

طبقه‌ی هنر

نوشته‌ی بن دیویس
ترجمه‌ی علی گلستانه

در سال‌های اخیر، حرف از حضور فراگیر بازار خود به موضوعی فراگیر تبدیل شده است. در ماه مه ۲۰۰۷ مجله‌ی *آرت نیوز*، که واقعاً مجله‌ی جریان‌سازی هم نیست، روی جلدش بزرگ نوشت «آیا دارید به آثار هنری نگاه می‌کنید؟». در صفحات این مجله، چارلی فینچ، دانالد کاسپیت، و جری سالتز کلی وقت گذاشته‌اند تا به روش‌های تبیینی خودشان موضوع را روشن کنند. با توجه به آشفتگی بازار در سال‌های اخیر، فهم تأثیرات پول بر هنر متأخر اهمیتی مضاعف یافته است. سالتز به نوبه‌ی خودش می‌نویسد که با فهم تأثیر بازار بر هنر، ما نظریه‌ی نوینی لازم داریم که بگوید بازار چطور کار می‌کند، چیزی که «صرفاً تکرار ایدئولوژی مارکسیستی» نباشد.

مقصودش به قدر کفایت روشن است. از حرف او این‌طور برداشت می‌کنم که ما به چیزی بیش از نسخه‌ی دوباره گرم‌شده‌ی مکتب فرانکفورت دهه‌ی ۱۹۴۰ نیاز داریم که «صنعت فرهنگ» را فاشیسمی پنهان می‌دانست، یعنی همان نسخه‌ای که از راه صفحات مجله‌ی *آرت فروم* مهاجرت کرد و به دغدغه‌ی ثابت جهان هنر تبدیل شد. چنین طرز فکری به طرز واقعاً زنده بازار را به امحاء خود سوژگی مرتبط می‌کند، به‌ویژه وقتی با چیزی مواجه است که حتی از دور بوی فرهنگ عامه می‌دهد. از جمله‌ی کسانی که آماج نقد هورکهایمر و آدورنو قرار گرفتند، اورسن ولز و، بله، میکی رونی بودند. ترسناک است، ترسناک...

اما این رویکرد کمترین ربطی به تصویر واقعی مارکسیستی درباره‌ی سازوکارهای سرمایه‌داری ندارد، چیزی که نباید آن‌قدرها هم که به نظر می‌رسد مبهم باشد. *مانیفست حزب کمونیست* را بخوانید. آنچه در وهله‌ی اول می‌بینید بحثی طولانی است درباره‌ی کارکرد مترقی سرمایه در تاریخ: سرمایه جهان را یکپارچه کرده، خرافات را برچیده، ابداعات باورنکردنی فنی را رقم زده، زیربنایی برای وفور و ثروت فراهم آورده، و غیره. فقط پس از طرح این نکات است که نقد آغاز می‌شود: مهار همه‌ی این‌ها به دست عده‌ی قلیلی از آدمیان است که عموماً مُشتی بی‌رحم و کوتاه‌بین هستند.

مانیفست با بیان اینکه «و این همه نه فقط در تولیدات مادی، بلکه در تولید فکری نیز صدق می‌کند» جلو می‌رود و بالندگی فرهنگ هنرمندانه‌ی جهانی و بی‌مرز را می‌ستاید. بر این اساس، نخستین چیزی که نیاز داریم تا درباره‌ی بازار هنر بپذیریم این است که تکثر، ابداعات فنی و سبکی چشمگیر، و امکان زیست مستقل را برای هنرمند به ارمغان آورده است. امروز، آنچه می‌بینیم بازاری پر جنب‌وجوش است که به هنرهای بصری عرصه‌ای برای ابراز وجود، قدرت، و توجه اعطاء کرده و آن را از انزوای عبوسانه‌ی مثلاً شعر معاصر نجات داده است. اگر بازار عمدتاً همچون نیروی بیگانه و ستمگر ظاهر می‌شود، به این دلیل نیست که سوداگری ذاتاً چیزی اهریمنی است. صرفاً به دلیل این حقیقت است که ما اتفاقاً در جهانی زندگی می‌کنیم که در آن نیروی اقتصادی برای عمده‌ی مردمان تقریباً بیگانه است.

به‌هرحال، برای درک تأثیری که بازار بر هنر دارد لازم است که نخست با مفهومی دیگر کلنجار رویم: طبقه. منتقدان مارکسیستِ هنر (یا به قول این روزهای خودشان منتقدان «مارکسی» هنر، اصطلاحی که رواج پیدا کرده تا به‌ویژه دیگر نویسندگان صرفاً «مارکسیست» را غیر-مارکسی بخواند) به‌ندرت مقوله‌ی طبقه را در نظر می‌گیرند - آن‌هم مبهم و معادل ستمگری، مثل کلیشه‌ای که هنرمند را درگیر «مقولات نژاد، طبقه، هویت جنسی، و جنسیت» می‌داند. این امر روشن می‌کند که اینان با هر لقبی که با خود یدک می‌کشند فقط به سطحی‌ترین معنای ممکن «مارکسیست» هستند.

اما چنانکه شارون اسمیث^۱ در آخرین کتابش با نام *آتش نهان* درباره‌ی سنت رادیکال در تاریخ امریکا اشاره می‌کند «اگرچه میزان درآمدها ارتباطی آشکار با طبقه دارد، نه میزان درآمد و نه میزان آگاهی طبقاتی، هیچ‌یک تعیین‌کننده‌ی طبقه‌ی اجتماعی نیست. درآمد برخی از کارگران همسطح با یا بیشتر از درآمد برخی از مردمانی است که به طبقه‌ی متوسط تعلق دارند... برای مارکسیست‌ها آنچه طبقه‌ی شغلی را تعریف می‌کند ارتباطش با تولید است. به بیان کلی، کارگران آنانی هستند که تسلطی بر تولید ندارند، بلکه خودشان تحت سلطه و مهار بالادستی‌ها هستند، و مجبورند تا نیروی کار خود را به کارفرمایان بفروشند».

این موقعیت بی‌شک برخلاف موقعیت «طبقه‌ی حاکم» یا همان بورژوازی است که با مالکیت و تسلط بر ابزار تولید تعریف می‌شود، طبقه‌ای که با انگیزه‌ی انتفاع و سود عمل می‌کند. اما بین این دو طبقه‌ی متخاصم، طبقه‌ی دیگری هم هست: «طبقه‌ی متوسط» که علی‌رغم اینکه تعریف مناسبی از آن ارائه نشده بیشترین حرف از آن رفته است، جماعتی ناهمگون متشکل از خرده‌تاجران، وکیلان، متخصصان، و مانند اینان. از این منظر، وجه مشخصه‌ی طبقه‌ی متوسط این نیست که در دسته‌بندی مالیاتی معینی قرار می‌گیرد، بلکه این است که سهمی ویژه در تولید دارد و به میزان همین سهم بر موضع «استقلال و اختیار» متمرکز است.

مثلاً پزشکان نوعاً طبقه‌متوسطی هستند، زیرا کارشان در حیطه‌ی فعالیت‌های خصوصی جای می‌گیرد. با این حال، اسمیث اشاره می‌کند که متخصصان مراقبت‌های بهداشتی که هر روز بیشتر به استخدام شرکت‌های خوشه‌ای بزرگ درمی‌آیند، به سوی موقعیت طبقه‌ی کارگر کشیده می‌شوند. از سوی دیگر، اگر کار پزشک تا حد بدل شدن به شرکتی خوشه‌ای گسترش یابد و مشارکت مستقل او بیش‌ازپیش با نقش مدیریت سودهایی که دیگران تولید کرده‌اند جایگزین شود، موقعیت همان شخص بدل می‌شود به موقعیت بورژوازی تمام‌عیار.

حال اگر دوباره نگاه کنیم، جهان هنر معرف کدام طبقه است؟ جهان هنر عرصه‌ای است زیر تسلط افزارمندان (هنرمندان)، روشنفکران (نویسندگان و روزنامه‌نگاران)، و جرگه‌ی کوچک صاحبان مشاغل (گالری‌داران و دلالان) که همگی در جای خود مشارکت فردی و شخصی خود را دارند؛ نمونه‌ی تمام‌عیار طبقه‌ی متوسط (رسم نامگذاری گالری‌ها به اسم صاحبانشان نمادی از این تعلق به طبقه‌ی متوسط است).

این مشاهده‌ی ساده‌روشن‌تر از هر «نظریه‌ی جدید بازار هنر» سالتزگونه‌ای است. زیرا موقعیت حد وسط و طبقه‌متوسطی جهان هنر با تزلزل و ناپایداری‌اش مشهور است. از یک جهت، قربانی هوس‌های تجارت کلان می‌شود و به سوی طبقه‌ی کارگر و همدردی با دردمندی‌هایش سوق می‌یابد — و اینکه طیف غالب هنرمندان مشغول مشاغل روزانه‌اند، حتی وقتی رویای تحقق خویش از راه هنرشان را در سر دارند. از جهت دیگر، طبقه‌ی متوسط برای حفظ خود به سرمایه‌متکی است — در مورد هنر، همان «بند ناف طلا»یی که از نظر کلمنت گرینبرگ هنر را به حامیانش متصل می‌کند (و توجه کنید که شماره‌ی «کنونی» *آرت نیوز* درباره‌ی «۲۰۰ مجموعه‌دار برتر» چاپلوش است — که یک‌جورهایی به پرسشی که در چند شماره‌ی قبلش مطرح کرد پاسخ می‌دهد).

این منظر چه چیزی را توضیح می‌دهد؟ به‌وضوح کم‌کمان می‌کند تا گره‌ی تناقضات وضعیت سیاسی جهان هنر را باز کنیم. ایدئولوژی جهان هنر لیبرالیسم طبقه‌متوسطی است. جهان هنر، با نگاهی از بیرون و بافاصله به دسیسه‌های طبقه‌ی حاکم، میان عقب‌نشینی زیباشناختی بی‌اعتنا و بیانیه‌های انتقادی کنایه‌آمیز درباره‌ی امور جهان مردد است (حتی در طیف‌هایش برای گروه بزرگی از «مارکسی‌ها» نیز جایی باز می‌کند). اما منظر طبقاتی‌اش موجب می‌شود تا خط مشی‌اش را بر «ژست‌ها» یا «بیانیه‌ها»ی فردباورانه متمرکز و خود را بیشتر در محدوده‌ی انزوا تعریف کند تا همچون بخشی از مبارزه‌ای جمعی. درک الزامات این موقعیت طبقاتی هر بن‌بستی را بی‌معنا و بی‌اعتبار می‌کند.

برای مثال، خود رزالین کراوس در کتاب اخیرش با نام هنر بعد از ۱۹۰۰ از بحران اعتماد به «نظریه‌ی هنر» پرطرفدار شاهد می‌آورد که در دهه‌ی ۱۹۹۰ حس پیوند اجتماعی را تقویت کرده بود. او با سردرگمی می‌نویسد «نمی‌دانم آیا می‌توانم به تعهد اولیه‌ام به این موقعیت روش‌شناختی وفادار باشم یا خیر». دلیلش را برای این سردرگمی می‌خواهید؟ گرچه «پست‌مدرنیسم... نقدی عظیم بر تفکر ذات‌باور را پی‌ریزی کرده»، خود به جریان اصلی تازه‌ای تبدیل شده است. ظاهراً کنایه‌ی زیباشناختی دیدن، بر فرض، نمایش‌های «حقیر» مایک کلی که در حراج‌های هنری تونی مورد توجه قرار می‌گیرند، کراوس را سردرگم می‌کند - به کنایه‌ی سیاسی کار کانسپچوئال هانس هاگه اشاره نمی‌کنم که مناسبات اربابی هیئت امنای گوگنهایم را که به مجموعه‌های بزرگ موزه‌ای ختم می‌شود افشاء می‌کند.

اما این مسئله هیچ بحرانی نمی‌آفریند. اینجا [از نظر کراوس] فقط بحرانی «روش‌شناختی» وجود دارد، آن هم فقط در صورتی که روش‌شناسی کسی مبتنی بر این فرض باشد که ژست‌های انزواجویانه‌ی هنرمندان باید تضادهای اجتماعی را حل و فصل کند، آن هم بدون هیچ‌گونه جنبش اجتماعی که قدرتش را به آنان بازگرداند.

این بدان معنا نیست که هنر یا هنرمند نمی‌تواند هیچ نقش اجتماعی‌ای بازی کند؛ فقط به معنای این است که الگویی غیر از الگوی طبقه‌متوسطی «هنر من کنشگری من است» ضرورت دارد، الگویی مبتنی بر همبستگی عینی و کنش عملی. گرنیکا پیکاسو موفق‌ترین تصویر سیاسی سده‌ی بیستم است. در واقع گرنیکا تجسم‌بخش این حقیقت است که ارزش هنر سیاسی در رابطه‌اش با نبرد طبقاتی تعیین می‌شود، نه در محتوای خودش - نقوش این تابلو، چنانکه مشخص است، کاملاً از دل واژه‌نامه‌ی فرم‌هایی بیرون آمده که پیکاسو پیش‌تر در کارهای قبلی‌اش بسط داده بود. با این حال گرنیکا، در طول جنگ داخلی اسپانیا که موضوع این کار است، پس از نمایش در غرفه‌ی جمهوری اسپانیا در نمایشگاه جهانی ۱۹۳۷، از کلاف جدا و لوله شد و برای جذب حمایت از مبارزان جمهوریخواه دورتادور دنیا چرخید و به نمایش درآمد. در انگلستان، بازدیدکنندگان تابلو برای این مبارزان چکمه خریدند و به جبهه فرستادند.

به بیان کلی‌تر، فهم سرشت طبقاتی جهان هنر از رابطه‌ی گسسته‌ی آن با خود بازار پرده برمی‌دارد - به‌طور کلی، جهان هنر از تأثیر تجاوزگرانه‌ی سرمایه بر ارزش محوری خودآیینی‌اش می‌نالند و با این حال از مفهوم‌پردازی جایگزینی برای این تأثیر ناتوان است. پتر شلدال^۲ با نگاهی به آرت‌بازل ۲۰۰۶ در میامی بیچ انحطاط آن را چنین وصف می‌کند: «شاهد دو دوره‌ی رونق قبلی و رکودشان بودم... در هر دو نمونه، یک‌شبه احساسات فوران کرد و نسلی از تازه‌کاران آرزومند را تقریباً از بین برد... اما دوره‌های سخت اقتصادی هنرمندان را به تشکیل اجتماعات غیررسمی و موقت ترغیب می‌کند و به بحث درباره‌ی اینکه 'این دیگه چه مزخرفیه' میدان می‌دهد... دهه‌ی نود زیر سلطه‌ی جشنواره‌گرایی قرار داشت: چیدمان‌های نمایشی و به‌لحاظ سیاسی جهت‌دهنده... دلم لک زده بود برای صراحت شهوانی کارهای تجاری... و وقتی جسارت خلقی را دیدم که با وقاحت شروع کرد به تزریق دوباره‌ی خون به رگ‌های فرم‌های لذت‌بخش ذوق کردم. بعد از آن، سر و کله‌ی این جنون هنری-صنعتی پیدا شد، جنونی که عاشقان هنر ناب را پاک آواره و بی‌پناه کرد... افسوس».

البته که افسوس. این چند خط به‌کمال فضای ذهنی کوتاه‌بینانه‌ی صحنه‌ی هنر را خلاصه می‌کند: فرد یا گرسنه است و پاک، یا مرفه و خودپسند. آنچه مغفول می‌ماند قابلیت جست‌وجوی فعالانه‌ی ریشه‌های این تضاد و تعارض در تقویت خارج‌ازکنترل ثروت (و متعاقباً قدرت) در دست عده‌ی بسیار قلیلی از مردم است. توزیع منصفانه‌تر منابع به‌طور کلی راه دیگری غیر از انداختن «نسلی از تازه‌کاران آرزومند» جلوی گرگ‌ها را می‌طلبد، فراهم‌کردن فضایی برای تجربه‌گری و آزمون و خطا.

تایلر گرین^۳ درباره‌ی تمایل جدید به تکرارهای مکرر داستان‌های مربوط به بازار با بدخلقی می‌گوید «اصل داستان این است که اینجا خبر از چیز تازه‌ای نیست. از وقتی پول بوده، بازار هنر را پول به پیش برده است». اول از همه، راحت بگوییم که این حرف غلط است - مثلاً مدرنیسم تودرتوی مارتین رامیرس، مدرنیسمی که در بیمارستان روانی دولتی د-ویت شکل گرفت و اخیراً بسیاری زبان به تحسینش گشوده‌اند،^۴ گواه روشنی است بر این حقیقت که منابع غنی خلاقیتی هم وجود دارد که لزوماً پول محور نیست. مهم‌تر از این، به هر حال گرین آن قدر عجله دارد تا حرفی زده باشد که در نتیجه محرک اصلی پویای این الگوی رفتاری را فراموش می‌کند: رشد چشمگیر بازار هنر در مقام قلمرویی خودآیین است که باعث می‌شود جهان هنر طعم توانایی‌های بالقوه‌ی خود را بچشد، طعم امکان‌پذیری اعتبار مستقل خود برای طیف گسترده‌ای از مخاطبان را فراتر از اینکه صرفاً تولیدگر کالاهایی تجملی باشد. اما واقعیت‌های عینی بازار که به دست مجموعه‌ی بس محدودی از منافع اداره می‌شود بی‌وقفه این احساس را خنثی می‌کند.

شکل‌بندی‌های خاص و گاه تصنعی هنر معاصر اغلب، آگاهانه یا ناآگاهانه، تلاش‌هایی هستند برای حل این تعارضات که با هرچه فراگیرتر شدن ارزش‌های بازار (به‌طور کلی همگام با ادغام ثروت در [چرخه‌ی] اقتصاد) وضع وخیم‌تری یافته‌اند. بنابراین شما هنری دارید که به شکل‌های گوناگون از فرهنگ عامه بهره می‌گیرد، اما عامدانه با آن‌ها بازی‌های فکری سربسته و نخبه‌گرایانه به راه می‌اندازد (کاری آرکانجل، بنکس وایلت^۵)؛ هنری که نقش کنش سیاسی به خود گرفته است، اما هیچ ارتباط معناداری با هیچ کنشگری عملی‌ای ندارد (تامس هرشهون، سانتیاگو سی‌پرا^۶)؛ مضحکه‌های عوامانه‌ای که همزمان نمایشی‌هایی از مصرف‌گرایی عیان هستند (جف کونز، دمین هرست^۷)؛ و غیره. همه‌ی این‌ها تعارضات واقعیت اقتصادی را از دریچه‌ی موقعیت حد وسط و طبقه‌متوسطی جهان هنر بازتاب می‌دهد. لازم است باز اشاره کنیم که این ژست‌های هنری، صرف‌نظر از محسنات زیباشناختی‌شان و در رابطه با تضادهای اجتماعی‌ای که بیان می‌کنند، به‌تمامی جز شکل‌بندی‌هایی سازشکارانه و بن‌بست‌ها و مخصمه‌هایی فکری نیستند. درست است که کار روشنفکران طبقه‌ی متوسط طرح پیشنهادی فکری و مشخص برای معضلاتی است که در حقیقت بُعد اجتماعی و جمعی دارند، اما باید دانست که این تنش‌ها بر بنیان تضادهای عینی اجتماعی سوار هستند. این معضلات با نابرابری وسیع در توزیع منابع مادی (و بنابراین فرهنگی و فکری) در سطح جهانی ارتباط دارند. و از این رو تنگنانهایی که بازتاب می‌دهند هر روز بیشتر از مهار و تسلط خارج می‌شوند، مگر آنکه چیزی به‌طور مادی تغییر کند. به این معنا، آنچه هنر بدان نیاز دارد در کل «نظریه‌ای تازه» نیست، بلکه ابتکاری تازه در نسبتی عملی است با نیروهایی که به‌طور عینی بر آن تأثیر می‌گذارند.

* بن دیویس (Ben Davis)، منتقد هنری امریکایی و از نویسندگان مجلاتی همچون *آرتنت* و *ژاکوبن* است. متن حاضر ترجمه‌ای است از مقاله‌ی او که در ۲۰۰۸ در سایت artnet.com منتشر شده است.

3. Tyler Green

4. اشاره‌ی نویسنده به کارنمای مروری‌ای است که مارتین رامیرس (Martin Ramirez, ۱۸۹۵ تا ۱۹۶۳)، هنرمند خودآموخته‌ی مکزیکی در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ پس از بستری‌شدنش در بیمارستان روانی د-ویت در ایالت کالیفرنیا برگزار کرد. در سال ۲۰۰۷ بار دیگر این کارنما و آثار این هنرمند مورد توجه قرار گرفت و در ۲۰۰۸ در نیویورک کارنمای مروری تازه‌ای بر آثارش بر پا شد. (م.)

5. Cory Arcangel, Banks Violette

6. Thomas Hirshhorn, Santiago Sierra

7. Jeff Koons, Damien Hirst