

امر زیبایی کشش است

ایمان گنجی

جدا از هم زد. با زیباشناسیک شدن، امر شناختی بدل به مد (شناخت به روز)، امر اخلاقی بدل به موضوع لذت و غریزه و منجر به آسوده و نیک انگاشتن زندگی "زیبا" شد و این هر دو، در برابر امر سیاسی رنگ باختند. اما همان طور که فرانکفورتی‌ها به درستی تشخیص دادند، ظهور حکومت نازی‌ها، یعنی همه آن ملغمه سنت‌گرایی، ضدیت با برخی

سویه‌های مدرن، ناسیونالیسم، اصلاح نژادی، نطق‌های تأثیر گذار و برادران آریایی سرخ موی نتیجه مستقیم زیباشناسیک کردن سیاست بود. حمایت و پیوستن مارینتی شاعر، سردمدار فوتوریسم ایتالیا و همه آن شیرین کاری‌هایی که برای قرار گرفتن در صف نخست حامیان موسولینی - که اتفاقاً هیچ علاقه‌ای به هنر نداشت! - نشان می‌داد و حمایت سالوادور دالی اشرافی‌مآب از حکومت زیبای هیتلر - که منجر به اخراج وی از دسته سوررئال‌ها شد - نشانه‌های اغراق

آمیز برای نشان دادن ناپسندگی خودبسنده بودن هنر و اثبات این امر است که "شر[...]" واجد قرابت اعصاب خردکنی با زیبایی شناسی است؛ [شر] با زیباشناسی در این مشترک است که تخمین کمی از فایده‌گرایی دارد."

اخلاق مقوله‌ای مربوط به سیاست است. پس از مقدمه بالا و پذیرفتن این نکته ارسطویی، می‌توانیم بحث تاریخی خود را درباره نقاشی مدرن آغاز کنیم و آن را تا پاپ آرت پی بگیریم.

مسئله هنر از همان ابتدا پیوند سفتی با امر والا داشته است. اگر چه بومگارتن و کانت تفاوت‌های مهمی را میان امر والا و امر زیبا مشخص کرده‌اند (که به تعاریف امر محسوس بماهو محسوس، امر متناهی و امر نامتناهی باز می‌گردد)، اما شیوه‌های ارتباطی میان این دو به واسطه تمایزشان نفی نمی‌گردد. ستایش هگل، شوپنهاور و نیچه از زایش تراژدی از تحقق ایده در هنر، تا حد زیادی به معنای همان حس "تعالی" جویی در کار هنری «جدی» است - و احتمالاً وجه افتراق بسیار مهم هنر جدی و هنر پاپ.

برپایه همین احساس تعالی، وظیفه اخلاقی هنر مدرن (تذکر ارسطو را به یاد بسپارید؛ اخلاق مقوله‌ای مربوط به سیاست است) تأثیرگذاری بر روند فرهنگی جامعه سرمایه‌داری و مقابله و جلوگیری از ارضای اشتباهی سیری ناپذیر مصرف در این فرهنگ است. از طرف دیگر، اجتناب

حالا که افزون بر یک قرن از مرگ نیچه گذشته است، صحبت از اخلاق در معنای عام و شاید کانتی آن، نه تنها فرد سخن‌گو را ابله می‌نمایاند بلکه ریشخندهای عالمانه بسیاری را نثار وی خواهد کرد. اخلاق در معنای مطلق و تمامیت خواهانه آن مرده است؛ این تنها توصیه عصر پسامدرن به پژوهشگر اخلاق را از یاد مبرید!

امر اخلاقی با ظهور مدرنیته از امر شناختی و امر سیاسی جدا شد و پیامد نهایی این جدایی، آشکار شدن هیئت پوشالی اخلاق و سست شدن بنیان ایژکتیو حقیقت بود. اخلاق مطلق کانتی نیز تحقق یافتن ظرفیت‌های نهفته اش را در آشوبتس به سوگ نشست. حالا جدیت توصیه‌های پیش‌بینانه نیچه آشکار می‌شد: تمام این متافیزیک را رها کنید و شجاعانه اراده معطوف به قدرت را بستناید؛ اراده خلاق که می‌آفریند و انسان را در عصر نیهیلیسم به پیش خواهد راند!

مدرنیته عصر تفکیک سیستمی است. لحظه زایش مدرنیته، لحظه جدایی مادام‌العمر امر شناختی، امر اخلاقی و امر سیاسی، به نفع شیوه تولید و بازده کاری بود. بدین ترتیب، در هر سیستم جداگانه و منفصل، کدها یا تقابل‌های دوتایی خاصی (صدق/کذب، نیک/بد، سودمند/مضر، زشت/زیبا،...) پدید آمدند که تنها و تنها در همان حوزه عملکرد خود را می‌یافتند و هیچ کد اعظمی، برای توجیه و یکسان‌گری این سه حوزه وجود نداشت (یا نمی‌بایست می‌داشت).

در این میان، هنر که پیش از آن و در دوران باروک و کلاسیک، متعلق به کلیسا و طبقه اشراف بود، با نقد سوم کانت، "سنجش نیروی داوری"، و این حکم که "امر زیبا بی‌کشش است" و "هنر، قصدیتی بدون قصد"، از سه امر کلی دیگر (شناختی، سیاسی، اخلاقی) جدا شد - گرچه هنوز تا استقلال مادی فاصله داشت. تا اینکه به دلیل شکل‌گیری بازار هنری در اواسط قرن نوزدهم، اثر هنری با تبدیل به کالایی قابل مبادله، استقلال اقتصادی خود را به‌دست آورد و بدین ترتیب، هنر به درون حیطه خود فرو رفت.

هنر با فرو رفتن به درون خود، نقشش را در پیشبرد اقتصادی و سیاسی جامعه بورژوازی از دست داد و زیباشناسی، قدرتمندترین پاره مرتبط با آن، گویی مشخصاً پس از نیچه، دست به زیباشناسیک کردن سه حوزه





از ورود به چرخه بازار، هنر را به صورت مضاعف در برج عاجی از روشنفکری نخبه گرایانه قرار می‌دهد؛ کاری که پیش از این یک بار، تعالی و چشمداشت حدوث ایده انجام داده است. مشکل سوم برای نقاشی، هم دستی فرم با تعالی است. فرم‌های نقاشی مدرن، با وجود تکثر بی بدیل خویش، همواره در ابتدای امر فاصله «تر و تمیزی» با توده یا مخاطب عام حفظ کرده است (تا زمانی که به منطبق کالایی مد تبدیل می‌شود)؛

نقاشی‌های هنری ماتیس به دندان نشان دادن جانور وحشی «می‌مانده»؛ آوانگاردیسم مارسل دوشان به بداخلاقی‌های پسری که از پدرش می‌ترسد «تعبیر می‌شده»؛ پل کله «شبیبه» بچه‌های مهد کودک نقاشی می‌کرده و ... از طرفی، تناقض‌های سبکی که ایده شخصی بودن فرم را پشتیبانی می‌کنند، نمونه دیگری از مشکل افزا بودن فرم اند. برای نمونه، هنر

انتزاعی هندسی، مثلاً در آثار پیت موندریان، دلیل استفاده از مربع، دایره و... را جهان شمول بودن و قابل درک بودن این اشکال برای تمامی دنیا دانسته و در سوی دیگر، اکسپرسیونیسم انتزاعی ارگانیک ادعا می‌کرده استفاده از اشکال پیچیده، خمیده و بدون فرم هندسی مشخص به خاطر وجود آنها در طبیعت و به همین سبب جهان شمولی و قابلیت درک شدن آنهاست. اما سیر تاریخی نقاشی مدرن برای رویارویی با این سه مشکل چه کرده است؟

پیش از پاسخ به سؤال بالا، باید به نکته مهمی اشاره کرد. سینما، از ابتدای حضور، به دلیل رابطه مستقیم با صنعت و تکنولوژی تکثیر، قاعده بازار را پذیرفت یا به تعبیر بنیامین، هنری از ابتدا توده ای بود. سینما را نه می‌توان صرفاً نوعی هنر و نه تنها یک صنعت دانست. سینما در توصیفی دقیق تر، دانشی بسیط |و نه مجموعه ای از چند جزء همچون موسیقی و نقاشی و ادبیات و تکنیک و ...| است و به واسطه همین ویژگی، دست به آسازای دوگانه هنر فاخر/هنر عامه پسند می‌زند. همین امر احتمالاً، دلیل

حذف سینما از فهرست "هنرها" است. گویی هنر آن قدر واژه پاکیزه ای است که سینما شایستگی اش را ندارد. در هر صورت، حتی اگر پروژه سیاسی بنیامین در مورد سینما، شکست خورده به نظر برسد، اما به راحتی می‌توان مشاهده کرد که مشکلات سه گانه نقاشی، آن چنان سینما را آزار نداده است. (سینما هنری است که با پذیرفتن قاعده‌های بازی، بازی می‌کند).

جریان‌های مهم نقاشی از ۱۹۰۷ به بعد (سال ظهور فوویسم) همواره بر خلاف جریان فرهنگ شنا کرده اند. درست در زمانی که رشد و گسترش امکانات ارتباطی و زایش رسانه‌ها، جهان نشانه‌ها را به سمت استقلال از جهان چیزها پیش می‌برد، نقاشی (به‌عنوان یکی از شاخه‌های اصلی هنر مدرن) به نقشی که آدورنو توصیف می‌کند پرداخت: "معرفت منفی دنیای مدرن!" به جز فوتوریسم، کانستراکتیویسم شوروی و تا حدی کوبیسم، که به حمایت از انگاره‌های مدرن شهرنشینی، سرعت و پیشرفت می‌پرداختند، دیگر جریان‌های نقاشی مدرن، جنبه منفی نسبت به واقعیت معاصر را اتخاذ کرده بودند. اخلاق هنری، در همین رویکرد منفی و سیاسی معنا پیدا می‌کند.

علاوه بر این نقاشی هیچ‌گاه نخواست قاعده بازی را بپذیرد. مگر امر واقعی نمادین، چیزی به جز پول و بازار بوده و هست؟ ("پول وجود ندارد" درست به همان صورت که "قانون وجود ندارد" و درست به همان صورت که "قدرت وجود ندارد".) نپذیرفتن قاعده

بازی، نقاشی را از بازی خارج و با این خروج، هرگونه قدرت تأثیرگذاری (که چیزی به جز به تعلیق در آوردن کل شبکه ارزشی نیست) را از آن سلب می‌کند. کنش دوندۀ دوی ۴۰۰ متری که جلوتر از همه، چند متر مانده به خط پایان می‌ایستد، به خاطر پذیرفتن قاعده بازی، تابع قانون برد و باخت بودن و شرکت در آن است که معنا دار می‌شود. اما این نپذیرفتن قاعده تا پیش از پاپ آرت، همواره یا منجر به عقب گردی مخلصانه شده و یا حین ابراز خشم، شکست را پذیرفته است. مبارزه با زیبایی شناسی پیشین، که

با انگاره‌های واقعیت جامعه جفت و جور شده بود، خود زیباشناسی دیگری می‌زیاید و به سرعت، منطق مد کالا، آن را می‌بلیزد (فروبیست‌ها یا همان "جانور وحشی‌ها" خیلی زود نقاشی‌های زیبا و پردرآمد تولید کردند و درخت‌های ون‌گوگی آنها، با شاخه‌هایی مثل حروف مشخصه، بدل به مارک تجاری آنها شدند. یا پیکاسو، چند سال بعد از کویسیم دوباره به نئوکلاسیسیسم خویش رجوع کرد و با کار طراحی دکوراسیون داخلی منزل به سبک کویسیم پرداخت).

دادائیسیم اما تنها به مخالفت با زیبایی شناسی اکتفا نکرد. دوشان نیز دانسته بود مشکل هنر خود هنر (و در نقطه مهمی چون زیبایی شناسی) است، ولی علاوه بر آن، منطق اثر هنری مستقل و کالا یکسان است و به همین سبب، تصمیم گرفت تا با نابودی کالا در لحظه خلق آن، دست نیافتنی و از چرخه بازار خارج سازد. حاضر-آماده‌های وی چنین حالتی داشتند؛ اما کارت پستال‌های "مونالیزا با سیبل و ریش بزی" دوشان هم، قیمت‌هایی باورنکردنی پیدا کردند! تمام این تلاش‌های منفی، تا پیش از سوررئالیسم، با اینکه مشخصاً اخلاقی بودند، اما واجد دلالت‌های سیاسی در لایه‌های زیرین اثر بودند. چیزی که به هر صورت، مقاومت سیاسی (که تفاوت اساسی با مقاومت منفی زیبایی شناسانه دارد) بسیار کمتری از یک اثر سیاسی دارد.

سوررئالیسم آشکارا با سوسیالیسم شوروی اعلام نزدیکی کرد. اما ناگزیر، مشکلات بدیهی گروه برتون با هنر کارکردگرایی شوروی رخ داد؛ هنری که به زبان ایگلتون این‌گونه می‌اندیشد: "از کتابخانه‌ها و موزه‌ها بیرون بیایید، نقاشی‌هایتان را بر پیراهن مردم بکشید، شعرهایتان را در بلندگوی کارخانه‌ها فریاد کنید، و آن‌گاه که نمایش تمام شد پیشاپیش مردم به خیابان‌ها بریزید، استودیوها را رها کنید و به کارخانه‌ها سرازیر شوید تا هنرتان به کار کارگران بیاید." اما آیا پاسخ آدورنو به بنیامین، که چنین هنری نمی‌تواند منفی باشد،

صحیح نیست؟ آیا سوررئالیسم، با دغدغه‌های تعالی خویش، می‌تواند صرفاً به چنین نوعی از کارکردگرایی تن دهد؟ این نگرش، حتی به نوعی پیشاکانتی است؛ نگاهی غیرنقادانه! کارکردگرایی و توده‌گرایی، هنر را به مزخرفاتی - که دیر یا زود همدست بازار می‌شوند- تبدیل می‌کند و فاصله گرفتن از این رویکرد توانایی تأثیرگذاری اجتماعی و سیاسی را برای هنر دشوار می‌کند. پس هنر سرگردان و اخلاقی مدرن، چه رویکردی را می‌تواند اتخاذ کند؟ سیاسی و کارکردی باشد و به سوگ هنریت خویش بنشیند، فاصله بگیرد و دلخوش به دلالت‌های پنهان شود، یا اخلاقی‌ترین کنش ممکن را انجام دهد: سکوت کند و در زمانه‌ای که هر جایگاه، از پیش موجود است، چرخه بازتولید را نگرداند. اما این "اخلاقی‌ترین" توهم است. هنر و علی‌الخصوص نقاشی تنها در میان تنش میان دو قطب خویش، تعالی و کالایی بودن، هنوز نفس می‌کشد. در هر صورت، پاپ آرت اندی وارهول راه چهارمی را ابداع می‌کند.

بنا به تعبیر بودریار، شیوه روابط کالاهای جدید در مفهوم ابزارآلات نهفته است؛ ابزارآلات کارکردی بی‌هوده دارند - یعنی مفاهیم هدف و ثمربخشی در مورد آنها صدق نمی‌کند. آنها بی‌خاصیت اند و تحت سیطره منطق مد، و بدین ترتیب از هرگونه ارزش نمادین تهی هستند. در این معنا، مصرف چیزی نیست به‌جز سوءاستفاده انتزاعی از نشانه‌ها. اما این گفتمان مربوط

به کالاهای روزمره است. گفتمانی که در آن "مزیت ماهیت یا دلالت کالا بر تصویر دیگر وجود ندارد." کهکشانش کالاهای در دنیای هنر مدرن، گفتمانی دیگر می‌طلبد. هنر مدرن، بر خلاف دوره‌های پیشین، کالا را به اوج می‌رساند؛ و یا شاید بهتر به انتزاع! (مثال بودریار کویسیم است. جایی که اشیاء پراشیده و تا ریزترین فرم‌های پراسازنده تجزیه می‌شوند. البته بودریار تنش اساسی در کارهای اولیه کویسیم را نادیده می‌گیرد؛ یعنی کارهایی که برآک و پیکاسو در کارگاهشان کشیده‌اند. عموماً در آثار این دوره که طبیعت بی‌جان هستند، در میان اشیاء پراشیده و تجزیه شده، همواره یک شیء با وضوح و دقت فراوان بازنمایی می‌شود. وضوحی که تنش میان واقعیت روزمره و سطح پراشیده اشیاء را حفظ می‌کند. یعنی همان تنش میان گفتمان کالای روزمره و کالای هنری.) اما گفتمان کالاهای در پاپ آرت وضعیت دیگری پیدا می‌کند. انگار قرار است از طریق پاپ آرت، گفتمان کالای روزمره با کالای هنری آشتی کند. (آیا بهتر نبود که می‌گفتیم پاپ آرت گفتمان کالای روزمره را می‌بذیرد؟) پاپ آرت بسیار فروتنانه تن به تولید انبوه صنعتی و منطق مد و مارک تجاری می‌دهد. "هدف هنر پاپ...تلفیق کامل آن با جهان است. در این هدف، جاه‌طلبی احمقانه‌ای وجود دارد، جاه‌طلبی انهدام شکوه و بنیان‌های کل یک فرهنگ، فرهنگ تعالی." پاپ آرت می‌خواهد زندگی روزمره را وارد قاب‌های نقاشی کند و این هدفی کاملاً اخلاقی و از منظر روش و رویکرد، بالکل متفاوت با هنر کارکردگرایی سوسیالیستی است. اما آیا



پاپ آرت (نقاشی) به پسر شرورش (سینما) حسادت نکرده است؟ پاپ آرت به نکته مهمی پی برده است. آن نقاشی که اشیاء را تعالی می‌بخشد (تفسیرهای دیگر از کفش‌های زن روستایی در نقاشی ون گوگ را به‌خاطر بی‌اورید) سرانجام در شکستی آشکار، به واسطه امضای پای اثر مبادله می‌شد و حتی رادیکالیسم دوشان هم در برابر این روند، دوام چندانی نداشت. پس چرا نقاشی نباید کالاهای را با مارک‌های تجاری مشهورشان نقاشی کند؟ مارک‌های تجاری، امضاهای معتبرتری اند. اندی وارهول، شناخته شده‌ترین نقاش پاپ آرت و به نوعی سردمدار آنها، شیوه‌های گوناگونی را می‌آزمود: "نقاشی، مجسمه‌سازی، برگزاری موسیقی راک، تهیه‌کنندگی فیلم، یک تبلیغاتچی، صاحب مجله، کسی که ستاره می‌ساخت و به ستارگان چشم می‌دوخت. قسمتی از مجموعه کارهای او از کنار هم گذاشتن تعدادی از پرتوه‌های یکسان افراد سرشناس، با تغییراتی در نور و رنگ تشکیل شده است."

اما تناقض ذاتی نقاشی پاپ آرت را هم ناکام می‌گذارد. کندن قوطی سوپ از روی میز ناهارخوری و ترسیم آن روی بوم، یعنی جدا کردن کالا از موقعیت روزمره و بازنمایی آن، چه چیزی به‌جز سودای تعالی یا ساختن "اثر هنری با ارزش" است؟ این که قوطی سوپ فقط یک قوطی سوپ است، اعتراف به ذات و جوهره‌ای اصیل در کالاست؛ اشتباهی که منطق پاپ آرت را هم فرو می‌پاشاند. پاپ آرت اگر چه قاعده بازی را فهمیده، اما به حکم نقاشی بودن، بازهم آن را پس می‌زند و به همین خاطر ابداً هنری مردمی نیست. پاپ آرت تمنای اخلاقی هنری را داشته؛ می‌خواسته که روشنفکرزدگی را طرد و با عامه ارتباط برقرار کند؛ می‌خواسته که طبق منطق جهان پیرامونش بازی کند و به اشیاء بی‌اهمیت، دوباره اهمیت ببخشد (اهمیتی که فی الواقع اصلاً مهم نیست)؛ پاپ آرت از کالا بودن

نمی‌ترسیده و از اینکه نقاشی اش را بر دیوارهای اداره ثبت احوال آویزان کنند عصبانی نمی‌شده است. اما به‌هرحال خود متناقض است!

پس اخلاق را (تأکید می‌کنم، به‌عنوان شاخه‌ای از سیاست) در کجای نقاشی مدرن باید نجات داد؟ نقاشی مدرن در تمام تاریخ خود به تأسی از موسیقی در پی برقراری ارتباط با مردم بوده است؛ ارتباطی احساسی، انگیزشی، ناخودآگاه و ناگهانی؛ ارتباطی که «به حرکت در بیاورد». شکست‌های بی‌پای این تلاش، در این جمله از آدورنو توضیح داده شده‌اند: "... چرا که گسست کار فیزیکی از ذهن، دیگر کامل شده است. بعدها ژاک دریدا، در کتاب "حقیقت و نقاشی" نشان داد که هنر فقط با توجه به نسبت آن با دنیای خارج از اثر هنری شناخته می‌شود و این نسبت قطع شده است. اگر نقاشی دیگر پیوندی با موقعیت تاریخی خود ندارد، پس چگونه می‌تواند موضعی انتقادی نسبت به آن اتخاذ کند؟ این تعلیق ناامید کننده، پاسخی در فلسفه سیاسی بدیو می‌یابد.

اما پیش از پرداختن به بدیو، باید لزوم تاریخمندی نقد را تشریح کرد؛ چرا که ما پذیرفته ایم در عصر مرگ اخلاق متافیزیکی، تنها وظیفه اخلاقی نقاشی دلالت‌های انتقادی سیاسی آن خواهد بود. (اخلاق، خود به شیوه‌ای کیرکگوری قمار بر سر امر غیرممکن را شامل می‌شود. کنش اخلاقی، تا به انتها رفتن و وفاداری به انتخاب نو - علی‌رغم شکست همه تجربه‌های پیشین - است.) زمان در فلسفه و علم، و مشخصاً پیش از نیچه، منظومه‌ای از ساعت‌ها و ثانیه‌ها و واجد سیری خطی بوده است. ایده تاریخمندی، پس از نیچه در متن‌های بنیامین و هایدگر متجلی می‌گردد. والتر بنیامین، با ترکیب ماتریالیسم و الهیات، گذشته تاریخی را تبدیل به مؤلفه‌ای مهم در فعلیت یافتن "کنش سوپرکتیو" هنرمند و فیلسوف انقلابی می‌کند. او با تبدیل آینده به موجودیتی خفته، لحظه حال را ناگزیر از به میان کشاندن پای تاریخ گذشته و بدین ترتیب گرفتن موضع منفی نسبت به تمام پیروزی‌های تاریخ و ایده بی‌رحم پیشرفت می‌کند. او هنرمند آوانگارد را سوژه‌ای تاریخمند می‌داند که در

لحظه حال، چسبیده به وضعیت خاص تاریخی خود، به گذشته به مثابه میراثی حقیقی می‌نگرد تا به واسطه چنگ اندازی در آن در یک لحظه بسیار بخصوص (همان لحظه یا «مومن» تولید هنری) موضعی نفی گرایانه نسبت به اکنون اتخاذ کند. ایده‌های بنیامین در مکتب فرانکفورت ادامه پیدا می‌کند تا آن‌جا که هنر «معرفت منفی دنیای واقعی» نامیده می‌شود. ایده او، در این جمله برشت نیز شدیداً به بیان در آمده است: "یک اثر می‌تواند در ژوئن واقع گرا و در دسامبر ضد واقع گرا باشد!" (البته‌هایدگر تفاوتی اساسی با بنیامین دارد. هایدگر با شورش علیه زمان پوزیتیویستی و خطی، و اخذ تمثیل "ماری که دمش را گاز گرفته" از نیچه، مفهومی جدید از زمان ارائه می‌دهد؛ زمانی حلقوی [همچون همان مار] که البته موضعی منفی و انتخاب‌گرانه دارد. بدین ترتیب، آینده خفته بنیامین بدل به آینده‌ای گشوده و هرمنوتیکی در فلسفه‌هایدگر می‌شود.)

بدیو با اتخاذ تاریخمندی بنیامینی، نقش ویژه‌ای برای هنر مدرن قایل می‌شود. برای بدیو، همچنان که برای آدورنو، هنر نفی می‌کند. اما هنر خود واجد دو مرحله یا مفهوم خواهد بود: تخریب و کسر. او می‌گوید که اغلب جنبش‌های هنری و اجتماعی قرن بیستم، تنها به شق تخریب پرداخته‌اند و اکنون وقت آن است که کسر، به‌عنوان یکی از مفاهیم ایجابی یا

سازنده نفی، جدی گرفته شود. برای بدیو، هنری که تنها تخریبگر باشد اکنون دیگر انگار به‌جز بازی‌های پست مدرنیستی و علیه منظور خود، یعنی محافظه کار و حل شده در سیستم، نخواهد بود. از طرفی، فرهنگ دز کاپیتالیسم معاصر، دیگر آن مفهوم خودبسنده و معظم نیست که در تسلط عده‌ای از نخبگان فرهنگی باشد. فرهنگ زائیده مستقیم رسانه و صنعت فرهنگ سازی و خود کالایی در حال مصرف است. به‌همین خاطر (پیش‌تر گفته بودیم که هنر نیز به‌عنوان جزئی از فرهنگ، دچار همین شرایط است) تنها راه نجات فرهنگ و هنر، بعد از فروپاشی امر اخلاقی و امر شناختی، نزدیک کردن آن به سیاست است؛ و به همین ترتیب تنها وظیفه اخلاقی آن وابسته به دلالت‌های انضمامی-سیاسی اش خواهد بود. اما هنر چگونه باید سیاسی باشد؟

بدیو در "پانزده تیر درباره هنر معاصر" هنر را به شیوه‌ای هگلی تعریف می‌کند: "هنر پروسه یک حقیقت است؛ و این حقیقت همواره حقیقت امر محسوس یا امر جسمانی است؛ امر محسوس بماهو محسوس؛ و این بر [ترادسی transformation] امر محسوس به حدوثی [happening] از ایده" دلالت دارد. "به نظر می‌رسد او دید موناگونه آدورنو به زیبایی‌شناسی را با نگرش سیاسی فلسفه خود ترکیب می‌کند. (برای آدورنو - که بسیار به کلیت مشکوک است - فرم اثر هنری حالتی موناگونه دارد؛ یعنی جزئی است که در خود کل را بازتولید می‌کند.

بدین ترتیب، اثر هنری و نه هنر، استقلال کلی می‌یابد.) امپراتوری، هم اکنون به حاشیه رانده‌های فراوانی دارد. افرادی که واجد حقیقت هستند در میدان دید امپراتوری قرار ندارند یا به بیانی بهتر، امپراتوری آنها را نمی‌بیند. آنها Xهایی اند که برای مثال در دامنه $1/1-x$ تعریف نمی‌شوند؛ نقاط تکین! وظیفه اخلاقی هنر مدرن، مرئی کردن این اجزای نامرئی است. از طرفی، امپراتوری بین افراد مختلف تبعیض قایل می‌شود. هنر اخلاقی، هنری که به قول بدیو "امپریال" نیست، لاجرم هنری انتزاعی و "متعلق به نوعی اخلاقیات اریستوکراتیک - پرولتاریایی است؛ او آنچه را که می‌گوید انجام می‌دهد بی آنکه میان انواع مختلف مردم تمیز بگذارد." وظیفه اخلاقی این هنر، در تر سیزدهم تشریح می‌شود: "امروزه هنر تنها می‌تواند از نقطه‌ای آغاز کند که از منظر امپراتوری ناموجود است. هنر به واسطه انتزاعش، آن [نقطه] را به در - بودگی ای [in-existence] مرئی بدل می‌سازد. این همان چیزی است که بر شالوده صوری هر هنری حکم فرماست: تلاش برای مرئی کردن آن چیزی برای همگان - ولو از نظرگاهی متفاوت - که برای امپراتوری ناموجود است." هر هنر دیگری که چنین رویکردی را اتخاذ نمی‌کند، هر هنری که در بازتولید فرمال قسمت‌های مرئی با امپراتوری هم دست می‌شود، بهتر است که اصلاً نباشد، چرا که چنین هنری، اخلاقی نیست. چرا که سردمداران ناراضی و غرغروی هنر پست مدرن نمی‌دانند اخلاق، حقیقت و زیبایی آن چنان مؤلفه‌های مهمی هستند که نباید به این سادگی به دشمن واگذارشان کرد.

بدین ترتیب، حتماً باید ردپای اخلاق را در هنر مدرن جست. زیبایی‌شناسی، در زمانه‌ای که ایده شر را به صورتی کاملاً درونی پذیرفته است، می‌تواند بدون حضور اخلاق سیاسی، خطرناک باشد. از این زیبایی‌شناسی بوی گوگرد به مشام می‌رسد.

