

هنر بدون بازار، هنر بدون آموزش؛ اقتصاد سیاسی هنر

نوشته‌ی آنتون ویدوکل

ترجمه‌ی شکوفه غفاری و علی گلستانه

«شاید هنر معاصر هنری باشد که معاصریت ما را در هیئت هنرمند حفظ می‌کند.» (بوریس گرویس)

از نخستین روزهای مدرنیسم، هنرمندان در رابطه با اقتصاد حیطة فعالیتشان با دوراهی عجیبی روبه‌رو بودند. هنرمندان کولی‌منش سده‌ی نوزدهم با گسست از نظام‌های هنری کهنی همچون اصناف صنعت‌گر سده‌های میانه، از حوزه‌ی مبتذل سوداگری با سلیقه‌های روز به‌نفع مفهوم آرمانی هنر و ابتکار هنری فاصله گرفتند. درحالی‌که این فاصله‌گیری از یک سو امکان نفی کامل زندگی متعارف بورژوازی را فراهم می‌کرد، مستلزم این هم بود که هنرمندان معیشت خود را به دلالت، یعنی کارگزاران خصوصی یا سازمان‌های دولتی، واگذار کنند. یکی از نتایج این امر آن بود که برخی از تأثیرگذارترین هنرمندان مدرنیست، از پل گوگن گرفته تا موندریان و رودچنکو، در فقری خفت‌بار از دنیا رفتند؛ نه از این‌رو که هنرشان عام‌پسند نبود، بلکه به این دلیل که اقتصاد حاصل از گردش و توزیع کار اینان یکسره تحت کنترل دیگران (خواه رژیم‌های سرمایه‌داری و خواه کمونیستی) قرار داشت.^۱ درحالی‌که دغدغه‌ی کار و تعدیل بازار بخش مهمی از گفتمان هنری بوده است (مثال بسیار متأخرش ابتکاراتی از قبیل «هنرمندان مشغول‌به‌کار و اقتصاد کلان»^۲ و مثال متقدم‌ترش «ائتلاف هنرمندان کارگر»^۳ است)، مدت‌هاست که این گفتمان بیش از هرچیز بر نقد عمومی به‌منزله‌ی ابزاری برای افشاء و دگرگونی نهادها تمرکز کرده تا بازارهایی هرچه تعدیل‌شده‌تر را برای «تأمین‌کنندگان محتوا» ایجاد کند.^۴ به گمان من اگر می‌خواهیم رابطه‌ی میان هنرمندان و اقتصاد حیطة فعالیت آنان را بهبود بخشیم، نیازمند آنیم که به ورای نقد نهادهای هنر حرکت کنیم.

۱. گوگن از قرار معلوم به‌دلیل معالجه‌ی سهل‌انگارانه در درمانگاهی خیریه در تاهیتی جان باخت. او که ورشکست شده بود، توان تأمین هزینه‌ی بیمارستانی مناسب را نداشت. آثار گوگن در پاریس کمابیش خوب فروش می‌رفت، اما دلال سهم گوگن از پول فروش را برایش نمی‌فرستاد. پس از اخراج رودچنکو از اتحادیه‌ی هنرمندان شوروی، حقوق بازنشستگی او را نیز قطع کردند. موندریان بر اثر ذات‌الریه و در فقر مُرد.

2. W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy)

3. Art Workers Coalition

۴. برای دیدن وبسایت «هنرمندان مشغول‌به‌کار و اقتصاد کلان» به این آدرس بروید: www.wageforwork.com

اینجا به‌طور مشخص مایل نیستیم به روابط قدرت میان هنرمندان و بازار هنر، مبحثی دُوری که امروزه ظاهراً زیادی بر نوشتار هنری مسلط شده است، پردازم. از نظر تاریخی، هم هنر و هم هنرمندان با یا بدون بازار هنر وجود داشته‌اند. هنر رسمی کشورهای سوسیالیست در بخش عمده‌ی سده‌ی بیستم در غیاب بازار هنر تولید شده است. بخش بزرگی از هنر امروز در مناطقی تولید می‌شود که بازاری برای هنر ندارند، یا در کشورهایی که در آن‌ها نظام بازار سرمایه‌دارانه‌ی هنر شکل مسلط سازمان اجتماعی و فرهنگی نیست. هنر به‌وضوح می‌تواند بدون بازار وجود داشته باشد؛ اما هنرمندان برای زندگی اساساً بر اقتصادی مشخص و در وهله‌ی نخست بر بازار هنر متکی هستند. وانگهی، لازم است اشاره کنیم که «اقتصاد» و «بازار» اصطلاحاتی هم‌معنا نیستند: بازار فقط قطعه‌ای از حیطه‌ی اقتصاد است که با بسیاری از دیگر فرم‌های مبادله، از معاوضه، وام، و پشتیبانی تا اقتصاد هدیه همزیستی دارد.

در قاموس معاصر ما، اصطلاح «اقتصاد سیاسی» و «اقتصاد» کمابیش با یکدیگر هم‌معنا هستند؛ هر دو اصطلاح به توزیع کالاها و خدمات ذیل یک رژیم سیاسی معین (سرمایه‌داری، فئودالی، یا کمونیستی) و نیز قاعده‌ها، قانون‌ها، و میثاق‌های حاکم بر آن اشاره دارند. به‌هرحال بنا بر نظر ارسطو، «اقتصاد» روش نظم‌دادن به چیزهای درون خانه است («oikos» در یونانی به معنای «خانه» است)، و «سیاست» روش نظم‌دادن میان اهالی خانه («polites» یا شهروندان درون پولیس). اصطلاح «اقتصاد سیاسی» هر دوی این معناها را در بر می‌گیرد. زمانی در اواخر سده‌ی نوزدهم، صفت «سیاسی» به نوشتار انگلیسی وارد شد و پس از آن کار ما با «اقتصاد» صرف تمام شد. در یکی از نخستین مطالعاتی که روی اقتصاد هنر انجام شد (کتابی با نام *اقتصاد سیاسی هنر*، منتشر شده به سال ۱۸۵۷) جان راسکین، منتقد انگلیسی، ضمن اظهار تأسف از آشفتگی در تفسیر واژه‌ی «اقتصاد»، تأکید می‌کند که اقتصاد خودبه‌خود پول، صرفه‌جویی، یا هزینه را نشان نمی‌دهد، بلکه بیش از آن متوجه اهالی خانه و به معنای نیروی کار است. این امر بعدتر در کتاب *شرایط انسانی*^۵ در تحلیل هانا آرننت از کار و نیروی کار اهمیت می‌یابد.^۶

مبنای کتاب راسکین دو سخنرانی‌ای است که او در دهم و سیزدهم جولای ۱۸۵۷ در منچستر ایراد کرد، شهری که شرایط نیروی کار آن فقط چند سال زودتر در مرکز بررسی فردریش انگلس و کارل مارکس قرار گرفته بود (واقعیتی که راسکین مدعی بود هیچ‌چیز از آن نمی‌داند جز به نقل از پاره‌ای از نوشته‌های جان آدامز که مدت‌ها پیش خوانده بود). در این سخنرانی‌ها و کتاب، او ارزش کار هنرمند را از منظر آموزش، گردآوری، حمایت هنری، فهم‌پذیری برای عموم، و استعداد هنری می‌نگرد. راسکین نشان می‌دهد که هنرمند به‌دلیل موقعیت معصوم و بی‌آلایش‌اش نباید در تجارت هنر دخالت کند. او معتقد است که پاترون (که می‌تواند دولت یا مجموعه‌دار خصوصی

۵. *Human Condition*. این کتاب در ایران با ترجمه‌ی مسعود علیا و با نام *وضع بشر* منتشر شده است. - م.

۶. خوانشی از این نظر هانا آرننت را در جستارم با نام «هنر بدون کار؟» (e-flux journal 29, November 2011) شرح داده‌ام.

باشد) ریش سفید خانه‌ی هنر و کسی است که مسئولیتش یافتن و تعلیم‌دادن و هدایت استعدادهای هنری است. راسکین می‌خواهد که بهای هنر کم و ترجیحاً بر اساس مدت زمانی تعیین شود که هنرمند عملاً برای تولید اثری مشخص صرف می‌کند. به بیان دیگر، راسکین می‌خواهد تولید هنری به سیاق کارمزد باشد.

در ۱۸۷۸، جیمز آیت مک‌نیل ویسلر نقاش، راسکین را به‌خاطر افتراء به دادگاه کشاند. راسکین درباره‌ی کارنمایی در گالری گرافونر^۷ (فضایی شخصی مخصوص نمایش آثار رده‌شده از سوی آکادمی سلطنتی) گزارشی مثبت نوشته بود؛ اما حساب تابلوی ویسلر را که «نوکترون در سیاه و طلایی؛ فشفشه‌ی درحال سقوط» نام داشت از بقیه‌ی آثار جدا و هنرمند را به خاطر مطالبه‌ی مبلغی گزاف در ازای تابلویی به زعم راسکین سرسری متهم کرده بود:

«محض خاطر خود آقای ویسلر، نه برای حمایت از مشتریان، سر کوتس لندزی نباید آثاری را به گالری راه دهد که در آن‌ها نخوت ناپخته‌ی هنرمند تا بدین حد به ظاهر شارلاتان‌بازی تعمدی نزدیک شده است. پیش‌تر زیاد از بی‌حیایی اهالی لندن دیده و شنیده بودم؛ اما هرگز انتظار نداشتم بشنوم که یک قرتی معرکه‌گیر در ازای پاشیدن یک قابلمه رنگ روی صورت مردم دویست گنی نازشصت بخواهد.»^۸

ویسلر از کوره در رفت و از راسکین به دادگاه شکایت برد و از او هزار پوند به‌علاوه‌ی هزینه‌ی دادرسی را طلب کرد. دادرسی به‌طور علنی برگزار شد که در نوع خودش بی‌سابقه بود. این دادگاه همچنین به سمیناری عمومی درباره‌ی هنر تبدیل شد. سمینار ویسلر بر پایه‌ی این ادعای او قرار داشت که تابلوی نقاشی درباره‌ی هیچ‌چیز نیست مگر خودش. سمینار راسکین بر پایه‌ی این باور او قرار داشت که هنر باید ارزشی اخلاقی داشته باشد. هیئت قضایی گوش به بحث‌هایی درباره‌ی وظایف نقد هنری و نقش نیروی کار در هنر سپرد. راسکین مریض‌احوال‌تر از آن بود که در دادگاه حاضر شود. بنابراین از طریق وکلا از ویسلر پرسید که ساختن پرده‌ی نقاشی مذکور برای او چقدر زمان برده است؟ ویسلر پاسخ داد که آن را یکی-دو روزه تمام کرده است.

«وکیل: دویست گنی فقط برای یکی-دو روز کار؟»

ویسلر: خیر. این دستمزد دانشی است که در طول یک عمر کسب کرده‌ام.»^۹

ویسلر دادگاه را برد، اما فقط یک‌چهارم پنی خسارت نمادین دریافت کرد. دوستان راسکین مخارج دادگاه او را بر عهده گرفتند؛ اما ویسلر برای پرداخت هزینه‌ی خود ورشکست شد.

7. Grosvenor Gallery

۸. به‌نقل از هنر دانشین دشمن‌سازی، نوشته‌ی جیمز مک‌نیل ویسلر، ۱۸۹۰. (گامبریچ نیز در تاریخ هنر خود به این دعوا اشاره‌ای کوتاه کرده است. در برگردان جمله‌ی پایانی نقل‌قول، نگاهی هم به ترجمه‌ی شیوای علی رامین داشته‌ایم. - م.)

۹. پیشین.

راسکین مواضع و مفاهیم مربوط به اقتصاد هنر را که به واسطه‌ی کتاب و سخنرانی‌هایش مقبولیت عام یافتند یک‌تنه ابداع نکرد؛ بلکه نگرش‌های ازپیش موجود ویکتوریایی درباره‌ی نقش هنرمندان و فرهنگ را (نگرش‌هایی که خود بازتابی از نظام هنر بریتانیایی و هلندی آن روزگار بودند) با تکیه بر عنصر مشخص اقتصاد در هنر به زبانی فصیح بیان کرد. نظام کمابیش متفاوتی از سازماندهی فرهنگی در فرانسه وجود داشت، زمانی که در ۱۶۴۸ با حکم سلطنتی یک آکادمی دولت‌بنیان هنر تأسیس شد. این آکادمی نقاشی و مجسمه‌سازی را از کنترل اصناف [سده‌های میانه‌ای] که بر صنعت تأکید می‌ورزیدند بیرون کشید و آن را با نهاد تمرکز یافته‌ای جایگزین کرد که به هنرهای بصری، مانند ادبیات، رویکرد آزاداندیشانه‌تری داشت. درحالی‌که شاعران و نویسندگانی چون بودلر برای انتشار کارهایشان به ازای هر خط از نوشتار خود دستمزد می‌گرفتند (نرخ بودلر از قرار معلوم پانزده صدم فرانک در ازای هر خط بود)، تاجایی که من می‌دانم هیچ‌کس در فرانسه به آنان پیشنهاد نکرد که از کارمزد تبعیت کنند.

شاعران مدرنیست متقدمی همچون بودلر به شدت در شکل‌گیری تلقی هنرمندان از سوداگری و کسب‌وکار مؤثر بودند. هنرمندان و نویسندگان «کولی‌منش» با شیوه‌ی زندگی‌شان در محله‌ی لاتن (در پاریس) به‌طور ضمنی فعالیت‌های حرفه‌ای و سوداگرانه‌ی بورژوازی را همان قدر نفی می‌کردند که صنعتی‌شدن و سرمایه‌داری نوظهور را. بودلر، اشراف‌زاده‌ای که از نکبت زندگی کولی‌وار متنفر بود، با ژیکولی افراطی‌اش حتی بر هنرمندان کولی‌منش هم خرده می‌گرفت. با این‌همه او عمده‌ی وقت‌اش را در میان آنان گذراند و این تجربه را در اثرش جاودانه ساخت: «در گوشه‌های تیره‌ی شهرهای کهن / آنجا که همه‌چیز افسونی جادوین می‌بافد، حتی هراس / بسته به حس‌وحالم / پس مانده‌های جورواجور و فریبنده‌ی بشریت را رصد می‌کنم.»^{۱۰} تأثیر فرهنگی زندگی کولی‌وار، به‌رغم حاشیه‌ای بودن و بی‌اهمیتی سیاسی‌اش، بسیار عظیم بود. این تأثیر به شبحی همیشه‌حاضر می‌ماند که در زمان‌ها و مکان‌های گوناگون ظاهر می‌شود.

از این جهت کارخانه‌ی اندی وار هول جالب‌توجه است: گوشه‌ای هم‌زمان تیره و جادویی برای آدم‌های نامتعارف و ناجور، و هم‌زمان کارگاه اولین «هنرمند سوداگر» خودخوانده. موضع هنری وار هول بی‌اندازه جالب است، چراکه ژست‌هایی را با هم آمیخت که متضاد تصور می‌شدند: او هم ژیکولو بود و هم کولی‌منش، اما درعین حال کسی بود که علاقه‌اش را نیز به سوداگری و کسب‌وکار کتمان نکرد. علاقه‌ی او به سوداگری فقط به فروش آثارش ختم نشد؛ او انتشار مجله‌ی بازرگانی، تولید فیلم، و شوی تلویزیونی را هم دنبال کرد - چیزی که به صنعت رسانه‌ای او اعتبار داد. به نظر من موضع وار هول بسیار صادقانه‌تر و پربرتر بود از هنرمندانی بود که وانمود می‌کنند هنرمند می‌تواند یا باید با سپردن (یا تظاهر به سپردن) امور تجاری به گالری‌داران یا دیگر کارگزاران خود را منزله نگه دارد، یا کسانی که مدعی‌اند این یگانه شرایطی است که در آن می‌توان هنر انتقادی یا از لحاظ فرهنگی مهم تولید کرد. وار هول گرچه از بازار هنر مستقل نبود، با بدل کردن هنرش به نوعی کسب‌وکار، به استقلال دست یافت.

10. Charles Baudelaire, "The Little Old Women," in *Les Fleurs du Mal*, trans. Richard Howard (New Hampshire: David R. Godine, 1982): 94.

با این حال به نظر می‌رسد که از آن زمان، استقلال اقتصادی وارهول بد تعبیر شده است. استقلال ناشی از پل زدن او میان حیطه‌ی زندگی کولی‌وار و حیطه‌ی سوداگری روزمره، به رشد گسترده‌ی اصطلاحاً فعالیت‌های هنری‌ای منجر شد که هنر را نوعی حرفه می‌انگارند. اما هنر نوعی حرفه نیست. در شرایط کنونی مهارت‌زدایی در هنر، واقعاً معنای حرفه‌ای بودن چیست؟ احتمالاً نباید به تمام‌وقت بودن، آموزش دیدن در مدرسه‌ی هنری، و هنرمندان و نویسندگان و کیوریتورهای حرفه‌ای، و اندازه‌گیری ارزش هنرمندان به این روش‌ها چندان پردازیم. از وقتی که دیگر کسی از ما توقع ندارد که هیچ تکنیک خاصی را کامل کنیم یا در هیچ صنعتی استاد باشیم (برخلاف مثلاً پهلوانان یا موسیقیدانان کلاسیک) و چنین فرض می‌شود که دیگر مقید به کار در قالب رسانه‌های خاصی نیستیم، شاید هنرمند پاره‌وقت بودن بهتر باشد. گذشته از همه‌ی این‌ها، تخصص هنرمند معاصر چیست؟ شاید نوع مشخصی از تفنن پرشور یا کار ذوقی متعهد. بسیار خب، بالاخره ما هنوز در واقعیتی زندگی می‌کنیم که استعدادهای ذوقی [غیرحرفه‌ای] سده‌ی نوزدهم در شکل دادن به آن بسیار نقش داشته‌اند، کسانی همچون تامس ادیسون و بسیاری دیگر چون او.^{۱۱} گمان می‌کنم کاملاً پذیرفتنی است که بر دیگر ظرفیت‌های هنرها یا در زمینه‌ای یکسر متفاوت کار کرده و همچنان هنر تولید کنیم: گاهی چنین در موقعیتی هنری تولید می‌شود که واقعاً بارها از «هنر حرفه‌ای» ای که در حراجی‌ها و بی‌ینال‌ها می‌بینیم چشمگیرتر است. ایلیا کاباکف برای چند دهه از راه تصویرگری کتاب کودک امورات خود را گذراند. مارسل دوشان کتابداری می‌کرد، و بعدتر برای گذران زندگی آثار برانکوزی را می‌فروخت، درحالی‌که از اتکا به فروش کار خودش اجتناب می‌کرد.

توجه به این نکته جالب است که تأکید بر حرفه‌ای‌گری همزمان با محوشدن زندگی کولی‌وار ظهور کرد، زندگی‌ای که معمولاً آن را تشریک فضای خلاقه‌ای توصیف می‌کنند که ارتباطی سیال میان شاعران، هنرمندان، رقصندگان، نویسندگان، موسیقیدانان، و... را فراهم آورد. مفهوم زندگی کولی‌وار به‌منزله‌ی چیزی که سودای آن را داشته باشند، دهه‌ها پیش از دور خارج شد؛ این مفهوم زمانی از بین رفت که حیطه‌ی هنرهای بصری هرچه بیشتر از دیگر زمینه‌های هنر تفکیک می‌شد. «کولی» بیش از هرچیز به لفظی تحقیرآمیز بدل شد که ظاهراً شکلی از عدم‌تعهد و هنردوستی ذاتی را نشان می‌دهد، درحالی‌که این لفظ در تاریخ هنر بیشتر از این‌ها اهمیت دارد. چنانکه تی.جی. کلارک بیان می‌کند، «زندگی کولی‌وار» اشاره به جنبشی دارد که گروهی از هنرمندان، نویسندگان، و شاعرانی رقم زدند که از قرار معلوم به جامعه‌ی متعارف بورژوازی پشت کردند، حرکتی که برخلاف ژست‌های اوانگارد، فقط راهبرد موقتی حساب‌شده‌ای نیست که از طریق آن فرد بتواند با موقعیت مساعدتری به تالار هنر بازگردد؛ بلکه جدایی‌ی پایدارتری [از فرهنگ متعارف] است.^{۱۲} هنرمند کولی‌منش در پی طرد بی‌قیدوشرط مفهوم حرفه‌ای‌گری در هنرها است؛ چراکه حرفه‌ای‌گری مختص حقوقدانان، حسابداران، و بانکداران است، نه هنرمندان.^{۱۳}

۱۱. این نکته را اخیراً Shuddhabratha Sengupta (هنرمند و کیوریتور هندی) به من گوشزد کرده است.

12. T.J. Clark, *The Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Berkeley, CA: University of California Press, 1999): chapter 1.

این روزها تصور تولید هنری چشمگیر بدون نظامی آموزشی که تولیدکنندگان، مدیران، و تا حدی مصرف‌کنندگان آتی هنر را تربیت کند به مراتب دشوارتر شده است. به هر حال، تا همین چند دهه‌ی پیش بسیاری (گرچه نه اغلب) هنرمندان، کیوریتورها، و منتقدان هرگز در برنامه‌ها یا کارگاه‌های آموزشی کیوریتوری یا نقدنویسی استادان شرکت نمی‌کردند. قلمرو هنر در حال حرفه‌ای شدن است، آن هم به شکل خیلی خیلی دقیق. اینجا هنوز این مسئله‌ی قدیمی پابرجاست که حرفه‌ای شدن هنر امری است حقیقتاً مربوط به تقسیم کار، و تقسیم کار بیگانگی ایجاد می‌کند.^{۱۴} این خود تناقضی است که مردم چون می‌خواهند کمتر با آنچه در زندگی انجام می‌دهند بیگانه باشند سراغ هنر می‌روند، درست درحالی که آنچه به شکلی روزافزون بر هنرمندان، کیوریتورها، و نویسندگان تحمیل می‌شود (هم از سوی بازار و هم از سوی عموم مردم) حرفه‌ای‌گری و بی‌ثبات‌سازی فعالیت‌هایشان است.

مسئله‌ی حرفه‌ای‌گری با گسترش دوره‌های کارشناسی ارشد هنر ارتباط دارد، دوره‌هایی که به پیش‌شرط ورود جوانان به دنیای هنر تبدیل شده‌اند. به یک معنا، دانشگاه‌ها و آکادمی‌ها حلقه‌ی بازخورد اقتصادی کاملی را آفریده‌اند تا حیات خود را استمرار بخشند: بیشتر هنرمندان به تدریس وابسته‌اند. همان‌طور که اخیراً ولید رعد^{۱۵} اشاره کرده است، علت این امر آن است که عمر «متوسط» توفیق مالی در بازار هنر، یعنی دوره‌ای که طی آن مجموعه‌داران خواستار آثار هنرمندی موفق هستند (اگر چنین توفیقی وجود داشته باشد)، فقط چهار سال است.^{۱۶} وقتی هنرمند دیگر نتواند کارش را بفروشد چطور باید زندگی خود را تأمین کند؟ درس می‌دهد، و شرایط لازم برای تدریس را احراز می‌کند. برای این کار هم به کارشناسی ارشد نیاز دارد. این یعنی بیشتر هنرمندانی که سودای کاری پایدار را در سر دارند راهی ندارند جز ثبت‌نام در دوره‌های کارشناسی ارشد و اغلب پرداخت شهریه‌های نجومی و رفتن زیر بار بدهی تا اینکه شاید بتوانند در آینده تدریس کنند، یا اینکه کارشان را در بازار پرسود هنر بفروشند. اما برخلاف حوزه‌های دیگری چون حقوق یا پزشکی که در آن فارغ‌التحصیلان می‌توانند به شکلی معقول کاری متناسب با تحصیلاتشان را انتظار بکشند، برای هنرمندی با درجه‌ی کارشناسی ارشد تضمینی برای پیدا کردن کاری در زمینه‌ی تدریس وجود ندارد. با دگرگونی‌های اخیر در سیاست‌های استخدامی بسیاری از دانشگاه‌ها (کار

این کتاب کلارک، با ترجمه‌ی علی معصومی، نخست با نام *زندگی و آثار گوستاو کوربه* (تهران: نگاه، ۱۳۶۴) و پس از سال‌ها با نام *تصویر مردم؛ گوستاو کوربه و انقلاب ۱۸۴۸* (تهران: حرفه‌نویسنده، ۱۳۹۶) در ایران نیز منتشر شده است. - م.

۱۳. مارتا روسلر معتقد است که چنین نگرشی به حرفه‌ای‌گری در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هم در میان هنرمندان رایج بوده است.

14. Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts of 1844*.

این کتاب با ترجمه‌ی حسن مرتضوی و با نام *دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی به فارسی* نیز منتشر شده است. - م.

15. Walid Raad، هنرمند متولد لبنان (۱۹۶۷) و ساکن نیویورک. - م.

۱۶. این بخشی از سخنرانی-اجرای ولید رعد در داکومن‌تای سیزدهم بود. او نمودارهایی در رابطه با سازمان‌های بازنشستگی هنرمندان فراهم کرده بود.

نیمه‌وقت، غیردائمی، و فرعی) هنرمندان اندکی به موقعیتی دائمی و ایمن در کار رسیده‌اند. به نظر من، این بیشتر نوعی ترفند هرمی یا باج‌گیری نهادی است که با قول‌های واهی زورگیری می‌کند و سودش به جیب عده‌ای قلیل (اول از همه به جیب خود نهادها) می‌ریزد.^{۱۷}

من در دهه‌ی ۱۹۹۰ از دانشگاه فارغ‌التحصیل شدم. همه‌ی تکلیف‌ها را انجام دادم، کارنمای پایانی را برگزار کردم، پایان‌نامه را نوشتم و دفاع کردم. فکر می‌کردم همه‌ی کارها را تمام کرده‌ام که ناگهان فهمیدم برای گرفتن مدرک باید پایان‌نامه و تصویر کارهایم را در نوع خاصی از پوشه‌ی مشکی قرار دهم که فقط در یک فروشگاه نوشت‌افزار عرضه می‌شد، فروشگاه‌ای که در منهن نزدیک خیابان کانال قرار داشت. منشی دپارتمان به من گفت که مدیر پوشه‌ها را در کمدی در دفتر کارش نگه می‌دارد، و اینکه پوشه‌ها باید دقیقاً هم‌اندازه‌ی ابعاد طبقه‌های نامنظم کم‌د باشد. هیچ پوشه‌ی دیگری پذیرفته نمی‌شود. من آرمان‌گرا بودم و فکر می‌کردم مدرک استادی هنرهای زیبا به یادگیری دانش ربطی دارد... اما این رابطه به فرمالیسمی سوررئال تقلیل پیدا کرد. نتیجه آنکه نه پوشه را خریدم و نه مدرک را گرفتم.

به نظرم دوره‌های کارشناسی ارشد به ابزاری برای شست‌وشوی مغزی تبدیل شده که تأثیر یک‌دست‌کننده‌ی کم‌نظیری بر تجربه‌های هنری سراسر جهان داشته است، تأثیری که امروز در دوره‌های کیوریتوری و نقدنویسی عیناً تکرار می‌شود. اصل قضیه همان پوشه‌ی مشکی است: در دانشگاهی که من درس می‌خواندم خود پوشه هدف دوره‌ی تحصیلی (هم قالب و هم محتوای غایی تحصیلات تکمیلی هنر) بود. پوشه‌ای شبیه به صدها پوشه‌ی دیگری که در قفسه‌ای ترتیب یافته بودند ابزاری شد برای آنکه به ضرب‌وزور استانداردسازی به فعالیت هنری اعتبار و مشروعیت بدهند. دانشگاه من چندان تفاوتی با عملکرد بیشتر موزه‌ها، مراکز هنری، و گالری‌ها نداشت که در آن‌ها نیازهای سیستمی و پشتیبانی اغلب برطبق شرایطی ازپیش تعیین‌شده خواستار وضوح و شفافیت هستند. در این فرایند پوشه جای خود هنر را هم می‌گیرد.

بازار هنر صرفاً از یک مشت دلال و خبره‌ی سیگار برگ به‌دست تشکیل نشده است که پشت درهای بسته ابژه‌هایی عالی و بی‌نقص را در ازای پول معامله می‌کنند؛ بلکه صنعت بین‌المللی گسترده و پیچیده‌ی هم‌پوشانی نهادهایی است که مشترکاً ارزش‌های اقتصادی آثار هنری را تولید می‌کنند و طیف گسترده‌ای از فعالیت‌ها و پیشه‌هایی شامل آموزش، پژوهش، گسترش، تولید، نمایش، مستندنگاری، نقدنویسی، بازاریابی، تبلیغات، تأمین بودجه، تاریخ‌نگاری، نشر، و مانند آن را مورد حمایت قرار می‌دهند. استانداردسازی هنر همه‌ی این دادوستدها را به‌شدت ساده کرده است. الان چند سالی است که وقتی در حراجی‌ها یا بی‌ینال‌ها قدم می‌زنم حالت خاصی از دژاوو را تجربه می‌کنم، احساسی که بسیاری آن را این‌طور بیان کرده‌اند: خیلی از این کارها را که ظاهراً برچسب جدیدبودن خورده‌اند پیش‌تر دیده بودیم. ما تأثیر هنر معاصر را مانند کالای

۱۷. آنچه من اینجا شرح دادم الگوی غالب ایالات متحده و بریتانیاست؛ اما اینجا در ارتباط با دانشگاه‌های ملی-دولتی یا «دانشگاه»‌های کاملاً نتولیبیرال تجاری بدون‌دوره (مانند مدارس وابسته به موزه‌ها و فضا‌های هنری) مسائل دیگر و البته بالقوه‌گی‌های دیگری نیز وجود دارد.

معاملاتی جهانی‌ای تجربه می‌کنیم که صنعتی که کارش تعلیم «حرفه‌ای‌ها»ست آن را تولید می‌کند، نمایش می‌دهد، و به گردش درمی‌آورد. پوشه‌ای که جای هنر را گرفته بود فقط کمی تغییر کرده و به کیفِ اوراق سرمایه‌گذاری تبدیل شده است.

این حرف تازه‌ای نیست: فکر می‌کنم صد سال پیش هم مارسل دوشان این خطر را به‌خوبی دریافته بود. بی‌شک در این مقاله می‌شد به بسیاری از جنبه‌های کار او اشاره کرد، از «توقف‌های استاندارد»^{۱۸}ش گرفته تا امتناع عجیبش از گذران زندگی با فروش آثارش. به طریقی می‌توان بسیاری از آثار دوشان را به‌منزله‌ی عمل تکراری برگشت‌زدن پوشه به موسسه‌ی هنری فهمید: خواه به شکل چمدان، جعبه، مجموعه‌ای از یادداشت‌ها و عکس‌ها، پوشه‌ی اسناد، یا حتی در قالب اثر هنری جامعی همچون «با توجه به...»^{۱۹} که همه‌ی ارجاعات درون‌متنی به آثارش را شامل می‌شود. به‌رحال پوشه‌هایی که او تدارک دید حاوی بمب بودند: می‌توانستند قفسه‌ای که در آن قرار می‌گرفتند را منهدم کنند.

امروزه شاید تلاش برای بازسازی زندگی کولی‌وار (فضایی خلاق با جریانی آزاد و پویا) واقعاً بیهوده باشد؛ زیرا این فضا عملاً هرگز در مجموعه‌ی نهادها، بازار، و آکادمی هنر وجود نداشته است. گرچه کارخانه‌ی هنر وار هول درپچه‌ای بود رو به هنری که گروهی از مردم با پس‌زمینه‌ی متفاوت را قادر می‌ساخت که به نوع خاصی از وجه تولیدگرانه بپیوندند (همزمان در چارچوب و برخلاف اقتصاد پیرامونی)، فضایی بود برای بازی آزادی که دیگر وجود خارجی ندارد. به جای آن امروز دوره‌های کارشناسی ارشد را داریم: نوعی استانداردسازی که شباهتی به زندگی کولی‌وار ندارد، اما وعده‌ی آن را می‌دهد. فقط برای روشن‌تر شدن قضیه: من طرفدار این عقیده نیستم که هنرمندان باید متفنن و خام‌دست و کودک‌وار باقی بمانند؛ بلکه فکر می‌کنم مخالفت همگانی مشخصی که جوانان درگیر در مطالعه‌ی اختصاصی‌شده‌ی ساختارهای هنر پی می‌گیرند می‌تواند به چیزی حقیقتاً قدرتمند منجر شود. منظورم این است که اگر کسی واقعاً می‌خواهد هنری متفاوت تولید کند لازم است به آن سوی استانداردسازی و وعده‌ی حرفه‌ای‌گری‌اش گام بردارد و برای دستیابی به چیزی که شاید در ورای آن نهفته است راهی را جست‌وجو کند، حتی اگر آنچه می‌یابد به فهم امروزین ما از هنر شباهتی نداشته باشد.

این امر مستلزم پذیرش آن است که جایی نزدیک به مرکز آنچه همه‌ی ما هنر می‌دانیم، نوعی کیفیت گشوده و تعریف‌ناشده وجود دارد. و این چیزی است که احساس می‌کنم گسترش و حفظ آن هم در هنر و هم در دیگر بخش‌های زندگی به‌شکل فزاینده‌ای دشوار می‌شود، آن‌هم وقتی که فشارهای بسیار زیادی اقتصاد بازارمحور را به سوی تقسیم کار و حرفه‌ای‌شدن سوق می‌دهد. ما هنرمندان، کیوریتورها، و نویسندگان با گسترش دادن تولیدی همساز، ارائه‌ای فشرده، و استیتمنتی که می‌تواند در سی ثانیه یا کمتر [با مخاطب] ارتباط برقرار کند (و بیشتر وقت‌ها همین به حساب حرفه‌ای‌بودن گذاشته می‌شود) به‌شکل فزاینده‌ای مجبور به فروختن خود می‌شویم.

۱۸. *3 Standard Stoppages*: نام اثری از مارسل دوشان (۱۹۱۳ تا ۱۴).

۱۹. *Étant donnés: 1. la chute d'eau; 2. le gaz d'éclairage* (با توجه به: ۱. آبشار؛ ۲. چراغ گاز): نقاشی-چیدمانی که دوشان در طول بیست سال (۱۹۴۶ تا ۱۹۶۶) به‌طور مخفیانه مشغول ساخت آن بود و نخستین بار در ۱۹۶۹، یک سال پس از درگذشت‌اش، در موزه‌ی فیلاولفیا نمایش داده شد. - م.

امروزه به‌طور فزاینده و با خوش‌نیتی، برای هنرمندان و کیوریتورهای نوظهور دوره‌هایی تدارک می‌بینند که مغز آنان را از اساس شست‌وشو می‌دهد تا به تولیدکنندگان محتوای نظام هنری تبدیلیشان کنند که خیر و فایده‌اش تماماً با منطق عرضه و تقاضا تعریف می‌شود.

حرفه‌ای بودن نباید تنها راه حفظ زندگی‌مان باشد، به‌ویژه زمانی که دوست‌داشتنی‌ترین هنرمندان کاملاً می‌توانند غیر از هنر در دست‌کم دو یا سه زمینه‌ای که از لحاظ فایده‌مندی و کاربردی بودن مورداحترام جامعه است فعالیت کنند. احساس می‌کنم ما با نادیده‌گرفتن طیف کامل امکانات بهبود وضعیت اقتصادی‌مان خود را منزوی کرده‌ایم. در حقیقت، بعد اقتصادی هنر اغلب به‌تمامی زیر سیطره‌ی شبح زندگی کولی‌وار قرار گرفته و در مناسبات روزمره‌ای که بخش‌های دیگر جامعه در کنار هم می‌مانند، هنرمندان را به موقعیتی ناپایدار و اغلب بیگانه محکوم کرده است. درحالی‌که هنرمندانی همچون وار هول تاحدی از مواهب دست‌زدن به فعالیت اقتصادی تازه‌ای بهره برد که ارزش‌ها و پروتکل اقتصادی جدیدی ایجاد کرد (خیلی شبیه به دولتی که باید اقتصاد را مدیریت کند)، بسیاری از هنرمندان چنین دغدغه‌ای ندارند. شاید آنان ترجیح می‌دهند رابطه‌ی مستقیم‌تری با جامعه داشته باشند، بی‌آنکه همزمان کارشان را صنعتی صرف تلقی کنند. باوجود فشارهای سنگین وضعیت، همچنان فکر می‌کنیم صلاح آن است که منتظر کفیل یا پشتیبانی بمانیم تا مشکلات زندگی‌مان را حل کند و به کارمان مشروعیت بخشد. اما ما نیازی به مشروعیت‌بخشی آنان نداریم. ما کاملاً می‌توانیم کفالت خود را بر عهده بگیریم، همان‌طور که پیش‌تر در بسیاری از موارد برای پشتیبانی از هنرمان به کارهای متفرقه دست زده‌ایم. این چیزی است که نباید نادیده‌اش بگیریم، بلکه باید آشکارا بر آن صحنه بگذاریم. باید برای بیان فصیح آن شکل از اقتصادی که هنرمندان واقعاً خواستار آن هستند واژگانی بیابیم. ممکن است این کار تاحدی بغرنج باشد، زیرا نپرداختن به این مسئله تلویحاً اسطوره‌ی ساده‌لوحانه‌ی هنرمند منزوی و نابغه‌ی بیگانه را تقویت می‌کند. در فقدان جایگزینی جذاب، هنرمندان همواره و از روی عادت تسلیم این اسطوره خواهند شد، صرف‌نظر از اینکه وضع اقتصادی زندگی واقعی‌شان چقدر پیچیده و جالب باشد. گمان می‌کنم که اگر این شرایط به‌طور کامل و از بنیاد تصدیق شود، ممکن است به وضعیت روان و آزادی منجر شود که به آنچه مارکس برای بشریت پیش‌بینی کرده بود نزدیک است: وعده‌ی مسیحایی در قلب کمونیسیم. گذشته از همه‌ی این‌ها، اوضاع هرگز همواره یکسان نمی‌ماند. -



تصویرها:

۱. جیمز ایت مک‌نیل ویسلر، «نوکترن در سیاه و طلایی؛ فشفشه‌ی در حال سقوط»، رنگ روغنی روی تخته، حدود ۱۸۷۵.
۲. ناتاشا صدر حقیقیان، «برای زندگی کردن چه کار کنم / واقعاً چه کار کنم؟»، پوشه و کاغذهای وینیل، ۲۰۰۷.

منبع: [/www.e-flux.com/journal/43/60205/art-without-market-art-without-education-political-economy-of-art](http://www.e-flux.com/journal/43/60205/art-without-market-art-without-education-political-economy-of-art)