیش گرفته‌اند، به عبارتی، نتی مشابه و در عین حال متفاوت که از یک ویلن یا پیانو به گوش می‌رسد یا رنگی مشابه که در نقاشی رنگ‌روغن یا آبرنگ دیده می‌شود؛ بدین خاطر، نوانس و زنگ سبب ایجاد تفاوت و تعویق می‌گردند. این دو موجب می‌شوند که «تفاوتی بین نُتی که با پیانو (اجرا می‌شود) و همان نُت که با فلوت (اجرا می‌گردد) ایجاد گردد، همین‌طور باعث میشوند که چیزی شناسایی و تشخیص آن نت را به تعویق بيفکنند.» (ibid) از نظر لیوتار در درون فضای ناچیزی که توسط یک نُت یا یک رنگ اشغال شده و در حکم کارت هویت آن دو است، نوعی عدم تعین و بی‌کرانی هارمونیک وجود دارد. به عبارتی، چنین عدم قطعیتی درون چارچوبی قرار گرفته که به ظاهر توسط هویت، متعین گردیده است. این چارچوب ساختاری شناسایی شده است که در دل خود امری غیر قابل تعین را جای داده است. می‌توان چنین نتیجه گرفت که نوانس و زنگ هم‌چون امور ناسازگار و مقاومی در قلب ژانرها و ترکیب‌بندی‌های هنری عمل می‌کنند، به دیالکتیک و دیالوگ تن نمی‌دهند و همیشه از اشارات گریزان هستند. در چنین حالتی است که هنرمند آوانگارد باید به وجود این ناگفتنی‌ها که در گفتمان‌های فرهنگی و هنری در قالب عواملی متاستازیک نقش امور

چالش برانگیز را بر عهده می‌گیرند، گواهی دهد.

آثار «سَم فرانسیس»^{۶۹} نقاش آمریکاییِ فرانسوی تبار، لحظاتی نامنتظره را آشکار می‌کنند که در آن‌ها رویدادهای رنگی به واسطهٔ حرکاتی شیخ‌گون، ظریف و نوانسی، حضوری شورانگیز و شگرف دارند؛ بدین خاطر، لیوتار به واسطهٔ علاقه‌ای که به فضا سازی‌های نقاشانهٔ غریب فرانسیس داشت، یکی از نوشتارهای خود را به معرفی آثار این هنرمند اختصاص داد. این اثر با عنوان سَم فرانسیس - درس تاریکی^{۷۰} نخستین بار در سال ۱۹۹۳م منتشر شد. سَم فرانسیس نسبت به هنرمندان رنگ - ژست‌گرا و کنشی، به شیوه‌هایی نقاشانه‌تر تمایل داشت، از این لحاظ وی در نقطهٔ مقابل هنرمندانی چون «جکسن پولاک»^{۷۱} قرار داشت. فرانسیس خود را بیش‌تر متأثر از هنرمندانی چون «مارک روتکو»^{۷۲} و «کلیفورد استایل»^{۷۳} می‌دانست و منکر این بود که او را نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی بنامند. با این حال، وی در برخی آثار خود هم‌چون «آبی در یک نقطه»^{۷۴} (۱۹۵۸) ضمن رعایت خصوصیات اکسپرسیونیسم انتزاعی «نوعی سلیقهٔ اروپایی را به این جنبش می‌افزاید.» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۵: ۶۰). در آثار فرانسیس رنگ دارای بیش‌ترین اهمیت است. وی با استفاده از رنگ هم‌چون یک مینیاتوربست و تحت تأثیر نوعی ریخت‌شناسی حیاتی، تعالیمِ ذن و نظریاتِ یونگ^{۷۵} دربارهٔ ناخودآگاه جمعی به خلق آثار خود می‌پرداخت. لیوتار در تحلیل شاعرانهٔ خود، به‌خوبی تنوعات ظریف معانی در استفادهٔ فرانسیس از رنگ را تشخیص می‌دهد. وی آثار هنری سَم فرانسیس را «درس‌های تاریکی» و «نقاشی‌های یک مرد نابینا» می‌نامد. (Lyotard, 2010: 21) فرانسیس هرچند در آثار خود شکوه و باروری رنگ و کثرت امور قابل لمس و حسی را ستایش می‌کند؛ به واسطهٔ رنگ به تحریک و آشکارگی عشق و شور و شهوت می‌پردازد؛ اما طبق نظر لیوتار، بذر تشویشی نیز در این فضای پرنشاط آکنده است. به عبارتی، می‌توان احساس کرد که هنرمند روشن‌بین امور مرئی، نابیناست. مرثیت رنگ‌ها در عین

این که جلوه‌ای از خود را نمایان می‌سازند، اما خود را «به نگریستن نمی‌سپارند» و ماده نیز «به لمس شدن تن نمی‌دهد.» (ibid: 22) از نظر لیوتار نقاشی خود را تقلیل می‌دهد تا دیده شود و به عبارتی «تصویر سمپتومی یا عارضه‌ای میل به رنگ کردن و کشیدن است.» (ibid) نقاشی ممکن است یک وهم و خیال نیز باشد، بین دیدن یک تصویر و ایجاد آن ممکن است رابطه‌ای مستقیم وجود داشته باشد، از این رو می‌توان نقاشی را «یکی از راه‌های دل‌بستگی به ایجاد آن (تصویر) دانست.» (ibid: 41). در آثار فرانسیس نوعی تقابل ساختاری و ضد ساختاری وجود دارد که ممکن است ناشی از رابطهٔ مبهم مورد اشاره لیوتار، یعنی دیدن و ساختن باشد. وی در برخی آثار خود هم‌چون «آبی اشباع شده»^{۷۶} ضمن اشباع کامل رنگی، ساختار را می‌زداید و در آثاری چون «تقابل‌ها»^{۷۷} ساختاری در قالب واحدهای سلولی گرفتار در یک حرکت ریتمیک را به تصویر می‌کشد، ساختارهای نامتعینی به رنگ‌های آبی و قرمز با شدت و تندی بسیار که یادآور پروتوپلاسم^{۷۸}ها یا عناصر بنیادین سلول‌های حیاتی‌اند، از این رو توجه فرانسیس به نزاع میان متعین و نامتعیین، فعال و منفعل، جنبشی همیشگی را نمایان می‌سازد. فرانسیس در برخی آثار خود به رنگ سفید توجه ویژه‌ای می‌کند. از نظر لیوتار رنگ سفید در آثار فرانسیس نشانی از یک درام و رهایی است، سفید از نابینایی نیز سخن می‌گوید، چون نامی ندارد؛ با خلاء مرتبط است و از طرفی شامل تمام رنگ‌هاست و از برش‌های قراردادی خیال برای نام‌گذاری رنگ‌ها می‌گریزد. به عبارتی، فرد «هیچ را در سفید می‌بیند.» (ibid: 23). رابطهٔ رنگ با هنرمند و بیننده رابطه‌ای مبهم و دوپهلوست؛ این رابطهٔ مبهم میان امر مرئی و نامرئی نیز وجود دارد. به گفتهٔ لیوتار رنگ از سویی ما را فرامی‌خواند و می‌گوید: «بیا، تسلائی تو هستم، مالیخولیاییت را شفا می‌بخشم، به من عشق بورز» و در عین حال ما را از خود می‌راند و در فنا زنده می‌کند و می‌گوید: «برو! اغفالت می‌کنم، مانعت می‌شوم، خود را گم کن. (آگاهی از حقیقت مفقود بس

است.» (ibid: 113)، به عبارتی رنگ‌ها تنها می‌گذارند که امر نامحسوس و ناپیدا به یک نظر دیده شود. لیوتار در بررسی خود از تابلو «ایستر یا عید پاک»^{۷۹} (تصویر ۴) (۱۹۷۷)، ضمن اشاره به نام سموئل که هم نام کوچک هنرمند و هم یکی از نام‌های خدا در عهد عتیق است، فرانسیس را نابغه‌ای بصری توصیف می‌کند که اسرار مرثیت را از فرشته خدا ستانده است. فرانسیس ضمن خیانت به جهان رنگ‌ها، درگیر نزاعی همیشگی برای آشکار نمودن اسرار امر محسوس و به دیده آوردن امر نامرئی است، چنان‌که نقاشی «عید پاک» بزمی سرخوشانه و بدون طلب مغفرت می‌نماید و به گفته لیوتار: (همچون) مسابقه بوکس‌بازی نامشخص، هر یک (از حریفان) جا عوض می‌کنند (هم‌چون) مقابله‌ای وسواس‌گونه، معاشقه‌ای ناکام که هر کس ببازد می‌برد... یعقوب لنگ شدن را در صبحگاه به یاد می‌آورد. نقاشی خود را به شبانگاه اختگی الوهی نشان می‌دهد، از نامرثیت به در می‌آید. (ibid: 205)

آنچه در تحلیل لیوتار درباره آثار فرانسیس دارای اهمیت است توجه به این نکته است که کنش‌ها، اشارات و حالت‌های هنر آوانگارد هرگونه اقتدار و یقین - ولو - لرزان موجود در رنگ‌ها را به تعویق می‌افکنند. نقاشی از لحاظی یک نوشتار است، امری ناممکن در آن وجود دارد که تکیه بر رنگ را همچون تکیه بر واژگان، ممنوع می‌کند. به عبارتی، همیشه چیزی فراموش شده در طیف رنگی و بینایی باقی می‌ماند و از این سو به آن سو نوسان می‌کند و گریزان است؛ نوانسی در میان است که مقاومت می‌کند. (ibid: 218)

۵. نتیجه

رویکرد زیبایی‌شناختی یا به تعبیری ضدزیباشناختی مضمّر در بسیاری از آثار لیوتار، اثر هنری را به عنوان تجربه‌ای «پارالوژیک» یا «مغالطه‌شناسانه» یا «سرپناهی برای منازعه لاینحل تخالف»، توصیف می‌کند که در

حالت نخست مشروعیت‌گفتمانی و قوانین از پیش مستقر را زیر سؤال می‌برد و در حالت دوم ضمن جابه‌جایی و دگرگونی در جایگاه مؤلف و مخاطب، گیرنده و فرستنده، زمینه را برای فروپاشی ژانر و انحلال رژیم‌های جمله‌ای فراهم می‌کند. هنر پسامدرن مورد نظر لیوتار جویای این است که ضمن حذف تجربه زیباشناختی از چارچوب تاریخی آن و از اسارت فراروایت‌ها رهایی یابد و در عوض بر برخورد فردی سیالی با «رویدادی منحصره‌فرد» و «نامتعین» متکی باشد که به موجب آن اثر هنری خارج از هر نوع چارچوبی است. «نوانس، امر نامرئی و صدایی ناشنیده در محفظه‌ای عایق»، تعبیری هستند که لیوتار برای وضعیت «رویدادی» به کار می‌گیرد. در آثار هنری آوانگارد عاملی «انسانسی» و «والا» وجود دارد که هیچ‌گونه ادعایی برای سنجش صحت و درستی اثر هنری را برنمی‌تابد، و ضمن عبور از حدود تجربه ذوقی امر زیبا، بازنمایی روایت‌های کلان را مورد هتک حرمت قرار می‌دهد و سبب ایجاد نوعی دگرگونی و چندگونگی فرهنگی در قالب روایت‌های خرد و منفرد می‌گردد. در هنر آوانگارد پسامدرن نوعی گسست به وجود آمده که به موجب آن «اُبژه یا عین زیبا شناختی از زمانمندی (مندرج در) خلاقیت اصیل مُنفک شده» و دیگر به عنوان کالایی در گردش بین منتقد و هنرمند به شمار نمی‌رود. (Readings, 2006: 42) لیوتار در سراسر آثار خود ضمن طرح پرسش از الگوهای نهادینه‌شده هنر و سیاست و به یاری قضاوت تأملی، ضمن درگیری با هرگونه الگوی اجتماعی و تمامیت‌خواه، همواره در صدد حفظ و خلق موقعیت‌های شکننده خودآیین و مقاوم فردی در عرصه‌های نقادی هنری و سیاسی برمی‌آید. لیوتار از رویکرد خود در کتاب اقتصاد لیبیدویی^{۸۰} که مبتنی بر نقش‌آفرینی انرژی جنسی و تغییر شکل و فروپاشی بدن سازمند بود، در کتاب ترادیسنده‌های دوشان بهره‌گرفت و در تحلیل خود از آثار بورن نقش امر تصویری و محسوس را که پیش‌تر در کتاب گفتمان، انگاره‌نما به صورت مفصل مورد بحث قرار داده بود

به پاره‌ای عمل کرده‌های پنهان تفویض نمود. لیوتار در تحلیل آثار بارت نیومن عامل ناسازگار را به رویداد و امر والا تغییر شکل داد و از تجربه‌ی والایی سخن گفت که از طبیعت به عرصه‌ی رنگ کشیده می‌شود و گواهی بر ایده‌ی نامتعیین امر غیر قابل نمایش است. هنرمندان آوانگارد با طرح پرسش «آیا روی می‌دهد؟» به خلق آثار می‌پردازند، رویداد گواه به غرابت زمانی نامتعیینی است که همواره به سود امر غیرقابل نمایش به تعویق می‌افتد. لیوتار در تحلیل‌های شاعرانه خود درباره‌ی آثار سَم فرانسویس به ماهیت اغواگرانه‌ی نوانس‌های رنگی در اثر هنری می‌پردازد. او هر چند از امر زیبایی دخیل در ایجاد تشویش ذکر می‌کند، اما توصیف به شدت حسی او می‌تواند گواهی بر وجود نوعی زیبایی مبهم باشد که در تناقض با رویکرد زیبایی‌زداپانه اوست. بسیاری از منتقدین لیوتار معتقدند که ابهام موجود در تعبیر لیوتار درباره‌ی هنر، ناشی از دیدگاه پسا معرفت‌شناسانه‌ی وی است؛ به عبارت دیگر، وی به عنوان یک اندیشمند فرهنگی، حضور هنر برای هنر را نادیده می‌انگارد و آن را در چنبره‌ای از منازعات لاینحل و کنش‌های سیاسی و اخلاقی پنهان می‌سازد. با این حال، نمی‌توان تفاوت‌هایی را که در تحلیل‌های لیوتار درباره‌ی آثار برخی از هنرمندان (برای نمونه، سَم فرانسویس) را با دیدگاه معرفت‌شناسانه‌ی وی وجود دارد نادیده گرفت. نظریات لیوتار درباره‌ی هنر، علی‌رغم ابهام موجود در آن‌ها، از این حیث که تردید موجود در خلق اثر هنری را به رسمیت می‌شناسند و ماهیت هنر را به امری مسئله‌برانگیز تبدیل می‌نمایند، زمینه را برای نوعی انتظار هیجان‌برانگیز جهت کشف لحظات نامنتظره ادراکی فراهم می‌کنند و در چنین حالتی است که موجبات دگرگونی بنیادین در نقد هنری را فراهم می‌سازند.

نزد لیوتار چهره‌های پیشرویی که از دل هنر عامه برآمده‌اند، آوانگارد‌هایی به رسمیت شناخته شده نیستند، بلکه همواره تنها نوعی آوانگاردیسم ناب، ضد زیبایی و در عین حال نخبه‌گرا، برتر دانسته می‌شود و نقش انرژی

رویدادی درهم‌تنیدگی هنر نخبه‌گرا و عامه‌پسند یا از پیش به انرژی رخدادی فروکاسته می‌شود، یا این‌که جایگاهی ندارد. لیوتار علی‌رغم این‌که سعی می‌کند نوعی ماهیت هنری والا به فرایند فلسفه‌ورزی ببخشد، اما از آنجا که «ایده‌ی امر والا در ناشناخته، در سیاه‌چاله‌ی وجود، در امر غیر مادی ریشه دارد» (Morawski, 1996: 51) در نهایت، غرابت حسی - بدنی هنر را در کام خود فرومی‌برد و آن را به صورتی سلبی به خدمت می‌گیرد و از هم فرومی‌پاشد. از این رو، می‌توان گفت لیوتار همواره از فاصله‌ی فلسفی به هنر می‌نگرد و به عبارتی «آنچه باقی می‌ماند... نوعی پیرایه‌ی شناسی است که با کار فیلسوف هنرمند (یا بالعکس) همراه می‌شود» (ibid: 53)؛ بدین خاطر، صحنه‌آرایی عوامل ناسازگار در زیبایی‌شناسی نیز بدون وجود پیرایه‌ی شناسی و حفظ این فاصله‌ی فلسفی، امکان وقوع ندارد. می‌توان گفت که لیوتار هم‌ارزی نقش‌آفرینی زیبای صورت‌مند کانتی با گفتمان را از پیش اثبات شده می‌پندارد و ضمن پایبندی به تعاریف کانت درباره‌ی زیبای محدود، هرگز به امکان دگرگونی نقش‌آفرینی آن از کلیشه‌ای از پیش مقرر به امکان وجود نوعی زیبایی فرارونده و وجود نوعی غرابت حسی ممکن در زیبایی توجه نمی‌کند. او، در عین حال، در اشاره به والای مدرنیستی یا مالیخولیایی نمی‌تواند این مسئله را نیز مسکوت بگذارد که غرابتی ممکن است در زیبایی وجود داشته باشد که می‌تواند به والا نیز مرتبط باشد و نقش عاملی ناسازگار را به صورتی متفاوت ایفا کند. می‌توان چنین گفت که باور عمیق لیوتار به پیرایه‌ی شناسی به تبعیت از اندیشمندان یهودی مکتب انتقادی فرانکفورت، و اصرار بر چیرگی تجربه‌ی والا بر زیبا و اندیشه‌ی یهودی به یونانی، می‌تواند گواهی بر وجود نوعی پارساگرایی و والایش لذت مادی و حذف تمام عیار زیبایی در عرصه‌ی هنر باشد؛ هر چند، در عین حال، می‌توان گفت که پیرایه‌ی شناسی هم‌چنان به عنوان «سایه‌ای کمرنگ» و به عبارتی، تصویری نکاتیو از زیباشناسی باقی می‌ماند با این تفاوت که دیگر «در

14. Nude Descending a Staircase

15. contrariety

16. The Large Glass

17. Given

۱۸. ذکر این نکته ضروری است که برخی از هنرمندان و ناقدین معاصر نقش آفرینی دوشان در عرصه هنرهای تجسمی و دیداری را چندان سازنده نمی‌دانند. به عنوان مثال، جرمی گیلبرت - رلف، نقاش و منتقد آمریکایی انگلیسی‌تبار، بر این باور است که مشکل دنیای هنر زمانی آغاز شد که مارسل دوشان کمر به قتل آبژه هنری و ادراک انضمامی آن زد. دوشان با خلق اشیاء حاضر آماده، بنیان‌گذار نگرشی در دنیای هنر شد که به موجب آن امر رتینال یا دیداری، اعتبار خود به عنوان عاملی حایز اهمیت در ادراک اثر به مثابه یک بدن را از دست داد. برای آگاهی بیش‌تر در این باره نگاه کنید به دو اثر او:

Jeremy Gilbert-Rolfe. (1995), *Beyond Piety: Critical Essays on the Visual Arts, 1986-1993*, Cambridge: UK. Cambridge University Press.

Jeremy Gilbert-Rolfe. (1999), *Beauty & The Contemporary Sublime*, New York: USA. Allworth Press.

19. Daniel Buren (1938)

20. On Two Levels With Two Colours

21. Lisson Gallery

22. "Que peindre?"

23. "Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren"

24. October

25. "Within and Beyond The Frame"

26. The Metapragmatic Functions

27. Discourse, Figure

28. "Answering the Question: What is Postmodernism?"

29. Kitch

30. Joseph Stalin (1878-1953)

رهبر اتحاد جماهیر شوروی از سال ۱۹۲۴ تا ۱۹۵۳

31. Andrey Aleksandrovich Zhdanov (1896-1948)

سیاستمدار روس و رئیس کمیته عقیدتی حزب کمونیست

32. Unrepresentable

33. Anti-Aesthetic

34. Immanuel Kant (1724-1804)

35. Sublime

36. Kazimir Malevich (1878-1935)

37. "Presenting The Unpresentable"

38. Barnett "Baruch" Newman (1905-1970)

39. "The Sublime And Avant-Garde"

40. "Newman: The Instant"

41. The Inhuman: Reflections On Time

42. Martin Heidegger (1889-1976)

43. The disclosure of appropriation

44. Something happens

45. Occurrence

رثای فقدان الگوها» و وجود «معیارهای قابل انعطاف ارزش‌گذاری» سوگواری نمی‌کند. (ibid). با این حال، لیوتار در برخی تحلیل‌های هنری خود (از جمله درباره آثار سم فرانسیس) ضمن حفظ و پنهان ساختن حالتی از اشتیاق پارساگرایانه به احساس موضع میانه و دورگه یهودی - یونانی را در پیش می‌گیرد و پیرازیبایی‌شناسی را به طور قطعی ردّ یا تأیید نمی‌کند. ژان فرانسوا - لیوتار را می‌توان هنرمندی پنداشت که مخفیانه در معبد فلسفه به فعالیت هنری می‌پردازد. لحن وی، که میان نوعی جدّیت و حساسیت مالیخولیایی در نوسان است در تحلیل‌های فلسفی با پیش‌زمینه‌ای شاعرانه و آثارشسیسم فکری نجیبانه‌اش، وی را به هنرمند/متفکری تبدیل می‌کند که حتی با مخالفت خود نیز مخالف است.

پی‌نوشت‌ها

1. Jean-François Lyotard

2. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*

3. Paralogy

4. Differend

5. Event

6. Sublime

۷. Metastatic: نگارنده برای اموری هم‌چون والا، تخالف، مغالطه، رویداد و... در اندیشه لیوتار نام عوامل متاستازیک را برگزیده است. فرایند متاستاز به مرحله‌ای از رشد سلول‌های سرطانی گفته می‌شود که در آن روند رشد این سلول‌ها در مرحله‌ای ظاهراً متوقف می‌شود و سپس به شکلی کاملاً متفاوت، در بخشی دیگر از ساختار بدن ظاهر می‌گردد، طی این فرایند روند رشد سلول‌های سرطانی به صورتی ناهمگن تسریع پیدا می‌کنند و در نهایت موجب فروپاشی کل ساختار ایمنی و یکپارچه بدن می‌گردند. عوامل متاستازیک در اندیشه لیوتار به مثابه نیرویی عمل می‌کنند که ضمن حمایت و قوام کثرت فرا استدلال‌های محدود و اجماع درونی قدرت تبیین کلیت‌ساز را فرومی‌کاهند. برای بحث درباره رابطه مجموعه عوامل موسوم به متاستازیک در اندیشه لیوتار، نک: عزیزیان گیلان، حامد (۱۳۹۰)، *زیبایی‌شناسی پسامدرن: تجربه امر والا (بررسی آراء ژان فرانسوا لیوتار و جرمی گیلبرت - رلف)* دانشگاه علامه طباطبایی، پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد فلسفه هنر.

8. Figure

9. *Duchamp's TRANS/formers*

10. Marcel Duchamp (1887-1968)

11. Fountain

12. Bottle Rack

13. Readymade

75. Carl Gustav Jung (1875-1961)
 76. Saturated Blue
 77. Opposites
 78. Protoplasm
 79. Easter
 80. Libidinal Economy (1971)

کتابنامه

لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۵). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم. ترجمه علیرضا سمیع آذر، تهران: مؤسسه فرهنگی و پژوهشی چاپ و نشر نظر.
 لیوتار، ژان - فرانسوا. (۱۳۸۴). تعریف پسامدرن برای بچه‌ها (مکاتبات حدّ فاصل سال‌های ۱۹۸۲-۱۹۸۵). ترجمه آذین حسین‌زاده، تهران: نشر ثالث.

Crowther, Paul. (2003), "Les Immateriaux and The Post-modern Sublime", In Andrew Benjamin (Ed). *Judging Lyotard*.(192-205), London: UK, New York: USA, Routledge & the Taylor & Francis e-Library.

Heidegger, Martin. (2001), *Poetry, Language, Thought*. Trans, Albert Hofstadter, New York: USA, Harper & Row Publishers.

Lyotard, Jean-Francois. (1979). "Preliminary Notes on the Pragmatic of Works: Daniel Buren". *October*, Vol,10, (Autumn). Trans:Thomas Repensek, pp, 59-67.

----- (1982), "Presenting the un-presentable: The Sublime" *Artforum*.No,3, (April), Trans:Lisa Leibmann, pp 64-69

----- (1991), *The Inhuman: Reflections On Time*, Trans: Geoffry Bennington & Rachel Bowlby, London: UK, Polity Press.

----- (2010), *Sam Francis: Lesson Of Darkness*, Trans: Geoffry Bennington. Ed:Herman Parret, Brussels:Belgium, Leuven University Press.

----- (2011), *Les Transformateurs Duchamp/Duchamp's Trans/Formers*.Trans: Dalia Judovitz.Ed:Herman Parret. Brussels: Belgium, Leuven University Press.

Malpas, Simon. (2003), *Jean-François Lyotard*, London:UK,New York : USA, Routledge.

Morawski, Stephan. (1996), *The Troubles with Postmodernism*. London: UK, New York. USA. Routledge.

Osterling, Henk. (2009). "Living-In Between-Cultures:Downscalling

Intercultural: Aesthetics To Daily Life".In A. A. van den Braembussche, Heinz Kimmerle, Nicole Note. (Eds). *Intercultural Aesthetics: a worldview Perspective:*

46. Now
 47. It happens
 48. What is happening
 49. happening
 50. Edmund Burke (1729-1797)
 51. artefact
 52. simulacre
 53. Theodor Adorno (1903-1969)
 54. Micrology
 55. Unthought
 56. The Instant
 57. Epiphany

۵۸. تامس بی. هس (Thomas B. Hess) منتقد آمریکایی در کتاب *بارنت نیومن* (۱۹۷۱) معتقد است که وی عمیقاً تحت تأثیر دانش رازوری یهود یا کبالا بوده است و کبالا نقشی مهم در زندگی و هنر نیومن ایفا می‌کرده است.

59. Chaos

60. Keli

61. Partzuf

۶۲. بر طبق کبالا یا عرفان یهود، شخینا (Shekhinah) یا به عربی «سکینه» ذات مادینه و بارور نور اعلی بوده که نامتعیین و مظهر آرامش است. این اصطلاح به معنای مقیم شدن و جای گرفتن نیز هست.

۶۳. ماکوم یا ماقوم (Makom) به عبری מקום به معنای جا، مکان، مقام، یا موقعیت است. ماکوم، جایگاه بی‌کرانی یا به مثابه تلاشی برای تصور چنین جایگاهی است، ماکوم را می‌توان به فضا نیز ترجمه کرد. خدا، فضا و جایگاه جهان است، اما جهان فضای او نیست از این رو، وجهی از ماکوم یا جایگاه، نمایانگر ظرفیت حسی و ادراکی است. ماکوم را می‌توان نوعی برقراری محدودیت و ناگزیر از روی ناتوانی برای ادراک نامحدود دانست. بی‌سبب نیست که ساخت معبد سلیمان یا «هخال»، تلاشی ناگزیر و از سوی توأم با ناکامی برای تصور جایگاه آفریدگار به شمار می‌رفته است.

64. Messiah

۶۵. نوار موبیوس (Möbius Strip) شکلی هندسی است و عبارت از نواری است مستطیل‌شکل که دو لبه آن بر هم قرار گرفته و حلقه‌ای را به وجود می‌آورد. می‌توان بین هر دو نقطه از سطح این نوار، بدون قطع کردن لبه آن، خط ممتدی کشید. نوار موبیوس فقط یک سطح و فقط یک مرز (لبه) دارد و فاقد پشت و رویی مشخص است و هیچ مرکزیتی ندارد. اگوست فردیناند موبیوس ریاضیدان آلمانی مکان هندسی این شکل را کشف کرد.

66. After The Sublime, The State Of Aesthetics

67. Nuance

68. Timbre

69. Sam Francis (1923-1994)

70. *Sam Francis: Lesson Of Darkness*

71. Jackson Pollock (1912-1956)

72. Mark Rothko (1901-1970)

73. Clyfford Style (1904-1980)

74. Blue On a Point

- Volume 9 of Einstein meets Magritte*, Springer.
- Readings, Bill. (2006), *Introducing Lyotard: Art and Politics*, London: UK, New York: USA. Routledge (E-Book Version).
- Slaughter, Marty. (2004), "The Arc & The Zip: Deleuze & Lyotard On Art", *Law and Critique*.No.15, pp 231-257.