

تبیین گفتمان سوژه و قدرت در تاملات فوکو و آثار تجسمی هالی با تاکید بر مفهوم زندان

مهدی حامدی*^۱، فاطمه رضوی^۲

^۱ عضو هیئت علمی گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

^۲ کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۹/۲۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۳/۲۲)

چکیده

رابطه سوژه و قدرت، از محوری ترین موضوعات در آرای میشل فوکو است. او با بهره گیری از روش تبارشناسی، در پی آن است تا سوژه مدرن را به مثابه ابژه گفتمان قدرت صورت بندی کرده، و آن را در پیوند با اشکالی چون تکنولوژی های انضباط مورد تامل قرار می دهد. فوکو معتقد است که نهادهای سلطه سنتی، کارکرد پیشین خود را از دست داده اند. دیگر نمی توان قدرت را به فرد یا گروهی خاص فرو کاست و جامعه به زندان بدل گشته است. به باور فوکو، در جامعه زندان گون مناسبات میان اعضا بر مبنای مراقبت، نظارت و منقاد ساختن اعضا استوار است. در دهه ۱۹۸۰ و از بطن تحولات هنری نیمه دوم قرن بیستم، شاهد ظهور پیترو هالی هستیم. عمده آثار او، خوانش های تجسمی از نوشته های نظریه پردازانی چون فوکو است. پژوهش حاضر می کوشد با تکیه بر روش توصیف و تحلیل، به گفتمان قدرت در تاملات فوکو و چگونگی تحقق اشکال نظام مراقبت به مثابه زندان اهتمام داشته و نمود آن را در آثار هالی مورد کنکاش قرار دهد. می توان دریافت هالی با تاسی از فوکو، جلوه های نظام های ارتباطی و عاملیت های سرکوب گر دنیای مدرن و وانموده های آن را مورد انتقاد قرار می دهد.

واژه های کلیدی

سوژه، قدرت، زندان، فوکو، هالی.

مقدمه

در خلال دهه‌ی ۱۹۸۰، هنرمند، منتقد و نظریه‌پرداز امریکایی پیتر هالی^۸، آثاری خلق کرد که به ظاهر در ادامه انتزاع هندسی مدرنیستی است که می‌توان گفت با نئو پلاستیسیسم^۹ موندریان^{۱۰} به اوج می‌رسد و در سبک‌های لبه بارز^{۱۱}، انتزاع پسانقاشانه^{۱۲} و نقاشی میدان رنگ^{۱۳} توسط نظریه‌پردازهای کلمنت گرین برگ^{۱۴} و تئوری "چشم معصوم"^{۱۵}، جلوه‌هایی از اوج نظریه‌های مدرنیستی را بازتاب می‌دهند. اما تقابل زمانی رخ می‌نماید که در نتیجه مواد بکار برده شده در آنها همچون رنگ‌های بافت‌دار مورد استفاده در دکوراسیون داخلی^{۱۶} و یا شبرنگ‌ها^{۱۷}، این آثار تمایل دارند تا جدیت و فاخریت این سنت مدرنیستی را به سخره بگیرند. "صورت‌بندی آثار هالی، آکنده از امکان بالقوه ارجاع به اشکال شمایل‌ی مدرن، همچون زنجیره‌ها، کانال‌ها و سلول‌ها و در پی آن جلوه تمام‌عیاری از شبکه‌های ارتباطی و عاملیت‌های سرکوب‌گر در دنیای مدرن است. با نشان دادن مسائل مربوط به قدرت‌نشان‌ها و وانموده‌ها، آثار هالی، ردی از تئوری پساساخت‌گرایی فرانسه را در خود دارد" (Halley, 1976, 1042). هالی آثار خود را انتزاعی نمی‌داند و آنها را، سراسر ارجاع به جهان پسا صنعتی معاصر و مسائل مربوط به آن تلقی می‌کند.

نوشتر حاضر تلاش دارد با اتکا بر نظریات فوکو در باب جامعه انضباطی معاصر به مثابه زندان و رابطه‌ی آن با دانش و قدرت، به این پرسش پاسخ دهد که چگونه این مفاهیم قادر است در فضای تجسمی تحقق یابد و اینکه نظریات فوکو در آثار تجسمی پیتر هالی چگونه قابل تبیین است.

آثار میشل فوکو^۱، طیف وسیعی از مباحث مرتبط با علوم انسانی و مطالعات فرهنگی را به خود اختصاص می‌دهد. "پژوهش‌های او در مورد تاریخ فرهنگی، حاوی شماری از مضامین فلسفی مهم‌اند، هر چند برخی از شاخص‌ترین آنها به ژانر عجیبی تعلق دارند که می‌توان آن را «فلسفه‌ی ضدفلسفی» نامید" (ماتیوز، ۱۳۷۸، ۲۱۴). اندیشه‌های او را نمی‌توان به حوزه‌ای خاص فرو کاست، اما آنچه پرواضح است این است که رابطه میان قدرت، دانش و سوژه، درونمایه اصلی آثار او است. تحلیل‌های فوکو را می‌توان بر محور سه موضوع گردآوری کرد: (۱) صورت‌بندی و دگردیسی نظام‌های دانش، و ساخت نظام‌های حقیقت (۲) فناوری‌های خود^۲، و (۳) شکل‌گیری اشکال سوژه‌کتیویته (Smart, 2010, 280). فوکو در دو اثر مهم خود، یعنی *دیرینه‌شناسی دانش*^۳ و *واژه‌ها و چیزها* که به انگلیسی با عنوان *نظم امور*^۴ ترجمه شده، گفتمان^۵ حاکم بر دانش را درون صورت‌بندی خاص خود مورد مطالعه قرار می‌دهد. او در مطالعه و تبیین هر دوره تاریخی خاص، مفهومی جدید از «اپیستمه»^۶ یا صورت‌بندی دانایی افاده می‌کند. به زعم فوکو، اپیستمه موضوعی شناخت‌شناسانه است و با "مجموعه‌ی کاملی از مناسبات" مرتبط است (Foucault, 2002, 83). فوکو در دیگر اثر مهم خود یعنی *انضباط و مجازات*^۷ که نام فرعی آن تولد زندان است، با نقل انواع شیوه‌های نظارتی به نقش تکنولوژی نظارت و ارتباط آن با قدرت می‌پردازد. فوکو زندان را به عنوان نهادی انضباطی تلقی می‌کند که پیوندی تنگاتنگ با قدرت دارد، و به شکلی گسترده، همه جا را فراگرفته است.

سوژه و زیست جهان قدرت

هالی، هنرمند، منتقد هنر و کسی است که به شدت با مباحث فلسفه‌ی معاصر، خصوصاً فلسفه اجتماعی درگیر بوده و هست. او فیلسوف^۸ نقاشی است که به وضعیت اجتماعی جدید و موضوعات مرتبط با آن، چه در آثار تجسمی‌اش و چه در نوشته‌هایش، التفات دارد. بر خلاف ظاهر آثارش که انتزاعی به نظر می‌آیند، کارهای او فیگوراتیو، مفهومی و روایت‌گونه است. اغلب کارهای او دارای سطوحی هندسی است که توسط نوارهای رنگی به هم مرتبط شده‌اند. او که آثارش را به شیوه‌ی پست مدرن آگاهانه خلق می‌کند^۹ نشان داد که تاریخ انتزاع‌گرایی می‌تواند به عنوان ادبیات نقاشانه مورد استفاده قرار گیرد^{۱۰} (آرچر، ۱۳۸۸، ۱۷۰). هالی آثارش را با تأثیر از ادبیات فلسفی و مباحث موجود در نوشته‌های متفکرین و فیلسوفان معاصر خلق می‌کند و در این میان، آرای میشل فوکو و ژان بودریار^{۱۱}، نقشی به سزا در شکل‌گیری آثار او داشته است. او در نوشته‌ها و مصاحبه‌هایش، آثار خود را مرتبط با موضوعات وضعیت‌گرا^{۱۲} می‌داند. به زعم او، این آثار به رابطه انسان

هالی، هنرمند، منتقد هنر و کسی است که به شدت با مباحث فلسفه‌ی معاصر، خصوصاً فلسفه اجتماعی درگیر بوده و هست. او فیلسوف^۸ نقاشی است که به وضعیت اجتماعی جدید و موضوعات مرتبط با آن، چه در آثار تجسمی‌اش و چه در نوشته‌هایش، التفات دارد. بر خلاف ظاهر آثارش که انتزاعی به نظر می‌آیند، کارهای او فیگوراتیو، مفهومی و روایت‌گونه است. اغلب کارهای او دارای سطوحی هندسی است که توسط نوارهای رنگی به هم مرتبط شده‌اند. او که آثارش را به شیوه‌ی پست مدرن آگاهانه خلق می‌کند^۹ نشان داد که تاریخ انتزاع‌گرایی می‌تواند به عنوان ادبیات نقاشانه مورد استفاده قرار گیرد^{۱۰} (آرچر، ۱۳۸۸، ۱۷۰). هالی آثارش را با تأثیر از ادبیات فلسفی و مباحث موجود در نوشته‌های متفکرین و فیلسوفان معاصر خلق می‌کند و در این میان، آرای میشل فوکو و ژان بودریار^{۱۱}، نقشی به سزا در شکل‌گیری آثار او داشته است. او در نوشته‌ها و مصاحبه‌هایش، آثار خود را مرتبط با موضوعات وضعیت‌گرا^{۱۲} می‌داند. به زعم او، این آثار به رابطه انسان

او به تناوب به شکلی استعاری تکرار می‌شود: سلول و کانال. هالی، رویکردی ادبی به عناصر تصویری دارد. برای مثال سلول، عنصری که به گونه‌ی انتزاع هندسی به تصویر درآمده است، از فهم او نسبت به نقد هنری، حاصل شده است و مطابق با دیگر عناصر بصری در کارش جفت و جور شده است. این انتظام بصری، ترکیبی از دینامیسم "پایان باز" ایجاد کرده است که به فراخور امکانات انتزاعی، می‌توان آن را توسعه داد. کارکرد سلول و کانال در آثار او بازتاب مشابهت اتفاقات و حوادث در جهان است.

به عقیده فوکو، "انضباط، نهاد نیست بلکه تکنیک است؛ این تکنیک در برخی نهادها [...] به طور کامل و سراسری به کار گرفته می‌شود در حالی که در نهادهای دیگر [...] برای رسیدن به مقاصد خاصی به کار می‌رود [...] انضباط صرفاً جانشین اشکال دیگر قدرت موجود در جامعه نمی‌شود بلکه آنها را «محاصره» و استعمار می‌کند (دریفوس، ۱۳۹۲، ۲۶۸). او در کتاب مراقبت و تنبیه، با ارائه مفهوم «سراسر بینی» از طرح جرمی بنتام^{۲۹} مثال می‌آورد که طرحی آرمانی از نظام مراقبت در جامعه مدرن است. بنتام در طرح خود موسوم به پان آپتیکان، ساختمانی مدور طراحی می‌کند که در وسط حیاط آن برجی گرد با پنجره‌هایی عریض وجود داشت به نحوی که از درون سلول‌ها و غرفه‌های اطراف قابل رویت نبود. اما از درون این برج دیدبانی، می‌شد تمامی رفتار زندانیان را تحت نظر داشت. بنتام "هندسه‌ی ساده و مقتصدانه «زندان‌های مطمئن» را جایگزین سنگینی «زندان‌های امن» قدیمی با آن معماری قلعه‌وارشان کرد" (فوکو، ۱۳۷۸، ۲۵۲). در این نظام سراسر بینی، "اصل سلول تاریک وارونه شد، به عبارت بهتر، از سه کارکرد آن - یعنی حبس کردن، محرومیت از نور، و پنهان کردن - فقط اولی حفظ شد و دو کارکرد دیگر حذف شد" (همان، ۲۴۹).

آثار هالی به شکلی تمثیلی نظام سراسر بینی را وانمایی می‌کند. می‌توان بکارگیری مواد نامتعارف همچون رول‌ای-تکس که در دکوراسیون داخلی کاربرد دارد و نیز استفاده از دی گلو، رنگ‌های شبرنگی که دارای تلالو و درخشندگی بسیاری است، در آثاری چون زندان (۱۹۸۹)، سلول (۲۰۰۳)، سلول قرمز (۲۰۰۳) و نیز پالس

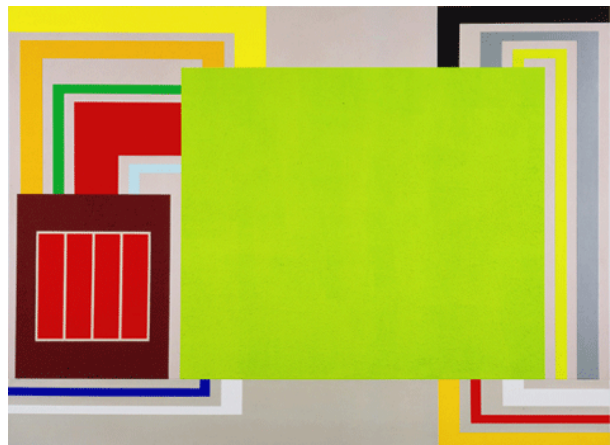


تصویر ۲ - الگو، پیتراهالی، ۱۹۹۸، اکریلیک، دی - گلو، اکریلیک متالیکی و رول - ای - تکس روی بوم. ماخذ: <http://www.peterhalley.com>

خطوط استفاده شده در آثار او، الگویی فرمال از سیستم ارتباطی بین شهری را نشان می‌دهند. آنها استعاره‌هایی از خطوط الکتریکی، اتصالات الکتریسیته و مدارهای وانموده شده هستند. آثار او، استعاره‌ای است از مدارهای الکتریکی دستگاه‌هایی که انسان معاصر را در ید قدرت خود داشته و بر زندگی او نظارتی بی‌وقفه دارد (تصویر ۱). قدرتی که "کالا یا منصب یا غنیمت و یا نقشه و تدبیری نیست بلکه عملکرد تکنولوژی‌های سیاسی در سراسر پیکر جامعه است" (همان، ۳۱۲). هالی با تاسی از بودریار، این پرسش را مطرح می‌کند که هنرمندان چگونه قادرند به جهان وانموده بپردازند. اگر به یقین جهان پسا صنعتی توسط نشانه‌هایی که بیش از آنکه بازنماینده باشد، وانموده است، شناخته می‌شود؛ یک هنرمند به چه نحو می‌تواند این وضعیت را از طریق اثرش منتقل کند؟ آیا ممکن است که او وانموده‌های را بازنمایی کند؟ (Halley, 1976, 1043). آثار او، وانموده‌هایی از نظام‌های مراقبت را بازنمایی می‌کند که در ارتباط با دانش و در چارچوب نهادهای نوظهور، عهده‌دار نقشی انضباطی هستند.

تکنولوژی‌های مراقبت: نظام سراسر بینی^{۳۲}

هالی در مقاله معروف خود با عنوان طبیعت و فرهنگ^{۳۳}، به نقل از فردریک جیمسون^{۳۴} اظهار می‌کند که امروزه در تحلیل فرهنگی، دو گرایش مجزا همچنان غالب است: از سویی تئوری وانموده که توسط بودریار بسط یافت، و دیگری نظریات میشل فوکو که فرهنگ معاصر را نه به عنوان سطح پر تلالو خودمختاری نشانه‌ها می‌بیند، بلکه به مثابه فضایی که در آن تکنولوژی‌های مراقبت^{۳۵}، به‌هنجار سازی^{۳۶} و طبقه‌بندی^{۳۷}، زندگی اجتماعی را به گونه‌ای فراگیر زیر سلطه‌ی خود دارد (Ibid, 1054). آثار هالی را می‌توان وانموده‌هایی از اشکال جدید مراقبت و اعمال کنترل و انضباط بر فضای معاصر دانست. برای مثال در اثر الگو^{۳۸} (تصویر ۲)، او تصویری استعاری از عناصر انتزاعی را نشان داده است و بدین گونه راز نقشه‌ها و الگوهای جامعه مدرن را به ذهن مخاطب متبادر می‌سازد؛ چیزی که در اغلب کارهای



تصویر ۱ - قدرت، پیتراهالی، ۱۹۹۵، اکریلیک، دی - گلو، اکریلیک متالیکی و رول - ای - تکس روی بوم. ماخذ: <http://www.peterhalley.com>

نوشته‌های خود به نسبت اندیشه‌های بودریار و آثار تجسمی‌اش نیز اشاراتی فراوان دارد. زبان او همچون کارهایش دارای استعاراتی دشوار فهم است. او در نوشته‌هایش با ارجاعاتی از بودریار، کارهای خود را توصیف می‌کند. اما توصیف او به ابهام کارهایش دامن می‌زند و به جای رمزگشایی آنها، فهم آن را دشوارتر می‌سازد: "زندان‌های شخصی من به همراه کانال‌ها و حفره‌های زیرزمینی به فضای وانموده اشاره دارد. بودریار خاطر نشان می‌کند که وانموده از میان مدل‌هایی که بین دیگر مدل‌های محصور در اطراف واقعیت محض در جریانند، ساخته می‌شود. در کارهای من، فضا به مثابه یک زمینه دیجیتالی است که در آن سلول‌ها با بافتی گچ‌اندود که به کانال‌ها اتصال می‌یابد، وانموده شده است. وانموده، نوستالژی، بازسازی هجوآمیز تخیلی گذشته از دست رفته، خطرات تنهایی: برای من همگی اینها به عنوان مرجعی است برای یک ایده در مورد انتزاع و یک ایدئولوژی از پیشرفت‌های تکنیکی، مرجعی برای جایگزینی واقعیت. کارها ترسیمی است از یک سیستم که در آن ساختمان‌ها همانند نمودار آماری بازنمایی شده است. به علاوه کارهای من با تغییراتی، شیوه‌ای است برخاسته از سبک لبه‌ی بارز و نقاشی میدان رنگ" (Halley, 1983, 64). جستجوی هالی، راه جدیدی از نگاه به زندان‌ها و کانال‌ها و کارآیی جدید آنهاست. با این وجود، هر مخاطبی به فهم این "ایده" نیازمند است تا به رمزگشایی این آثار دست یابد. این ایده، هم به جامعه اشاره دارد و هم در عین حال شکل‌ها و رنگ‌هایی است که این اثر را شکل داده است. هالی، جهانی تصویری ساخته و پرداخته کرد "که در آن تصاویر، دیگر بر یک شی حقیقی دلالت نداشتند، بلکه بیننده را به تصویری دیگر ارجاع می‌دادند و آن هم در زنجیره‌ای بی‌پایان به دیگری. در چنین جهانی، شبیه‌سازی، نمود یک تجربه واقعی نیست، بلکه خود، تنها واقعیتی است که می‌توان آرزویش



تصویر ۳- بیا مرا ببین، پیترو هالی، ۱۹۹۵، اکریلیک، دی_گلو، اکریلیک متالیکی و رول_ای_تکس روی بوم.
ماخذ: (<http://www.peterhalley.com>)

ژنراتور (۲۰۰۰) را ناظر بر استفاده از نور در نظام سراسربینی دانست. "روشنایی کامل و نگاه یک مراقب، بهتر از تاریکی که نهایتاً محافظت می‌کند، در اسارت می‌گیرد. رویت‌پذیری یک دام است" (همان). نمونه‌های معاصر پان آپتیکان را می‌توان در بکارگیری گسترده از دوربین‌های مداربسته، طیف وسیع همکاری‌های اشکال نظارتی توسط ارتباطات دیجیتالی و عاملیت‌هایی که به وسیله سیستم‌های جمع‌آوری اطلاعات از حریم خصوصی عمل می‌کنند، شاهد بود. می‌توان گفت پویایی و گونه‌گونی نظارت قدرت در پان آپتیکان، نشان از جلوه عمودی نظام قدرت دارد؛ به عبارتی عمل قدرت، مقتدرانه و سلسله‌مراتبی است. این ترجمان سخن فوکو است که می‌گوید "سراسربین معرف قفسی بی‌رحمانه و عالمانه است" (همان، ۲۵۵).

زندان و مجمع‌الجزایر زندان گونه

به گفته‌ی فوکو، "زندان به منزله نهادی انضباطی، تنها یکی از «مجمع‌الجزایر زندان گونه»^{۳۰} به شمار می‌رود. مراد فوکو از «مجمع‌الجزایر زندان گونه» مجموعه‌ی نهادها و سازمان‌هایی است که فراسوی مرزهای حقوق جزا قرار گرفته‌اند، اما در قلمرو خود به صورتی غیرمستقیم بر افراد نظارت و مراقبت اعمال می‌کند" (ضیمران، ۱۳۸۴، ۱۵۵). فوکو در *انضباط و مجازات* معتقد است که باید حبس و زندان را نه صرفاً به عنوان مجموعه‌ای از ابزارها و نهادهای سرکوب، بلکه به عنوان کارویژه اجتماعی پیچیده در نظر بگیریم. به زعم فوکو، "زندان، این تاریک‌ترین بخش دستگاه عدالت، مکانی است که در آن قدرت تنبیه که دیگر جرات ندارد با چهره‌ای عیان اعمال شود، حوزه‌ای از ابژکتیویته را در سکوت سازمان می‌دهد، حوزه‌ای که در آن، مجازات می‌تواند آشکارا به منزله درمان عمل کند و حکم می‌تواند در میان گفتمان‌های دانش جا گیرد" (فوکو، ۱۳۷۸، ۳۱۸). گرچه عنوان فرعی *انضباط و مجازات*، تولد زندان مدرن است، اما موضوع بررسی آن در واقع زندان نیست بلکه تکنولوژی انضباطی است (دریغوس، ۱۳۹۲، ۲۵۵). او معتقد است "جامعه ما جامعه نمایش نیست، جامعه مراقبت است؛ در زیر سطح تصویرها، بدن‌ها عمیقاً در محاصره‌اند؛ در پس انتزاع عظیم مبادله، تربیت دقیق و عینی نیروهای مفید دنبال می‌شود؛ مدارهای ارتباطات و پیام‌رسانی، پایه‌های انباشت و تمرکز دانش‌اند؛ بازی نشانه‌ها، تبیین‌کننده لنگرگاه‌های قدرت است" (فوکو، ۱۳۷۸، ۲۷۰).

"سلول" زندان و "کانال"، از ملزومات ادبیات تصویری هالی است، که به باور او، وانموده‌ای است از جامعه‌ی زندان‌گون. "جامعه زندان‌گونه" به باور فوکو عبارت از جامعه‌ای است که در آن اعضا دائماً در معرض مراقبت، نظارت و تربیت هستند و در تحلیل نهایی در گستره قدرت اسیر می‌شوند. بدیهی است که به گفته او، قدرت را نباید صرفاً به فردی مستبد یا طبقه‌ای خاص منسوب کرد، بلکه از اجتماع عوامل غیرشخصی، از جمله نهادها، هنجارها، مقررات، قوانین و گفتمان‌ها، نشأت می‌گیرد و ساختاری دارد و با دانش پیوندی انکارناپذیر دارد" (ضیمران، ۱۳۸۴، ۱۵۶). هالی در

میکروچیپ^{۳۳} و آفیس تاور^{۳۴}، فضایی که واقعی نیست؛ بلکه مدلی است از یک فضای سلولی که در آن مبادله اجتماعی سایبرنتیکی بر پایه محیط عملکردی آن استوار است (Halley, 1983, 65). هالی، برای بازنمایی موضوعات و یا واقعیت‌های اجتماعی، سعی نمود تا مدل‌ها و یا تفکر بازنمایی اجتماعی از نشانه‌ها را به گونه‌ای وانموده و با تقلیدی هزلی^{۳۵} بازتولید کنند. او تلاش می‌کند تا مدل‌ها و یا پارادایم‌های علمی، زبان‌های سایبرنتیکی، محصولات وانموده و نیز تصاویر تولیدی را بازنمایی کند. سطوح و خطوط استفاده شده در آثار هالی، الگویی فرمال از سیستم ارتباطی بین شهری را نشان می‌دهند. آنها استعاره‌هایی از خطوط الکتریکی، اتصالات الکتریسیته و مدارهای وانموده شده هستند. "سلول‌ها به طور فزاینده‌ای تحلیل رفتن اجتماعی و رشد بینارابطی را تشدید می‌کند" (Wallis, 1987, 330). آثار هالی نظیر سلول‌های الکتریکی و نقاشی از کانال‌ها، نقیض‌های از ادعاهای پرتکلف مدرنیستی است. تصویرپردازی‌هایی است از بنیاد تکنولوژیک فرهنگ مدرن (Crowther, 2003, 191). فوکو معتقد است که قدرت، دیگر امری مطلق نیست، مجموعه‌ای از شبکه‌ها و مجموعه‌های متداخل را شامل می‌شود و وجوه گوناگونی را در بر می‌گیرد؛ آنچه او با عنوان «میکروفیزیک قدرت» از آن یاد می‌کند؛ به گونه‌ای که "می‌بایست یک زندان - ماشین با سلولی رویت‌پذیر ساخته شود که زندانی خود را در آن همچون «در خانه شیشه‌ای فیلسوف یونانی» گرفتار ببیند و نیز یک مکان مرکزی که در آن جایگاهی دائمی بتواند هم زندانیان و هم کارکنان را کنترل کند" (فوکو، ۱۳۷۸، ۳۱۰).

هالی در مصاحبه‌ای با عنوان از نقد تا تبانی^{۳۶} در سال ۱۹۷۶ با حضور پیتیر ناگی^{۳۷} خاطرنشان می‌کند، ما در حال حاضر در وضعیتی پسا سیاسی به سر می‌بریم. به جای پرداختن به مسائل روز، به گمان من هنرمند باید به مسائل انتقادی بپردازد. به زعم هالی، مسائل سیاسی موجود روز، یقیناً درباره موضوعاتی خاص است، اما در اثر هنری، پرسش‌های ساختاری در پس این مسائل موردی، که مهم نیز هستند، پنهان است. هالی آثارش را شدیداً متمایل به مسائل پسا صنعتی می‌داند: مسائلی درباره وضعیت حومه‌نشین شده طبقه متوسط در کشورهای پسا صنعتی (Halley, 1976, 1052-1053). مشاهدات هالی همچون ساخت‌گرایی انتزاعی، تأثیرات متفاوتی را بر جا گذاشته است. این ساخت‌گرایی‌ها که عمدتاً مفهومی هستند، در فرم‌های انتزاعی او تجلی یافته‌اند و نقش جستجوهای اکتسابی از جهان را با خود به همراه دارند.^{۳۸}

را داشت» (آرچر، ۱۳۸۸، ۱۷۰-۱۷۱). برای مثال در اثر «بیا مرا ببین»^{۳۹} (تصویر ۳)، دو مستطیل زرد و آبی در بالای شبکه‌ای از خطوط تک رنگ که به هم مرتبط شده، قرار گرفته‌اند. اگرچه این اثر در نگاه نخست انتزاعی هندسی است، اما به گونه‌ای باور نکردنی دارای کیفیتی فیگوراتیو است. مستطیل‌های آبی و زرد، سلول‌های زندان را بازنمایی می‌کنند و خطوط راست گوشه، به راز دالان‌های زیرزمینی اشاره دارد. عنوان اثر، موضوع «ملاقات مخفیانه» و «مراقبت» را تقویت می‌کند. رنگ‌های درخشان، جهانی تصنعی و فراتکنولوژیک را نشان می‌دهند؛ جایی که نیروهای سرکوب‌گر، شخصیت‌ها را در یک سلول انفرادی و فضایی ناآشنا و بیگانه، مهار کرده و محبوس می‌کنند. هالی برای ترسیم سلول‌های زندان، از رنگ‌های ساختمانی و گچ‌اندود مصنوعی استفاده کرده است، تا به اثرش بافتی معماری‌گونه و احساسی باصلابت بدهد. "سلول‌ها" و راز "دالان‌های" زیرزمینی، پایه‌های اصطلاحات تصویری هالی را تشکیل می‌دهند. تمایلات سیاسی آنها، بر نوشته‌های فلاسفه پست مدرن و تئوری‌های اجتماعی استوار است (The 20th century Art Book, 1999, 183).

فوکو در بررسی اشکال سه‌گانه‌ی مجازات از شکل سوم زندان و نظارت و مراقبت به منظور بهنجارسازی به عنوان تجسم تکنولوژی مدرن قدرت انضباطی یاد می‌کند (دریفوس، ۱۳۹۲، ۲۵۶) که قدرت از طریق آن بر روی تن تشخیص می‌یابد. به زعم هالی، بر خلاف نظر بودریار در خصوص دال منفصل^{۴۰}، فوکو امری پنهان در زیر طیفی از دال‌های جامعه معاصر را نشان می‌دهد: مدل‌های پنهان قدرت در شکل طبقه تثبیت شده (Halley, 1976, 1054). آنچه در آثار هالی به تناوب در اشکال مربع و مستطیل تکرار می‌شود؛ اشکالی که نزد هنرمندان مدرنیست مقدس شمرده می‌شد و هالی آگاهانه و تعمدی و به گونه‌ای آبرونیک، عناوین زندان و سلول به آنها می‌دهد؛ "سلول‌ها به طور فزاینده‌ای، تحلیل رفتن اجتماعی و رشد بینا ارتباطی را تشدید می‌کند" (Wallis, 1987, 330).

فضای سایبرنتیک به مثابه اتوپای حبس

بودریار معتقد است که "جهان سرد دیجیتال، دنیای استعاره و مجاز را در خود غرق کرده است و قاعده وانمودگی، بدین طریق بر قاعده واقعیت و لذت فائق آمده است" (Baudrillard, 1984, 1018). فضاهای آثار هالی، گاه وانموده‌ای است از بازی‌های کامپیوتری

نتیجه

جدید ظاهر شده است: زندان‌هایی شکل گرفته در بطن گفتمان قدرت که ماهیتی بسیار پیچیده یافته است. بر طبق نظر فوکو، ما قادر به برچیدن زندان نیستیم؛ چرا که شیوه‌های تفکر و تحقق مجازات و تنبیه، این اجازه را به ما نمی‌دهد. زندان، بخشی از یک شبکه محسوس است که در سراسر جامعه گسترده شده است و همه جا را فراگرفته است. قدرت مدرن بر پایه آبرنگری^{۴۱} و انتظام بدن‌ها استوار

نزد فوکو، زندان تنها ساختمانی حاشیه‌ای در کناره یک شهر نیست، بلکه وضعیتی نظام‌یافته در درون شهر است. «استراتژی‌های» مشابه قدرت و دانش در هر دو موقعیت عمل می‌کند و مکانیزم انضباط تمامی شهروندان را تحت کنترل خود دارد. شیوه‌های مشاهده و کنترل که فوکو سرمنشاء آن را در صومعه‌ها، بیمارستان‌ها و سربازخانه‌ها جستجو می‌کند، امروزه در قالب پان‌آپتیکان‌های

معماری گونه اجتماع و نهادهای نظارتی را نشان می‌دهد. هالی متأثر از تفسیرهای فوکو در باب مناسبات اجتماعی و در جهت کاوش‌های تیره و تار او، زبان تجسمی را بکار می‌گیرد و با تفکر پساسیاسی خود، در پی بازنمایی وانموده‌های انضباط به مثابه نوعی قدرت است. مجموعه‌ای کامل از ابزارها، تکنیک‌ها، روش‌های کاربردی که قدرت را به مثابه یک تکنولوژی ارائه می‌دهد. اشکال هندسی هالی، از قبیل مربع‌ها و مستطیل‌ها نه در تجلیل از نیاکان مدرنیست خود و ذهنیت تعالی‌گرایانه نسبت به رنگ و فرم، بلکه ارجاع و بینامتن‌هایی است به موضوعات و تئوری‌های اجتماعی برخاسته از فضای مطالعات پساساخت‌گرای معاصر.

است. دانش مدرن که فوکو آن را مرتبط با سرشت و منش انسان می‌داند، در معیار با هنجارها سنجیده می‌شود؛ که به زعم فوکو، یکی بدون دیگری وجود نخواهد داشت. قدرت و تکنیک‌های مجازات وابسته به دانشی است که فردیت را خلق و طبقه‌بندی می‌کند؛ دانشی که اقتدار خود را از ارتباطات گفتمان قدرت حاصل می‌کند. آثار هالی در لایه‌هایی از ابهامات مفهومی و با تقلیدی نقیضه‌ای از اشکال انتزاع هندسی مدرنیستی و با مواد نامتعارف بکار گرفته، به شکلی آیرونیک، روایتی است از زندان‌ها و کانال‌هایی که نه فقط ترکیب‌بندی‌های انتزاعی را نشان می‌دهند، بلکه باز نمود دیگرام و نمودارهایی هستند که به گونه‌ای استعاری، بدنه‌های

پی‌نوشت‌ها

38 The 20th- century Art Book, p183.

فهرست منابع

آرچر، مایکل (۱۳۸۸)، هنر بعد از ۱۹۶۰، ترجمه کتایون یوسفی، نشر حرفه هنرمند، تهران.

دریفوس، هیوبرت؛ رابینو، پل (۱۳۹۲)، میشل فوکو: فراسوی ساخت‌گرایی و هرمنوتیک، ترجمه حسین بشیریه، نشر نی، تهران.

ضمیران، محمد (۱۳۸۴)، میشل فوکو: دانش و قدرت، نشر هرمس، تهران. فوکو، میشل (۱۳۷۸)، مراقبت و تنبیه: تولد زندان، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، نشر نی، تهران.

ماتیوز، اریک (۱۳۷۸)، فلسفه‌ی فرانسه در قرن بیستم، ترجمه محسن حکیمی، نشر ققنوس، تهران.

Baudrillard, Jean (1984), The Hyper-realism of Simulation. In *Art in Theory 1900- 2000*, Edited by Charles Harrison and Paul Wood, 2002, Blackwell Publishing, Oxford.

Crowther, Paul (2003), *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Clarendon Press, Oxford.

Foucault, Michel (1970), *the Order of Things: An Archaeology of the Human Science*. Tr. M. A. Sheridan Smith, Tavistock, London.

Foucault, Michel (2002), *the Archaeology of Knowledge*, Tr. A. M. Sheridan Smith, Pantheon Book, New York.

Halley Peter (1983), Nature and Culture, *Published in Arts Magazine*, 58, No.1 (September 1983), New York.

Halley Peter (1976), From Criticism to Complicity, in *Art in Theory 1900-2000*, Edited by Charles Harrison and Paul Wood, 2002, Blackwell Publishing, Oxford.

Loveday, Thomas (2006), *The Darkened Room: painting as the image of thought*, Sydney coledge of the Art, download: www.ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/1103.

Smart, Barry (2010), *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, Editors: Michael Payne and Jessica Rea Barbera, Second Edition, Wiley-Blackwell Publishing, Oxford.

The 20th- century Art Book, Phaidon Press, 1999.

Wallis, Brian (1987), *Blasted Allegories: An Anthology of writings by contemporary Artist*, MIT Press, Cambridge.

1 Michel Foucault (1926-1984).

2 Self.

3 The Archaeology of Knowledge.

4 The Order of things.

5 Discourse.

6 Episteme.

7 Discipline and Punishment.

8 Peter Halley (1953-).

9 Neo- Plasticism.

10 Piet Mondrian (1879 – 1944).

11 Hard Edge.

12 Post- Painterly Abstraction.

13 Color- Field Painting.

14 Clement Greenberg (1909-1994).

15 Innocent Eye.

16 Roll- a- Tex.

17 Day- Glo.

18 Jean Baudrillard (1929-2007).

19 Situationist Objects.

20 Post-Political.

21 Post-Industrial.

22 Panoptic on.

23 Nature and Culture.

24 Fredric Jameson (1934-).

25 Surveillance.

26 Normalization.

27 Categorization.

28 Model.

29 Jeremy Bentham (1748-1832).

30 Carceral Archeplago.

31 CU See Me.

32 Detached Signifier.

33 Microchip.

34 Office Tower.

35 Parody.

36 From Criticism to Complicity.

37 Peter Nagy.