

ارزش‌های هنری یا ارزش‌های پولی؟

دانالد کاسپیت

مترجمان: شکوفه غفاری و علی گلستانه

«دیگر نه جنبش‌های هنری، بلکه جنبش‌های بازار داریم.» (والتر رایبنسن)

برای مقدمه می‌خواهم چند خطی از دهمین و آخرین سوگسروده‌ی دوئینوی راینر ماریا ریلکه نقل کنم. شاعر در توصیف «غرفه‌ها»ی یک بازار (بگذارید آن را آرت‌فر بنامم) «که می‌تواند خوشایند بسا ذائقه‌های کنجکاو باشد»، تأکید می‌کند که تنها یک چیز هست که «(تنها برای بزرگسالان) بس تماشایی‌ست: زاد و ولد پول! سرگرمی برساخته از علم تشریح! اندام‌های پول در معرض دیدگان! بی‌هیچ لاپوشانی! آموزنده، و تضمین‌شده برای افزایش باروری!»

می‌خواهم اشاره کنم که سرزندگی نامعقول بازار هنر مربوط به زاد و ولد پول است، نه به دلیل باروری هنر، و این آثار هنری به لحاظ تجاری گرانبها بدل به عنترهایی شده‌اند که به خاطر پول شکلک درمی‌آورند. آن‌ها وجود دارند تا نه ارزش و قدرت مانای هنر بلکه ارزش تولیدی و قدرت مانای پول را افزایش دهند (قدرت پول برای زایش پول، برای بارور کردن خودش). از قرار، پول به‌خودی‌خود هیچ ارزشی ندارد. همین‌طور هم هست؛ پول به دلیل چیزی که می‌توان با آن مبادله کرد ارزشمند است. اما من اشاره خواهم کرد که موج خرید آثار هنری راه بکرزای¹ پول برای بیان این است که پول ارزشی فی‌الفسه دارد، درواقع، ارزشی تصفیه‌شده به خلوص، مظهر ارزش در جامعه‌ی سرمایه‌داری.

سال‌ها پیش مه‌یر شاپیرو درباره‌ی این بحث کرد که میان ارزش معنوی اثر هنری و ارزش تجاری آن تفاوتی ریشه‌ای وجود دارد. او درباره‌ی تأثیر پوچ‌انگارانه‌ی اضمحلال این تفاوت هشدار داده بود. من امروز در این باره بحث خواهم کرد که در افکار عمومی و شاید در ناخودآگاه بسیاری از هنرمندان چنین تفاوتی وجود ندارد. ارزش تجاری هنر ارزش معنوی آن را غصب کرده است و درواقع به نظر می‌رسد که آن را تعیین می‌کند. ارزش ذوقی، شناخت‌بنیاد، و اخلاقی هنر، ارزش‌اش برای انواع دیالکتیکی آگاهی انتقادی، را ارزش پول مصادره کرده است.

هنر هرگز مستقل از پول نبوده، اما اکنون بدل به تابعی از آن شده است. آگاهی از پول کاملاً فراگیر است. این آگاهی هنر و عملاً همه‌چیز در جامعه‌ی سرمایه‌داری را شکل می‌بخشد، به همان روشی که روزگاری روح مطلق در اندیشه‌ی هگل چنین کرده بود. پول همواره در هنر سرمایه‌گذاری شده است، چنانکه گویی تحسین‌گر یا حتی ستایش‌گر چیزی باشد که آن را همچون مافوق‌اش یا گنج حقیقی تمدن در نظر آورده است. اما امروز، سرمایه‌گذاری افسارگسیخته بر هنر تلویحاً کوششی است برای فروخوردن آن، برای آنکه هنر را مجبور به دست‌شستن از ارزش‌های از قرار والاترش کند. این امر به‌وضوح نشان می‌دهد که پول خود را مافوق هنر به شمار می‌آورد.

اشتیاق یا حتی بی‌تابی هنر برای بلعیده‌شدن با پول، برای زیباشناسانه‌کردن پول، به عبارتی حاکی از آن است که هنر مانند هر کسب‌وکار دیگری، از فرهنگی تا تکنولوژیکی (فرهنگ هم از بسیاری جهت‌ها بدل به مصداق یا حتی وضعیتی از رویه‌ای تکنولوژیکی شده است)، راهی برای ساختن و ستایش کردن پول است، راهی برای تصدیق سرمایه‌داری. درواقع این

1. parthenogenesis: بکرزایی؛ شکلی از زایش در میان برخی از جانداران (مثلاً برخی از بندپایان) که بدون باروری اتفاق می‌افتد. کاسپیت در اینجا این اصطلاح را به شکل صفت (parthenogenetic) به کار برده است.

راهی‌ست برای اعلام پیروزی سرمایه‌داری بر سوسیالیسم، سوسیالیسمی که جست‌وجوی آزادانه‌ی پول و سود است به بهای مصلحت عمومی انسان که ممکن است با باز-توزیع ثروت محصول سرمایه‌داری میسر شود.

سرمایه‌داری جایی در کار است که کمونیسم ناکام شده باشد، هرچند که هر کدام‌شان به شکل‌های مختلف انسان را ناامید می‌کنند؛ چنانکه گشایش بنگاه‌های حراج هنر در کشورهای سابقاً کمونیست نشان از این امر دارد. آن‌ها تحت نفوذ طلایه‌داران سرمایه‌داری هستند؛ مانند کاهنانی که فاتحانی را که طلایه‌داران مسیحی بودند همراهی کردند.

اگر فهرست سایت آرت‌نت از سابقه‌ی حراج ۲۰۰۶ سرنخی باشد از اینکه فن قدیمی نقاشی همچنان موفقیت‌آمیزترین راه پول‌سازی است،^۲ نشان می‌دهد که نقاشی گرچه به‌ظاهر مرده یا در عزای خود فرورفته است، همچنان از نظر اقتصادی ماندنی و کارآمد است. حتی جالب‌تر آنکه اعتبار و احترام پول ناگهان هنر توهین‌آمیز و بی‌احترام آوانگارد را اعتبار و احترام بخشید، هنری را که یکباره به‌شکلی تحقیرآمیز به جامعه‌ی سرمایه‌داری هتاک‌ی کرده و مدعی انقلابی معنوی بر ضد ارزش‌های مادی بود.

امروزه مسئله دیگر آن نیست که هنر قدرتی به اسم پول را مشروع و تجلیل می‌کند، بلکه پول است که با بدل کردن هنر به مایملک سرمایه‌داری آن را مشروعیت بخشیده و تصرف می‌کند.

به‌ناچار آدم باید ایده‌ی پیشگویانه‌ی اندی وار هول را درباره‌ی هنر تجاری به یاد آورد. تشخیص او درباره‌ی اینکه هنر بدل به تجارت شده و پول‌سازی در تجارت خودش نوعی هنر است اشاره بر این دارد که تولید پول و تولید هنر انگیزه‌ای واحد را در بر می‌گیرند. درحقیقت سلسله‌مراتبی نو از ارزش بنا شده است: پول به ارزشی بالاتر از هنر رسیده است.

دیگر پول نیست که به هنر خدمت و از آن حمایت می‌کند، بلکه هنر است که خادم و حامی پول است. وقتی پول مواهب خود را بر سر هنر می‌بارد، مانند ژوپیتر که باران پول را بر دانه ریخت، هنر [آغوش‌اش] را برای سپاسگزاری باز می‌کند. روزگاری که در آن مارک راتکو می‌گفت «هنرمند می‌تواند بی‌خیال دفترچه حساب اعتباری‌اش شود» به سر آمده است، نیز روزهایی که هنر بنا بر وعده‌هایش «بی‌زمان» و «استعلایی» به نظر می‌آمد. [امروزه] پول بی‌زمان و استعلایی‌ست و هرکسی (هنرمند یا هر شخص دیگر) که دفترچه حساب‌اش را رها کند همچون احمقی خودویران‌گر به نظر می‌رسد.

از وقتی که راتکو آن جمله را در ۱۹۴۷ نوشت، ما شاهد تجاوز آهسته اما پیوسته‌ی پول بر هنر هستیم. بالارفتن قیمت حراج‌ها تأیید می‌کند که سرمایه‌دارانه‌کردن هنر کامل شده است. پول کاملاً هنر را فتح کرده است و درواقع هنر به گونه‌ای پول بدل شده است.

مجموعه‌داران و دلالان همچون فاتحان، بازار را با هنری خاص برای بیرون کشیدن آخرین قطره‌ی پول از آن قبضه کرده‌اند. آنان در رودخانه‌ی هنر طلا می‌جویند و به دنبال جام مقدس زرین می‌گردند، بی‌توجه به معنای آن برای بومیانی که به طلای هنری ارزش داده بودند زیرا برایشان درخشش خدای خورشید را داشت. این درخشش نوری معنوی و تأییدی بود بر اینکه هنر امری است محترم و برای زندگی و ذهن ضروری. هنر روحی بود در قالب مادی، و ماده‌ی هنر ابزاری بود برای غایتی معنوی. هنر هر قدر شکل دنیوی به خود گرفته، همواره از درون خالص بوده است. دورر این را فهمید وقتی که از ذوب کردن بسیاری آثار مقدس هنرهای زیبای پیشاکلمبی برای به‌دست‌آوردن طلای موجود در آن‌ها تأسف خورد، جریانی که او هنگام بازدیدش از بارگاه امپراتور سرزمینی که در آن روزگار سرزمین «هلند اسپانیایی» بود مشاهده کرد.

2. بنگرید به

فقط هنری که پول ساز باشد راه خود را به کتاب‌های درسی می‌یابد، چیزی که گاه همچون علتی برای توجیه نتایج حراج‌ها به نظر می‌رسد. تاریخ رسمی هنر آگاهانه یا ناآگاهانه مایل است مسیر بازارهای هنر را دنبال کند. پیروزی پول بر هنر آخرین ظفرمندی روح سرمایه‌داری خالصی است که مارکس در مانیفست کمونیست تشریح‌اش کرد.

درحالی که ایده‌ی شومپیتر درباره‌ی سرمایه‌داری به مثابه «ویرانی خلاقانه» پاسخی به‌جا به نظریه‌ی مارکس است، مسئله‌ی امروز درباره‌ی هنر این است که آیا سرمایه‌داری تأثیر ویرانگر محدودکننده‌ای بر آزادی خلاقه دارد یا آنکه محرکی کافی برای خلاقیت است؟ آیا آرزوی بهره‌مندی اقتصادی از تولید هنر به شکل‌گیری یک هنر معنوی سودمند کمک می‌کند؟ آیا همگرایی سالم یا ناسالم هنر و پول (یکی‌انگاشتن هنر با پول) برای هنرمند به هر میزانی، ممکن است نشانه‌ای بر سرمایه‌داری سالم به شمار رود؟

به پرسش تأثیر معنوی کلی تصرف سرمایه‌دارانه‌ی هنر بازخواهم گشت؛ اما حال می‌خواهم به سیاست‌های بنیادی قیمت‌گذاری آثار هنری در ۲۰۰۶ و تأثیرش در برداشت از هنر و ارزش‌گذاری آن بپردازم. می‌خواهم عطف به آثار هنری، برداشتی از ارزش و معنا ارائه دهم و با بحث درباره‌ی هنرمندانی که با پول‌هایی که به آنان پرداخت شده است این ارزش‌ها و معناها را ساخته‌اند، مسئله را گسترش بخشم.

پرداخت میزان معینی از پول برای یک اثر هنری را می‌توان با شرط‌بندی روی شماره‌ها در بازی رولت^۳ مقایسه کرد. درواقع این کار کم‌ضررتر از قمار است؛ برای کسی که پول بیشتری روی هنر شرط می‌بندد تضمین بیشتری برای بردن در بازی وجود دارد. پول هنگفت، همان قدر که تضمین‌کننده‌ی عواید کلان هنری تاریخی و نیز دارایی سودمند هنری تاریخی است، تضمین‌کننده‌ی آینده‌ی بسیار مطمئن اقتصادی نیز هست. این روشی‌ست همواره سودمند برای محکم‌کردن میخ چرخ رولت ثروت، چرخ‌ی که همیشه روی بیشترین پول می‌ایستد.

به‌تازگی قماربازانی چون جفری دایچ دلال و دانالد و مرا روبلز مجموعه‌دار هنری، در کنار جری سالتز و پیتز پلانگز، دو منتقد هنری، در زمره‌ی هیئت منصفه‌ی کانون هنری کالج^۴ قرار گرفته‌اند و این خود تأیید می‌کند که پولی هنگفت هنر را فراگرفته است. دایچ و روبلز هرگز نمی‌بازند؛ درحالی که منتقدان روشنفکران بازنده هستند (در قیاس با زمان گرینبرگ و راسکین، حرفه‌ی نقد تنزل یافته است). نه برقراری بحرانی [ظاهراً] خود-خوانده [در ادراک هنر]، بلکه پول نوکیسه‌ها است که باعث شده با بینشی خودسرانه در هنر کهن معنایی نو و در هنر نو معنایی کهن یافت شود.

اینکه کله‌گنده‌ای هولیوودی مثل دیوین گفن، تابلوی *زن شماره‌ی سه‌ی د کونینگ* (۱۹۵۲ تا ۵۳) را به قیمت ۱۴۲ میلیون و ۵۰۰ هزار دلار به عنوان پوشش سرمایه به استیو ای. کوهن بیلینور فروخته است نشان‌دهنده‌ی چه چیزی است؟ این حقیقت که این تابلو را پولداری به پولدار دیگری فروخته است بدان سبب است که این اثر آکنده از معناست؟ و چه معنایی دارد؟ این حقیقت که او شماره‌ی ۵ اثر جکسون پالک را به قیمت ۱۴۰ میلیون دلار فروخت نشان از آن دارد که اثر پالک در قیاس با تابلوی د کونینگ، که قیمت‌اش ۵۰۰ هزار دلار بیشتر برآورد شده، از اهمیت هنری کمتری برخوردار است؟ هرچند ممکن است چنین معنایی هم بدهد.

به نظر می‌رسد که اهمیت بیشتر د کونینگ با این رویداد که گفن اثر *روزنامه‌ی پلیس* (۱۹۵۵) این نقاش را به قیمت ۶۳ میلیون و ۵۰۰ هزار دلار فروخت مسجل شده باشد. آیا گفن در ارزش‌های هنری دخل و تصرف می‌کند یا اینکه فقط تا

3. Roulette: نوعی بازی قمار.

جایی که تیغ‌اش بُرد از هنر پول درمی‌آورد؟ یا نکته‌ی ناخودآگاه آن است که گفتن و کوهن به مراتب مهم‌تر از دِ کونینگ و پالک هستند، زیرا ثروت‌شان از هرآنچه این دو هنرمند تا به حال داشته‌اند بیشتر است؟

بازیگران این صحنه به مراتب مهم‌تر از هنرمندانی هستند که آثارشان به بازی گرفته می‌شود؛ زیرا آنان پول دارند و هنرمندان نه. از نگاه جامعه‌ی ما پول هنگفتی که گفتن و کوهن دارند ارزش والا و اهمیت بی‌قیدوشرطی به نقاشی‌های دِ کونینگ و پالک می‌دهد که در غیر این صورت فاقد آن بودند.

ارزش درونی این نقاشی‌ها هر چه که باشد (و شکی نیست که به شیوه‌های گوناگون درک شده است) هرگز آن‌ها را از اهمیت بیرونی‌ای که از راه ارزش مبادله‌شان به دست آورده‌اند، ارزشمندتر نمی‌کند. این ارزش مبادله همان پولی است که این آثار با آن هم‌سنگ شده‌اند. مهم‌تر آنکه بازشناسی کردن این آثار با پول موجب می‌شود که دیگر نه بتوان آن‌ها را از حیث هنری بازشناخت، و نه بتوان به پرسش‌شان کشید و در چشم‌اندازی تاریخی قرارشان داد. پول با مجبور کردن آگاهی انتقادی به اینکه یا وارد بازی شود یا دهانش را ببندد، آن را مرعوب می‌کند. دیگر از فرض‌ها پرسشی نمی‌شود؛ اثر که به عرش اقتصادی ارتقاء یافته است، همچون اهمیتی پرسش‌ناپذیر بدیهی فرض می‌شود و به‌راستی محکوم به بااهمیت بودن است. برهان‌هایی که آن را به پرسش می‌گیرند نشنیده گرفته می‌شوند و سرانجام صدایی که بحثی را در این باب راه بیندازد با کنار گذاشته شدن، سانسور می‌شود. نظر من این است که قیمتی که برای کاری هنری پرداخت می‌شود بدل به ارزش مطلق و معتبر آن اثر می‌شود، حتی اگر دلالت‌های ارزش قیمت کاملاً آشکار نباشد. اثر بی هیچ توضیحی عرضه می‌شود، زیرا توضیح آن، قیمت‌اش است.

همچنین قیمت کم دال بر سرمایه‌گذاری کوتاه‌مدت است، درحالی که قیمت زیاد نشان از سرمایه‌گذاری بلندمدت دارد. سرآخر، «بی‌قیمتی» که جاودانگی را به هنر اعطا می‌کند، ارزشی ورای پول را یادآور می‌شود؛ گرچه باز هم این جاودانگی در مبلغ پول گزافی مستقر است که می‌شود با آن مبادله‌اش کرد. به نظر می‌رسد که قیمت‌های زیاد به معنای اعتبار زیادند، اما عقیده‌ی من این است که اعتبار را خود این قیمت‌ها می‌آفرینند. قیمت گزافی که برای دِ کونینگ و پالک پرداخت می‌شود تأیید می‌کند که آنان دوندگان دو استقامت تاریخ‌هنری اند، نه دوندگان دو سرعتی که از مسیر تاریخی بازمانده باشند.

در آخرین تحلیل و در واقع ورای همه‌ی تحلیل‌ها، پول آنان را به هنرمندانی مهم، هم‌ردیف لئوناردو و میکلائو، بدل می‌کند (کسی جرأت شک کردن در بزرگی و اهمیت جایگاه اینان ندارد)، و از هنرمندان کم‌اهمیت‌تری همچون بوگرو و مسونیه جدا می‌دارد، هنرمندانی که نزد تاریخ‌نگاران روزگارشان اهمیتی یقینی اما ناپایدار داشته‌اند. هیچ تاریخ‌نگار ناقدی جرأت بحث درباره‌ی این را ندارد که ممکن است روزی دِ کونینگ و پالک هم مانند بوگرو و مسونیه‌ی امروز نگرسته شوند، و احتمال دارد که سبک اکسپرسیونیسم انتزاعی آنان نامعتبر و پوچ ارزیابی شود، اتفاقی که با آمدن فوویسم و کویسم برای بوگرو و مسونیه افتاد و آنان را از محدوده‌ی اهمیت و موضوعیت خارج کرد. دیگر آنان به لحاظ تئوریک مطرح نیستند و التفات انتقادی و فرهنگی را از دست داده‌اند، و همراه با ارزش هنری مذکور، بدل به چیزهای تاریخی عجیب و ازمدفاده‌ای شده‌اند.

بدین ترتیب هنر، با عجیب و ذاتی نمایاندن قلمروهای مستعمره‌ی قدیمی که در آن صحبتی از «حقیقت» هنر نیست، با شتاب به سوی قلمرویی جدید پیشروی می‌کند که تا پیش‌ازین، از نظر هنری، غیرقابل سکونت دانسته می‌شد. فقط برای هنردوستان بسیار فاضل، قلمروهای قلع‌وقمع‌شده‌ای مثل لئوناردو و میکلائو همچون سنگ‌های حقیقت هنری در قلمرو بربرها به نظر می‌رسد.

بر طبق فهرست آرنت، پرخواهان‌ترین آثار هنری فروخته‌شده در طول بازار حراج در اکتبر و نوامبر ۲۰۰۶، رکوردی برای هنرمندان خالق آن‌ها است که قاعدتاً سلسله‌مراتبی از ارزش و معنا را شکل می‌دهد. آثار مذکور این‌ها بودند:

۱. گوستاف کلیمت، *آدل بلوخ-باوئر (شماره‌ی ۲)*، ۸۷ میلیون و ۹۳۶ هزار دلار؛
۲. پل گوگن، *مردی با تبر*، ۴۰ میلیون و ۳۳۶ هزار دلار؛
۳. ارنست لودویس کیرشنر، *چشم/انداز خیابانی در برلین*، ۳۸ میلیون و ۹۶ هزار دلار؛
۴. ویلم د کونینگ، *بدون‌عنوان شماره‌ی ۲۵*، ۲۷ میلیون و ۱۲۰ هزار دلار؛
۵. ادوارد هاپر، *پنجره‌ی هتل*، ۲۶ میلیون و ۸۹۶ هزار دلار؛
۶. اگون شیله، *خانه‌ها و کوه‌ها*، ۲۲ میلیون و ۴۱۶ هزار دلار؛
۷. کلايفورد استیل، *1947-R-no (شماره‌ی ۱)*، ۲۱ میلیون و ۲۹۶ هزار دلار؛
۸. اندی وار هول، *ماتو*، ۱۷ میلیون و ۲۷۶ هزار دلار؛
۹. نورمن راکول، *گسیختن پیوندهای خانوادگی*، ۱۵ میلیون و ۴۱۶ هزار دلار؛
۱۰. فرانسیس بیکن، *نسخه‌ی شماره‌ی دوی فیگور لمیده*، ۱۵ میلیون و ۴۱۶ هزار دلار.

چندین نکته‌ی پراهمیت درباره‌ی این لیست وجود دارد که هرکدام به روشی متفاوت بر قدرت ارزش پولی در خلق یا دست‌کم نمایش ارزش هنر دلالت دارد. اگر ما قیمت پرداخت‌شده برای اثر هنری را همچون جنبه‌ای از اقبال زیباشناختی‌اش بشناسیم، افقی نو در علاقه به آن و آگاهی از آن آفریده‌ایم. سپس می‌توانیم بگوییم که قیمت راهی برای آفریدن ارزشی انتقادی نیز هست. پرسش اینجاست که کدام نوع از ارزش انتقادی؟

این لیست حاکی از امتزاج ارزش انتقادی و ارزش اجتماعی است، درحالی‌که ارزش اجتماعی تمایل دارد که به ارزش ملی تقلیل یابد و کورکورانه همچون مرز نهایی ارزش درک شود. به بیان دیگر، قیمت یعنی پیکاری سیاسی که با اسلحه‌های اقتصادی ایجاد شده است. قیمت هشدار می‌دهد که ارزش هنر را از قرار معلوم، ارزش هنری ملی.

نظر به اینکه هنر مدرن اتریشی در کل در قیاس با هنر مدرن فرانسوی از ارزش کمتری برخوردار بود و در بسیاری بخش‌ها کماکان همین‌طور است، روزگاری هنرمند اتریشی شماره‌ی یک این لیست در برابر هنرمند فرانسوی شماره‌ی دو اعتبار کم‌تری داشت. اما اکنون این هنرمند به دلیل برتری اقتصادی جدید و غیرعادی اتریش، شهرت بیشتری یافته است و البته به کسوت عظمتی بی‌چون‌وچرا تظاهر می‌کند. امروزه کلیت در معبد هنر عالی روزگار است. پیکربندی دوباره‌ی ارزش‌های انتقادی از راه پول و با آن اتفاق افتاد؛ نتیجه‌ای جدید برای نبردی آشنا میان ارزش‌های ملی اتریش-آلمان با فرانسه. به طور مشابه، جایگاه برتر اکسپرسیونیست ارشد آلمانی (کیرشنر) در قیاس با اکسپرسیونیست انتزاع‌گرای ارشد آمریکایی (برطبق معیار اکسپرسیونیسم انتزاعی، د کونینگ بعد از پالک نفر دوم است)، اشاره به این دارد که گرچه مکتب نیویورک مهم و «اصیل» است، به اهمیت و «اصالت» گروه پل نیست.

همچنین معیاری که مباشران هنر آمریکایی شکل داده بودند تغییر کرده است و هنر آمریکایی اقتباس‌شده از هنر فرانسوی در قیاس با رقیب آلمانی در مرتبه‌ی دوم قرار گرفته است. برتری اقتصادی شیله بر استیل، گرچه فقط در ازای چند میلیون دلار، نشانگر همین امر است. بار دیگر یک هنرمند خارجی اتریشی از هنرمندی وطنی «اهمیت» بیشتری یافت.

باز هم می‌بینیم آنچه مانند تغییری در نظام معیارهای ارزش‌گذاری بر سبک‌ها به نظر می‌رسید، نشان می‌دهد که این بازار است که همچون رادامانتوس^۵ دآوری‌های سرسخت منتقدانه را شکل می‌دهد. اما این همه بر پایه‌ی رقابت‌های اجتماعی اقتصادی میان ملت‌ها قرار دارد. آلمان فرانسه را از پای درآورده بود؛ امریکا به نجات‌اش آمد و آزادش کرد. اما امروز آلمان از نظر اقتصادی بر فرانسه برتری دارد و متحدی قدرتمند برای امریکاست. به نظر من این امر یکی از دلایلی است که موجب می‌شود امروزه هنر آلمان و اتریش (که خود کشوری است تحت‌تاثیر آلمان) در قیاس با هنر فرانسه و امریکا توفیق بیشتری بیابد. آلمان و اتریش دیگر کشورهایی منزوی و منفور نیستند؛ درحالی‌که، شاید گفتن‌اش عجیب به نظر برسد، امریکا به دلیل جنگ عراق و سیاست‌های اگر نگوئیم متکبرانه و خودسرانه، مشکوک سردمداران‌اش جای آلمان و اتریش را [در منفوربودن] گرفته است.

امکان ندارد قیمت‌های آثار هنری بازتابی از واقعیت‌های اجتماعی سیاسی نباشند؛ زیرا ارزش‌های هنری همواره آن‌ها را بازتاب می‌دهند، گرچه نه منحصرأ فقط آن‌ها را. منظور من این نیست که ملیت هنرمند مهم‌ترین عامل اثرگذار بر قیمت است؛ اما باید گفت که عاملی اغلب تأثیرگذار است، حتی به‌طور ناخودآگاه. همچنین معتقدم که در همه‌ی آثاری که فرامی‌توان فرض می‌شوند، مدل‌های ملی همچنان حضور دارند و ارزش‌های ملی بر قیمت‌های هنر تأثیر می‌گذارند. به بیانی، پول، با دنبال کردن نرخ رفاه کشور، به سوی ملیت باز می‌گردد تا به خود اعتباری «تئوریک» بدهد. این امر به‌ویژه آنجایی توجهی جدی برمی‌انگیزد که آثار هنری به‌شکل معناداری به عنوان تولید ناخالص ملی عرضه شوند، به‌ویژه در کشوری که مقصد توریست‌های فرهنگی می‌شود و هنرمند در آستانه‌ی تبدیل‌شدن به سرمایه‌ای ملی قرار می‌گیرد. البته بی‌شک در نظام سرمایه‌داری، پول همزمان هم تئوری است و هم عمل. پول خودبسنده است: تمام آنچه پول می‌خواهد انجام دهد این است که بر مجاب‌کننده‌بودن‌اش اصرار ورزد.

شاید افشاگرانه‌ترین جنبه‌ی لیست موردبحث ارزش تجاری تقریباً برابر آثار وار هول، راکول، و بیکن باشد. این امر شکاف تفاوت میان هنر تجاری عام‌پسند و هنر فاخر را می‌رساند؛ چیزی که در واقع همزمان در آثار هر سه هنرمند اتفاق افتاده است. اگر کسی به منابع مضمون‌شناختی آنان توجه کند به‌وضوح این را درمی‌یابد. مضامین آنان، که تقریباً با هم تفاوتی ندارند، عام‌پسندانه، و حتی دم‌دستی و از منظر هنر والا نیز ساده‌انگارانه است.

احتمالاً شگفت‌آورترین موضوع در این لیست، توفیق اقتصادی هاپر باشد، کسی که وقتی پالک در دهه‌ی چهل آوازه‌اش پیچیده بود، ظاهراً از بازاری‌شدن امتناع کرد. آیا این بازگشتی بود به واقع‌گرایی اجتماعی در آثارش؟ آیا هاپر به‌رغم آثار واقع‌گرای اجتماعی سراسر امریکایی‌اش، وارد معبد مقدس هنرمندان مدرن شد؟ پاسخ روشن نیست؛ اما هاپر با دستیابی به توفیق اقتصادی، شأن هنری بی‌اندازه‌ای یافت.

باقی لیست هم نگاه مرا به برتری ملیت در قیمت‌گذاری آثار هنری تأیید می‌کند؛ حتی اگر آن را اولویت ندانیم، هرچند که دیگر اولویت‌ها چندان روشن نیستند. آیا ممکن بود تابلوی برده و شیر از زو بیهونگ که اکنون با قیمت ۶ میلیون و ۹۲۵ هزار و ۴۵۰ دلار در جایگاه دوازدهم است، در هیچ کجای دیگر دنیا جز هنگ‌کنگ با این قیمت فروخته شود؟ همین را می‌توان درباره‌ی دانشوی اثر چن چنگبو گفت که آن هم در هنگ‌کنگ با قیمت ۴ میلیون و ۴۷۸ هزار ۱۴۹ دلار فروش رفته است و اکنون در جایگاه شانزدهم است. یک پله بالاتر از آن هم، در رتبه‌ی پانزدهم، تابلوی پاستورال روسی اثر کنستانتین سوموف قرار دارد که در یک حراجی «آثار مهم روسی» در لندن به قیمت ۵ میلیون ۱۸۴ هزار و ۶۱۵ دلار فروش رفت.

5. Rhadamanthus: بر اساس اسطوره‌های یونانی، پادشاه کرت بود که پس از مرگ‌اش داور اعمال مردگان شد.

تابلوی مفهوم فضایی؛ انتظار اثر لوچو فونتانا هم به قیمت ۴ میلیون و ۳۰ هزار و ۱۸۹ دلار فروش رفت و در جایگاه نوزدهم قرار گرفت. آیا اگر این اثر نه بخشی از حراجی ایتالیایی بلکه بخشی از حراج عمومی هنر مدرن بود، ممکن بود به چنین قیمتی فروش برود؟ به باور من هویت ایتالیایی اثر به اعتبار اقتصادی آن می‌افزاید. بدون این هویت، چنین اثری به عنوان هنری مترقی یا تجربی، آن اعتبار را ندارد. این اهمیت ایتالیاست که اعتبار فونتانا را به عنوان یک هنرمند درون خود دارد، نه برعکس. نه همیشه، ولی در بسیاری از موارد کسانی که به دنبال هنر ایتالیایی هستند آثار فونتانا را می‌خرند؛ زیرا آخر او از کشوری آمده است که خاستگاه هنر متعالی‌ست. پس باید هنرمند بزرگی باشد یا دست‌کم ارزش اقتصادی مهمی داشته باشد.

در مادرید، کازینوی پاریس اثر اچ. ای. کاماراسا با قیمت ۳ میلیون و ۷۰۱ هزار و ۲۶۶ دلار در جایگاه آبرومندانه‌ی بیست‌ودوم قرار گرفت. اگر این کار در خارج از اسپانیا به فروش گذاشته می‌شد احتمالاً جایگاهی بسیار پایین‌تر از این می‌یافت. نمی‌توان از این واقعیت گریخت که در نوامبر ۲۰۰۶ غرور ملی موجب پرداخت قیمت گزاف ۱ میلیون و ۶۰۰ هزار دلار برای نقاشی نورمن راکول با نام لیتکولن ریل‌ساز شد. بنا بر گزارش فایننشال تایمز (۱۷ فوریه‌ی ۲۰۰۷)، این اثر را انستیتو هنرهای امریکایی باتلر از راس پروت خرید، که این باز هم یادآور آن است که ارزش اثر بیشتر تحت تأثیر شخصیت سراسر امریکایی‌اش است تا کیفیت‌های هنری‌اش.

دست بر قضا در این لیست چیزهای دلگرم‌کننده‌ای هم یافتیم. مثلاً صفحه‌ی فولاد و آلومینیوم اثر کارل آندره و ایستادگی و رهایی اثر ان. سی. وایت، هر دو با قیمت ۲ میلیون و ۳۲ هزار دلار در رتبه‌های ۳۶ و ۳۷ قرار دارند. این امر این پیام ضمنی را با خود دارد که مینیمالیسم و تصویرگری ارزشی برابر دارند، چیزی که به نظر صحیح می‌آید.

به شکلی مشابه، اثری از آنری لوسیدانه با نام میز و فانوس‌ها، *Balder's Triume* اثر آنسلم کیفر، و بدون شکر اثر گراندما موزیس، همگی با قیمت ۱ میلیون و ۳۶۰ هزار دلار در جایگاه‌های ۵۲، ۵۳، و ۵۴ قرار گرفتند. این خود دو پرسش جالب، یکی تجاری و دیگری انتقادی، برمی‌انگیزد: چرا اثری از امپرسیونیست نه‌چندان مطرح فرانسوی (لوسیدانه)، اثری از نئواکسپرسیونیست بزرگ آلمانی، و اثری از هنرمند مشهور مردمی امریکایی، هر سه به یک قیمت فروش می‌روند؟ آیا این سه از لحاظ ارزش هنری برابرند؟

موزیس هنرمندی غیرحرفه‌ای و بی‌پیرایه بود، درحالی‌که کیفر هنرمندی‌ست حرفه‌ای که در آکادمی دوسلدورف آموزش دیده و در دوره‌ی کارشناسی ارشد شاگرد یوزف بویس بوده است. آیا قیمت برابر آثار این دو بدان معناست که برای هنرمند مهمی بودن نیازی به مدرک آموزشی نیست؟ آیا بدان معناست که پیرزنی از محیطی روستایی می‌تواند آثار بزرگی خلق کند؟ آیا لازم نیست که کسی به تئوری دلبستگی داشته باشد تا در هنر آدم کله‌گنده‌ای شود؟ تساوی تجاری کیفر و موزیس پرسش‌های جالبی را درباره‌ی خلاقیت به‌طور کلی و هنر به‌طور جزئی برمی‌انگیزد. و لوسیدانه کسی است که نشان می‌دهد که از نظر هنری، مریدان یک مسلک به اندازه‌ی طرفداران‌شان اهمیت دارند.

می‌توانم فهرست آرت‌نت را، که شامل ۱۰۴ هنرمند می‌شود، دنبال کنم. با مقایسه‌ی قیمت‌های این لیست سوال‌هایی مشابه ایجاد می‌شود. آخرین اثر موجود در این لیست، در جایگاه بیست‌وهفتم، کاری بدون‌عنوان از تتسویا ایشیدا است که ۱۰۰ هزار و ۲۵۷ دلار در یک حراج آثار معاصر آسیایی در هنگ‌کنگ فروخته شد. این امر نشان می‌دهد که هنر آسیایی محصول عصری اقتصادی است و این پیام روشن را در خود دارد که کلاً آسیا و به‌ویژه چین در دنیای جهانی هنر یک نیروی بزرگ اقتصادی به شمار می‌آید. اینجا هم هویت ملی تفاوتی عمده ایجاد کرده است.

توسعه‌ی قیمت هنر بیش از آنکه نتیجه‌ی توسعه‌ی ارزش‌های هنری باشد (البته اگر در این مورد توسعه‌ای در کار باشد)، نتیجه‌ی توسعه‌ی کشورهاست. کشوری که هنرمند از آن می‌آید از نظر اقتصادی به اندازه‌ی کاری که از نظر هنری انجام می‌دهد اهمیت دارد؛ درواقع شاید حتی بیشتر از آن. خلاصه، اعتبار هنرمند به اعتبار کشورش گره خورده است.

به نظر من اگر اعتبار سیاسی و قدرت اقتصادی ایالات متحده کاهش یابد و اعتبار و قدرت اقتصادی چین رشد کند (چنانکه شانگهای به عنوان مرکز تجاری بر نیویورک و حتی لندن و فرانکفورت برتری دارد)، تولیدات هنری ایالات متحده ارزش اقتصادی و هنری خود را از دست می‌دهند؛ درحالی‌که تولیدات هنری چین ارزش اقتصادی و هنری خواهند یافت - با در نظر گرفتن آثار انگشت‌شماری که استثنایایی را بر این بحث وارد می‌سازند. بازار به سمت کشورهایی می‌رود که در آن رشد باشد، نه رکود. فروش تابلوی میدان تیان‌آن‌من اثر چان سیواگانگ با قیمتی حدود ۲ میلیون و ۳۱۸ هزار و ۷۶۶ دلار که او را در رتبه‌ی سی‌وسوم، و دختر بابا اثر اریک فیشل با قیمت ۱ میلیون و ۹۲۰ هزار دلار که او را در رتبه‌ی سی‌ونهم قرار داد، به‌خوبی حق مطلب را می‌رساند.

روشن است که ملیت هنرمند بر قیمت هنرش تأثیر می‌گذارد. قیمت، عملاً چیزی نیست جز فشارسنج آب‌وهوای اقتصادی ملیت هنرمند، که دارایی موجود و بالقوه‌ی اوست. حتی خطر می‌کنم و می‌گویم قیمت حاکی از این است که بازار در موطن هنرمند چقدر آزاد است. بازار آزادتر و قیمت‌های بالاتر آثار هنری، این را که بازار هنر بازاری‌ست آزاد تأیید می‌کند. خصلت لیبرال بازار هنر با خصلت کنترل‌نشده‌ی تولید هنر معاصر مطابق است.

این گفته‌ی مارشال مک‌لوهان معرکه است که «هنر چیزی است که می‌توانید از آن فاصله بگیرید». امروزه هنر آن قیمتی است که با آن می‌توانید از شر هنر خلاص شوید. این امر را گفته‌ی الا فونتانتلز-سینسروز (بنیانگذار موزه‌ی مرکزی هنر میامی) تصدیق می‌کند: «هنرمندان جدید سابقاً قیمت‌گذاری آثارشان را از ۲ هزار دلار آغاز می‌کردند؛ اما حالا از ۱۰ هزار، ۱۵ هزار، و ۲۰ هزار دلار شروع می‌کند».

بدین‌گونه، هنر تبدیل شده است به مکانی برای نمایش پول. فونتانتلز-سینسروز در آرت‌فرامسال نیویورک حضور داشته است. آنان با «همه، از آب‌نبات‌های نعنائی آلتوید گرفته تا هتل مندرین اورینتال تا شرکت حقوقی چندملیتی کلیفورد چنس» قرارداد بستند. احتمالاً حمایت این نام‌های تجاری، هنر جدید را تبلیغ و تجاری خواهد کرد؛ سپس این هنر می‌تواند قیمت مطلوب‌اش را بیابد.

هنر به‌وضوح تبلیغ و کسب‌وکاری سودمند است؛ چنانکه نیکلاس سراتا، مدیر نگارخانه‌های تیت، هم خاطر نشان کرده است که «از هر ده جاذبه‌ی دیدنی بریتانیا، هفت‌تای آن موزه‌های عمومی است و مجموع سود کتابخانه‌ها و موزه‌ها به‌تنهایی، ۲ میلیارد پوند در سال است». افزون بر این، «بودجه‌ی شورای هنرهای بریتانیا از ۱۹۹۶ تا ۲۰۰۷ حدود هفتاد درصد رشد نقدینگی داشته است»؛ چیزی که در ۲۰۰۲، موجب صادرات «محصولات فرهنگی به ارزش ۸۰ میلیارد دلار» (یعنی از آمریکا و چین هم بیشتر) شده است. پس بی‌شک هنر به‌شکلی استثنایی بازگشت سرمایه را فراهم می‌کند. قطعاً سراتا تاجری ممتاز است و از همین رو امروز صاحب عنوان لُرد شده است.

بگذارید اینجا تأکید کنم که درحالی‌که این معیارهای پولی هنر، معیار ارزش هنری را افزایش می‌دهند، بازار راهی برای پی‌گیری عقلانی یا بنیانی برای قیمت‌ها ارائه نمی‌کند. درواقع، تفاوت‌های ملی هرچه باشد مایل است مانع مباحثه‌ی انتقادی درباره‌ی تفاوت‌های هنری شود، حتی درست همان زمانی که به‌شکلی ناشیانه و سرهم‌بندی‌شده بر این تفاوت‌ها تأکید می‌کند. وجود پول خود دلیلی کافی برای منطقی کردن هر نوع هنر و اعطای معنای نقادانه به آن است.

به بیان دیگر، یگانه دلیل وجودی و تنها معنایی که هنر در نهایت به آن نیاز دارد پول است. ممکن است شما بر این باور باشید که ارزش‌های پولی ربطی به ارزش‌های هنری ندارد. اما قیمت‌گذاری آثار هنری نه تنها نوعی تجاوز به حریم آثار هنری است، حاکی از آن است که هیچ نیازی به ارزیابی مستقل هنر وجود ندارد. هر خودآگاهی مستقلی در هنر از این نکته غافل است که خود نیز در نظام سرمایه‌داری بدل به یکی از مظاهر ارزش خالص [پولی] شده است - ارزش خالصی که رنگی زیباشناختی گرفته، اما وجه پولی آن یک قدم جلوتر از وجه زیباشناسی است.

امروزه هنر به خاطر ثروت‌آفرینی‌اش اهمیت دارد؛ اما این که ثروت هنر را می‌آفریند چندان روشن نیست، هر قدر هم که «حمایت» اش از هنر آشکار باشد. ارزش هنر با پول تضمین می‌شود؛ البته نه بدان معنی که هنر بدون پول بی‌ارزش باشد، بلکه ارزش پول ارزش هنر را نادیده می‌گیرد، درحالی‌که تظاهر می‌کند به آن عنایت دارد. هم هنر و هم نقد مغلوب پول شده‌اند، گرچه باز هم چیزی اعتبار هنری می‌یابد که پول مهر اصالت نقد را بر آن زده باشد. باز هم بدتر آنکه پول از لحاظ وجودی بامعنا تر از هنر شده است.

درواقع می‌خواهم این را مطرح کنم که پول برای پرکردن خلاء سودمندی وجودی آن هنری هجوم آورده که هدف معنوی خود را از دست داده است. اگر بخواهم جور دیگری بگویم، سرمایه‌گذاران احتکارگر در هنر (کسانی که اثر هنری را صرفاً به عنوان کالایی برای سرمایه‌گذاری می‌خرند نه به خاطر کیفیت معنوی آن و بنابراین عملاً آن را انکار می‌کنند، و به‌طور کلی بی‌تفاوتی و ارتجاع وجودی‌شان را نشان می‌دهند)، اینان را می‌توان با «ملخ»هایی مقایسه کرد که فرانتس مونترفینگ، رهبر سابق حزب سوسیال‌دمکرات آلمان، می‌گفت. او این نام را برای توصیف سرمایه‌گذاران صندوق‌های تأمین دولت به کار برد که مناقصه‌هایی غیرمنصفانه برای شرکت‌ها ترتیب می‌دهند: «ملخ‌ها به مزرعه حمله می‌کنند و همه‌چیز را تا آخر می‌خورند و سراغ مزرعه‌ی بعدی می‌روند، بدون آنکه پشت سرشان را هم نگاه کنند!»

بگذارید با اشاره به نقل‌قولی از پل رافائل در بازدیدش از کوروای (قبیله‌ای هم‌نوع‌خوار در گینه‌ی نو) نتیجه‌گیری کنم. آنان بر این باور بودند که هرگاه انسانی تبدیل به جادوگر (خاخونا) شود می‌توان او را خورد، چرا که طبعاً دیگر انسان نیست. انسان‌های سفید (لالئو) مانند رافائل «از ورود به رودخانه‌ی مقدس آنان منع شده‌اند و حضورشان ارواح را خشمگین می‌کند. کوروای‌ها زنده‌انگاز هستند و معتقدند موجودات قدرتمندی در درختانی خاص یا در بخش‌هایی از رودخانه‌ها زندگی می‌کنند. مرد قبیله از ما خواست که خوکی به قبیله پیشکش کنیم تا خشم ارواح فرو بنشیند. هر خوک ۳۵۰ هزار روپیه یا حدود ۴۰ دلار می‌ارزید. یک‌جور سرکیسه‌کردن به‌روش عصر حجر بود! پول را شمردم و به مرد دادم. نگاهی به پول رایج اندونزی انداخت و اجازه‌ی عبورمان را صادر کرد!»

«از قایقرانی که پارونان ما را به قسمت امن بالای رودخانه می‌برد پرسیدم: این پول‌ها دقیقاً به چه کار این مردم می‌آید؟ پاسخ داد: اینجا به هیچ‌کار. اما هروقت پولی به دست آنان می‌رسد، قبیله آن را به عنوان کمک‌خرج عروسی برای دختران کوروایی که نزدیک یانیمورا زندگی می‌کنند هزینه می‌کند. آنان از خطر ازدواج درون‌خانوادگی آگاه‌اند و برای همین دختران باید با مردانی از قبیله‌های غیرخویشاوند ازدواج کنند.»

حرف‌ام این است که پول وارد رودخانه‌ی مقدس هنر شده و آن را گل‌آلود کرده است، هر چند می‌کوشد این گناه را با پرداخت اجرت هنرمندان پاک کند. از طرفی به نظر می‌رسد رابطه‌ی بین پول و هنر مانند رابطه‌ی درون‌خانوادگی شده و

حاکمی از آن است که ازدواج این دو باعث تولد هنرمندانی معلول خواهد شد. این تولد هم‌اکنون رخ داده است: در قالب ضدهنرمندان. -

دانالد کاسپیت (Donald Kuspit) استاد تاریخ هنر و فلسفه در سانی استونی بروک و پروفیسور آزاد ای. دی. وایت در دانشگاه کرنل است. مقاله‌ای که از نظر گذراندید متن سخنرانی او بود با نام «ارزش‌های هنری یا ارزش‌های پولی؛ تحلیلی از قیمت‌های آثار هنری در ۲۰۰۶» که در ۲۲ فوریه‌ی ۲۰۰۷ در دانشگاه نیویورک استودیو ایراد شد.

منبع: www.artnet.com

این مقاله به صورت دنباله دار و با عنوان "رازهای موفقیت؛ پارادوکسها و معضله‌های بازتولید و کالایی شدن هنر در عصر نمایش سرمایه دارانه" از شماره 347 تا 353 در دوهفته نامه تندیس منتشر شده بود.