



ArtGuilt

E- Magazine

5_{No}



شرح تصویر : ویکتور خارا ترانه خوان کمونیست
شیلی و دست های بریده او.

موقعیت گرایان: کالایی شدن، نمایش و سرمایه داری

استیون بست و داگلاس کلنر
ترجمه ی وحید ولی زاده

« اساس تحریف نشده ی کالا تنها زمانی درک می
شود که [کالا] به مقوله ی عام جامعه به مثابه
یک کل، تبدیل شود.»

George Lukacs(1971: 86)

« نمایش برهه ای است که کالا، حیات اجتماعی را
به صورتی کامل تسخیر کرده است. رابطه با کالا نه
تنها قابل رؤیت است بلکه هیچ چیز جز آن دیده
نمی شود: جهانی که دیده می شود جهان
اوست. تولید اقتصادی مدرن دیکتاتوری اش را به
صورتی فراگیر و فشرده وسعت می بخشد.»

Guy Debord (1967: #42)

در گذار از سرمایه داری رقابتی قرن ۱۹ که حول
تولید سازمان یافته بود، به شکل متأخرتر سرمایه
داری که حول مصرف، رسانه، اطلاعات، و فن آوری
سازمان یافته است، اشکال جدیدی از سلطه و
انتزاع ظاهر می شوند که واقعیت اجتماعی را به
شدت پیچیده می کنند. لوکاچ نخستین نظریه پرداز
نئومارکسیستی بود که نظریه ای برای این لحظه
ی متأخر در توسعه اجتماعی پروراند. (گر چه او
آثار خود را قبل از نزج جامعه ی مصرفی/رسانه
ای/اطلاعاتی نوشت) همچنین، هورکهایمر،
آدورنو، مارکوزه، بنیامین و دیگرانی که در ارتباط با
مکتب فرانکفورت بودند بوروکراتیزه شدن، عقلانی
شدن و کالایی شدن تدریجی زندگی اجتماعی را
نشان دادند. آنها به این مسأله پرداختند که چگونه
«صنعت فرهنگ» آگاهی انتقادی را خنثی می کند
و ابزاری حیاتی برای تحمیق و سرگرمی فراهم

عناوین :

- موقعیت گرایان : کالایی شدن , نمایش و سرمایه داری / استیون بست و داگلاس کلنر/ وحید ولی زاده
- گفتگو با هانری لوفر درباره موقعیتگرایان/ مصاحبه از کریستن رُس/ فیروزه فروردین
- موتور سواری در گالری نقاشی/ امین قضایی
- زندگی نامه ویکتور خارا

مقدمه: آرت کالت تاکنون برخی از مقالات و نظرات
موقعیت گرایان را منتشر کرده است و در شماره
های بعدی نیز به آنها خواهد پرداخت. به نظر می
رسید انتشار مطلبی که بتواند به صورت مختصر،
تصویری کلی از این جریان ارائه دهد، به درک
آسانتر چنین مقالاتی کمک خواهد کرد. مطلب زیر
بخشی از مقاله ی Debord and the Postmodern
Turn: New Stages of the Spectacle نوشته ی
مشترک استیون بست و داگلاس کلنر است که
برای چنین منظوری مناسب به نظر می رسد. مهم
ترین متنی که از جریان فوق به زبان فارسی
برگردانده شده است کتاب جامعه ی نمایش اثر
گی دوپور است که توسط بهروز صفدری ترجمه
شده و به همراه مقدمه ای از مترجم که به معرفی
موقعیت گرایان یا سیتواسیونیست ها اختصاص
دارد توسط نشر آگه منتشر شده است.

می آورد. در واقع آنها نخستین نظریه های نو مارکسیستی درباره ی رسانه ها و جامعه ی مصرفی را توسعه دادند. (see Kellner 1989a)

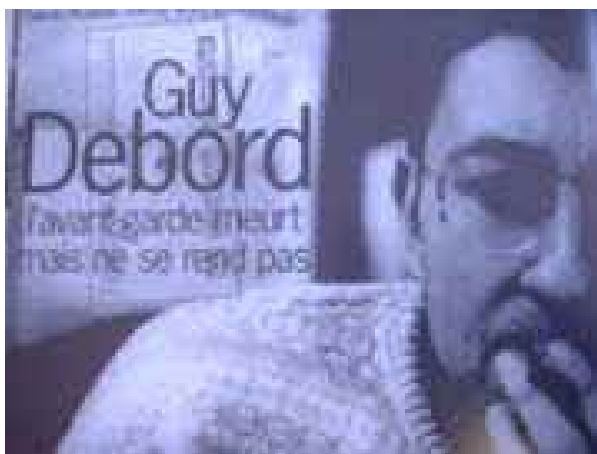
ما ظهور گی دوبور و بین الملل موقعیت گرایان را به مثابه کوششی برای روزآمد کردن نظریه ی مارکسیستی در فرانسه ی پس از جنگ دوم جهانی تفسیر می کنیم. پروژه ای که عمیقا متأثر از جنبش های مدرنیست آوانگارد فرانسوی نیز بود. دوبور و دوستانش در وهله ی نخست بخشی از هنرمندان آوانگارد فرانسوی بودند که توسط دادا، سوررئالیسم، لتریسم و سایر تلاش ها برای تلفیق هنر و سیاست شکل گرفته بودند. (see Marcus 1989; Plant 1992; and Wollen 1993)

مارکسیست های غیر ارتدکسی همچون هنری لوفور (او خود زمانی عضو جنبش سوررئالیسم و نیز نویسنده ی نقد زندگی روزمره بود) و گروه هایی همچون «سوسیالیسم یا بربریت» و «آرگیومننت» که تلاش برای ایجاد یک نظریه و کنش روزآمد و رهایی بخش مارکسیستی داشتند، بر دوبور تأثیر گذاردند. مدرنیزاسیون سریع فرانسه در پد از جنگ جهانی دوم و ظهور جامعه ی مصرفی در دهه ۱۹۵۰ مباحث بسیاری را برانگیخت و باعث ایجاد گفتمان های متعددی درباره ی جامعه ی نوین در فرانسه شد و باعث گشت تا دوبور و برخی دیگر برای تجدید حیات پروژه ی مارکسیستی در پاسخ به شرایط جدید تاریخی و دگرگونی های زیبایی شناختی و نظری تلاش کنند.

با این وجود، تجدید نظر موقعیت گرایان به تفاوت های مهمی نسبت به پروژه ی کلاسیک و نیز درونمایه ها و تأکیدات نوینی انجامید. درحالیکه کانون توجه مارکسیم سنتی بر تولید متمرکز بود، موقعیت گرایان بر اهمیت بازتولید اجتماعی و شیوه های نوین جامعه ی مصرفی و رسانه ای که پس از مرگ مارکس رشد یافته بود تأکید داشتند. در حالیکه مارکس بر کارخانه تمرکز کرده بود، موقعیت گرایان بر شهر و زندگی روزمره متمرکز بودند، و

تأکید مارکس بر مبارزه ی طبقاتی را با پروژه انقلاب فرهنگی و دگرگونی زندگی روزمره تکمیل می کردند. و درحالیکه نظریه ی مارکسیستی بر زمان تاریخ متمرکز بود، موقعیت گرایان بر تولید فضا و ساخت جامعه تأکید می کردند.

در نتیجه می توان فعالیت های دوبور و موقعیت گرایان را به عنوان تلاشی برای نوسازی پروژه ی مارکسیستی تحت شرایط تاریخی مشخص تفسیر کرد. طرح آنها تجدید حیات کنش انقلابی مارکسیستی و تکمیل نقد مارکس از سرمایه و کالا، با توجه به انتزاعی شدن روزافزون فرآیندها در تولید کالا بود. دوبور و همکارانش تحت تأثیر سارتر و این مفهوم او که هستی انسانی همیشه درون موقعیت یا چهارچوبی مشخص زیسته می شود و افراد می توانند موقعیت های شخصی خود را بیافرینند، و نیز مفهوم لوفور از زندگی روزمره و نیاز به تغییر رادیکال آن، دست به ابداع راهبردهایی برای برساختن موقعیت های نوین زدند (see the text in Knabb 1981: 177ff. 1957 Debord). این پروژه با روح جنبش های رادیکال آوانگارد، هنر و زندگی روزمره را به یکدیگر پیوند می زند و محتاج انقلاب در هنر و زندگی است.



از منظری نظری تر، دوبور و همکارانش مارکس، هگل، لوفور و لوکاچ را (که کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی او در ۱۹۶۰ توسط گروه آرگیومننت به فرانسوی ترجمه شده بود) در نقدی از جامعه

«توسعه‌ی به سامانی از سرمایه داری مدرن» وجود دارد. موقعیت گرایان همچنین تحت تأثیر گرامشی، اشکال کنونی کنترل اجتماعی را بیشتر بر پایه‌ی توافق و رضایت می‌دیدند تا اعمال زور. یک هژمونی فرهنگی که از طریق دگرگون کردن جامعه‌ی مصرفی و رسانه‌ی ای به «جامعه‌ی نمایش» به دست می‌آید. در این جامعه اشخاص جهانی را که توسط دیگران، و نه توسط خودشان، ساخته شده است مصرف می‌کنند.

دوبور با تغییر عبارت آغازین مارکس در کتاب سرمایه می‌گوید: «در شرایط نوین تولید، زندگی به صورت انباشت بی‌کرانی از نمایش‌ها تجلی می‌یابد» (#1). جامعه‌ی نمایش هنوز یک جامعه‌ی کالایی است که نهایتاً ریشه در تولید دارد اما در سطحی بالاتر و انتزاعی‌تر بازسازماندهی شده است. نمایش، اصطلاحی پیچیده است که «تنوع گسترده‌ای از پدیده‌های ظاهری را وحدت و توضیح می‌دهد» (#10). به یک معنا به جامعه‌ی مصرفی و رسانه‌ی ای که حول مصرف تصاویر، کالاها و نمایش‌ها سازماندهی شده است اشاره دارد، اما همچنین به دستگاه‌های عظیم نهادی و فنی سرمایه‌داری معاصر اشاره دارد با تمام ابزارها و روش‌هایی که قدرت خارج از اعمال مستقیم زور به کار می‌گیرد تا سوژه‌های انسانی را به افرادی تنزل دهد که در برابر کنترل اجتماعی منفعلند و نیز ماهیت و تأثیرات قدرت سرمایه‌داری و محرومیت‌های ناشی از آن را تیره و مبهم کند.

با چنین تعریف وسیعی نظام آموزشی، نهادهای دموکراسی‌نماینده‌ی، همچنین نوآوری‌های بی‌پایان در کالاهای مصرفی، ورزش، فرهنگ رسانه‌ی ای و طراحی و معماری شهری و حومه‌شهرها همه اجزاء به هم پیوسته و یکپارچه‌ی جامعه‌ی نمایش محسوب می‌شوند. برای مثال تجربه‌ی مدرسه رفتن شامل مسابقات ورزشی، مراسم گروهی، دسته‌ها و گروه‌ها، و گردهم‌آیی‌های متنوع عمومی می‌شود که ایدئولوژی مسلط را به

معاصر که در کتاب «جامعه‌ی نمایش» توسط دوبور در سال ۱۹۶۷ منتشر شد با یکدیگر تلفیق کردند. دوبور و همکارانش از نظر سیاسی عمیقاً تحت تأثیر کمونیسم شورایی بودند که توسط لوکاچ جوان، کرش، گرامشی و سنتی که در فرانسه که نمایندگان آن گروه‌های «سوسیالیسم یا بربریت» و «آرگومنت» بودند پایه‌گذاری شده بود. این سنت به صورتی رادیکال دموکراتیک بود و بر این نکته تأکید داشت که ضروری است کارگران و شهروندان تمام قلمروهای زندگی خود را از کارخانه‌ها گرفته تا اجتماعات خود به صورت دموکراتیک کنترل کنند. این سنت بر ایده آل ایجابی دوبور و موقعیت‌گرایان تأثیر گذارد.

جامعه‌ی نمایش

«هنگامی که جهان واقعی مبدل به تصاویر صرف می‌شود، تصاویر صرف به موجودات واقعی و انگیزه‌های کارآمد در رفتاری خواب‌آور مبدل می‌شوند. نمایش همچون گرایش به تماشا کردن جهان از طریق وساطت‌های تخصصی مختلف (جهانی که دیگر به صورت مستقیم قابل دریافت نیست)، طبیعتاً بینایی را ممتازترین حس انسانی، که در دوران‌های دیگر حس لامسه بود، می‌داند، که انتزاعی‌ترین و فریب‌خورنده‌ترین حس متناظر با انتزاع عمومیت یافته‌ی جامعه‌ی امروزی است.»

Guy Debord (1967: #42)

تحلیل دوبور از سرمایه‌داری معاصر، تحلیل مارکس از کالایی شدن را تا آخرین مرحله‌ی آن، که او آن را «جهانی شدن کالا و کالایی شدن جهان» توصیف می‌کرد، پیش برد. از نظر موقعیت‌گرایان مرحله‌ی اخیر سازماندهی اجتماعی یک دگرگونی در سازماندهی سرمایه‌داری است، اما همچنان به طور کامل در برابر یک تفسیر مارکسیستی قابل شناخت است. تحت حاکمیت اشکال نوین سلطه،

افراد می آموزند. تکنیک های استاندارد آموزشی از جمله یادگیری طوطی وار و حفظ کردن مکانیکی اطلاعاتی که توسط معلمینی ملال آور بیان می شود، و در امتحانات چند گزینه ای بالا آورده می شود، در کشتن خلاقیت و خفه کردن روح و لذت یادگیری بسیار مؤثر است. استفاده از تکنولوژی های ویدیویی در سر کلاس های درس در سالهای اخیر این انفعال را تقویت می کند و موجب نمایشی شدن و کالایی شدن آموزش می شود. البته سیاست نیز در دنیای معاصر از طریق حوادث ویژه ی به شدت هماهنگی که قدرت دولت را دراماتیزه می کند گرفته تا مدیریت تصاویر و تبلیغات تلویزیونی برای کاندیداهای اصلی، به نمایش آغشته شده است.

از نظر دوبر نمایش ابزاری برای آرام سازی و سیاست زدایی است. نمایش یک «جنگ تریاک همیشگی» (#44) است که سوژه های اجتماعی را تحمیق می کند و آنان را از پرداختن به وظیفه ی اضطراری تر زندگی واقعی- یعنی بازیافتن طیف کامل نیروهای انسانی آنها از طریق تغییر انقلابی- باز می دارد. در صورت بندی دوبر مفهوم نمایش به مفهوم جداشدگی پیوند خورده است. در نمایش منفعلانه ی مصرفی، شخص از تولید فعالانه ی زندگی خود جدا می شود. جامعه ی سرمایه داری کارگران را از محصول کارشان، هنر را از زندگی، و قلمروی تولید را از مصرف جدا می کند به طوری که تماشاگران به تماشا کننده ی منفعل محصولات اجتماعی بدل می شوند. در عوض برنامه ی موقعیت گرایان شامل غلبه بر تمام اشکال جدایی است، که طبق آن تمام افراد می توانند به صورت مستقیم زندگی خود و شیوه های فعالیت شخصی و کنش های جمعی را به وجود آورند.

جامعه ی نمایش به طور عمده افیون خود را از طریق سازوکار های فرهنگی ی فراغت، مصرف، خدمات و سرگرمی ها، که تحت فرمان تبلیغات و فرهنگ رسانه ای تجاری شده تنظیم می شود،

گسترش می یابد. این تحول ساختاری به جامعه ی نمایش شامل کالایی شدن بخش هایی از زندگی اجتماعی که قبلا استعمار نمی شد و نیز گسترش کنترل بوروکراتیک به قلمروهای فراغت، میل، و زندگی روزمره است. دوبر همراستا با مفهوم مکتب فرانکفورت از جامعه ی تک بعدی و یا تحت نظارت تام (آدورنو و هورکهایمر ۱۹۷۲، مارکوزه ۱۹۶۴) اظهار کرد که «نمایش برهه ای است که کالا حیات اجتماعی را به صورت کامل به اشغال درآورده است» (#42). در این مرحله استثمار تا سطح روان شناختی برکشیده می شود. محرومیت اساسا فیزیکی از طریق محرومیت غنی شده ی نیاز های کاذب تشدید می شود. از خود بیگانگی عمومیت می یابد و تحمل پذیر می شود. و مصرف بیگانه شده مکملی بر تولید بیگانه شده می شود.

تحول به «جامعه ی بوروکراتیکی از مصرف تحت کنترل» (لوفور ۱۹۷۱ و ۱۹۹۱) که حول تولید نمایش سازمان یافته است را می توان به مثابه استثمار نیاز ها و ارزش مصرف همچون ابزاری برای کسب سود و کسب کنترل ایدئولوژیک بر روی افراد نگرست. برخلاف سرمایه داری اولیه که بحران ساختاری آن در استثمار اجبارانه ی نیروی کار و طبیعت، و تعریف کارگر به عنوان تولید کننده، قرار داشت، جامعه ی نمایش کارگر را به عنوان مصرف کننده تعریف می کند و تلاش می کند تا امیال و نیازهای کارگر را، که نخست آنها می آفریند و سپس استثمار می کند، شکل دهد. در این معنا، دوبر ادعا می کند که ارزش مصرف به عنوان مرجعی برای تولید دوباره احیاء شده است. « در این واقعیت واژگونه ی نمایش، ارزش مصرف (که قبلا در ارزش مبادله به صورت ضمنی وجود داشت) به صورتی صریح اعلام می شود، درست از آن رو که واقعیت ملموس اش بواسطه ی اقتصاد حادثوسعه یافته تحلیل رفته است و نیز از آن رو که زندگی جعلی به شبه توجیه نیاز دارد» (#48). نه

به این معنا که دیگر ارزش مبادله چیره نیست، بلکه درواقع اکنون ارزش مصرف به شیوه ای ایدئولوژیکی مورد استفاده قرار می گیرد تا نیازهای مصرف کننده ی نوین را استثمار کند.

نمایش تنها گسترش سود و قدرت طبقه ی سرمایه دار نیست، بلکه همچنین به حل بحران مشروعیت سرمایه داری کمک می کند. طبقه ی کارگر به جای اینکه خشمش را علیه استثمار و اجتماعی و افزایش حقوق جدید سرگرم می شود و تسکین می یابد. در سرمایه داری مصرفی، طبقه ی کارگر سالن های اتحادیه ها را به سوی مراکز خرید ترک می کند و نظامی را که امپالی را تغذیه می کند که در نهایت نمی تواند آنها را برآورده کند، تجلیل می کند. اما انتزاع پیشرفته ی نمایش با خود مرحله ی نوینی از مجرومیت را به همراه می آورد. مارکس از تنزل بودن به داشتن سخن گفت، که بر طبق آن کنش خلاقانه به مالکیت محض یک ابره تنزل پیدا می کند و نیاز به دیگری به حرص برای خود تقلیل می یابد. دوبور از تقلیلی بیشتر سخن می گوید، از تبدیل داشتن به نمایش دادن، که در آن ابره های مادی جای خود را به بازنمایی نشانه شناختی می دهند و « اعتبار و برزندگی بلافصل و کارکرد غایی آن را » (#17) به صورت تصویر نشان می دهند. به طوری که ظاهر، سبک و مالکیت همچون نشانه های منزلت اجتماعی عمل می کنند. در این نظام انتزاعی نمایش کالا مهم تر از ارزش مصرف واقعی آن است و بسته بندی نمادین کالاها صنعت تصویر و زیبایی شناسی نوین کالایی را تولید می کند (see Haug 1986)

درحالیکه نمایش هایی مانند سیرک و ... در قبل وجود داشته اند که مردم را سرگرم و قدرت دولتی را تجلیل می کردند، سرچشمه های بلافصل تر جامعه ی نمایش به جامعه ی سرمایه داری قرن نوزدهم که حول مصرف و نمایش های کالایی سازمان یافت می رسد. همانطور که والتر بنیامین

می گوید (۱۹۷۳، در باک-مورس ۱۹۸۹ بحث شده است) جادو-کالای نمایش در پاساژهای پاریس در قرن بیستم آغاز شد که در آنها کالاهای پر زرق و برق روز به نمایش گذاشته می شد. به زودی مغازه هایی در پاریس و دیگر جاها ظهور کردند که کالاها را همچون نمایش به تماشا می گذاشتند و به زودی به معابد غبطه انگیز مصرف بدل شدند. کاتالوگ ها به مصرف کنندگان ورود به بهشت کالاها را پیشنهاد می کردند و کمپانی ها آغاز به استفاده از تصاویر و تبلیغات برای فروش کالاهای خود نمودند و جامعه ای را خلق کردند که در آن تصاویر فانتزی هایی از شادمانی، تجمل و تعالی ارائه می کردند. (see Ewen and Ewen 1983)

در دهه ۱۹۲۰ تبلیغات به نیروی اجتماعی مهمی تبدیل شد و فیلم های سینمایی وفور و سبک های زندگی مصرف کنندگان را تجلیل می کردند. اما بحران دهه ۱۹۳۰ و جنگ جهانی دوم مانع پیشروی جامعه ی مصرفی شد. پس از جنگ در ایالات متحده ی آمریکا جامعه ی مصرفی با بازگشت سربازانی جان گرفت که جیب هایشان پر از پول بود و قصد آغاز زندگی خانوادگی و خرید همه ی آن محصولات که توسط رادیو و تلویزیون تبلیغ می شد را داشتند. زندگی در حومه ی شهر متمرکز بر مصرف بود و مراکز جدید خرید تنوعی از مغازه های گوناگون را در محیطی که به صورت مصنوعی طراحی شده بود، گردآورده بودند تا مصرف را هر چه بیشتر ترویج کنند. در نتیجه دهه ۱۹۵۰ عصر خیزش جامعه ی مصرف در ایالات متحده بود و در دهه ۱۹۶۰ آمریکایی شدن فرانسه با دراگ استورها، مراکز خرید و وفور خدمات و کالاهای مصرفی آغاز شد. این دوران بود که توسط تحلیل کلاسیک بین الملل موقعیت گرایان و دوبور از جامعه ی نمایش نظریه پردازی شد.

حال مکانی که در آن توانایی و سرزندگی در تفکر و تحقیق به وفور یافت می شد.

ك.ر: آنها هیچ پولی نداشتند؟
ه.ل: نه

ك.ر: پس چگونه امرار معاش می کردند؟
ه.ل: هیچ کس نمی دانست که آنها چگونه گذران زندگی می کردند. يك روز یکی از دوستانم (که من ، او را با دوبور آشنا کرده بودم) از او می پرسد: « با چه چیزی گذران زندگی می کنی ؟ » و دوبور با غرور جواب می دهد: « با درایتم زندگی می کنم ». در حقیقت او می بایست مقداری پول می داشت. به گمانم خانواده دوبور فقیر نبودند. والدینش در کوت دازور زندگی می کردند. من در این مورد حدس و گمان نمی زنم بلکه واقعا جواب را می دانم. میشل برنشتاین هم به روش زیرکانه ای پول ، البته به مقدار کمی ، به دست می آورد. یا حداقل این چیز است که او به من گفت: ادعا کرد که طالع بینی اسبهای مسابقه را که در مجلات چاپ می شد ، قبول کرده است. ماجرای عجیب و مضحکی است. در واقع او تاریخ تولد اسب ها را تعیین می کرد و بر اساس طالع بینیشان نتیجه مسابقه را پیش بینی می کرد. و فکر می کنم مجلات مسابقه ای بودند که این پیشگوییها را چاپ می کردند و به او پولی می پرداختند.

ك.ر: پس شعار situationist ها « کار کردن هرگز » شامل زنان نمی شد؟

ه.ل: بله، برای زنان هم صادق بود، برای اینکه این تقلاها کار نبود. آنها کار نمی کردند؛ تا حد زیادی زندگی بدون کار کردن را اداره می کردند—البته مجبور بودند بعضی کارها را انجام دهند. از نظر من، در واقع پیشگویی مسابقه اسب دوانی کار نیست؛ در موارد مشابه هم ، به گمانم انجام آن تفریح به حساب می آمد تا کار واقعی.

گفتگو با هانری لوفر درباره موقعیتگرایان

Kristen Ross مصاحبه از کریستن رُس

فیرزوه فروردین

ه.ل: واقعا شما قصد دارید در خصوص situationist ها از من سوال بپرسید؟ چرا که ناگفته هابی دارم که مایلم در موردش صحبت کنم.

ك.ر: بله. بسیار خوب، شروع می کنیم.

ه.ل: بحث درباره situationist ها یکی از موضوعات حساسیست که عمیقا من را به خود مشغول کرده است. این موضوع در برخی موارد با توجه به اینکه اکثر آنان را به خوبی می شناختم ، متاثرم میکند. من از دوستان نزدیک آنها بودم و این رفاقت از سال ۱۹۵۷ تا ۱۹۶۱ یا ۶۲ ، چیزی در حدود ۵ سال ادامه داشت. و بعد از آن بود که ما با هم مشاجراتی پیدا کردیم که کم کم بالا گرفت در شرایطی که خودم به درستی درک نمی کنم اما میتوانم آن را به شما توضیح بدهم. در نهایت، این رابطه مثل يك داستان عاشقانه بود که به طرز خیلی بدی تمام شد. داستانهای عاشقانه ای هستند که خوب شروع می شوند و بد پایان می گیرند. و رابطه ما یکی از همان هابود.

به خاطر می آورم شب ها به صحبت در خانه گی دوبور (Guy Debord) می گذشت، خانه ای که او با میشل برنشتاین (Michele Bernstein) در آن زندگی می کرد و در واقع يك سوئیت كوچك بود با يك اتاق تاریك، فاقد هر گونه روشنایی، در نزدیکی جایی که من در خیابان سن مارتین در آن زندگی می کردم. خانه ای به معنای واقعی حقیرانه، اما در عین

می خواهیم به عقب تراز این زمان برگردم ، چون همه چیز خیلی زودتر با گروه کبرا (COBRA) شروع شده بود.

آنها در واقع يك گروه واسطه بودند: گروهی متشکل از معماران ، بطور اخص معمار هلندی کنستانت (Constant) و آسگر جورن (Asger Jorn) نقاش و گروهی از شهروندان بروکسل. این گروه اسکاندیناویایی، بلند پروازهای جالبی داشتند.

می خواستند هنر و کارکرد آن در زندگی را تجدید و نو کنند. کبرا يك گروه بینهایت گیرا و فعال بود که در دهه ۵۰ گرد هم آمدند و یکی از کتابهای الهام بخش مبانی گروه ، کتاب من "نقد زندگی هر روزه" بود . و به همین دلیل از آن تاریخ من در گیر عقاید جمع آنها شدم. شخصیت محوری گروه کبرا، کنستانت نیوونایس ، معمار آرمانگرایی بود که شهر آرمانی، بابل نو ، را طراحی کرد—نامی تحریک آمیز به این دلیل که در آیین پروتستان بابل نمادی از پلیدی و فساد است. بابل نو نمادی بود خوشایند که نامش را از شهری منفور گرفته اما خود را به شهر آینده میدل کرده بود. طراحی بابل نو در سالهای دهه ۵۰ صورت گرفت و در سال ۱۹۵۳ کنستانت نوشتاری با نام " برای معماری آینده " را به چاپ رساند. این اثر يك متن مهم، مبتنی بر ایده ای است که به معماری اجازه دخالت و تغییر شکل واقعیت روزانه را می دهد. این مفهوم در کتاب "نقد زندگی هر روزه" هم مطرح شده بود: خلق يك معماری سبب خلق موقعیت های جدید خواهد شد. بنابراین ، این نوشته آغازگر تمام تحقیقاتی بود که در سالهای پس از آن ، خصوصا در زمانی که کنستانت در جنبشهای مردمی خیلی درگیر شده بود ، انجام گرفت؛ کنستانت یکی از فعالین جنبش پرو ها (Provos) بود.

ك.ر: پس رابطه مستقیمی میان کنستانت و پرو ها وجود داشت؟

ه.ل: بله، او در بین آنها به عنوان تئوریسین و رهبر و کسی که می خواهد زندگی و شهر را تغییر دهد شناخته می شد. رابطه مستقیم بود؛ او جنبش را در سیطره خود داشت.

در سالهای پس از جنگ جهانی ، استالین شخصیت مقتدر در عرصه جهانی بود و جنبش کمونیستی يك جنبش انقلابی محسوب می شد. پس از این دوره در حدود سال ۵۶ یا ۵۷ جنبشهای انقلابی خصوصا با فیدل کاسترو ، بیرون از احزاب رسمی شکل گرفت. با این وصف موقعیت گرایي (situationism) به هیچ وجه منزوی نبود. مبدا اصلی موقعیت گرایي پاریس و به ویژه کشور هلند بود و با بسیاری از حوادث صحنه جهانی خصوصا با پیروزی انقلابی کاسترو که کاملا بیرون از جنبش کمونیستی و کارگری رسمی اتفاق افتاد، مرتبط بود. این مساله، خود يك حادثه بود. خاطر من هست که در سال ۱۹۵۷ مانیفست گونه ای به نام "رمانتیسیم انقلابی" را به چاپ رساندم که محتوایش با قضیه کاسترو و همه جنبشهای خردی که در هر جایی خارج از احزاب رسمی اتفاق افتاده اند، مرتبط می شد و چاپ آن درست در زمانی بود که من به اختیار خود حزب کمونیست را ترك کردم . احساس کردم اتفاقات زیادی بیرون از احزاب موجود و جنبشهای سازمان یافته ای مانند سندیکاها در حال وقوع هستند که به صورت ناخوداگاهانه خارج از نهادها و سازمانها روی می دهند—و من در آن مقاله ام به این مسایل اشاره داشتم. مقاله ای که من را به تماس با situationist ها وادار کرد برای این که، پیش از اینکه بعدها به مقاله ام حمله کنند، توجه و اهمیت زیادی برای آن قائل شدند . البته آنها نقدهای خودشان را داشتند؛ ما هیچ وقت با نظرات هم بطور کامل موافق نبودیم، اما آن مقاله پایه ای بود برای

يك درك درست كه ۴ يا ۵ سال ادامه داشت و ما همیشه به آن ارجاع می کردیم.

[...] پس از آن جنبشهای نسبتاً افراطی مثل Isidore Isou و lettrist هاشکل گرفتند. آنها اهدافی با مقیاس بین المللی هم داشتند اما همه آنها يك شوخی بود. نتیجه شیوه- ایسو كه شعر دادائیستی خودش را از بر می خواند، شعری كه از هجاهای بی معنا و پاره های كلمات ساخته شده بود ، واضح بود. او این اشعار را در كافه ها از بر می خواند. من به خوبی به یاد دارم كه چندین بار او را در پاریس از نزدیک دیدم.

ك.ر: آیا تئوری ساخت موقعیت ها رابطه مستقیمی با تئوری "لحظات"(Moments) شما دارد؟

ه.ل: بله ، در واقع این رابطه پایه درك ما از هم بود. آنها كم و بیش در طول بحث ، بحثی كه هر شب ادامه داشت، می گفتند « آنچه تو "لحظات" می گویی ما "موقعیت ها" می گوئیم ، ولی ما بیشتر از تو به كارش می بریم. تو "لحظات" را به عنوان هر چیزی كه در مسیر تاریخ اتفاق می افتد قبول می کنی (عشق ، شعر، اندیشه). ما می خواهیم "لحظات" جدیدی خلق كنیم.»

ك.ر: پیشنهاد آنها برای گذار از "لحظات" به يك ساخت آگاهانه چه بود؟

ه.ل: ایده يك لحظه و يك موقعیت جدید قبلا در نوشتار سال ۵۳ كنستان آمده بود چرا كه معماری موقعیت در واقع همان معماری آرمان گرایی بود كه رویای يك جامعه جدید را در سر داشت. ایده كنستان این بود كه جامعه نمی بایست در جهت تداوم يك زندگی خسته كننده و بدون حادثه تغییر كند ، بلکه این دگرگونی باید در راستای خلق چیزهای براستی نو یعنی موقعیت ها باشد.

ك.ر: بر این اساس شهر چگونه تصویر شد؟

ه.ل: "موقعیت های جدید" هرگز به صورت كامل روشن نشده بودند. وقتی در این مورد بحث می شد، من همیشه يك مثالی در مورد عشق برای آنها می زدم: در دوران باستان ، عشق شور انگیزشناخته شده بود

اما نه به معنای عشق فردی و عشق برای يك فرد. اشعار آن دوران درباره شور و اشتیاق مادی ، جسمانی و فیزیولوژیکی بود. ولی عشق فردگرایانه در قرون وسطی از آمیزش آیین های اسلام و مسیحیت به ویژه در جنوب فرانسه ظهور كرد.

ك.ر: ولی ساخت "موقعیت های جدید" situationist ها ، شهر گرایی را درگیر خود نمی كرد؟

ه.ل: بله، ما هم عقیده بودیم، من به آنها می گفتم كه عشق فردی وضعیت های تازه ای را بوجود آورد كه در حقیقت همان خلق موقعیت ها بود. اما در ظرف يك روز حادث نشد و به تدریج گسترده شد. نظر آنها (كه این هم مربوط به تجربیات كنستان بود) این بود كه يك نفر می تواند باعث خلق موقعیت های تازه شود، بر فرض می تواند محلات يك شهر را كه از منظر فضایی از هم جدا شده اند را به هم مرتبط كند. و این ایده اولین تجربه استنتاج (derive) بود. این كار بار اول در آمستردام با استفاده از واکی_تاکی انجام شد. به این ترتیب كه يك گروه به ناحیه ای از شهر رفتند و با دسته ای از مردم در بخش دیگری ارتباط برقرار كردند.

ك.ر: situationist ها هم از این تكنيك استفاده می كردند؟

ه.ل: به گمانم، کنستان که در هر موردی به کار می برد. اما به هر حال، تجربیات، آنها در جنبش شهرگرایی یکپارچه موثر بود. شهرگرایی یکپارچه شامل ساخت نواحی مختلف شهریه نحوی بود که با سایر مناطق مراوده داشت. تجربیات Situationist ها در این طرح پیاده شد. البته من در آن مشارکتی نداشتم. آنها از انواع ابزارهای ارتباطی استفاده کردند. دقیقا نمی دانم چه زمانی واکه تا کی را به کار بردند اما مطمئنم از آن در آمستردام و استراسبورگ استفاده کردند.

ک.ر: پس از این زمان با افرادی از استراسبورگ ارتباط پیدا کردید؟

ه.ل: بله، آنها شاگردهایم بودند ولی رابطه ام با آنها هم خیلی تیره بود. وقتی که در سال ۵۸ یا ۵۹ به استراسبورگ رفتم درست در نیمه جنگ الجزایر بود و من فقط در حدود ۳ هفته را آنجا گذراندم، فکر کنم در طی همان مدت آنها به سراغم آمدند. آنها Situationist های آتی یا شاید هم خرده Situationist های استراسبورگ بودند. به من گفتند: «ما به حمایت تو نیاز داریم: ما می خواهیم در بوته زارهای کوههای vosges مستقر بشیم و یک گروه چریکی راه بندازیم و از اونجا به همه کشورها پخشش بکنیم. می خواهیم قطارها را از خط خارج کنیم». بهشان گفتم: «با ارتش و پلیس چی کار می کنید... شما که از حمایت مردم مطمئن نیستید. شما فقط عامل تسریع یک فاجعه هستید.» پس شروع به توهین کردند و لقب خائن به من دادند. چندین هفته بعد، دوباره به دیدنم آمدند و گفتند: «حق با تو بود، اون کار غیرممکنه. محاله بشه در vosges یک گروه چریکی راه انداخت. حالا ما می خواهیم روی چیز دیگه ای کار کنیم.»

بعد از مدتی خودم را در کنار آنها دیدم و پس از آن بود که آنها رسماً Situationist شدند. گروهی که می خواست از طریق فعالیت نظامی در فرانسه از

الجزایری ها حمایت کند _ واقعا حماقت محض بود. ولی روابط من با آنها همیشه بغرنج بود. سر هر چیزی رنجیده می شدند... در آن زمان من با یک زن جوان استراسبورگی زندگی می کردم؛ و مایه ننگ دانشگاه به حساب می آمدم. او باردار بود و فرزندش به نام آرمل پیدا کرد (دختر من) و این قضیه در شهر مایه رسوایی، بیزارگی و نفرت شده بود. استراسبورگ شهری به معنای واقعی، بورژوا محسوب می شد و دانشگاه هم خارج از شهر نبود و در واقع وسط شهر قرار داشت. اما در همان شرایط مقالاتی درباره موسیقی، مثل "موسیقی و جامعه"، ارائه کردم که در نوع خود بسیار موفق بود. من در تمام طول یک دوره درسی یکساله بر روی مقاله "موسیقی و جامعه" کار می کردم. نیکول، مادر آرمل با Situationist ها دوست بود و بیشتر اوقات را با آنها می گذراند. نیکول آنها را به خانه ما دعوت می کرد و ما با هم غذا می خوردیم و موسیقی اجرا می کردیم و این کارها هم در استراسبورگ رسوایی به حساب می آمد. و این دلیل اصلی روابط نزدیک من با Situationist ها بود. صرفاً نه به خاطر عقاید مارکسیستیم در دانشگاه بلکه بیشتر به این خاطر که نیکول واسطه آشنایی ما بود. گی برای دیدن نیکول به خانه من می آمد و با ما شام می خورد. اما ارتباط با او خیلی سخت بود چون بر سر هر موضوع پیش پا افتاده ای به خشم می آمد. همین جا اضافه کنم مصطفی خیاطی، نویسنده بروشور Situationism، هم در گروه آنان بود.

ک.ر: تاثیر بروشور (درباره فقر زندگی دانشجو) چگونه بود؟ چند کپی از آن تکثیر شد؟

ه.ل: خیلی موفق بود. ولی در اول کار فقط در استراسبورگ توزیع شد؛ بعد، دوبور و سایرین آن را در پاریس پخش کردند. هزاران هزار نسخه، یا دقیقتر ده هزار نسخه برای دانشجویان تکثیر شد. بدون

شك جزوه- بسیار- خوبی بود- نویسنده- اش ، مصطفی خیاطی ، تونسسی بود. تونسسی های زیادی در گروه بودند، جمع کثیری که بعد از آن، خیلی کم در موردشان صحبت شده بود و حتی خود مصطفی خیاطی هم به ندرت خودش را نشان می داد ، برای اینکه امکان داشت به خاطر ملیتش دچار مشکل شود . او مثل بسیاری از خارجیها دو ملیتی نبود و کماکان تونسسی به شمار می آمد و این مساله می توانست در دسترس ساز- شود.. بگذریم، بعد از سال ۱۹۵۷ ، تعدادی از آنها را مجددا در پاریس ملاقات کردم و مدتی را هم در آمستردام ، درست در زمانی که جنبش PROVOS بسیار قوی شده بود، با کنستان گذراندم. ایده های اصلی جنبش، حفظ سلامت زندگی شهری، جلوگیری از تهی شدن شهر توسط بزرگراه ها و جلوگیری از توسعه ترافیک بود. آنها می خواستند به جای اینکه شهر را به ترافیک واگذار کنند ، آن را هم مصون و هم دگرگون کنند. خواهان مصرف مواد مخدر هم بودند. اعتقاد داشتند مصرف مواد مخدر موقعیت های تازه ای خلق می کند و به کمک LSD که در آن روزها متداول بود ، تصورات و خیالات شکل می گیرند.

ك.ر: این عقیده در میان پارسی ها هم طرفدار داشت؟

ه.ل: نه چندان. آنها بیشتر مشروب می خوردند. در خانه گی تاکیلا می خوردیم به همراه کمی mezcal. اما بعضی ها به مقدار کم هم مصرف نمی کردند به هر حال برای آنها راه خلق موقعیت های جدید محسوب نمی شد.

ك.ر: در آخر کار پروژه کنستان پیاده شد؟

ه.ل: بله ، به طور قطع. قدم اول تکمیل مکانیزاسیون بود به عبارتی تکمیل اتوماسیون کار تولیدی که

مردم را آزاد می کند تا به امور دیگری برسند. و کنستان یکی از اولین افرادی بود که به راه حل های این کار فکر کرد.

ك.ر: و همین طور سایر Situationist ها ؟

ه.ل: بله [...] . در سالهای ۵۶-۵۷ تحولات عمده ای در جنبشهای انقلابی بوجود آمد. جنبشهای که راه خودشان را از سازمانهای رسمی جدا کردند. و چقدر این گروه های کوچک دارای نفوذ جذابیت داشتند.

ك.ر: پس درحقیقت بسیاری از این خرده جوامع یا گروه ها مانند Situationist ها خودشان يك موقعیت جدید بودند؟

ه.ل: بله ، به طور قطع. ولی نباید در مورد آنها و همین طور درباره تعدادشان مبالغه کنیم. حتما می دانید در آن زمان بین الملل Situationist هرگز بیش از ده نفر عضو نداشت. دو یا سه نفر بلژیکی و به همین تعداد هلندی مانند کنستان. اما همه آنها به سرعت از گروه کنار گذاشته شدند. گی دوبور پیرو منش آندره برتون بود در نتیجه بعضی افراد از گروه اخراج شدند. من هیچ وقت عضو رسمی گروه نبودم. یعنی می توانستم باشم اما از زمانی که شخصیت و منش گی و روش تقلیدی او از برتون ، از طریق حذف افراد برای رسیدن به يك هسته خالص و سخت رابه خوبی شناختم بیش از قبل مراقب اوضاع بودم. در نهایت، اعضای بین الملل Situationist گی دوبور، راثول وانیزم و میشل برنشتاین بودند. بعضی گروهک های بیرونی یا در واقع اقماری هم ، که من و اسگر جورن هم در آنها بودیم ، در کنار هسته اصلی وجود داشتند. اسگر جورن از گروه کنار گذاشته شده بود و همین طور کنستان بیچاره. به چه دلیل؟ خوب ، کنستان در نهایت بنایی ساخت . او معماری بود که چیزی

نساخت ، يك معمار آرمانی. اما از گروه رانده شد چون فردی که با آن همکاری داشت ، يك کلیسا در آلمان ساخته بود ؛ اخراج به خاطر نفوذ فاجعه آمیز. توجیه بی ارزشی بود. مثل این بود که کسی خود را در يك حالت خالص و ناب مانند يك بلور حفظ کند. دگماتیسم (تعصب) دوبور عینا مشابه برتون بود. از آن بیشتر ، در حالیکه تئوری موقعیت ها و خلق موقعیت به سرعت از دایره نقادی از دوران معاصر کنار می رفت ، نقدی که با کتاب " نقد زندگی هر روزه" پا گرفته بود، دیدگاه دوبور دگماتیسمی بدون اصول اعتقادی بود.

ك.ر: همکاری با Situationist ها چه تاثیری در تلقی شما از شهر داشت؟ آیا دیدگاه شما را در اینباره تغییر داد یا خیر؟

ه.ل: همگی همروند و موازی با هم بودند. تلقی من از شهر ناشی از منابع متفاوتی بود[...]. اما در همان زمانی که با گی دوبور آشنا شدم ، کنستان را هم ملاقات کردم. من می دانستم که جنبش Provos در آمستردام مقبولیت پیدا کرده است و به همین دلیل ده ها بار به آنجا رفتم تا از نزدیک شاهد اقدامات آنها خصوصا در ابعاد سیاسی باشم. آنها منتخب شورای شهر آمستردام شدند. به خاطر ندارم در چه سالی ، اما آنها به يك پیروزی بزرگ در انتخابات شهری دست یافتند. ولی به یکباره همه چیز خراب شد. البته همه اینها بخشی از يك سناریو بودند. و پس از سال ۱۹۶۰ بود که جنبش عظیمی مرتبط با مسایل شهری و شهر نشینی بوجود آمد. Situationist ها نظریه شهرگرایی یکپارچه را رها کردند ، در زمانی که این نظریه تنها يك مفهوم جامع برای شهرهای قدیمی مثل آمستردام داشت که بر اساس آن می بایست کاملا تغییر کنند و از نو تجدید شوند . اما از موقعی که شهرهای قدیمی به حواشی و حومه شهر

گسترده شدند _ اتفاقی که در پاریس و جاهایی از این دست مثل لوس آنجلس ، سانفرانسیسکو و ... افتاد _ شهرگرایی یکپارچه مفهوم خودش را از دست داد. به وضوح گفتگوها مان با دوبور را به یاد دارم که می گفت شهرگرایی در خور و در قامت يك ایدئولوژیست. در زمانی که يك عقیده رسمی بر شهرگرایی حاکم بود، کاملا حق با دوبور بود. به گمانم نظام نامه شهرگرایی ، سال ۱۹۶۱ در فرانسه تدوین شد. درست در زمانی که به این نظریه ، ایدئولوژی اطلاق می شد. البته این گسترش شهری و تغییر مفاهیم به معنای رفع مشکلات نبود بلکه بر حجم مشکلات افزوده بود اما در نکته ای که Situationist ها به خاطر آن نظریه شهرگرایی یکپارچه را رها کردند ، مشکل گشا بود. حدس می زنم پس از این اتفاق بود که کم کم از تجربیات ناشی از آن دیدگاه هم صرفه نظر کردند. البته دقیقا مطمئن نیستم که کی و چگونه این موضوع اتفاق افتاد چون همان موقع رابطه ام با آنها قطع شد.

همان طور که می دانید روایات پیچیده و عجیب زیادی درباره زمینه سیاسی آنها در فرانسه و همین طور روابط شخصیشان وجود دارد. بغرنج ترین این داستانها وقتی رخ داد که آنها به ویلاک من در پیرنه (Pyrenees) آمدند. ما سفر فوق العاده ای را با هم داشتیم: با يك ماشین از پاریس بیرون زدیم و در غارهای لاسکو هم که چندی بعد از آن بسته شد، توقف کردیم. و تا مدت ها به حل معمای این غارها مشغول شده بودیم. آنها در اعماق کوه قرار داشتند و بنابراین از دسترسی مصون مانده بودند و همه سطح داخلی آن از نقاشی پوشیده شده بود. این نقاشیها ، چگونه ، توسط چه کسانی و به چه دلیل کشیده شده بودند؟ در حالیکه منطبق با طبیعت موجود و قابل مشاهده نبودند. نظرها این بود که در واقع این نقاشیها مبدع و آغازگر نقادی بودند. بیشتر کلیساهادر آن منطقه دارای دخمه بودند. ما در سنت ساون (Saint-Savin) توقف

کردیم. کلیسای که گنبد سردابه و دخمه آن پوشیده از نقاشیست. البته رسیدن به اعماق دخمه با توجه به تاریکی آن بسیار مشکل است. پس این نقاشی‌ها که از جنس واقعیت عینی نیستند، چه کیفیتی دارند و چگونه کشیده شدند؟ به سوی جنوب حرکت کردیم؛ چون يك ضیافت افسانه‌ای در سارلا (Sarlat) داشتیم. من به سختی رانندگی می‌کردم. بعد از آن هم ماشین را به علت اینکه با سرعت بیش از ۱۲۰ کیلومتر در ساعت رانندگی می‌کردم، توقیف کردند و مجبور به خرید بلیط شدم. آنها روزهای متمادی در ویلای من ماندند و با هم بر روی يك متن پروگراماتیک کار می‌کردیم. آخر هفته را در ناوارن (Navarrenx) می‌گذراندند و نوشته هم نزد آنها بود. من به آنها می‌گفتم: « شما تاپیش کنید» (متن ، دستنویست بود) اما بعد از مدتی من را به سرقت ادبی متهم کردند. ولی در حقیقت پیمان شکنی در کار نبود. متنی که از آن در کتابی درباره کمون پاریس استفاده کردم، اثری مشترک از من و آنها بود و البته تنها بخش کوچکی از آن کتاب را شامل می‌شد.

من اعتقاد داشتم کمون به مثابه يك فستیوال است و این نظر را پس از خواندن يك متن چاپ نشده در باره کمون که در بنیاد فلتیرینلی (Feltrineli) میلان یافته بودم، به مباحثه گذاشتم. آن نوشته دفتر خاطراتی درباره کمون بود. شخصی که آن دفتر خاطرات را در حدود سال ۱۸۸۰ نوشته بود تصادفاً تبعید می‌شود و سالها بعد آن دفترچه را با خود از تبعیدگاه برمی‌گرداند. در آن خاطرات شرح میدهد که چگونه در ۲۸ مارس ۱۸۷۱ سربازهای تییر (Thier) در جستجوی توپ‌هایی آمدند که در منطقه مون مارت و بر روی تپه‌های بلویل (Belleville) پخش بودند. شرح میدهد که چگونه زنانی که صبح زود از خواب بیدار شده بودند با شنیدن صدای سربازان به خیابانها ریختند و گرد سربازان را گرفتند و شروع به رقص و پایکوبی

کردند و از آنها به گرمی استقبال کردند. بعد تمام سربازان را به قهوه مهمان کردند و این سربازانی که در جستجوی توپ و سلاح آمده بودند، کم و بیش توسط مردم بیرون شدند. اول به کمک زنان و بعد به توسط مردان. همه در این فضای جشن مردمی مشارکت داشتند. واقعه کمون تنها عمل مسلحانه جمعی از دلیران و مبارزه آنها برای تصرف اسلحه و توپخانه نبود. بلکه نتیجه عمل مردمی که در آن روز از خانه‌های خود بیرون ریختند هم بود. در ۲۸ مارس آن سال، مقارن با اولین روز بهار، هوا بسیار عالی و آفتابی بود؛ زنان، سربازان را بوسیدند و آنها را در لذت وصف ناشدنی يك جشن مردمی پاریسی فرو بردند. اما این دفترچه خاطرات واقعا يك استثناست. از آن پس، نظریه پردازان قهرمانان کمون به من می‌گفتند: « این فقط يك اظهارنظر است، تو نمی‌توانی بر اساس این اظهارنظر تاریخ بنویسی. » Situationist ها هم کم و بیش همین را می‌گفتند. من نظر آنها را در این مورد نخواندم؛ به هر حال من کار خودم را انجام می‌دادم. نظرات دیگری هم در حول این بحث مطرح شد که بعدها در آثار معمولی به آنها پرداخته شد. به دنبال این مباحث بود که من کتابم را درباره کمون پاریس نوشتم. هفته‌ها در بنیاد فلتیرینلی میلان بر روی اثر کار کردم و آن سند منتشر نشده را پیدا کردم که ثابت میکرد کاملاً حق با من بوده است.

من هیچ وقت به اتهام سرقت ادبی که Situationist ها آن را مطرح کردند، توجهی نکردم و هرگز وقت خودم را صرف خواندن اتهاماتی که آنها در مجله شان به من نسبت می‌دادند، نمی‌کردم. می‌دانم که به لجن کشیده شده بودم.

و اینکه چه جوری از آنها بریدم، در واقع پس از قضیه مربوط به نشریه آرگومان اتفاق افتاد. این ایده در جمع قوت گرفته بود که انتشار آرگومان را متوقف کنند به دلیل اینکه بسیاری از همکاران نشریه

همچون دوست من ، کوستاس آکسلوس (Kostas Axelos) ، فکر می کردند که نقش آنها به پایان رسیده است و چیز بیشتری برای گفتن ندارند. در این رابطه من نوشته ای از آکسلوس در اختیار دارم که در آن درباره مشاجرات گروه و مجله صحبت می کند. آنها فکر می کردند که آرگومان به آخر خط رسیده و بهترین راه این است که هر چه سریع تر بسته شود پیش از این که به لجن کشیده شود. در جریان مشاجراتم با گی دوبور در این خصوص هم بحث می کردیم و دوبور به من می گفت: «نشریه ما ، بین الملل موقعیت گرا باید جانشین آرگومان شود.» و بنابراین ناشر آرگومان و تمام افرادی که در آن فعالیت داشتند می بایست موافقت می کردند. همه چیز به شخصی به نام هروال بستگی داشت که در آن زمان قدرت زیادی در صنعت نشر به هم زده بود: او یک تاریخچه ادبی برای اکسپرس نوشته بود و همین طور Nouvelle revue francais و Editions de Minuit را. او واقعا قدرتمند بود و همه چیز به او وابسته بود. خوب در همان زمان من با یک زن به هم زدم. ماجرای تلخی بود. او من را ترك کرد و دفترچه آدرسهایم را هم با خودش برد. و به این معنا بود که آدرس هروال را نداشتم. با دوبور تماس گرفتم و بهش گفتم که مایلم مذاکراتم با هروال را ادامه بدهم اما نه آدرس ، نه تلفن ، هیچ سر نخى از او ندارم. دوبور از پشت تلفن شروع به فحاشی کرد و با لحنی خشن به من گفت : « من هم قبلا ، آدمی مثل تو بودم که در لحظات حساس خیانتکار می شدم . » و این چنین تخریب شروع شد و به شیوه های غربی تداوم یافت.

آن زن اولین (Aveline) که فراموش کردم به او اشاره ای کنم ، مدت زیادی دوست نزدیک میشل برنشتاین بود. او من را ترك کرد و نیکول جای آن را گرفت در حالیکه حامله شده بود . نیکول و من هر دو بچه می خواستیم : آن بچه آرمل بود. اما گی دوبور و گروه کوچک دوستان Situationist ما ، زن

جوانی را در تعطیلات عید پاک به ناوارن فرستادند تا نیکول را برای سقط بچه متقاعد کنند.

ك.ر: چرا؟

ه.ل: چون نمی دانستند یا نمی خواستند بدانند که نیکول هم مثل من خواهان بچه است. باور می کنید که آن زن تحمل ناپذیر که اسمش دنیس بود برای وادار کردن نیکول به انداختن بچه و ترك کردن من فرستاده شده بود؟ اما من قضیه را فهمیدم ، در واقع نیکول همه چیز را به من گفت: «می دونی ، این زن از طرف گی دوبور ماموره. اونها می خوان تو رو ول کنم و بچه را هم بندازم.» پس چون دل خوشی هم از دنیس نداشتم او را از خانه بیرون کردم. دنیس دوست دختر آن Situationist ای بود که زبان چینی می دانست متاسفانه اسمش را به یاد ندارم. اینها را به شما می گم چون همه چیز خیلی پیچیده است یا به عبارتی همه چیز با هم مخلوط شده: تاریخچه سیاسی ، ایدئولوژی ، زن ، اما مواقعی هم بوده که واقعا روابط گرم و دوستانه ای با هم داشتیم.

ك.ر: شما حتی مقاله ای به این نام دارید : "همه شما Situationist خواهید بود"

ه.ل: بله. من آن مقاله را در جهت کمک به جایگزینی بین الملل Situationist به جای آرگومان نوشتم. دوبور من را متهم می کرد که هیچ اقدامی در این راستا نکردم. بله ، هارول به عنوان منتشر کننده اثر معرفی شده بود . جدا آدم خوش شانسی بودم که این موضوع فاش نشد چون در آن صورت آنها من را سرزنش می کردند. اما نکته ای وجود دارد که به این دلیل می خواهم به عقب برگردم ، به قضیه سرقت ادبی. آن موضوع من را تا حدی به دردسر انداخت . ما شب و روز با هم در ناوارن کار می کردیم ، ساعت نه صبح به رختخواب

می رفتیم (روش زندگیشان این چنین بود، صبح ها به خواب می رفتند و تمام طول روز هم خواب بودند). چیزی نمی خوردیم. واقعا وحشتناک بود، تمام طول هفته درد گرسنگی را تحمل می کردم و فقط می نوشیدم. در حدود صد بطری مشروب را در آن مدت و در ضمن کار تمام کردیم. آن متن تقریبا چکیده نظری هر چیزی بود که ما درباره اش اندیشیده بودیم. درباره موقعیت ها و درباره دگرسازیهای زندگی. متن طولانی نبود و فقط چند صفحه اندک به صورت دستنوشته بود. آنها متن را برداشتند و تایپ کردند و پس از آن خود را بر آن محق می دانستند. ایده ها از پیاده روی کوتاه بیرون شهری ما بر آمده بود و با کمی تسامح در واقع، در راهی که به جایی ختم نمی شد واز میان جنگل و مزارع می گذشت به ذهنم خطور کرده بود. میشل برنشتاین واقعا عصبی شده بود و اصلا از آن پیاده روی لذت نبرد. چون آن مسیر شهری نبود و برعکس خیلی هم روستایی بود.

ك.ر: يك استنتاج روستایی. اجازه بدهید در مورد استنتاج به طور عام صحبت کنیم. شما فکر می کنید به امری نو در تئوری فضایی یا تئوری شهری منجر می شود؟ و با توجه به تاکیدش بر بازیها و فعالیت های تجربی، از دیدگاه شما بیش از رویکرد تئوری نظری محض، در حوزه شهری مولد محسوب می شود؟

ه.ل: بله، به نظر من استنتاج بیش از اینکه يك تئوری باشد تمرین و ممارست است. و فرایند رشد عناصر شهر را نمایان می کند. شهر در طول حیاتش روزگاری يك واحد اصلی قدرت محسوب می شده است؛ هر چند گاهی اوقات، از قدرت ساقط، و متلاشی می شد. Situationist هانمونه هایی از مکان هایی که ما همیشه درباره اش سخن می گوئیم را جمع آوری کرده بودند، مثل

محلی که سالن اپرای باستیل جدید در آن بنا شده است. باستیل نماد پایان يك دوره تاریخ پاریس است. پاریس، پیش از اولین طلایه های صنعتی شدن قرن نوزدهم. کوه ووژ (Vosges) نشان از پاریس اشرافی قرن هفدهم دارد. وقتی شما به باستیل می روید وارد پاریس دیگری مربوط به قرن نوزدهم می شوید. اما در حقیقت پاریس بورژوازی و توسعه تجاری و صنعتی است در زمانیکه بورژوازی تجاری و صنعتی تمامی مرکز پاریس، که شامل خیابان های Roquette و خیابان حاشیه ای سنت آنتوان می شود، را در اختیار گرفته است. بنابراین شهر از پیش به بخش هایی خرد شده است. ما نمایی از شهر داشتیم که بیشتر و بیشتر تفکیک می شد بی آنکه شالوده اساسی به طور کامل از هم پاشیده شود. البته پس از آن بود که حواشی و حومه های شهر مشکل را نشان دادند اما قبل از آن نمودی نداشت و ما تصور می کردیم تجربه استنتاج ایده شهر تفکیک شده را به خوبی نشان می دهد. اما این تجربه بیشتر در آمستردام پیاده شده بود و شامل انتقال همزمان وجوه یا بخش های مختلف شهر بود. بخش هایی که صرفا به صورت متوالی و پس از هم قابل رویتند و به همین ترتیب افرادی هم هستند که برخی از قسمتهای شهر را هرگز ندیده اند.

ك.ر: در حالیکه استنتاج يك فرم روایتی به خود گرفته بود

ه.ل: دقیقا. هر کس به سوئی می رود و هر آن چه که می بیند، تعریف می کند.

ك.ر: ولی ممکن نیست این تعاریف همزمان بیان شوند.

ه.ل: بله، امکان دارد اگر واکی- تاکی در اختیار داشته باشید. هدف رسیدن به يك همزمانی یا

همبودگی کامل بود. اما نیت این بود و لزوما همیشه جواب نمی داد.

ك.ر: در واقع ، نوعی تاریخ همزمان .

ه.ل: بله ، دقیقا تاریخ همزمان. مفهوم شهرگرایی یکپارچه همین بود : یکی کردن آنچه دارای يك واحد موجود اما مفقود و ناپیداست.

واقعا گسترده شده بود. می دانید که در پاریس شهرهای حومه ای محدودی وجود داشت. اما به ناگهان تمامی فضاها از جمعیت لبریز شدند و مملو از خانه های كوچك و شهرهای جدید مثل Sarcelle ها شدند. Sarcelle ها بدل به نوعی از اسطوره شدند. حتی يك بیماری هم در آن زمان شایع شده بود که مردم به آن " Sarcellit " می گفتند. حول و حوش همین تاریخ بود که نگرش دوبور عوض شد. به عبارتی از شهرگرایی یکپارچه به گزاره ایدئولوژی شهری رسید.

ك.ر: این گذار دقیقا چه بود؟

ه.ل: بیشتر از يك حالت گذار ، در واقع ترك يك وضعیت و به تبع آن پذیرفتن وضعی در تقابل با حالت نخستین بود . میان ایده ساختن شهرگرایی و تز همه شهرگرایی يك ایدئولوژیست ، يك دگرگونی عمیق وجود دارد. در حقیقت با گفتن این عبارت- که همه شهرگرایی يك ایدئولوژی- بورژوازیست ، [Situationist ها] مساله شهر را رها کردند یا در واقع از آن صرفه نظر کردند. گمان می کردند دیگر این مساله ، جذابیتی برایشان ندارد. در حالیکه من کماکان به مساله علاقمند بودم؛ از نظر من انفجار شهرهای قدیمی ، دقیقا مجال مناسبی برای طرح تئوری های بزرگ شهری بود ، نه دستاویزی برای چشم پوشی از اصل مساله. اما این اختلاف نظر مسبب به هم خوردن رابطه ما نبود

ك.ر: آیا دوره ای که شما Situationist ها را می شناختید ، مصادف بود با زمانی که ایده شهرگرایی یکپارچه رو به افول گذاشت ؟

ه.ل: در زمانی که فرایند شهرنشینی، بعد از سال ۱۹۶۰، حقیقتا افزایش پیدا کرده و شهر پاریس هم

؛ تیرگی روابط ما، دلایل بی ارزش متعددی داشت. کارشکنیهایی که در آرگومان صورت گرفت ، گم شدن آدرس هروال و از این دست مسایل. دلایلی به ظاهر مضحك . اما به واقع ، ریشه در مسایل عمیقی داشتند.

خود تئوری موقعیت ها هم، کم کم ، به فراموشی سپرده شد و نشریه به يك ارگان سیاسی مبدل گردید.

آنها شروع کردند به تهمت و افترا زدن به همه که در واقع احتمالا بخشی از روش دوبور بود یا بخشی از مشکلاتش.. با توجه به اینکه سال ۶۷ از برنشتاین هم جدا شد. نمی دانم ، دلایلی متعددی وجود داشت که او را جدلی و تند و پرخاشجو می کرد. در نهایت ، همه چیز به سمت خشونت جدلی سوق داده شد. آنها همین طور به طرز ماهرانه ای در اهمیت نقششان در می ۶۸ بزرگ نمایی کردند.

موتورسواری در گالری نقاشی

امین قضایی

باشد) برای حفظ ظاهر هم که شده باید در حاشیه قرار گیرند. به جای اتیکت امضای هنرمند به چشم می خورد. اثر هنری در دیوارهای گالری دقیقا نشانه‌ی استعلایی است برای کالا در ویتترین مغازه‌ها.

کسانی که برای دفعات اول به گالری می آیند از جلوی تابلوها به سرعت رد می شوند. مشتریان در مقابل ویتترین به این طرف و آن طرف می روند و مداوما سر می چرخانند. اما هنرمندان با آرامش و سکوتی غریب در جلوی هر تابلو میخکوب می شوند. وقتی چیزی توجه توده‌ها را جلب می کند به سرعت به درون مغازه می روند. اگر نشانه اثر هنری مخاطب اثر هنری را بگیرد او بیشتر سر جای خود ثابت باقی می ماند. آنها تعمق بر انگیز تر می شوند. همه اینها چیزی نیست جز یک تقلید مضحک از فلسفه افلاطون. آخرین سنگر.

سقراط در مکالمه پارمنیدس، فیلسوف را کسی می داند که با دیدن امر زیبا به جای یورش برای تصاحب آن در خود زیبایی تعمق می کند. همین رفتار را مخاطب اثر هنری در گالری از خود نشان میدهد. او وانمود می کند که در جهان ایده آل‌ها قرار گرفته است و ایده آل‌ها او را تنها به تامل بیشتر و می دارند. هیچ چیزی برای تصاحب نیست. عطش برآوردگی ارزش مصرف و مالکیت از بین رفته و تنها خود ارزش استعلایی باقی مانده است. گالری خود را از مالکیت، پول و ارزش مصرف پالوده می سازد تا در جهان استعلایی آثار هنری یکتا همان منطق‌های بازار آزاد (همان نشانه، همان انفعال و همان شکاف گریز ناپذیر عقلانیت مصرف و تولید) را بازتولید کند. یک اثر هنری هر قدر هم انقلابی با قرار گرفتن در گالری هیچ حرفی برای گفتن نخواهد داشت. برای شناخت ایدئولوژی و برای رسوایی سرکوب نهفته در نشانه‌ها ما به مکان شناسی نیازمندیم.

مکان شناسی تنها به رابطه علت و معلول‌ها نمی پردازد. اینک ایدئولوژی را باید در پس زمینه‌ها

گالری در یک فضای خانگی شریک است. این شراکت فضای ایده آلی است برای دختران هنرمند و نوظهور بورژوازی تا در یک فضای خانگی زیر نظر پدری نیمه مهربان اما مراقب، امر اجتماعی را تجربه کنند. چیزی به نام عرضه اثر هنری به جامعه وجود ندارد. آنچه هست عرضه اثر هنری بورژوازی در فضای خانگی و خصوصی گالری است. شما باید آدرس‌ها را کامل بنویسید. چون برای رسیدن به ایدئولوژی مانند لینکها باید مسیرها را کامل نوشت. در اینجا به جای آنکه زنان اجتماعی بشوند، خود امر اجتماعی به فضای خانوادگی و دوستانه گالری تقلیل می یابد. در نشانه شناسی ایدئولوژی گالری زنانه است چون معادل بیرونی آن یعنی بازار مردانه است. گالری زنانه (به معنی ظرافت)، نخبه گرایانه، هنرمندانه، خصوصی و خانوادگی است. بازار، مردانه (به معنی جدیت)، توده ای، صنعت گرایانه، عمومی و اجتماعی است. توده‌ها در بازار از کنار ویتترین‌ها رد می شوند. همه چیز در پیاده رو شلوغ و پرسر و صداست. هر کالایی با اتیکت مشخص می شود. آنچه بر داوری توده‌ها حاکم است ارزش مصرف است. کالاها هیچ یکتایی ندارند. کالاهای موجود در ویتترین تنها یکی از رونوشت‌هاست و از این رونوشت‌ها نسخه‌های فراوانی در انبار موجود است. ویتترین مغازه‌ها یک جهان محسوسات افلاطونی کاملاً آلوده به رونوشت‌هایی بی ارزش است. اما در گالری ما با خود مثال‌ها و با چیزهای یکتا و منحصر به فرد طرفیم. آنها صرفا ارزش مصرف ندارند. ارزش مصرف آنها (هر چند که از اهمیت فراوانی برخوردار

جست. نظام سرکوبگر زمینه ها را به شما نشان می دهد. شما زمینه ها را نقد می کنید در حالیکه پس زمینه در خاموشی و سکوت نادیده گرفته می شود. سرکوب در طبیعی انگاشتن پس زمینه است. رابطه زمینه / پس زمینه مکانیسم پیچیده ای است برای سرکوب. در مورد گالری آنچه طبیعی می شود دیوار خود گالری است. مکان ارائه اثر هنری بخشی از خود اثر هنری است. اما زمینه ای به نام اثر هنری، دیوار سفید و آرام گالری و فضای خصوصی و سرکوبگر آنرا بدیهی می گرداند. تابلو بر روی دیوار آویزان شده است و مقابل شما قرار می گیرد. اما در مورد بازار، کالاها در ویتترین ها قرار می گیرند و این در حالی است که مغازه پشت ویتترین قرار دارد. جایی برای به درون رفتن وجود دارد. سفیدی دیوار گالری رمزی است برای فضای خالی انتزاعی و ذهنی که این اثر در آن خلق شده است. خداوند نیز به همین طریق جهان را آفرید و بر روی دیوار سفید نیستی جهان را در شش روز به وجود آورد و بعد بر عرش نشست و هنگامی که شاهکارش را برانداز می کرد به خود آفرین گفت. آفرینش اثر هنری همواره آرزوی شدن از نیستی به هستی را دارد. در حالیکه تولید برخلاف آفرینش همواره از چیزی به چیز دیگری می شود. دوگانه های زیر را در نظر بگیرید:

خلاقیت هنری / اثر هنری

ماده خام / کالا

مسئله هنر می خواهد از کالا فراتر برود اما نزد بورژوازی هنر می خواهد از تولید فراتر برود و به آفرینش برسد. هنر انقلابی می خواهد از تولید مسلسل وار کالاها فراتر برود و خود عقلا نیت تولید را بیشینه کند. در حالیکه هنر ارتجاعی می خواهد عقلا نیت تولید را پس بزند و دلایل وجودی اثر هنری را به ذهن مولف = هنرمند و نقطه شروع آفرینشگری وی ربط دهد. تمامی این موارد نشان می دهد که هنر ارتجاعی به سبک افلاطونی از

رونوشت ها به ایده آل ها عقب نشینی می کند و اثر هنری در این میان مانند بحث شوین ها و واسطه ای برای تأمل در جهان ایده آل ها می باشد. دیوار سفید، خصوصی و آرامش برانگیز گالری که تضمین می کند همه چیز همانطور که هست باقی خواهد ماند سازنده فضایی از نیستی است تا اثر هنری همچون آفرینه ای به نظر آید که از نیستی به سوی هستی پر کشیده است.

از میان پیاده روهای بازار گهگاه موتورسوارهای قانون شکنی نیز رد می شوند. شاید لازم باشد ما نیز از گالری ها با سرعت و بی توجهی یک موتور سوار رد شویم. ما از کنار هنر ارتجاعی نیز علی رغم تمامی شکوه و جلالی که می تواند برای پر کردن مغزهایمان از ایدئولوژی داشته باشد نیز به همان سرعت رد می شویم. مسئله این نیست که اگر گالری نباشد پس چه؟ مسئله این است که ما با گالری خانوادگی و خصوصی بورژوازی نخبه گرا و ارتجاعی طرفیم. چیزی به نام گالری به تنهایی وجود ندارد. چیزی به نام اثر هنری به تنهایی وجود ندارد. هنر همواره یک فعالیت جمعی (با تمامی فاکتورهای اجتماعی مانند طبقاتی، جنسی و نژادی و سنی و...) است که هیچ هنرمندی آغاز آن نیست و هیچ مخاطبی هم پایان آن نمی تواند باشد. هنر انقلابی مرزبندی های ایدئولوژیکی مشخص میان هنرها را نمی پذیرد. این هنر به چند رسانه ای معتقد است. هنر انقلابی، ایدئولوژی هنر را همراه با مکان شناسی ارائه اثر هنری و قدرت ایجاد یک فعالیت جمعی ذهنی ویدی می سنجد. هنر انقلابی، هنر موتور یعنی هنری متعهد به پیشبرد عقلا نیت تولید و از این رو هنری سیاسی است. هنر انقلابی قادر است حتی خویشتن را کنار بگذارد و اگر لازم باشد از خود در گذرد؛ هیچ ارزشی برای باقی ماندن و ابدی شدن وجود ندارد. مسئله تنها پیشرو بودن است. هر اثر ادبی تا حدی هم یک مانیفست است

زندگی نامه ویکتور خارا

ویکتور خارا نفوذ بی مانندی بر فرهنگ و هنر شیلی دارد. زندگی او پژوهشی از کشورش، از فلسفه شخصی اش و از زمانه پر آشوبی است که در آن می زیست. ویکتور خارا در شهر کوچکی در شیلی با استعدادی درخشان در موسیقی و عشقی فراوان به مردم شیلی پرورش یافت و به یکی از مشهورترین و با نفوذترین شخصیت های موسیقی آمریکای لاتین مبدل گشت. ویکتور خارا در لاکوئن شهر کوچکی در نزدیکی



سانتیاگو به دنیا آمد. والدین وی کشاورزانی روستایی بودند. مانوئل، پدر او، یک کارگر ساده بود در حالیکه مادر او آماندا به خاطر به دست آوردن پول برای خانواده خود به هر کار عجیبی دست می زد. پدر ویکتور مشکل مصرف مشروبات الکلی داشت و وقتی پدر وی عادت به زدن آماندا را پیدا نمود محیط خانه به سبب مرافعه های مداوم جو ناآرامی داشت. بعد از گذشت چند سال بدین نحو پدر ویکتور برای کار در مزرعه به بیلاقات رفت و

وهر تصویری در جای خود یک پوستر تبلیغاتی است. هنر موتور از آنجا که نقاشی چیزی است که باید آویزان شود، آویزان نمی شود بلکه همچون تصاویر گرافیکی دیجیتالی در سراسر جهان به گردش در می آید. او منتظر خوانش و خوانده شدن باقی نمی ماند بلکه همچون ویروس در تمامی بدنها، ذهنها، حسها، فرهنگها بازنویسی می شود.

توضیحاتی درباره نشریه الکترونیکی آرت کالت :

آرت کالت به صورت الکترونیکی پخش و منتشر می گردد. با لینک دادن به آرت کالت یا فرستادن آن به دوستان خود ما را در پخش و توزیع آن یاری رسانید.

آرت کالت را می توانید در سایت های ذیل بیابید :

www.parham.ir
www.eshterak.org

در صورت ارسال آدرس الکترونیکی خود به ایمیل نشریه (artkult@gmail.com) می توانید آرت کالت را به طور رایگان مشترک شوید.

همچنین آرت کالت در انتظار نظرات، پیشنهادات، انتقادات و مقالات ارسالی شما است.

چاپ مطالب مندرج در این نشریه در صورت اطلاع این نشریه و با ذکر ماخذ بلامانع است.

داد. در سالهای بعدی کارگردانی تئاتر را دنبال نمود و زمان بیشتری را به ترانه خوانی و فعالیت های سیاسی پرداخت. در سال ۱۹۷۰، کار تئاتر را رها نمود تا با ترانه هایش تمامی وقت خود را صرف خدمت به مردم شیلی بنماید.



ترانه های ویکتور مملو از اندیشه های او درباره مردم شیلی است. او عشق فراوانی به مردم کارگر شهرهای کوچک و روستاها داشت و در بسیاری از ترانه های او از زندگی این مردم تجلیل شده است. در بسیاری از ترانه ها او به ظلم و بی عدالتی در جامعه و رسوایی های سیاسی حمله می کند. ویکتور خارا یکی از اعضای اصلی جنبش موسیقی آمریکای لاتین به عنوان « ترانه نوین » است. این جنبش با فعالیتهای سیاسی در آمریکای لاتین گره می خورد و تمامی هنرمندان « ترانه نوین » اهداف و عقاید مشترکی پیدا می کنند. در نهایت ایده های سیاسی خارا بخش مهمی از ترانه های او را اشغال می کند. او مانند بسیاری از آوازخوانان پیشروی آمریکای لاتین به فلسفه کمونیسم معتقد بود چرا که برای مردم فقیر وعده دنیای بهتری را می دهد.

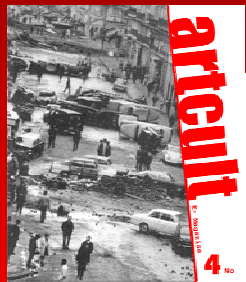
طرفداری ویکتور خارا از ایده آل های سیاسی اش را می توان در حمایت قوی وی از ریاست جمهوری سالوادوره آلنده در سال ۱۹۷۳ مشاهده نمود. آلنده عضو حزب اتحاد توده ای بود (بخشی از حزب کمونیست شیلی) و ویکتور خارا به همراه دیگر

آماندا ویکتور و برادران و خواهرانش را برداشته و او را ترک نمود. مادر ویکتور کارگر سختکوشی بود و به گفته خود ویکتور خارا ، نگاه خوشبینانه او به زندگی به خانواده نیرو می بخشید. وی عنصر بی اندازه مهمی در زندگی ویکتور خارا بود. آماندا آواز می خواند و گیتار می نواخت و به ویکتور نواختن گیتار و بسیاری از نغمه های مردمی شیلی را آموخت. سالهایی را که وی با مادر خود گذراند تاثیر فراوانی بر سبک موسیقی وی گذاشت.

آماندا به قدرت آموزش اعتقاد عمیقی داشت و هنگامی که ویکتور تحصیلات ابتدایی و دبیرستان خود را به پایان برد به مطالعه حسابداری مشغول گشت. هنگامی که ویکتور پانزده ساله بود آماندا درگذشت. ویکتور مطالعه حسابداری را رها نموده و به مطالعه علوم دینی مشغول شد. وی از مرگ مادر بسیار اندوهگین گشت و خیال می کرد که حرفه کشیشی بهترین کار در دنیا است. اما بعد از دو سال از طلسم دین بیرون آمد و برای چند سال به ارتش پیوست. بعد از اینکه به لاکوئن بازگشت نه شغلی داشت و نه آینده ای و از این رو با گروهی از دوستان به خواندن موسیقی ملی مردمی مشغول شد. در طول این دوره به تئاتر علاقه پیدا نمود و در مدرسه تئاتر در دانشگاه شیلی به مطالعه بازیگری پرداخت. سپس به کارگردانی علاقه نشان داد و بعد از تکمیل مدرک بازیگری کارگردانی را آغاز نمود. در این سالها و بعدها وی در تئاترهای فراوانی مشارکت نمود. وی همچنین هنگامی که با "ویولتا پارا" آشنا شد مطالعه موسیقی مردمی را نیز جدی تر دنبال نمود. ویولتا آوازخوان و هنرمندی با استعداد بود، ستاینده موسیقی و سازهای سنتی شیلی و صاحب کافه کوچکی در سانتیاگو. ویکتور در کار کافه به کمک پرداخت و هرچه بیشتر به آوازخوانی روی آورد. در طول این دوره به امور سیاسی شیلی توجه بیشتری نشان داد. در سال ۱۹۶۶ وی اولین آلبوم تک نوازی خود را با نام « ویکتور خارا » بیرون

نشریه آرت کالت به صورت رایگان و الکترونیکی منتشر می گردد. در صورت تمایل به دریافت شماره های پیشین و آتی نشریه کافی است با ایمیل آرت کالت تماس حاصل نمایید.

artkult@gmail.com



ترانه خوانان شیلی در حمایت از اهداف سیاسی آینده کنسرتی برگزار نمودند. آینده کاندیدای پیشرویی بود که از محبوبیت فراوانی نزد مردم شهرهای کوچک برخوردار بود. حزب اتحاد توده ای افزایش آموزش، حمایت از مسکن سازی و درمان های پزشکی سوسیالیستی رایگان را در برنامه کاری خود قرار داده بود. یکی از کنسرت ها که کمپینی در حمایت از آینده بود در استادیوم شیلی برگزار گردید و در آن بسیاری از هنرمندان سیاسی به نفع آینده آواز خواندند. در نهایت کمپین آینده موفق گردید و او بعد از برخی توافق ها و مانورهای سیاسی به مقام رئیس جمهوری شیلی رسید. با این وجود ارتش و مخالفین انتخاب آینده کودتایی را سازمان دهی نموده و رئیس جمهور تازه منصوب را برانداختند. در نتیجه این کودتا آینده کشته شد و ارتش کنترل حکومت را به دست گرفت. در این روز تراژیک ویکتورخارا در دانشگاه فنی دولتی در سر کار خود بود که توسط ارتش محاصره شد و وی به مدت پنج روز دهشتناک اسیر گشت. در طول این ایام وی در محبسی سرد و کثیف بدون آب و غذای کافی محبوس گردید. دیگر زندانیان به این رنج ها گواهی می دهند.

در نهایت ارتش ویکتور خارا و دیگر زندانیان سیاسی را به استادیوم شیلی آورد، همان جایی که پیشتر در دفاع از آینده کنسرتی برگزار کرده بودند. نظامیان بسیاری از زندانیان را شکنجه نموده و کشتند. آنها دستان ویکتور خارا را شکستند تا او دیگر نتواند گیتار بنوازد (و بنا به روایتی بریدند) و او را به خاطر اینکه سعی می کرد آواز بخواند شکنجه نمودند. تحت این شکنجه های وحشتناک ویکتور خارا همچنان بخشی از آواز حزب اتحاد توده ای را می خواند. پس از شکنجه های وحشیانه او را با تفنگ کشته و نعش او را به گودال جنازه ها انداختند.