Explanation of the Properties of "Aesthetics of Ugliness" in *Cloaca* by Wim Delvoye

Farideh Afarin* iD

Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

(Received: 25 Feb 2023; Received in revised form: 16 Mar 2023; Accepted: 15 Apr 2023)

Delvoye, a Belgian artist, exhibits his varied works all over the world. Delvoye sometimes combines the elegance of decoration with smooth and polished surfaces resulting from industrial beauty and makes a magnificent set. The examples can be seen in loaders and heavy machines, which are decorated with the elaborated motifs of Gothic churches. He cuts stylized plant patterns on the tires of the heavy machines. Delvoye's precise laser cuts produces objects without defects. In a collection of sausage, he makes geometric patterns and fills surfaces with them. The geometry of motifs with spiritual colors has a lot of appeals, but filling these patterns with physical sausages can cause sudden repulsion. This artist twists the metal statue of Christ and his cross, so that when we see the twisted statue, we can also see our own distorted image. The attraction of the polished metal and the repulsion of our distorted image are intertwined. The simultaneous attraction and repulsion twist the aesthetic appeal of the icons of Christ and carry itself to the endless Rococo desire for shining metals. But *Cloaca* (2000) is a device that produces turds. The problem of the research is this: What characteristics bring this work to the threshold of ugliness? Does ugliness have a negative value compared to beauty? In the following, we will study *Cloaca* to introduce the process of participation of this work in shaping the aesthetics of ugliness. According to the objectives of this research, so far, no paper has been written about *Cloaca* by Delvoye, nor has a wide and extensive commentary been devoted to it. The results show, and clarify these points: the human body has been considered as the focal point of contemporary art; the contemporary art studies the body itself through technology. The aid of technology brings out the internal process and transforms it into the machine. *Cloaca* has the anti-conceptual characteristic and fights against the domination of philosophical concepts. Regarding the interaction of science and art, it disturbs the exploitative relationship between philosophy and art. In the form of neo-avant-garde, the institution has made art dependent on economic models, institutions, and capitalist advertisement. The value of *Cloaca* doesn`t depend on the special formal, artistic, and aesthetic (related to positive) features. Its behavioral characteristics and reactions are metaphorically norm-breaking. Basically, the aesthetic features of *Cloaca* fluctuate between the two spectrums of beautiful and ugly. *Cloaca*'s aesthetic characteristics include formless, shocking, artificial, soulless, boring, spectacular and contemplative, norm-breaking, and ambiguous, which include negative degrees and push it to the threshold of ugliness. As a result, according to this research, ugliness is not a disvalue and has an aesthetic significance. The research confirms that ugliness and beauty are two extreme poles of the single scale of aesthetic value. The interpretation of the aesthetic features is the introduction of the dimensions of the work that enters enters something or someone to the threshold of ugliness, but it is worth investing for capitalism.

Keywords
Contemporary Art, Aesthetics of Ugliness, Aesthetic Value, Negative Properties, *Cloaca*.

Citation: Afarin, Farideh (2023). Explanation of the properties of "Aesthetics of Ugliness" in *Cloaca* by Wim Delvoye, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(3), 17-28. (*in Persian*) DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.355826.667068

*Corresponding Author: Tel:(+98-23) 31535377, E-mail: f.afarin@semnan.ac.ir.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸ ● شماره ۳ ● پاییز ۱۴۰۲

تبیین مؤلفه‌های «زیباشناسی زشتی» بر اساس *کلوایکا* اثر ویم دلووی

فریده آفرین*

[۱] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۱۲/۰۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶)

چکیده

برای ارائه مبانی نظری درباره زیباشناسی زشتی، در این تحقیق، زشتی پدیده‌ای آستانه‌ای در نظر گرفته شده است. مسئله پژوهش چیستی ویژگی‌هایی است که اثر هنری را وارد آستانه زشتی می‌کند. در این تحقیق، روشِ توصیفی-تحلیلی روشن می‌کند *کلوایکا* از لحاظ ویژگی‌های ظاهری و جنبه‌هایی چون سَبک‌ناپذیری، به بی‌فرم پهلو می‌زند. ازحیث ویژگی زمینه‌ای دلووی با نمایش بخشی از امر روزمره در هنر از هنر به‌منزله نهاد و در بستر آن‌هم حمایت می‌کند و به آن، هاله می‌افکند. از لحاظ اصالت تاریخی نسبت به پسماند انسانی طلای مانزونی دیرتر به وجود آمده، لذا اثر مانزونی کلاسیک‌تر و هنجارشکن‌تر محسوب می‌شود. در خصوص ویژگی‌های ادراکی درجه دوم ناظر به زیباشناسی ماشین می‌توان گفت، اثر بی‌روح است. اثر از لحاظ ویژگی‌های ارزشی ناب، به‌دلیل هنجارشکنی دارای ارزش سرمایه‌گذاری است. از زاویه دید ویژگی‌های بازنمودی به‌دلیل تمرکز تفسیری بر بخشی از مکانیسم بدن در دسته واقع‌گرایی نوین قرار می‌گیرد، درعینِ‌حال وجه ماشینی آن را تصنعی می‌کند. ویژگی‌های رفتاری و واکنشی آن به‌صورت استعاری ملال‌انگیز و تکان‌دهنده و مبهم خوانده می‌شود. با توجه به طیف درجات بین ویژگی‌هایی مثبت و منفی ویژگی‌های زیباشناختی *کلوایکا* از جمله ملال‌انگیز، تصنعی، بی‌روح، هنجارشکن به سمت منفی میل می‌کند و آن را به آستانه زشتی سوق می‌دهد.

واژه‌های کلیدی

هنر معاصر، زیباشناسی زشتی، ارزش زیباشناختی، ویژگی‌های زیباشناختی، *کلوایکا*.

استناد: آفرین، فریده (۱۴۰۲)، تبیین مؤلفه‌های «زیباشناسی زشتی» براساس کلوایکا اثر ویم دلووی، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۸(۳)، ۱۷-۲۸.

DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2023.355826.667068

* تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۷۷، E-mail: f.afarin@semnan.ac.ir.

مقدمه

در زمان‌ها و فرهنگ‌های مختلف، زیبایی و زشتی را متفاوت نگریسته‌اند. زشتی در اشکال مختلفی چون زشتی فی‌نفسه، زشتی طبیعت، زشتی ظاهری، زشتی معنوی و زشتی در هنر، پدیدار شده است (اکو، ۱۳۹۵، ۶، ۷ و ۱۰). در یونان حدود قرن هشتم ق.م، هومر در ایلیاد از ترسیتِس یاد کرد که به‌منزلهٔ شخصیتی بد، زشت و البته متجاوز از مکانی دیگر می‌آمد. این مضمون در آرای افلاطون برای نمونه در رساله *مهمانی* هم با ذکر همبستگیِ زیبایی و خیر و نیز رابطه زشتی و شر طرح شد (همان، ۱۶ و ۲۱). ارسطو در باب امکان لذت‌بردن از زشتی سخن راند. او در *فن شعر* (بوطیقا) متذکر شد که زشتی، هم می‌توانند به لذت بی‌انجامد (همان، ۱۹) زشتی و نمایش زشتی همیشه عاری از جذابیت نیست.

فلوطین شر را به ماده نسبت داد. زشتی به‌منزله مصداقی از شر به ماده، خلل و فرج و نقصان‌های آن مربوط بود. این مضمون به قرون وسطی هم منتقل شد. اگوستین در قرون وسطی، بر اساس بنیادی‌ترین آموزه‌های فلسفی خود، موضوع عدمی‌بودنِ زشتی، گناه و نابینایی را به‌عنوان مصادیق شر، مطرح کرد (استالینز، ۱۳۹۸، ۱۲۸). این دیدگاه اول، زشتی را فقدان زیبایی و بی‌بهرگی از آن می‌دانست.

در زیباشناسی کانت هنگام مواجهه با امر والا با بی‌فرمی روبه‌رو می‌شویم که به قول رزنکرانتس یکی از اشکال زشتی است. کانت با تأکید بر تجربه زیباشناختی محض و لذت‌بخش، به تجارب برانگیزننده امر والا، کوبنده و قهار، پرمخاطره، سرکش و احساس عدم‌کفایت و نارضایتی و الم حاصل از آن اشاره داشت (کانت، ۱۳۹۳، §۲۷، ۱۷۴-۱۷۸). همچنین از قاعده‌مندی زیاد و نیز آثار کامل، اما بی‌روح سخن به‌میان آورد (کانت، ۱۳۹۳، §۴۹، ۲۵۳) که چندان رضایت‌بخش نبود. در نتیجه می‌توان گفت کانت به لذت منفی، نفرت و نیز ملال در برابر قاعده‌مندی زیاد اشاره کرده است (استالینز، ۱۳۹۸، ۱۳۰). تعدادی از محققان معتقدند امکان طرح چند نوع زشتی محض و غیرمحض در زیباشناسی کانت وجود دارد (Cohen, 2013, 200) و به‌گفته برخی محققان امکان طرح زشتی در حکم زیباشناسی کانت اصلاً وجود ندارد (آقاخانی، بهشتی و مصطفوی، ۱۴۰۱، ۱۴-۱۵). بنا به استدلال بعضی لذت منفی و امر والا در نقد سوم بیشتر از زشتی توجه کانت را جلب کرده است (Guyer, 2004, 19). شر می‌تواند در زشتی مصادیق خود را بیابد. شر به‌منزله حد اندیشه، به‌صورت ماده ممتد و بیرونی مطرح نمی‌شود، بلکه در اندیشه قرار می‌گیرد. هر جا و چیزی که عقل یا اندیشه نتواند بدان رسوخ کند و آن را تحت حکومت خود درآورد، شر جلوه‌گر می‌شود. کانت برای اولین‌بار توانست بنیان‌های این شر را در خود اندیشه قرار دهد[1] (دلوز، ۱۳۹۶، ۱۱۹) یا به تعبیر بهتر درونی‌اش کرد، قرار دهید. از همین زمان بود که نطفه شر به‌واسطه رخداد والایی و حد تخیل در اندیشه و نه در بیرون یا ماده، بلکه درون اندیشه بسته شد.

هگل در دوران رمانتیک به کلیت و نقش این مؤلفه، در رقم‌زدن زیبایی موسیقی معتقد بود. زشتی در هنر برای او به معنای از دست‌رفتن کلیت یا فرم کلی و غرق‌شدن در سیلان بود. نظریه سلبی زیبایی به هگل نسبت داده شد. او آنچه از دایره امور زیباشناختی برون مانده را نازیبا و غیبت زیبایی خواند (استالینز، ۱۳۹۸، ۱۳۰). به این واسطه اساس نظری زیباشناسی زشتی را به مکتب هگلی‌ها پیوند زده‌اند و شاگردان هگل ضرورتاً دراین‌باره بحث کرده‌اند. تعدادی از آنها مانند کریستان هرمان وایسه، رونگه، فیشر، ویشر و از همه مهم‌تر کارل روزنکرانتس شخصیت‌های برجسته‌ای بودند. کتاب *زیباشناسی زشتی* از روزنکرانتس در سال ۱۸۵۳ منتشر شد (همرمایستر، ۱۳۹۹، ۱۴۱-۱۴۲). این کتاب صد سال بعد از استتیکایِ باومگارتن به نگارش درآمد. روزنکرانتس در این کتاب گفت زشتی وجود مستقل و اصیلی ندارد. یعنی امر زیبا به‌صورت ایجابی پیش‌فرض زشتی است جایی که زیبایی نباشد زشتی نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد،... امر زشت با امر زیبا مانند قرارگیری کریه در برابر لطیف، شر در کنار خیر و.. با هم تماس دارند(Rosenkranz, 1853, 7-8). زیبایی امری مطلق و زشتی امر نسبی و ثانوی محسوب می‌شود. زشتی از دید روزنکرانتس مورفولوژی خاص خود را داشت؛ چون به راه‌هایی می‌پرداخت که امر زشت، به نفی زیبایی، موفق می‌شد. این نفی به‌صورت سه اصل، سه زیرمجموعه و سطوح مختلف دیگر شکل می‌گرفت. فقدان فرم، نخستین صورت زشتی بود. در باب دومین صورت زشتی، می‌توان به درهم‌تنیدگی زشتی و ملاحظات اخلاقی اشاره کرد. مشخصهٔ زشتی، نبود اراده و آزادی خوانده می‌شد؛ محل تجلی بیماری و خباثت به‌منزله بروز این زشتی، قلمرو محسوسات و اخلاقیات را رقم می‌زد (همرمایستر، ۱۳۹۹، ۱۴۳).

امر زشت می‌توانست خودش را نفی کند و در عوضِ برگشت‌به زیبایی به امر کمیک تبدیل شود. اگر زیبایی حقیقت محسوسِ ایده و میمه‌سیس همواره معتبر به بیان ایده بود، سومین صورت زشتی درواقع بازنمایی معیوب و ناقص آن به شمار می‌آمد. ازاین‌رو، وجود زشتی حتی به‌عنوان یک جز برای وجودداشتن کلیت ایده ضروری بود (همرمایستر، ۱۳۹۹، ۱۴۳). دیدگاه هگلی و زیرمجموعه‌اش صورت‌ها، مجموعه‌ها و اصول دقیق‌تری در باب نازیبایی/زشتی، نسبت به نظریه فقدان ارائه می‌داد. رویکرد سلبی، تا در نظرگرفتن رابطه متضاد بین زشتی و زیبایی و گاه با منطق دیالکتیک بر اساس ترفیع[2] پیش می‌رود.

در دیدگاه سوم، زشتی در کنار زیبایی خود را نشان می‌دهد چه به‌منزله عنصری ادغام‌شونده و تلفیقی، یا زمینه و بنیاد شکل‌دهنده به زیبایی با منطق تکوین یا به صورت آستانه‌ای. می‌توان از ادغام موفق امر زشت در کلیت هماهنگ اثر هنری، برای نمونه ادغام ناهمخوانی‌ها در موسیقی یا هراس‌انگیزی‌های مربوط به تراژدی سخن گفت. این دیدگاه حاکی از مشارکت سازنده زشتی در زیبایی است. همچنین زشتی را عنصر متناقض مشارکت‌کننده در زیبایی در نظر می‌گرفت. زیبایی، اغلب با احساس و لذت مثبت، شادی، معصومیت، فضیلت، سرزندگی، خوش‌بینی و امنیت همراه است، زمانی‌که انتظارات از نظم نقض شود و نیاز به سازمان‌دهی جهان به شیوه‌ای خاص برآورده نشود، نه‌تنها نارضایتی به وجود می‌آید، بلکه احساس ازدست‌رفتن لگام و کنترل سازمان‌دهی تجربه نیز از سرگذرانده می‌شود. این تجارب احساسِ غم، گناه، ترس، اضطراب، وحشت، بیگانگی، ناتوانی، پوچی، تجاوز، سرگردانی، بیهودگی، فلج‌شدگی و شوک را به وجود می‌آورند که کیفیات منفی را در مخاطب رقم می‌زنند.

در روایت دیگر این دیدگاه، زشتی به‌معنی از دست‌رفتن هماهنگی و کلیت فرم، می‌توانست بنیادی برای خلق و آفرینش زیبایی باشد. امر والای کانتی بی‌فرم و از شکل افتاده است، اما با یک خوانش پساکانتی مبنای

زایش هماهنگی و هارمونی و سپس زیبایی قرار می‌گیرد. این روایت با منطق تکوین، بی‌فرمی زشتی و بی‌بنیادی آن را به‌عنوان مبنای زیبایی می‌نگرد. در این صورت، «باید توافق[هایی...]که امر زیبا را تعریف می‌کند، متعلقِ تکوینی بدانیم که مصداق‌هایش را از تحلیل امر والا به دست می‌آورد» (Deleuze, 2004, 63) .

روایت دوم دیدگاه اخیر، بیانگر این عقیده است که زشتی و زیبایی دو روی یک سکه یا مقیاس هستند. زشتی دقیقاً معکوس مقیاس زیبایی نیست؛ در عوض زشتی و زیبایی دو قطب حداکثری از مقیاس واحد ارزش زیباشناختی هستند که درجه‌بندی‌شان در وسط دو قطب به حالت میانگین بی‌طرفی می‌رسد (مور، ۱۳۹۹، ۹۰). با این دیدگاه می‌توان زشتی را همچون زیبایی پدیده‌ای آستانه‌ای تعریف کرد که حداکثر درجه‌ای از ویژگی‌های سلبی آن را وارد آستانه قطب زشتی می‌کند. ویژگی‌های سلبی درجه یا رده‌ای از ویژگی‌های ایجابی هستند. بدین‌ترتیب می‌توان گفت زشتی، هم مانند زیبایی دارای ارزش زیباشناختی است. در وهله بعد، برای تشخیص ویژگی‌های ایجابی و سلبی روی تعریف ویژگی‌های زیباشناختی تمرکز می‌شود.

ویژگی‌های زیباشناختی،[۳] به‌طورکلی، عبارت است از کیفیات، ویژگی‌ها، خصایص و مؤلفه‌های چیزها از آن‌حیث که مخاطبان دریافت می‌کنند. اطلاقِ این ویژگی‌ها به آثار هنری و طبیعت مستلزم تشخیص و تمیزدادن آنهاست که در برخی نمونه‌ها از روی عادت انجام می‌شود. اصلی‌ترین مسئله‌ای که در بحث از ویژگی‌های زیباشناختی در طرف سوژه، جلب توجه می‌کند، تنوع تقسیم‌بندی آنهاست. گوران هرمرن[۴] کیفیات زیباشناختی را در پنج گروه تنظیم کرده: ۱. کیفیات مربوط به عاطفه (اندوهگین)، ۲. کیفیات مربوط به رفتار (مهارشده)، ۳. کیفیات گشتالتی (وحدت‌یافته)، ۴. کیفیات مربوط به ذوق و سلیقه (خیره‌کننده) و ۵. کیفیات مربوط به واکنش (حرکت‌انگیز). آلن گلدمن،[۵] فیلسوف و زیباشناس معاصر آمریکایی آنها را در ۸ ویژگی بسط داده که عبارت‌اند از: ۱. ویژگی‌های ارزشی ناب (زیبا یا زشت)، ۲. ویژگی‌های مربوط به عاطفه (خوشحال یا اندوهگین)، ۳. ویژگی‌های صوری (متعادل یا نامتعادل)، ۴. ویژگی‌های رفتاری (بی‌باک و جسور یا ترسو)، ۵. ویژگی‌های خاطره‌انگیز (تکان‌دهنده، بی‌نظیر یا مشمئزکننده و ملال‌آور)، ۶. ویژگی‌های بازنمودی (واقع‌گرایانه یا ناواقع‌گرا و تصنعی)، ۷. ویژگی‌های ادراکی درجه دوم (سرزنده یا بی‌روح) و ۸. ویژگی‌های مرتبط از لحاظ تاریخی (اصیل یا نااصیل) (بندر، ۱۳۹۰، ۳۷).

دسته‌بندی‌های مذکور از ویژگی‌های عاطفی مثل خوشحال گرفته تا ویژگی‌های ادراکی مثل ریتمیک‌بودن و نوع غیرادراکی مثل غریب؛ ویژگی‌های انسان‌گونه نظیر بی‌حال، و فرمی مثل متعادل، ارزش‌گذارانه مانند زیبا و نظیر این‌ها را در برمی‌گیرد که برای ویژگی‌های عاطفی و انسان‌گونه زبان استعاری به‌کار می‌رود. ویژگی‌های زیباشناختی بر ویژگی‌های نازیباشناختی مثل بُعد و شکل، و نیز بر کیفیات ثانویه مانند رنگ، عارض می‌شوند. نازیباشناختی با زشتی متفاوت است.

ویژگی‌های زیباشناختی (زیبا و زشت، مثبت و منفی) به‌خاطر جایگاه ثانویه و حَملی‌شان، عموماً به این دشواریِ هستی‌شناختی دامن می‌زنند؛ آیا ویژگی‌های واقعی و عینی ابژه‌ها هستند و واقع‌گرایی زیباشناختی[۶] را به وجود می‌آورند یا اینکه محصولِ نگرش‌ها و احساسات به ابژه‌ها هستند و ایدئالیسم زیباشناختی را ایجاد می‌کنند (گوتر، ۱۳۹۵، ۸۹-۹۰). برخی از واقعیت زشت‌بودن دفاع می‌کنند. پیش از کانت، اکثر نظریه‌پردازان وجود مستقل زشتی را انکار کردند. پس از کانت نظریه‌پردازان زشتی به نحوی قاطع و همه‌جانبه ذهن‌گرایان بودند. به اعتقاد ذهن‌گرایان، عملاً هیچ نظریه عین‌گرایانه‌ای درباره زشتی وجود ندارد (مور، ۱۳۹۹، ۹۸). جهت ویژگی عمومی گفتمان زیباشناختی به این سمت سوق می‌یابد که زشتی به‌معنای فیزیکیِ لفظ، عینی نیست، به فرافکنی ذهنیِ صِرف نیز محدود نمی‌شود (گوتر، ۱۳۹۵، ۹۰). در این پژوهش ویژگی‌هایی در اثر هنری است که سوژه حین درک و دریافت آنها دارای کیفیات و عواطفی می‌شود که گاهی آنها را با زبان استعاری بیان می‌کند. با این مقدمه قصد این است به مطالعه *کلوایکا*[۷] (۲۰۰۰)، شبه‌ماشینی بپردازیم که پسماند انسانی[۸] تولید می‌کند تا به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: چه ویژگی‌هایی منفی این اثر را وارد آستانه زشتی می‌کند؟ آیا زشتی در مقابل زیبایی ضدارزش[۹] محسوب می‌شود یا دارای ارزش زیباشناختی است؟ در ادامه، ویژگی‌های اثر *کلوایکا* را مطالعه می‌کنیم تا روند مشارکت این اثر در شکل‌دهی به زیباشناسی زشتی را معرفی نماییم. این پژوهش از این وجه متمایز است که تقسیم‌بندی خود را از دیدگاه‌ها و رویکردهای خاصِ زشتی در سه دیدگاه فقدان‌گرا، دیدگاه سلبی با روایت دیالکتیکی و دیدگاه تلفیقی با دو روایت تکوینی و آستانه‌ای، ارائه می‌دهد.

روش پژوهش

در این پژوهش، روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد آستانه‌ای به ویژگی‌های زیباشناختی اتخاذ شده است. تقسیم‌بندی مقاله بر اساس ویژگی‌های زیباشناختی آلن گلدمن انجام شده، در هر سرنوشتار، اثر تا حدی توصیف شده که زمینه برای تحلیل ویژگی‌های مدنظر آماده شود. دیدگاهی که رویکرد آستانه‌ای را حمایت می‌کند این است که زشتی دقیقاً معکوس مقیاس زیبایی نیست؛ در عوض زشتی و زیبایی دو قطب حداکثری از مقیاس واحد ارزش زیباشناختی هستند که درجه‌بندی‌اش در وسط دو قطب به ویژگی خنثی می‌رسد. در یک طرف قطب وجه زیبا و مثبت قرار دارد که تا حالت خنثی درجه‌بندی‌هایی دارد که هر یک معادل ویژگی‌هایی است که آلن گلدمن هشت‌تای آن را به‌صورت ایجابی ذکر کرده است. از میان دو قطب مثل نقطه صفر تا قطب زشت درجه‌بندی ویژگی‌های منفی وجود دارد. در این تحقیق این ویژگی‌ها به‌واسطه خصوصیات اثر هنری در مخاطب رقم خورده، بنابراین بیشترین تأکید بر ویژگی‌ها و کیفیاتی است که مخاطب دریافت کرده است. پیامد این روش و رویکرد، بررسی زشتی به‌عنوان قسمت جدایی‌نشدنی از قلمرو زیباشناختی و در نظرگرفتن آن به‌عنوان بخشی از تجارب زیباشناختی است.

پیشینه پژوهش

درباره رویکرد پژوهش و دیدگاه‌های چندگانه مقاله مور (۱۳۹۹) با عنوان «زشتی» یکی از منابع پیشینه پژوهش محسوب می‌شود که چند دیدگاه به زشتی را بررسی کرده است. تفاوت پژوهش حاضر این است که دیدگاه‌های خاص خود را ارائه می‌دهد. کوهن (۲۰۱۳) در مقاله «کانت درباره امکان زشتی» درباره امکان طرح زشتی می‌پرسد و چند نوع زشتی غیرمحض و زشتی محض در نظر می‌گیرد. گایر (۲۰۰۴) در «کانت و

خلوص زشتی» به شرح این نکته می‌پردازد که لذت منفی و امر والا بیشتر از زشتی توجه کانت را جلب کرده است. آقاخانی، بهشتی و مصطفوی (۱۴۰۱) در «امکان پرسش از امر زشت در افق استتیک کانت»، اثبات می‌کنند برای کانت ممکن نیست که زشتی را در حکم زیباشناختی طرح کند. همرمایستر (۱۳۹۹) در *سنت زیباشناسی آلمانی* و نیز اکو (۱۳۹۵) در *تاریخ زشتی* به بررسی آرای هگل و مکتب هگلی‌ها از جمله نظرات رزنکرانتس با تأکید بخش‌هایی از کتاب *زیباشناسی زشتی* (۱۸۵۳) او پرداخته‌اند رزنکرانتس در کتاب *زیباشناسی زشتی* (۱۸۵۳) حالت‌های رخداد زشتی را شرح می‌دهد. استالینز (۱۳۹۸) در مقاله «زشتی» سیر دیدگاه‌های متفاوت به زشتی را در تاریخ زیباشناسی بررسی کرده و برای بخش‌هایی از این پژوهش مفید بوده است. تفاوت پژوهش حاضر در تقسیم‌بندی دیدگاه‌ها و گنجاندن ویژگی‌های زیباشناختی گلدمن در یکی از دیدگاه‌ها و کاربست آن است. همچنین تاکنون نوشتاری به زبان فارسی درباره *کلوایکا*ی دلووی (تصویر ۱) با دیدگاه و رویکرد منتخب این نگارش نیافته و تفسیر گسترده و مبسوطی بدان اختصاص نیافته است.

مبانی نظری پژوهش

ویژگی‌های مرتبط از لحاظ تاریخی: اصیل یا اصیل‌تر؟

برخی اصالت را از جمله ویژگی‌های زیباشناختی رده دوم دانسته‌اند، برخی هم آن را ارزش هنری در نظر گرفته‌اند. اصالت را می‌توان ارتباط یک اثر با ویژگی‌های خاص در پیوند با آثاری از هنرمندان دیگر با تمرکز بر یک موضوع در نظر گرفت. سپس اصالت یا سابقهٔ آن را باید در مجموعه آثار هنرمند سنجید. پرسش اولیه این است: برای اول‌بار معرفی چنین ویژگی‌هایی با تمرکز بر پسماند انسانی در آثار کدام‌یک از هنرمندان دیده شده است. اگر این آثار برای مخاطبان دارای سابقه‌ای شده‌اند، نسبت *کلوایکا* به آنها چیست. ریشه چنین گرایشی، به نمایش زیرشلواری لکه‌دار مردی در *بازی نحس* (۱۹۲۹) سالوادور دالی؛ سورئالیست معروف برمی‌گردد. بعد از قوطی کنسرو پسماند انسانی مانزونی، به‌ترتیب اولویت نوبت به نقاشی ژرار گازیوروفسکی با عصاره شبه‌خوارکی‌های آن (میه، ۱۳۹۰، ۱۳۴) می‌رسد و یک‌راست به نمایش پشگل چسبونیِ کریس اوفیلی، در کنار پرتره سیاه‌پوستِ مریم مقدس وصل می‌شود. آنیش کاپور با دستگاهی شبیه دستگاه کپی لیزری، چنین محصولی را تولید و رج‌چینی یا کپی می‌کند. آنچه مانزونی را در سال‌های بحرانی تاریخ هنر مدرن، به چهره‌ای جنجالی و به تعبیر برخی «بچهٔ شرور» تبدیل کرد، نه بوم‌های تک‌رنگ سفید یا خط‌های ممتد و طولانیِ او، بلکه ابداعاتی سنت‌شکن بود که از حیث جسارت بیان، پس از نزدیک به نیم‌قرن، همچنان شوک‌آور به نظر می‌رسند. به نظر می‌رسد مانزونی چهره برتر این سنتِ کلاسیک شده است. این آثار در واقع نشان‌دهندهٔ اثرات وجودی هنرمند از جمله امضاء، اثرانگشت، ذره‌ای از نَفَس، خون و جنجالی‌تر پسماند انسانی او بودند که به‌منزلهٔ شیء هنری ارائه شدند. این ارائه، برمبنای فرض «تقدم بدن هنرمند بر افکار او، یا اولویت جسم بر اندیشه» یا نشانه‌های جسمانی هنرمند صورت می‌پذیرفت. نشانه‌های مادی، بر واقعیت جسمانی هنرمند دلالت داشت که بر تخیلات و پندارها در هنر، تقدم داشتند (سمیع‌آذر، ۱۳۹۵، ۱۴۴-۱۴۶). ظاهراً دلووی با رویکردی افراطی برای خلق هنر، به رسم قدیمی استفاده از پسماند انسانی گیر داد تا بازار هنر را محک بزند. همان‌گونه که پیرو مانزونی در اثر مدفوعِ هنرمند (۱۹۶۱)، این کار را کرده بود. مانزونی پسماند انسانی خود را در قالب کنسرو هم‌وزن قیمت طلا فروخت و ایدهٔ کیمیاگرایانه تبدیل پسماند انسانی به طلا را دنبال کرد. رویاروی با چنین حقیقتی اندیشیدن به وجه مثبت ارزش زیباشناختی یا ارزش استعلایی کاملاً بی‌ربط به نظر می‌رسد و در نهایت ارزش یک اثر همان مقداری است که در ازای آن، پرداخت می‌شود (آرچر، ۱۳۹۰، ۱۱۷). در قیاس با اثرِ مانزونی، *کلوایکا* به جهت تمایل به بیرونی‌کردن و هویدا نمودنِ مکانیسم درونی بدن و پیوند با علم و آشکارکردن جنبه‌های هنری علم و جنبه‌های مشترک علم و هنر، پیشتازتر است، اما قوطی کنسرو مانزونی کلاسیک‌تر و باسابقه‌تر به نظر می‌رسد. برطبق تعریف ارائه‌شده اثر مانزونی، اصالت بیشتری دارد!!! اصالت به سابقه موضوع و روش ارائه در یک سنت هنری برمی‌گردد. در میان سایر آثار دلووی این اثر از حیث موضوع و روش ارائه نزدیک‌ترین به اولین و خط‌شکن‌ترین آثار با این موضوع و روش ارائه است.

ویژگی‌های صوری: فرم‌دار یا بی‌فرم؟

دلووی از محققان درخواست کرد از طریق مجموعه‌ای از خمره‌ها، لوله‌ها و مواد شیمیایی ماشینی بسازند که مراحل هاضمه بشری را به نحو خودش تکرار و بازتولید کند. ویژگی‌ها و تمهیدات بصری رایج بر این اثر حاکم نیست، قاعده تولید آن به‌گونه‌ای است که از سنت مجسمه‌سازی آشنایی‌زدایی می‌کند. چیزی که عیان است فرم دستگاه خمره‌ها و پایانه ورودی و خروجی و موادی است که به آن داده و محصولی است که از آن گرفته می‌شود. پایه چرخانی می‌چرخد و محصول *کلوایکا* را دریافت می‌کند. در حقیقت *کلوایکا* یک فرآیند است که به محصولی منتهی می‌شود. فرآیند را می‌توان از لحاظ ترکیبات شیمیایی آنالیز کرد، اما وجه یا فرم هنری فرآیند چیست؟ آن فرآیند را چگونه باید به فرم درآورد؟ با توجه به پیوند دیرین فرم و زیبایی، و جست‌وجوی زیبایی از طریق فرم، آیا این شیشه‌ها و ورودی و خروجی دستگاه، فرم‌دار و به‌تبع زیبا هستند؟ درباره

تصویر ۱- *کلوایکا*، اثر ویم دولووی، ۲۰۰۰، چیدمان در Muhka، موزه هنر معاصر آنتورپ. مأخذ: (URL1)

زیبایی یا فرم فرآیند چه می‌توان گفت؟ حتی اگر بتوان از زیبایی عقلانی فرمول‌ها و نیز روند آنالیز آنها سخن گفت آیا امکان طرح این پرسش وجود دارد: فرم هنری این اثر چیست؟ یا اینکه چگونه می‌توان فرم این اثر و عدم تناسب آن را با فرم‌های پذیرفته سنت هنری برای نمونه مجسمه‌سازی توجیه کرد؟ آیا می‌توان آن را «بدون فرم» خواند. «بدون فرم» نه‌تنها صفتی با معنای مشخص نیست، بلکه اصطلاحی برای تقبیح‌کردن و مردودشمردن[۱۰] است و حاکی از نیاز کلی به فرم‌داریِ همه‌چیز است... برای جلب رضایت آکادمی‌گراها و دانشگاهیان،... جهان باید فرم داشته باشد... تا از طرف دیگر تأیید کنیم که جهان شبیه هیچ‌چیز نیست و چیزی نیست جز مقادیری بدونِ فرم (Battaille, 2003, 483). هرگونه تلاشی برای مفهوم‌سازی و درک بدون فرم در قالب یک سبک یا به‌عنوان چارچوب عمل هنرمندانه، همچنان دربند مفهوم به‌نظر می‌رسد. آن‌هم مفهومی که از طریق‌اش تولید و دریافت هنر، می‌تواند به‌طورِ مداوم بازاندیشی شود. بدونِ فرم، اجازه دسته‌بندی و تشخیص سبک و نیز تحول ادواری سبک‌ها را نمی‌دهد. کسی نمی‌تواند آن را به شکل چیزی از نظر اجتماعی پذیرفتنی و قالب کند و ارائه دهد(Ibid, 483). بدون فرم به بی‌حدومرزی نشان می‌برد یا چیزی‌که از حدومرز می‌گریزد. شاید بتوان از زیباشناسی ماشین در *کلوایکا* گفت. حتی از زیبایی صنعتی خمره‌ها، ترتیب و ترکیبِ یکدستی و تناسب رنگ محتوای بِشرها و دریچه آنها می‌توان گفت. به نظر می‌رسد نشان‌دادن زیبایی ماشین و ابزار و آلاتِ صنعتی مدنظر دلووی نبوده است. اینکه زیبایی هدف صرف هنر باشد، شاید در ابزارآلات صنعتی و ابزارهای تکنولوژیک توجیه داشته باشد، اما باتای در فرهنگ لغت انتقادی[۱۱]، شخص زیباپرست[۱۲] را مسخره کرد و او را کسی دانسته که زیبایی را هدف محض هنر قرار می‌دهد. او گفت زیباپرست به دلیل جرئت نداشتن برای ورود به مخاطراتِ کنش، معتقد است که هنر به‌جز زیبایی کاری برای انجام دادن، ندارد(.Ibid). *کلوایکا* تا حدودی به «بدون فرم» با تعابیری که برشمردیم پهلو می‌زند، اما به‌تمامی ظرفیت آن را تمام نمی‌کند. بنابراین به دلیل فقدانِ فرم‌های رایج‌تر به‌جای بدون فرم بهتر است «بی‌فرم» را جایگزین می‌کنیم. بی‌فرم یعنی چیزی که از قرارگرفتن در فرم‌های رایج هنری سرباز می‌زند. بی‌فرم چیزی که سبک‌ناپذیر است یا به‌سختی تن به پذیرفتن سبک می‌دهد. *کلوایکا* در لفاف یک بی‌فرم به مسائل دیگری اشاره می‌کند. کنش هنرمند در *کلوایکا* به سمت تولید و نمایش چیزی سوق یافته که به‌جای خلاقیت، نبوغ و تخیل مولد به کنجکاوی و زیرکی در بررسی محدوده‌های عقلانیت روشنگری و حاکمیت آن (بر حیطه‌های مختلف) نیاز دارد. در *کلوایکا* پسماند انسانی به‌صورت موازی، به جنبه‌های هرزه‌گرایانهٔ روح انسان دلالت می‌کند. *کلوایکا* به‌طور موازی مثل چیزی عمل می‌کند که در عقل رخنه می‌اندازد. همانند چیزی عمل می‌کند که اصول عقلانی را به چالش می‌کشد و آنها را به تنگنا می‌اندازد، چیزی شبیه جنون که کاربرد عقل را محدود می‌کند. این اثر در امتداد جسارت هنرمندانه سورئالیست‌ها قرار می‌گیرد که از مفاهیم فرویدی استفاده می‌کردند.

ویژگی‌های ادراکی: بی‌روح یا سرزنده؟

کلوایکا از بخش مخلوط‌کن که مانند دهان کار می‌کرد، دوبار در روز با غذاهای محلی تهیه‌شده از رستوران عالی از همان شهرِ اجرای اثر تغذیه می‌شد. بخشی از اثر بر مبنای جویدن پیش می‌رفت. دو مدل جویدن وجود دارد. یکی برای قطعات بزرگ و دیگری برای قطعات کوچک‌تر. جویده‌ها سپس وارد اولین اندام، یعنی معده می‌شوند. نمک‌ها به معده، می‌آیند. این مرحله به مدت سه ساعت طول می‌کشد و سپس گاز N2 وارد می‌شود و *فرآیند* تخمیر و تولید باد معده، انجام می‌شود.[۱۳] براین مبنا می‌توان گفت هضم به‌واسطه باکتری‌ها و آنزیم‌ها انجام می‌شود. *کلوایکا* حتی وقتی موزه‌ها تعطیل هستند، تغذیه می‌شوند، به این دلیل که در آن باکتری‌هایی وجود دارد که باید به آنها غذا داد. اگر دستگاه غذا نخورد اعضای آن، لامپ‌های شیشه‌ها و سایر اندام‌ها خشک می‌شوند و باکتری‌ها می‌میرند و تنظیم دوباره آنها و مواد شیمیایی، پانکراتین، نمک معده و آنزیم‌ها خود دو تا سه روز طول می‌کشد (Delvoy & Ayerza, 2000). دفع انسان، فرآیند ارتباطی یا بده و بستانی است که در آن چیزی بر اساس ارزش مصرفی، مصرف و تمام می‌شود؛ ته‌مانده به‌جا می‌ماند، در عوض برای گذران ضروری زندگی انرژی تأمین می‌شود. فرآیندی که در آن تقاضایی برای تغذیه وجود دارد. مواد موردنیاز و غذا عرضه می‌شود و این جریان مبادله انرژی و توان ادامه زندگی و حرکت جریان دارد. *کلوایکا* یک شبه‌ماشین تمام‌عیار است، اما فرآیند تولید پسماند انسانی در آن، موتور محرک هیچ موجود زنده‌ای قرار نمی‌گیرد.

امر هرزه‌نگارانه با تأکید بر پسماند صرفاً دربارهٔ یکی از بسیاری از زایدات بدن مانند تُف، خون، چرک و ترشحات... به‌منزله رد یک بدن مادی عمل می‌کند. زندگی و حیات انسان به‌صورت مجسم در ردپاهای فیزیکی او نشان داده می‌شود. حیات و جان انسان امری نادیدنی است، اما با موادی چون گردش خون، و پسماند انسانی به‌صورت مادی نشان داده می‌شود. علم می‌تواند از این ردپای فیزیکی برای تشخیص[۱۴] انبوهی از اطلاعات استفاده کند. سیلان‌های بدن از قسمت‌هایی خارج می‌شود که آستانه‌های درون و بیرون هستند و در برابر مقوله‌های سنتی گفتمان متافیزیکی غربی مقاومت می‌کنند (Richards, 2008, 115). مواد تولیدی، ترشحات و پسماندِ آستانه‌های بدن در یک کلام مطرود هستند. همان‌طور که در جست‌وجوی سرمنشأ برای هنر، می‌توان گفت خاطره جای ادراک را می‌گیرد (Derrida, 1986, 70-80) و لحظاتی که دیده نمی‌شود، جایگزین دیدنی‌ها می‌شود، چرخه غذا و تأمین انرژی در *کلوایکا*، از طرفی سرمایه‌ای به نام عمر می‌سازد که صرف‌شدن آن را نمی‌توان جز با کارهایی توضیح داد که باید ثبت شوند. از طرف دیگر، صرف عمر نشانه‌های مادی چون سپیدی موی، چروک صورت، کم‌شدن سوی چشم و دردناکی مفاصل استخوان‌ها برجای می‌گذارد. خاطره یا باقی‌مانده، چیزی است که روزی در جریان بوده و اکنون نحوه یادآوری آن اهمیت می‌یابد. خاطره صرفاً آنچه اتفاق افتاده، نیست، بلکه نحوه به *یادآوری* آنچه پیش‌تر روی داده، هست. همان‌طور که پسماند انسانی، مرده یا لاشه فیزیکیِ نشان‌دهنده حیات ماست، محصولِ *کلوایکا* هم نوعی یادآوری است. در *کلوایکا* این جنبه یعنی تجسم آنچه هنرمند نمی‌تواند به‌صراحت در بدن انسان ببیند، دیده می‌شود. آنچه، همچون ردپا از زنده‌بودن انسان خبر می‌دهد. ویژگی‌های ادراکی درجه اول درکِ رنگ و اندازه و شکل و ابعاد *کلوایکا* را در برمی‌گیرد. در خصوص ویژگی‌های ادراکی درجه دوم می‌توان گفت *کلوایکا* سرزنده محسوب نمی‌شود، بی‌روح است، اما با تأکید بر خاصیتِ اشاره‌گرِ *کلوایکا* صرفاً با تفسیر ایده‌های محقق شده در آن، سرزندگی به دست می‌آورد.

در زیباشناسی عقل‌گرای باومگارتن همین‌که در متافیزیک عقلانی به‌واسطه کمال شناخت حسی در برابر شیء زیبا جایی برای زیباشناسی

باز شده، پیشرفت بزرگی حاصل شده است. در مقابلِ زیبایی که کمال نظم خوانده می‌شود، زشتی با فقدان کمال ابژکتیو و وحدت و انسجام ابژکتیو و کمال حسی سوژه رقم می‌خورد و نزد عقل‌گرایان درد را رقم می‌زند. افزون‌براین، عقلانیت روشنگری با توجه به زیباشناسی باومگارتن بر نقصان، آشفتگی، بی‌نظمی، بی‌فرمی و... در نظام فکری خود تمرکز نمی‌کند. به نظر می‌رسد زیباشناسی عقلانی حین طرحِ زیباشناسی، زشتی را یا به حاشیه می‌راند یا به طریقی سرکوب و هدایت آن را چون چیزی کنترل‌پذیر به عهده می‌گیرد. هر چیز واپس‌زده، بی‌نظم، ناقص و بی‌روح که نظم و طبقه‌بندی مستقر در این نظام را به‌هم می‌ریزد، طرد می‌شود. این طردکردن به تعبیر عده‌ای خود نشان از ناکارآمدی نظام واپس‌زننده است. به قول ایگلتون هیچ‌چیز ناکارآمدتر از عقلانیتی نیست که در حکم‌فرمایی خود به شناخت چیزی خارج از مقولات و مفاهیم قادر نباشد (ایگلتون، ۱۳۹۸، ۳۲) در آثار هنرمندان معاصر، پسماندها، ضایعات و فضولات، از نواحی و مکان‌هایی اطلاع می‌دهند که گفتمان‌های مسلط و ارزش‌ساز در زیباشناسی در آن به چالش کشیده می‌شوند.

زمینه تاریخی: آوانگارد یا نوآوانگارد؟

اگر سرمنشأ آوانگاردیسم را بر مبنای ویژگی‌های اثر انتخابی، در آثار دوشان قرار دهیم، نکات مربوط و مطرح توأمان با محبوبیت بی‌بدیل و درعین‌حال جنبه تمسخرآمیز اثر معروفِ *چشمه* ازاین‌قرار است: اولاً، *چشمه* به دست یک هنرمند ساخته نشده و دوماً، به‌قصد توصیف حسی از زیبایی خلق نشده و سوماً، هدف از خلق آن ایجادِ فرم معنادار[۱۵] نیز نبوده است. ویژگیِ مهم *چشمه*، شوکه کردن مخاطبان است. این از ویژگی‌های دادائیسم محسوب می‌شود، جنبشی هنری که برای شوکه‌کردن و دست‌انداختن بینندگان طراحی شده بود(Shimamura, 2012, 10-12). اهمیت گسستی که جنبش‌های آوانگارد تاریخی در تاریخ هنر پدید آوردند، در فاصله‌گرفتن از طرحِ معیارهای معتبر هنری و زیباشناختی است. در آثار آوانگارد، اولاً از موضوع‌های فاخر، اسطوره‌ای، تاریخی، ادبی و جذابِ بورژواها ردی برجای نمانده است (آفرین، ۱۳۹۸، ۷۷)، ثانیاً هنر آوانگارد اعتراضی ریشه‌ای دارد که اشکال مصالحه با وضعیت موجود را رد می‌کند. آوانگاردها ضمن پیوند بین هنر و زندگی، بیشتر از هر چیز معیارهای زیباشناختی، بیانگرا و فرمالیستی را به چالش کشیدند و هدفشان تخریب نهاد هنر به‌منزلهٔ چیزی جدا از پراکسیس زندگی بود. هنر به‌رغم نیات آوانگاردها همواره یکی از پایگان‌ها، گفتمان‌ها و نهادهای بورژوازی بوده است. البته این نقد به هنر آوانگارد وارد است که ویژگیِ اعتراض‌آمیز این هنر می‌تواند فاقد هرگونه چشم‌انداز تاریخی تلقی شود (بورگر، ۱۳۹۴، ۱۵۳-۱۵۵). جریان نوآوانگارد فعالیت‌های آوانگارد را وجهی نهادی بخشید و بدین‌وسیله نیات آوانگاردها از بنیان رفع شد. نیات هنر آوانگارد دربرگرداندن هنر به پراکسیس زندگی هم نفی شد (همان، ۱۲۴). در این میان *کلوایکا* بر امر روزمره تأکید دارد، از وجه روزمرگیِ تولید پسماند انسانی با آوانگاردها مشابه است، اما با تبدیل فعالیت‌های حسی و بدنی به شبه‌ماشینی فعال، برای آن هاله‌افکنی[۱۶] می‌کند. به‌علاوه هم‌زمان درصدد تأیید نهادهای هنری است. هاله‌افکنی با آشنایی‌زدایی[۱۷] متفاوت بوده و دقیقاً به معنی هاله‌بخشیدن به امر آشنا، معمولی و تکراری است که آن را به امری نامعمول بدل می‌کند (سایتو، ۱۳۹۶، ۳۰).

نوآوانگاردها در تقابل با آوانگاردها دیگر آن وجه تعارض‌آمیز بدون چشم‌انداز تاریخی با سرمایه‌داری و نهادهای هنری را ندارند. هنرمند نوآوانگاردیست لزومی به مخالفت یا ضدیت با سرمایه‌داری و بورژوازی نمی‌بیند. با نیات آن مبارزه نمی‌کند، حتی گاهی به اهداف آن کمک می‌کند. *کلوایکا* نوآوانگارد و ضدفرمالیست محسوب می‌شود. به‌راستی‌که در آن، ویژگی‌هایِ مثبت زیباشناختی مانند ظریف، لطیف، خوش‌ترکیب، جلیل، شاهانه، سرزنده، درخشان و... دیده نمی‌شود. می‌توان به اثر مذکور، از جنبه شوک‌آور و نامعمول آن، توجه کرد. تأثیر بی‌واسطه آثاری چون *کلوایکا*، در موضع ضدکلیشه‌ای و نامتعارف آن است. حمله به کلیشه‌ها با فعالیتی صورت می‌گیرد که بسیار طبیعی در بستر زندگی ما در حال جریان است. احساسات هنرمند در اینجا نقشی ندارد، مگر ایده، قصد یا هدفی که او در ذهن دارد. می‌توان تمام پیرامونی‌ها یا امور بیرونی اثر هنری را به ارتباط با اثر دعوت کرد. از این منظر *قاب* اثر، مشتمل بر *عنوان*، امضای هنرمند، موزه، بایگانی، بازتولید، گفتمان، بازار هنر و هر جایی خواهد بود که قانون و حقوق مربوط به [...] (اثر هنری) با استفاده از حدودی معین، وضع می‌شود (Derrida, 1987, 11). همچنین ویژگی‌های زیباشناختی منفی در تلاقی با امر روزمره، در *کلوایکا* به اظهاراتی در باب معنای هنر و جست‌وجوی ارتباط آن با بدن انسان، علم، تکنولوژی و رابطه آن با هنر و تجارت تبدیل می‌شوند. از این حیث بر رابطه هنر، با حوزه‌های دیگر چون علم و تکنولوژی، اقتصاد و بنیان‌های آن تأمل می‌کند. *عنوان*[۱۸] این اثر به مجرایی در ماهی‌ها، خزندگان، دو زیسته‌ها و پرندگان اشاره می‌کند که زایده‌ها، ادرار، پسماند، ترشحات از آن خارج می‌شود. درحالی‌که پستان‌داران مانند انسان مجراهای جداگانه برای آنها دارند. علاوه بر وجه ماشینی و تکنولوژیک آن درباره این عنوان باید گفت که به نشان تجاری ماشین هم اشاره دارد (Delvoy & Ayerza, 2000). نمایش *کلوایکا* در موزه‌ها و نمایشگاه‌های کشورهای مختلف، نشان می‌دهد دلووی با نمایش امر روزمره در هنر از هنر به‌منزله نهاد هم حمایت می‌کند و در بستر نهادهای حمایت‌کننده هنر، آثارش را به اجرا می‌گذارد. به‌واسطه ویژگی شوک‌آور و مشمئزکننده، با کاری هنجارشکن در کنار جلب توجه مخاطبان، قصد جلب بازار را دارد.

ویژگی‌های ارزشی ناب: جذاب یا ملال‌آورِ سرمایه‌داری؟

در بررسی بافتاری قصد داریم ویژگی‌هایی را آشکار کنیم که در رابطه با سرمایه‌داری بروز می‌کند. سرمایه‌داری سازوکاری است که منطق انباشت سرمایه بر آن حاکم است. قانون عرضه و تقاضا، تولید میل و مصرف‌گرایی در سرمایه‌داری و نیازهای مصرف‌کنندگان، الگوی تولید را معین می‌کند. همین‌که نیازهای اساسی برآورده شود، انباشت بیش‌ازپیش کالاهای مادی به وجود می‌آید که کم‌تر به‌صورت انسانی یا بر اساس نیاز ضروری مصرف می‌شود (باتامور، ۱۳۸۷، ۶۹۷-۶۹۶). در این نظام امکان درآمد بیشتر، تولید بیشتر و مصرف بیشتر وجود دارد. تنوع کالا از سویی و لذت انسان‌ها از مصرف از سویی دیگر، این نظام را به پیش می‌برد (هاروی، ۱۳۹۲، ۱۲۷). هنر می‌تواند چون کالایی نگریسته شود که هدف آن از مبادله و واسطه‌گری، در حراجی‌ها، ارزش افزوده و انباشت سرمایه باشد. این سازوکار بر هنر حاکم می‌شود، چون هنر به‌منزله یک کالای فرهنگی!! به محل نمایش و تبلیغات، محل نصب و فروش نیاز دارد. بنیان‌های مادی زیباشناسی یعنی اینکه چگونه ادعاهای خودآیینی اثر هنری و نیز همگانی‌بودن توافق بر سر حکم درباره آن، در زیباشناسی تحت تأثیر فعالیت‌های بازنمایانه و سلطه الگوهای

مصرف و مبادله با منطق کالاشدگی و توده‌شده‌گی هماهنگ می‌شود (Derrida, 1981, 21-25). در حقیقت الگوی مصرف و مبادله ادعای خودآیینی و همگانی‌بودن حکم زیباشناختی را تحت سلطه خود درمی‌آورد. سرمایه‌داری با توجه به منطق انباشت و نیز فرمول عرضه و تقاضا در بازار همه‌چیز را باید بر اثر نیازهای کاذب کنترل کند که مبادا از سود و حساب و منفعت به اصطلاح عقلانی دور باشد. بدون فرم، در کنترل آن نیست. سرمایه‌داری جویایِ لذتِ ارضا است، *کلوایکایِ* بی‌فرم (منظور بدون فرم ارائه سنتی) را به چیزی کنترل‌شدنی و نمایش‌دادنی تبدیل می‌کند، همین قابل نمایش‌بودن آن را در زمره آثار تماشایی درمی‌آورد. به نظر می‌رسد تماشایی‌بودن و لذت‌بخشیدن رابطه تنگاتنگی دارند. شاید بتوان حالا که از این اثر لذت چندانی نمی‌بریم، رزنکرانتس در کتاب *زیباشناسی زشتی* (۱۸۵۳) حالت‌های رخداد زشتی را شرح می‌دهد. برای جست‌وجو در این رابطه، آن را زیباشناسی زشتی برای ملامت نگریستن[۱۹] خواند. بنابراین در این‌جا حظ بصری از چیزی بی‌واسطه چشم‌نواز مدنظر نیست، شاید فراتر از دیدزدن، تأمل‌کردن هدف باشد، تأمل بر نقش سرمایه‌داری در بحران زیست‌محیطی.

بازار هنرِ جهانی تابع سازوکار سرمایه‌داری است، بنابراین هدف آن چیزی جز تبدیل‌کردنِ هنر به وسیله‌ای برای افزایش و انباشت سرمایه نیست. در حقیقت می‌توان گفت زیبا و زشت در سرمایه‌داری به جذاب و ملال‌آور تبدیل می‌شود. باید دربارهٔ نگاه هنرمندان معاصر به بازار مکاره هنر با احتیاط بحث کرد یا تحقیق بیشتری نمود. چون در هنر معاصر دست قدرتمند افرادی مانند ساعتچی به‌عنوان پرنفوذترین مجموعه‌دار این عصر وجود دارد. او همان‌قدر در به شهرت‌رساندن هنرمندی تأثیر دارد، که در به حاشیه راندنش می‌تواند نقش اساسی ایفا کند. در هنر معاصر تلفیق مبهمی از شانس، استعداد، بازاریابی و برندینگ لازم است تا فرد به درجه بالای شهرت یعنی سوپراستاری برسد (تامپسون، ۱۳۹۸، ۱۱۴). افرادی مثل ساعتچی وقتی آثاری را می‌پسندند، بلافاصله قیمت‌ها رشد چشم‌گیری می‌کنند. حالا قاعده این رشد تصاعدی چیست؟ این خوره هنر معاصر، از ذکر انواع هنر و قاعده‌ای برای به شهرت‌رساندن هنرمند معاصر اجتناب می‌کند. به گفته وی، کوسه‌ها خوب‌اند، پسماند انسانی هنرمند خوب است و حتی رنگ و روغن هم می‌تواند خوب باشد (ساعتچی، ۱۳۹۴، ۴۸). پس نباید نگران نوع و رسانه هنر بود. وقتی جنبشی به نام شاک آرت با همت ساعتچی به جریان افتاد، طبعاً آثاری شبیه *کلوایکا*، با ویژگی‌های چون نوآوری، *ارزش سرمایه‌گذاری* و داغ‌بودن، برجسته شدند (تامپسون، ۱۳۹۸، ۳۸)، با این توجیه کهنه که هنر کاربردی ندارد (ساعتچی، ۱۳۹۴، ۱۰۱). نوآوانگاردها و هنر نومفهومی آن قدرت براندازنده، قصد براندازی، مبارزه و تعارض‌آفرینی با مقاصد سرمایه‌داری و بورژواها را ندارند، درحالی‌که ظاهراً به این سازوکار انتقاد می‌کنند. آنها برای به‌دست‌آوردن شهرت، ثروت و برای جلوگیری از دچارشدن به سرنوشت ساندروکیا بعد از دعوای با ساعتچی، ناچار هستند به تمهیدهای مسالمت‌آمیزی دست بزنند. به شعارهایی چون کار از من (هنرمند)، تبلیغات، نمایش از تو و شهرت و معروفیت برای من (هنرمند) پول و سرمایه از تو، تن بدهند. هنرمندانی چون دلووی در این میان چگونه با سرمایه‌داری یا یک مجموعه‌دار قدرتمند مثل ساعتچی کنار می‌آیند؟

کلوایکا می‌تواند از طرف دیگر اساساً رابطه سرمایه‌داری و تکنولوژی و تقلیل همه‌چیز حتی هنر به تکنولوژی را نشانه گرفته باشد. می‌تواند ضایعات، دورریزها، میکروب‌ها و انگل‌ها، باکتری‌ها در بطن زندگی بشر یا بخش‌هایی از فعالیت‌های او را در قالب شبه‌ماشین هم‌زمان با رابطه عرضه و تقاضا، مصرف و تولید پسماند انسانی شبیه‌سازی کرده باشد. این مکانیسم شبیه سازوکار سرمایه‌داری است. چرخه مصرف ارضا ندارد، مثل مصرف و تولیدکردن پسماند که تمام نمی‌شود. اثر دلووی توانایی و ظرفیت بازار هنر برای ارزش‌گذاری و ارزش‌سازی را به نمایش می‌گذارد. به یاد داریم که اثر مانزونی هم‌وزن طلا قیمت‌گذاری شد. افزون‌براین، ندیدگرفتن زایدات و ضایعات صنعتی مشکلات زیست‌محیطی و در نهایت بحران دیگری به بار می‌آورد. اثر *کلوایکا*، ترس بشر از زایدات و ضایعات را القا می‌کند که در صورت کنترل‌نشدن، در قالب بحران‌هایی ظاهر می‌شود. اثر دلووی یادآورد بحران‌های زیست‌محیطی و فروریزکردن امر دورریز به بیرون و صحنه نمایش زندگی قرن بیست‌ویکمی است. هنرمند با این اثر، اهمیت و توجه به زایدات و ضایعات و شاید کنترل درست آن را برای جلوگیری از بحران‌ها به سرمایه‌داری گوشزد می‌کند. این اثر نه‌تنها به‌منزله واکنش‌های انسانی مرتبط با پسماند انسانی شناخته می‌شود، بلکه رابطه بشر با بدن وی در عصر تکنولوژیک را روشن می‌کند. اگر می‌توانیم ضایعات را به‌مثابه محصول طبیعیِ مجموعه‌ای از فرآیندهای شیمیایی در نظر بگیریم، چرا واکنش ما به پسماند انسانی یا چیز به‌دردنخور غیرمنطقی است (Richards, 2008, 113). چرا باید از دیدن بده بستان مصرف و تولید پسماند، آزرده‌خاطر شویم. به قول ساعتچی این کارها از خیلی از چیزهایی که دوروبرمان می‌بینیم بدتر نیستند (ساعتچی، ۱۳۹۴، ۷۲). اما چرا سرمایه‌دارها باید برای این آثار ارزش قائل شوند؟

به این دلیل که *کلوایکا* دافعه و جاذبه را هم‌زمان با هم دارد. با دافعه آنی موضوع و جذب دوباره، تماشایی شده است، ملامت نگریستین در مقابل جذابیت تماشاکردن قرار می‌گیرد، انسان امروز از تماشا کردن در گالری‌ها و نمایشگاه‌ها به دلیل خاصیت هاله افکنی چیزها چه باشکوه و چه مبتذل لذت می‌برد. به همین دلیل اثر از لحاظ سرمایه‌گذاری ارزش دارد. در بابِ *کلوایکا* می‌توان گفت سرمایه‌داری از عیان‌کردن و ماشینی‌ساختنِ مکانیسمی درونی تولید پسماند، راهی برای جذب هم‌زمان مخاطبان به این نمایش جدید می‌سازد که ممکن است تاکنون با آن مواجه نشده باشند. نمایش تازه امری پنهان در گالری یا موزه هنرهای معاصر و استفاده از زیباشناسی صنعتی ظروف شیشه‌ای، خود راهی برای جذاب‌کردن چیزی ملال‌آور، یا به‌خصوص از جنبه محصول آن، دافعه‌برانگیز است. باوجود این، این خاصیت اثری نوآوانگارد است: در ظاهر سرکش و معترض است به تمهیدات سرمایه‌داری نقد پنهان دارد و باطنش محتاج به ارزش سرمایه‌گذاری. از این جنبه این اثر دوپهلو است. با این مقدمه لازمه ارج‌شناسی کیفیات زیباشناسی *کلوایکا*، درک مفهومی خاص از واقعیاتی مثل بستر تاریخی و جنبه فرهنگی شیء در میان مجموعه آثار هنرمند است. شاید کار *کلوایکا* در هنر معاصر اگرچه نه زیباکردن بلکه کاستن از خاصیت ضدارزشی نمایش چیزهایی دارای ویژگی‌های منفی باشد.

ویژگی‌های بازنمودی (واقع‌گرایی): ناواقع‌گرا یا واقع‌گرایی نوین؟

از زمان یونان باستان تا قرن ۱۹ در نقد و نظریه هنر، بازنمایی شرط لازم برای اعمالی بود که هنر نامیده می‌شد. در سده هجدهم نقاشی شعر، رقص، موسیقی، نمایش و پیکرتراشی به‌عنوان هنرهای زیبا شناخته

می‌شدند. اَبِه شارل باتو[۲۰] در سال ۱۷۴۷ در کتاب *اصل یگانه هنرهای زیبا*[۲۱] محاکات را اصل هنرهای زیبا قرار داد. او شرط لازم برای هنرهای زیبا را تقلید و بازنمایی در نظر گرفت (کارول، ۱۳۹۲، ۳۹). در نقاشی شباهت به واقعیت، عینیت‌گرایی، زنده‌نمایی با استفاده از تکنیک‌هایی چون کوتاه‌نمایی، پرسپکتیو، سایه‌روشن ایتالیایی برای توهم عمق این شرط را تأمین می‌کرد. در مجسمه هم شباهت به موضوع، تقلید و بازنمایی را ممکن می‌کرد. در واقع‌گرایی نوین خود واقعیتِ چیز را در برابر تماشاگر قرار می‌دادند. در مجسمه‌سازی و نقاشی ساختن اشیا و اشخاص سه‌بعدی جای خود را با پیشتازی مارسل دوشان به قطعات ساخته‌گزیده داد. در ادامه، پی‌یر رستانی[۲۲]، منتقد هنری فرانسوی، در ۲۷ اکتبر ۱۹۶۰، گروه نورئالیسم را بنیان نهاد. اعضای اصلی گروه عبارت بودند از: ایوکلین[۲۳]، ژان تنگلی[۲۴]، مارسیال ریس[۲۵]، دانیل اشپری[۲۶]، آرمان[۲۷]، رمون‌ارون[۲۸] و فرانسو دوفرن[۲۹]. بعداً سزار[۳۰]، ژک ویلژله[۳۱]، میمو رتلا[۳۲] و نیکی‌دسنفال[۳۳] نیز به آن‌ها پیوستند (سمیع‌آذر، ۱۳۹۵، ۱۲۷-۱۲۸). رستانی از آندره برتون[۳۴] پیروی کرد و به‌سرعت خود را به مقام «پاپ» جدید دنیای هنر پاریس ارتقا داد. او در اساسنامهٔ جنبش جدید نگرشی را که به همهٔ این هنرمندان وحدت می‌بخشید، در یک جمله خلاصه کرد: نوورئالیسم؛ رویکردی نوین در درک واقعیت (لیتل، ۱۳۸۷، ۶۵). *کلوایکا* در راستای مشارکت خود در واقع‌گرایی نوین از ما می‌خواهد به واقعیت فیزیکی وجودمان همان‌طور که هست بنگریم. درباره بازنمودگرایی نوین در این اثر می‌توان برهان زیر را به بیان صوری چنین تحریر کرد: تمام آثار هنری به تفسیر نیازمند هستند. هر آنچه نیازمند تفسیر است باید درباره چیزی باشد. بنابراین هر اثر هنری درباره چیزی است. این ویژگی اصلی هنر از درباره چیزی بودن مشخصه‌ای است جامع‌تر از نظریه بازنمودی. [...] نظریه بازنمودگرایی نوین به اندازه نظریه تقلیدی قدمت ندارد، اما نسبت به نظریه بازنمودی عام‌تر و فراگیرتر است (کارول، ۱۳۹۲، ۴۹). این اثر از زاویه دید ویژگی‌های بازنمودی در دسته واقع‌گرایی نوین قرار می‌گیرد. *کلوایکا* اشاره می‌کند که *بدن* حداقل دو جنبه دارد: بدنی که می‌توان به‌منزلهٔ ابژه مطالعه علم با واشکافتن و کالبدشکافی یا شبیه‌سازی مصنوعی و حتی تصویربرداری پزشکی واقعیت درون آن را دید؛ بدنی که مکانیسم‌های درونی آن را می‌توان بیرونی کرد. نوع اول درون بدن را بیرون می‌آورد، بدون اینکه حسی به آن وجود داشته باشد، آن را روبه‌روی تماشاگر عیان می‌کند. همه می‌توانند روند پسماندسازی درونی را به شیوه مشابه‌سازی مصنوعی ببینند. نوع دوم، درونی است که انسان آن را احساس می‌کند، اصلاً دیدنی نیست و حتی اگر با تکنولوژی عوامل یا تغییرات موجبه آن احساس را ببینیم، نمی‌توان چیزی را که از درون در این مکانیسم حس می‌شود با دیگران به اشتراک گذاشت. در این اثر درون پنهان با مطالعه علم، بیرونی آشکار می‌شود و دربارهٔ ارزش علم، هنر و رابطه آنها پرسش مطرح می‌شود. دو جنبه واقعیت و تصنع در این وهله به هم می‌پیوندند. در همین راستا، اثر دلووی این پرسش‌ها را مطرح می‌کند، درون بشر در عصر تکنولوژیک چگونه تصویر و تعریف می‌شود. درحالی‌که تحقیقات کامپیوتری از تکنولوژی برای خلق هوش مصنوعی استفاده می‌کند، دلووی از تکنولوژی برای خلق ماشین تولیدِ پسماند *مصنوعی* انسانی بهره می‌گیرد و با آن تعریف هنر را هم به چالش می‌کشد. اثر این پرسش‌ها را مطرح می‌کند مرز خودآیینی هنر کجاست. مرز جداکننده هنر و علم کجا قرار می‌گیرد. *کلوایکا* فرهنگ نمایشی را در برمی‌گیرد که در آن نیروی مرزشکن هنر، مقولات تعیین‌کننده تعریف هنر را به چالش می‌کشد (Richards, 2008, 115). آثار تجربی هنرمندانی چون دلووی اندیشیدن به هنر بر اساس مقولات تعیین‌کننده را با خاصیت ضد مفهومی خود در تنگنا انداخته‌اند.

ویژگی‌های مربوط به ذوق و سلیقه: تماشایی یا زننده؟

برای دریافتنِ کیفیات زیباشناختی مثبت مثل زیبا، دل‌نشین و نوع منفی آن مثل مبتذل و پیش‌پاافتاده، واکنشی کمابیش از روی عادت نیاز است. در روزمره‌های بدن فراتر از واکنش به پسماند انسانی که بدون دانستگی قبلی یا کارکشتگی در ذوق، اتفاق می‌افتد، پیچیدگی بیشتری از وجه تفسیری به جهت تمایل به واقع‌گرایی نوین در میان است. این پیچیدگی به این جهت است که *کلوایکا* هم تفسیری است و هم در حالت ضدمفهومی روی می‌دهد. در این مرحله، ابتدا جنبه تفسیری با توجه به بخش‌های پیش بسط داده و سپس به جنبه ضدمفهومی آن پرداخته می‌شود. ویم دلووی ماهیت برساخته ارزش‌های انسانی را با مداخله‌های هنری خویش در *بازار هنر* به چالش می‌کشد. بدین‌تعبیر که تمایل هنرمندان به پسماند انسانی از گرایش تمدن ما به مدفون‌کردن ضایعات، پنهان‌کردن زوال و اجتناب از گندیدگی برمی‌آید. در برخی ادیان، مرز نجاست و پاکی بدن به دفع ترشحات بدن و پسماند انسانی، و مرز طهارت به رفع و شستشوی آنها وابسته است. چرایی این مرز و چگونگی تعیین آن را می‌توان واکاوی کرد. *کلوایکا* به این هنجارهای اخلاقی و مرز ارزش‌های انسانی که ماهیت انسان را می‌سازد هم اشاره می‌کند. «تکنولوژی به شیوه‌ای تکامل یافته است که می‌توانیم دست‌کم به‌طور بصری، وارد بدن شویم» (دانتو، ۱۳۹۳، ۱۰۴). بهره‌برداری از پیشرفت امکانات تکنولوژیک نشان می‌دهد کاوش انسان در درون بدنش بیشتر و دقیق‌تر شده است. تولید پسماند انسانی می‌تواند هنر را با علم همساز کند و تعامل آن دو را نشان دهد. هنرمندان برای بالابردن درک عمومی از علم به‌جای زیباسازی به مشارکت با آن دست می‌زنند (اید، ۱۳۹۶، ۴). این اثر پرسش‌هایی درباره *ارزش‌هایی* مطرح می‌کند که به هنر، بدن، تکنولوژی و علم نسبت می‌دهیم. در این اثر جنبه‌های هنری علم و جنبه‌های علمی هنر، تماشایی‌بودن و تأملی‌بودن، دافعه آنی پسماند و جاذبه زیباشناسی ماشین، جستار ذهنی هنرمند و برنامه‌ریزی دقیق تکنسین‌ها هم‌زمان به کمک هم آمده‌اند.

کلوایکا با توجه به خصیصه بی‌فرم که ابتدا مطرح شد در حالت ضد مفهومی آن رخ می‌دهد (آرچر، ۱۳۹۰، ۲۲۸). خاصیت ضدمفهومی یعنی این اثر در پی متزلزل‌کردن مفاهیمی است که گفتمان فلسفی بر هنر تحمیل می‌کند. هنرمندان معاصر نمی‌خواهند آثارشان به‌تمامی با مفاهیم گفتمان فلسفی مصادره شود. بعضی از آنها ایده‌های بنیادین درون سنت غربی را نقد می‌کنند. همچنین تلاش می‌کنند از گفتمان مسلط فلسفه و ارزش‌های ایجابی زیباشناختی تعیین‌شده آن در قرن ۱۸ چون زیبایی و ربط آن به کمال سر باز زنند. *کلوایکا* عاری از ارزش هنری- فرمالیستی، بدون بهره‌مندی از زیبایی، بدون اتکا به ویژگی‌های زیباشناختی مثبت برپایه برخی ویژگی‌های منفی مؤلفه‌های زیباشناسی زشتی را در خود جای داده است. پی بردن به جنبه تفسیری *کلوایکا* به اطلاعات نظری قبلی نیاز دارد. اینکه چگونه چیزی بی‌روح و درعین‌حال تماشایی می‌تواند چنین لایه‌های تفسیری را کنار بزند، در صورت وجودِ اطلاعات زمینه‌ای نظری ممکن می‌شود.

ویژگی‌های رفتاری و واکنشی: هنجارشکن و مبهم

در این اثر دیگر مشابه دیدگاه ارسطو به بازنمایی، نمی‌توانیم بگوییم بیننده و تماشاگر می‌تواند حتی هنگام رؤیت یک لاشه یا کالبد سلاخی‌شدهٔ حیوان در اثر هنری آسوده‌خاطر باشد. در مواجهه با این اثر نمی‌توانیم بگوییم موضوع بازنمایی از خود کنش بازنمایی متفاوت است، درنتیجه بدون درگیری با اثر می‌توانیم آن را نگاه کنیم، حتی از آن لذت ببریم. در این اثر پرده بین موضوع بازنمایی، کنش بازنمایی و صحنه بازنمایی با هنجارشکنی فرو افتاده است. نتیجه این هنجارشکنی رویارویی با بخشی از واقعیت وجودمان است. به این شبه‌ماشین از همان مواد و غذای واقعی که هر روز می‌خوریم و از مزه آن، ضمن درک سلامتی دستگاه گوارش لذت می‌بریم، می‌خورانند تا ما را با واقعیت مکانیستی پنهانِ طرف دیگر پرده وجودمان رویارو کنند. *کلوایکا*، اثری هنجارشکن و تکان‌دهنده است. براساس *کلوایکا* باید گفت دلووی چیزی را ایجاد می‌کند که در برابر مقوله‌های آرامش‌دهنده و سازمان‌دهنده جهان مقاومت می‌کند. به مخاطب یادآوری می‌کند صرفاً هنر برای خوشایندی خلق نشده است، هنر ایجاد نشده تا صرفاً لذت و رضایت‌خاطر پدید آورد. هنرمند امروز می‌داند بیان، می‌تواند شوم‌ترین عواطف را در بر بگیرد، همان‌گونه که زندگی درهم‌تافته‌ای از عواطف مثبت و منفی است. هنر ساتور نیست که قید هراس، اضطراب، نفرت، ترس، درد و رنج را از مجموعه عواطف و هیجانات بزند. درد، وحشت، خشم، خشونت، ترس و هراس، بیگانگی، ناتوانی، سرگردانی و بیهودگی، نفرت، اشمئزار و دافعه هم بخش اعظم طیف و درجه‌های عواطف ما را تشکیل می‌دهند. *کلوایکا*، از حیث تمرکز بر محصول، هنجارشکن تلقی می‌شود، هنجارشکنی به فرهنگ تماشا منجر می‌شود. بُعد تماشایی این اثر، ما را وامی‌دارد عمیق‌تر در اثر تأمل کنیم. این وجه هنجارشکن در کنار مجرای خشک و علمی و تصنعی خمره‌های شیشه‌ای قرار می‌گیرد و این گِردهم‌آیی به دوپهلویی منجر می‌شود.

نتیجه

زیباشناسان معاصر دسته‌بندی از ویژگی‌های زیباشناختی ارائه داده‌اند؛ مطالعه دسته‌بندی پنج‌گانه گوران هرمن و هشت‌گانه آلن گلدمن قابلیت بررسی ویژگی‌های زیباشناختی آثار را از جنبه‌های مختلف نشان می‌دهد. سابقه زیباشناسی زشتی را می‌توان تا فلسفه کلاسیک یونان عقب برد و در قرون وسطی و قرن ۱۸ در سنت فلسفی آلمان آن را بررسی کرد. زیباشناسی زشتی تاکنون حیات داشته و می‌توان با جهت‌ها، طرق و سطوح مختلف و دیدگاه‌های متفاوتی که قاب آن تعین می‌کند، آن را مطالعه نمود. نتیجه بررسی به سه دیدگاه و رویکرد منتهی می‌شود: دیدگاه فقدان‌گرا، دیدگاه سلبی با روایت دیالکتیکی و دیدگاه تلفیقی و مشارکتی با دو روایت تکوینی و آستانه‌ای. مطالعه *کلوایکا* بر اساس ویژگی‌های هشت‌گانه گلدمن (جدول ۱)، بررسی تسخیر بدن توسط تکنولوژی و تغییر تعریف آن، بیرون‌کشیدن فرآیندی درونی، تلاش برای رهایی وابستگی یک‌سویه هنر به فلسفه، اشاره به طرد زایدات و پسماندها از جریان عقلانیت روشنگری، خاصیت ضدمفهومی آن به‌منزله بی‌فرم، رقم‌زنندگی رابطه علم و هنر در گفتمان هنر معاصر به‌واسطه این اثر را نشان می‌دهد. آثار قبلی هنرمند هم‌زمان ویژگی‌های مثبت و منفی دارد، از لحاظ اصالت، این اثر نسبت به کارهای قبلی در این راستا هنجارشکن‌تر است. پسماند انسانی طلای مانزونی کلاسیک‌تر، بدیع‌تر و اصیل‌تر محسوب می‌شود. از لحاظ ویژگی‌های صوری جنبه‌هایی چون سبک‌ناپذیری در *کلوایکا*، به بی‌فرم پهلو زده است. اثر از زیبایی ماشین بهره دارد، خمره‌های شیشه‌ای ظریف، شفاف، یک‌اندازه، متقارن و زیبایند. در خصوص ویژگی‌های ادراکی درجه دوم اثر با توجه به این بُعد می‌توان گفت، اثر بی‌روح، خشک و تصنعی است. از حیث ویژگی زمینه‌ای دلووی با نمایش امر روزمره در هنر از هنر به‌منزله نهاد و در بستر آن‌هم حمایت کرده است. در قالب نوآوانگارد در دامن نهادها و به یاری امکانات سرمایه‌داری، نمایش داده شده؛ اثر از لحاظ ویژگی‌های ارزشی ناب، ملال‌آور، و به دلیل هنجارشکنی برای سرمایه‌داری جذاب و دارای ارزش سرمایه‌گذاری است. ضمن پرورش در دامن سرمایه‌داری و مؤکدکردن ارزش سرمایه‌گذاری برای تولید ضایعات و بی‌توجهی به بحران زیست‌محیطی حاصله، به سازوکار آن، نقد پنهان داشته، از این جنبه مبهم و چندپهلو عمل کرده است. این اثر از زاویه دید ویژگی‌های بازنمایانه به دلیل تمرکز تفسیری بر مکانیسم درون بدن در دسته واقع‌گرایی نوین قرار می‌گیرد. از این لحاظ که شبیه‌سازی مصنوعی است، تصنعی هم به نظر می‌رسد. واکنش به جنبه‌های روزمره ویژگی‌های *کلوایکا*، به ذوق کارکشته نیاز ندارد. پی بردن به جنبه تفسیری *کلوایکا* به اطلاعات نظری قبلی نیاز دارد. در این اثر جنبه‌های هنری علم و جنبه‌های علمی هنر، تماشایی‌بودن و تأملی‌بودن، دافعه آنی پسماند و جاذبه زیباشناسی ماشین، جستار ذهنی هنرمند و برنامه‌ریزی دقیق تکنسین‌ها هم‌زمان به کمک هم آمده‌اند. بدن انسان و دفع، حاشیه‌ای است طردشدنی که در این اثر معاصر به نقطه

جدول ۱- انواع ویژگی‌های زیباشناختی در اثر *کلوایکا* از ویم دلووی.

ویژگی‌های زیباشناختی	اثر *کلوایکا* دلووی
ویژگی‌های صوری (متعادل)	بی‌فرم
ویژگی‌های ادراکی درجه دوم	بی‌روح
ویژگی‌های زیباشناختی رده دوم (مرتبط از لحاظ تاریخی) و زمینه تاریخی	نسبت به اثر مانزونی کم‌تر اصیل است. نوآوانگارد
ویژگی‌های ارزشی ناب	هم‌زمان ملال‌آور و جذاب سرمایه‌داری
ویژگی‌های بازنمودی (واقع‌گرایانه)	واقع‌گرایی نوین
ویژگی‌های مربوط به ذوق و سلیقه (خیره‌کننده)	تماشایی و تأملی
ویژگی‌های رفتاری و واکنشی (حرکت‌انگیز و مهارشده)	هنجارشکن و مبهم (چندپهلو)

تمرکز تبدیل شده است. تکنولوژی، بدن انسان و تجربه‌های بدون واسطه آن را تسخیر و فرآیند درونی ارگان‌های بدن را بیرونی کرده است. این اثر دستگاه هضم و دفع بدن را به شبه‌ماشینی بیرونی و زنده، مبدل کرده و نیاز ارگانیسم‌ها به آنزیم‌ها و باکتری‌ها را نشان داده است. تمرکز روی محصول *کلوایکا*، طرد زایدات و اجتناب از پسماندها در عقلانیت روشنگری را برجسته کرده است. همچنین خاصیت ضدمفهومی *کلوایکا* بدون تحمیل مفاهیم گفتمان فلسفی به هنر را عیان نموده. این اثر برقراری رابطه هنر و علم را برای به‌هم‌ریختن سلسله‌مراتب تحکم‌آمیز فلسفه بر هنر، باهم تراز کرده است.

ویژگی‌های رفتاری و واکنشی آن به‌صورت استعاری هنجارشکن است. اساساً ویژگی‌های زیباشناختی *کلوایکا* در درجه‌های بین دو طیف زیبا و زشت، در نوسان است. ویژگی‌های زیباشناختی *کلوایکا* از جمله بی‌فرم، تکان‌دهنده، تصنعی، بی‌روح، ملال‌آور، تماشایی و تأمل‌برانگیز، هنجارشکن و مبهم و چندپهلو درجه‌های منفی را در برمی‌گیرد و آن را به آستانه زشتی سوق می‌دهد. در نتیجه به نظر این پژوهش زشتی در برابر زیبایی ضدارزش نیست، هر دو، دارای ارزش زیباشناختی هستند. پژوهش این نتیجه را تأیید می‌کند که زشتی و زیبایی دو قطب حداکثری از مقیاس واحد ارزش زیباشناختی هستند. تفسیر ویژگی‌های زیباشناختی، معرفی ابعاد اثری است که به آستانه زشتی وارد می‌شود، اما برای سرمایه‌داری ارزش سرمایه‌گذاری دارد. نتایج این پژوهش بدین‌صورت با جهت‌دهی این تحقیق به‌دست آمده و در هیچ منبع یا پیشینه‌ای تشریح نشده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای این وجه فلسفی ماجرا می‌توانیم از تغییر نگرش پروتستانیسم به شر و شیطان هم استفاده کنیم (دلوز، ۱۳۹۶، ۱۱۹).

2. Aufhebung.
3. Aesthetic Property.
4. Goran Hermeren.
5. Alan Harris Goldman.
6. Aesthetic Realism.

۷. Cloaca *کلوایکا* اثر ویم دلووی هنرمند بلژیکی متولد ۱۹۶۵ (در ورویک غرب فلاندر) است که آثار متنوعی دارد. او آثار کثیر و متنوع خود را در سراسر جهان به نمایش درمی‌آورد.

8. Turds.
9. Aesthetic Disvalue.
10. Deprecate.

۱۱. در اسناد ژورنال سوررئالیست مخالف‌خوان در سال۱۹۲۹ تا۱۹۳۰ منتشر شده بود.

12. Esthète.

۱۳. خود دلووی توضیح می‌دهد: نمک‌ها به معده می‌آیند، HCl وارد می‌شود. گاز N2 در اینجا وارد معده می‌شود. متخصصان اطمینان حاصل می‌کنند که هیچ اکسیداسیون در غذا وجود نداشته باشد، دقیقاً مانند بدن واقعی. گاز از طریق تمام اندام‌ها رانده می‌شود، N2 به متان تبدیل می‌شود... به دلیل تخمیر، باد معده انجام می‌شود. آنچه اتفاق می‌افتد از نظر شیمیایی به‌آرامی گاز را تغییر می‌دهد، سپس پپسین وارد می‌شود. بعد NaH3، پانکراتین و سایر نمک‌ها وارد می‌شود و دو ساعت می‌ماند(Delvoy & Ayerza, 2000).

14. Discern.
15. Significant Form.
16. Casting an Aura.
17. Defamiliarization.

۱۸. Cloaca معانی فارسی آن مجازاً به مرکز مفاسد اخلاقی، مجرای فاضلاب و مستراح اشاره دارد.

۱۹. از برداران (جیک و دینوس) چپمن دو نامزد جایزه ترنر وام گرفتم که در اوایل دهه ۹۰ برای توصیف آثار خود از زیباشناسی نجاست برای ملالت نگریستن! یاد کردند.

20. Abbè Charles Batteux.
21. Les Beaux-Arts réduits à un seul principe (1747).
22. Pierre Restany.
23. Yves Klein.
24. Jean Tinguely.
25. Martial Raysse.
26. Daniel Spoerri.
27. Arman.
28. Raymond Aron.
29. François Dufrene.
30. César Baldaccini.
31. Jacques Villeglé.
32. Mimmo Rotella.
33. Niki de Saint Phalle.
34. André Breton.

فهرست منابع

آرچر، مایکل (۱۳۹۰)، *هنر بعد از ۱۹۶۰*، ترجمه کتایون یوسفی، چاپ دوم، تهران: حرفه هنرمند.

آقاخانی، ارسلان؛ حسینی بهشتی، سید محمدرضا و مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۴۰۱)، امکان پرسش از امر زشت در افق استتیک کانت، *حکمت و فلسفه*، ۱۷(۷۷)، ۱-۲۷. Doi: 10.22054/wph.2021.61093.1979

آفرین، فریده(۱۳۹۸)، تحلیل تطبیقی جایگاه نوشتار در کنش زیباشناختی سای تومبلی و فریدون آو براساس آرای دریدا، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۹(۱۸)، ۷۱-۸۸. Doi: 10.22054/wph.2021.61093.1979

استالینز، جروم (۱۳۹۸)، «زشتی» در *دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر*، ویراسته پل ادواردز و دونالد ام بورچرت، ترجمه انشاا... رحمتی، تهران: سوفیا.

اکو، اومبرتو (۱۳۹۵)، *تاریخ زشتی*، ترجمه هما بینا و کیانوش تقی‌زاده، تهران: فرهنگستان‌هنر.

اید، شان (۱۳۹۶)، *هنر و علم*، ترجمه مهرداد گروسی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

ایگلتون، تری (۱۳۹۸)، *ایدئولوژی زیبایی‌شناسی*، ترجمه مجید اخگر، چاپ دوم، تهران: بیدگل.

باتامور، تام (۱۳۸۷)، *فرهنگ‌نامهٔ اندیشه‌ی مارکسیستی*، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران: انتشارات بازتاب نگار.

بندر، جان. و. (۱۳۹۰)، «واقع‌گرایی زیباشناختی» *در مسائل کلی زیباشناسی*، به کوشش جرولد لوینسون، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.

بورگر، پیتر(۱۳۹۴)، *نظریه هنر آوانگارد*. ترجمه مجید اخگر، تهران:مینوی خرد.

تامپسون، دن (۱۳۹۸)، *کوسه شکم‌پر ۱۲ میلیون دلار پرونده‌ای درباره اقتصاد هنر معاصر*، ترجمه اشکان زهرایی، تهران: بیدگل.

دانتو، آرتور (۱۳۹۳)، *آن‌چه هنر است*، ترجمه فریده فرنودفر، تهران: چشمه.

دلوز، ژیل (۱۳۹۶)، *انسان و زمان آگاهی مدرن*، ترجمه اصغر واعظی، تهران: هرمس.

ساعتچی، چارلز (۱۳۹۴)، *نامم چارلز ساعتچی است و یک خوره‌ی هنر هستم*، ترجمه گلی امامی، چاپ اول، تهران: حرفه هنرمند.

سایتو، یوریکو (۱۳۹۶)، *زیباشناسی امر روزمره*، ترجمه کاوه بهبهانی، تهران: ققنوس.

سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۹۵)، *اوج و افول مدرنیسم*، تهران: چاپ و نشر نظر.

کارول، نوئل (۱۳۹۲)، *درآمدی بر فلسفه هنر*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان‌هنر.

کانت، ایمانوئل (۱۳۹۳)، *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

گوتر، اران (۱۳۹۵)، *فرهنگ زیباشناسی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

لیتل، استفان (۱۳۹۷)، *گرایش‌های هنری*، ترجمه مریم خسروشاهی، تهران: انتشارات آبان.

مور رونالد (۱۳۹۹)، «زشتی» در دانشنامهٔ زیبایی‌شناسی آکسفورد (۱) *زیبایی، زشتی، گروتسک*، دیگر نویسندگان: راس، استیون دیوید، پاپاس، نیکلاس و

همکاران، ترجمه فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر.
میه، کاترین (۱۳۹۰)، *هنر معاصر، تاریخ و جغرافیا*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نظر.
هاروی، دیوید (۱۳۹۲)، *معمای سرمایه و بحران‌های سرمایه‌داری*، ترجمه مجید امینی، تهران: انتشارات کلاغ.
همرمایستر، کای (۱۳۹۹)، *سنت زیباشناسی آلمانی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

Battaille, J. (2003). Critical Dictionary. *in Art in Theory* 1900-2000, edited by Charles Harrison and Paul Wood. London: Blackwell.

Cohen, A. (2013). Kant on the Possibility of Ugliness. *British Journal of Aesthetics*, 53(2), 199-209. https://doi.org/10.1093/aesthj/ayt002

Delvoye, W., & Ayerza, J. (2000). *Cloaca*. Josefina Ayerza interviews Wim Delvoye. *Lacanian Ink*. URL2

Derrida, J., (1981). "Economimesis" *in Diacritics* 11. Trans R. Kleins, Johns Hopkins University Press.

Derrida, J., (1986). *Glas*. Trans, John p. Leavey. Jr, and Richars Rand. Lincoln: University of Nebraska Press.

Derrida, J., (1987). *The Truth in Painting*. Trans: Geoff Bennington & Ian Mcleod, Chicago: University Press.

Deleuze, G. (2004). The Idea of Genesis in Kant`s Esthetics. *In Desert Island and Other Texts* 1953-1974**.** Trans: Michael Taormina, Ed. David Lapoujade, Los Angeles: Semiotext(e) Foreign Agents Series.

Guyer, P. (2004). Kant and the Purity of the Ugly. *Kant.* e-Prints, 1-21.

Richards, K. M., (2008). *Derrida Reframed. London*: I.B.Tauris Co. Ltd.

Rosenkanz, K. (1853). *Ästhetik des Hässlichen*. Königsberg: Verlag der Gerbrüder Bornträger.

Shimamura, A. P. (2012). Toward a Science of Aeshetics. *In Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains and Experiences***.** A.P. Shimamura & S.E.Palmer (Eds). (3-28). Oxford University Press**.**

URL1: http://artsciencedatabase.com/2019/10/03/wim-delvoye (access date: 2021/12/8)

URL2: https://www.lacan.com/frameXIX7.htm (access date: 2021/11/23)