ویکـتوریا ایوانووا

ارزش‌های هنر:
در وضعیت آرامش، در حالت گران‌پـیه

ترجمه‌ی: شیـوا یوردخانی

نامه‌ی زمینه
آذر
نود و هشت

نامه‌های زمـــینه

نامه‌های زمینه

نامـــه‌های **زمیـــنه** متونی هستند که با این که رویکردی هم راستا با **زمیـــنه** دارند بهتر است مستقل منتشر شوند. دلایل این استقلال انتشار گاه خواسته‌های مجله و گاه ترجیح مولفان و مترجمان متون است. گرچه این جزوه‌ها اغلـب در تفصیل مسائل مرتبط با پرونده‌های **زمینه** می‌آید، تحریریه‌ی **زمیـــنه** از هـر مشارکتی در این بخش استقبال می‌کند. نامه‌های **زمینه** اگر کمال بیابد پایگاهی برای عمومی بازتاباندن دغدغه‌های کسانی خواهد بود که در این بوم برای این بوم اندیشه می کنند.

مقدمه

شیوا یوردخانی

رقصنده پایینتنه‌اش را در حالت طبیعی نگه می‌دارد، پشتش کاملاً صاف و هم راستا با پاشنه‌هاست، ساق‌ها را به پهلو منحرف و زانوها را با شدت اما به نرمی خم می‌کند و در حالتی مشابهِ نشستن قرار می‌گیرد. این حرکت در باله «گران پیه» (Grand Plié) نامیده می‌شود.

ویکتوریا ایوانووا در این مقاله، گرانپیه را به‌عنوان استعارهای برای تشریح وضعیتِ ارزش‌های هنر در دوره‌ی معاصر به کار می‌گیرد و مخاطب را به تجسم حالتی دعوت می‌کند که در ظاهر سیال، قابل انعطاف، نرم و زیباست، اما زانوهای رقصنده متحملِ فشار سخت و زیادی است که ممکن است به مرور زمان آسیب‌های جدیای به او وارد کند. گرانپیه حالتی است که به‌طور سمبلیک اشاره به کرنش و تسلیم دارد و بسیار دور از آن چیزی است که زمانی هنر انتقادی در تلاش بود تا «ارزش هنر» بنامدش.

ارزش‌های هنر:
در وضعیت آرامش، در حالت گران‌پیه

ویکتوریا ایوانووا
ترجمه‌ی شیوا یوردخانی

منبع:
Parse Journal, Issue 2, 2015

استفاده از لفظ «ارزش» سه خوانش را پیش می‌کشد: خوانش اخلاقی[۱]، کارکردی[۲] و اقتصادی. این سه خوانش با توجه به تأویل و معنایی که از ارزش وجود دارد، ممکن است متمایز از هم، درهم‌تنیده یا همسان به نظر برسند. مسئله‌ی «ارزشِ هنر معاصر» هم‌چنان گستره‌ای از واکنش‌های بی‌منطق را برمی‌انگیزد. برای گروهی «اثر هنری»، به عنوان نمودِ یگانه‌ی هنر، در معرض خطر معیاری است که ارزش هنر با آن تعیین می‌شود. برخی تمایل دارند آثار هنری معاصر را مشارکتی ارزشمند بدانند در جهانی که در آن جای می‌گیرند؛[۳] آن‌هایی که علاقه‌ای به هنر معاصر ندارند، چرند و نامرتبط بودن یا حتی مضر بودن آن را متذکر می‌شوند.[۴] رویکرد دیگری استدلال می‌کند این مسئله نباید در وهله‌ی اول طرح شود زیرا آثار هنری ناقض عقلانیت سرراست‌اند و مسئله‌ی ارزش امکان دارد اثر را به شیوه‌ای بنیادین در معرض تهدید قرار دهد.[۵] درکِ مفهومِ ارزش در این واکنش‌ها، ترکیبی است از خوانش اخلاقی و کارکردی. درحالی‌که پشت این واکنش‌ها گرایشی است به اشیای پیشرو و منحصربه‌فرد و نیز ادعاهای حول این اشیا به‌عنوان آن چیزی که حقیقت هنر دانسته

می‌شود. نکته‌ای که اغلب کنار گذاشته می‌شود مسئله‌ی ارزش‌گذاری مالی هنر معاصر است؛ چنین فرضی وجود ندارد که مباحث مالی پیوندی عمده و اساسی با آثار هنری دارند اما گفته می‌شود که مسئله‌ی ارزش‌گذاری مالی، «بازار» را حیطه‌ای می‌سازد که آثار هنری را مطیع منطق خود می‌کند.[۶] «گستره‌ی بازار»، به‌عنوان اعتباری که ارزش هنر معاصر را با ابزارسازی اقتصادی تحت تأثیر قرار می‌دهد، از نظر دور نگه داشته می‌شود و ممکن است بوم‌شناسی اجتماعی-نهادی[۷] هنر معاصر در جایگاه عنصری اساسی در تعیین شرایط و قواعد حکم‌فرما بر جریانِ تولید هنر درک شود، اما این بوم‌شناسی تنها بر هنر «تأثیر» می‌گذارد و نمی‌تواند هم‌چون یکی از عناصر تعیین‌کننده «عمل» کند.

ابهامات ذاتیِ لفظ «ارزش» در زبان انگلیسی بهانه‌ی مناسبی است برای بحث در مورد شکافی که در سطح هستی‌شناسانه‌ی هنر معاصر وجود دارد و به غرابت و یکتایی اثر هنری بیش از کیفیت‌های سیستماتیک آن توجه می‌کند. این مقاله ادعا می‌کند گسیختگیِ بنیادینی در فهم ارزش هنر معاصر بین ادعاهای سیاسی و فرهنگی‌اجتماعی آثار و واقعیت‌های زیربنایی و اقتصادی آن وجود دارد. به این معضل در این متن از منظر میراث تاریخی هنر معاصر به‌عنوان الگویی که خود را نه چون یک کل سیستماتیک[۸] بلکه به واسطه‌ی اشیای منحصربه‌فرد فهم می‌کند، به تفصیل پرداخته می‌شود. این ازهم‌گسیختگی در درک مفهومِ ارزش فهم اجازه می‌دهد تا ارزش اخلاقی-کارکردی با تأکید بر یکتایی اثر هنری، بر تعارض شدیدش با زیرساخت‌هایی که حامل و سازنده‌ی ارزش است، ایستادگی کند و این امر نه تنها هنر معاصر را در مقابل گفتمانی مزورانه آسیب‌پذیر

می‌کند بلکه ممکن است اساساً ـ به بهای زایل کردن مستمر خود ـ مانع از این شود که هنر از بازتاب و بازنماییِ انتقادی فراتر رود و به سمت مشارکت سازنده و مفید در واقعیت حرکت کند. این مقاله صحنه را با ترسیم این‌که چگونه سیر تکاملی هنر معاصر منوط به بازتعریف پیوسته‌ی شیء هنری شده است، و با درنگی بر مفهوم‌گرایی و گرایش پساساختارگرا، به‌عنوان لحظات آغازین برتری نقد در تعریف از ارزش هنر، درون یک پیکربندی معناشناختی می‌چیند. علاوه بر این، پیوستگی بزرگ‌تر بوم‌شناسی نهادی‌اجتماعی هنر را با هستی‌شناسی آن در نظر می‌گیرد؛ زیرا تأکید بر غرابت‌های معناشناختی مانع از تأثیرگذاری این پیوستگی بر کیفیت کارکردی و عملی هنر می‌شود. تلاش‌های صورت‌گرفته در برهه‌ی خاصی از تاریخ برای تأثیرگذاری بر تحولی که به دنبال دستیابی به کیفیتی سیستماتیک در هنر بود، مطالعات موردی مهمی را برای اندیشیدن به دلایل ناکامی‌ها و همچنین امکانات بالقوه‌ی این تلاش‌ها برای به‌کارگیری مجدد منطق آن‌ها در زمان حاضر طلب می‌کند. در پایان، به بحثی تازه در صورت‌بندی‌های روش‌شناختی در هنر پرداخته می‌شود که با نوآوری‌های بنیادینِ حاصل از اینترنت و هم‌چنین با تجدید حیاتِ اشتیاق هنر به مداخله و عمل سیستماتیک به‌عنوان ابزاری ضروری برای فراتر رفتن از موقعیت تنزل‌یافته‌ی تفکر و رویکرد انتقادی به وجود آمده است و قصد دارد تا از این طریق به فهم از لحظه‌ی معاصر نزدیک شود.

صحنه‌ی اول: صعود و سقوط هنر انتقادی

مسیر انقلابی‌گری مدرنیسم فرانسویِ اواخر قرن نوزدهم در نقاشی و مجسمه‌سازی به دگرگونی معناشناختی دهه‌ی ۱۹۶۰ رسید و به سوی هنر معاصر، به‌عنوان الگویی از آن‌چه برای «امروز» است، حرکت کرد. این مسیر تلاشی بود برای رهایی و آزادسازیِ هستی‌شناسانه‌ی هنر از هنجارهایی که تعیین می‌کردند هنر چه می‌توانست باشد.[۹] در این مسیر، «هنر مفهومی» ـ که «آنارشیسم» دوشانی آن را ضمانت کرده است ـ نقشی تعیین‌کننده داشت. «هنر مفهومی» اثر هنری را از تجسم مادی ـ به‌منزله‌ی رکن اساسی هنر ـ خلاص کرد و برای تغییر جهت از بنیان توسعه‌ای و پیش‌رونده‌ی هنر،که ریشه در تحولات خطیِ صورت و فرم داشت، راهی جدید به امکاناتی هستی‌شناسانه گشود، به سمت الگویی که در آن هنر بستر هموار می‌شود برای بازنگری مجددِ معناشناسی آن.

طیف‌های نظری نوظهورِ نقد پساساختارگرا هم‌چون موتورهایی برای تکه‌تکه کردن مکانیسم‌های طاقت‌فرسای سنت‌گرایی و تابوهای فرهنگی‌اجتماعی به‌کار گرفته شد. این برنامه‌های رهایی‌بخشِ پیوند داده شده با فروپاشی نابرابری جنسیتی، سلطه‌گری دگرجنس‌خواهی، برتری سفیدپوستان، کلاسیسیسم و سرکوب میل جنسی مفری یافتند در آثار جسورانه‌ای که دیگر لزومی نمی‌دیدند با فشارها و قواعد مربوط به فرم پیش بروند. به این ترتیب، این شوق رهایی‌بخش در جهت‌گیری هستی‌شناسانه‌ی هنر مفهومی همتای خود را در جهان‌بینی اجتماعی‌سیاسی پساساختارگرا یافت و مسیرش را از هنری که به کیفیت‌های فرم وابسته بود، به شکلی از هنر تغییر داد که بازتابی بود از متن و بستری که در آن حضور

دونالد جاد، بدون عنوان، ۱۹۷۴، تیت مدرن، لندن.

داشت. این نوع از هنر، به جای کیفیت فرمی الزام‌آور، حساسیت اجتماعی‌سیاسی را هم‌چون عامل کلیدی شیءبودگی‌اش به کار گرفت. مسیر رشد به سمت ابعاد جامعه‌شناختی و وابسته به زمینه و متن اجازه داد تا این مفاهیم بیش‌تر درون هستی‌شناسی هنر جای بگیرند و در نتیجه ارزش هنر به کارکرد و شرایط عمومی-اجتماعی گره خورد.

شیء هنری در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی منشوری شد برای آشکار کردن وضعیت‌های گوناگون محیطی. هنگامی که مفهوم زیرساخت هم‌ردیف مفهوم «محیط» قرار گرفت، تمرکز گرایش مینیمالیسم بر درکی موشکافانه از این لفظ بود تا امکانی به وجود آورد برای گنجاندن دغدغه‌های بزرگ و سیستماتیک در دستور کار هنر. زبانی، که روابط بین شیء هنری و محیط فیزیکی‌اش را برجسته کرد، در آثاری آشکارا سیاسی‌اجتماعی انعکاس یافت، زبانی که در تلاش بود با به‌کارگیری ناهمخوانیِ زیبایی‌شناسی‌مفهومی بین اثر هنری

و زیستگاه اجتماعی‌اش تفسیری باشد بر وضعیتی خاص از امور سیاسی و اجتماعی.[۱۰] این ناهمخوانیِ عامدانه یا ژست انتقادی که محور اساسی این آثار بود، زمینه‌ای معناشناختی می‌ساخت برای فهم دقیق شرایطی که هدف انتقاد قرار گرفته بودند و یا کاملاً در تضاد با شرایط بودند. این موضع مخالف، «تفاوت» را خصلت سازمان‌یافته و برجسته‌ی هنر به حساب آورد. بنابراین، می‌توان چیزی مشابه به این ایده که می‌گوید اکسپرسیونیسم انتزاعی (که از بُعد هستی‌شناسانه‌ی هنر، بر فعالیت‌های پیشامفهومی تأثیر زیادی گذاشت) نقش مهمی در ترویج لیبرالیسم و صادرات «آزادیِ» امریکایی در دوران جنگ سرد داشت، درباره‌ی فعالیت‌هایی گفت که با عنصر انتقاد پیش می‌رفتند، با این‌که ایفای نقش در بازی‌های بزرگ‌ترِ (تجاوزکارانه‌ی) سیاسی از اهداف نقد نبود (و شاید حتی مغایر با آن بود). منطق تفاوت‌گذاری انتقادی، به همان شکلی که در هنر انتقادی آشکار شد و هم‌چنان نیز به چشم می‌خورَد، مشارکتی است عملی در اعتباربخشی به برنامه‌ی لیبرال‌دموکراتیک به‌مثابه الزامی اخلاقی‌کارکردی که آزادی‌های منفی[۱۳] و احترام به تفاوت را به‌عنوان ارکان اساسی جامعه مستقر می‌کند، درحالی‌که راه را بر سازمان‌بندی مادی جامعه می‌بندد.[۱۲]

عادی‌سازی نقد با تکثیرِ به ظاهر بی‌پایان برنامه‌های انتقادی و اشیای هنریِ مربوط به آن به صورتِ نشانه‌ها و دال‌هایی جداشده از مدلول‌شان، جزء جدایی‌ناپذیر انزوای خودخواسته‌ی پساساختارگرا در عالم معناشناختی است. از یک‌سو، خواستِ هنر انتقادی به این شکل فهمیده می‌شود که برای محتوا به امر واقعی نیاز دارد اما از سوی دیگر، ارزش اجتماعی‌سیاسی آن در ارتباط با این امر واقعی، محدود به

مشارکت در گفتمان و تجربه‌ی مخاطب می‌شود. در نتیجه، ایده‌ای که می‌گوید ارزش هنر را تنها به صورت گفتمانی و یا پدیدارشناسی می‌توان تعیین کرد، مفهوم استقلالِ هنر را با حاکم کردن الگویی از ارزش هنر ساده می‌کند و به این ترتیب، مجدد بر شکافِ بین محتوا و کیفیت‌های سیستماتیک تأکید می‌کند.

با توجه به تغییر اوضاع در نظام جهانی و آگاهی عمومی از ناکامی در پیاده‌سازی پروژه‌ی لیبرال در دهه‌های اخیر[۱۳]، ژست انتقادی در هنر دیگر دارای آن جایگاه سیاسی‌ای نیست که زمانی (حداقل از نظر گفتمانی) تصور می‌شد نیرویی ضدظلم است. در حالی هنر معاصر به پدیده‌ای جهانی تبدیل شده که پیامدهای ویرانگر آزادسازی اقتصادی را بیش‌تر مردم جهان حس کرده‌اند. این شرایط بی‌ثبات و آشفته، تضادی شدید در مواجهه‌ی جامعه با هنر معاصر ایجاد کرده است. در نتیجه، از منظر ارزش هنر برای جامعه، هنر انتقادیِ زمینه‌محور به‌عنوان الگوی مترقی اجتماعی‌سیاسی، به‌خصوص در این زمان که ارزش پولی آن افزایش یافته، به بن‌بست رسیده است.

صحنه‌ی دوم: آرامش نافرجام

فعالیت هنرمندان مفهومی و مینیمالیست جایگاه مادیت اثر را، که پیش‌شرط هستی‌شناسانه‌ی هنر فرض می‌شد، به تنشی بین شیء و محیطش تغییر داد و شاخه‌ای تکاملی از هنر ایجاد کرد که اولویت را نه استقلال که یگانگی می‌دانست. با انحراف از اسلوب انتقادی، این رویکرد یک‌پارچه‌گرا از نظر روش‌شناختی و استراتژیک بیش‌تر با دیدگاه ساختارگراهای روس و برتولت برشت از ارزش

هنر مطابقت داشت.[۱۴] این رویکرد با گرایش مفهومی/پساساختارگرا ظهور یافت و گرچه از لحاظ تاریخی در حاشیه ماند و در مقاطع گوناگون فعالیتش متوقف شد، اما نقشی مهم در آشتی ارزش‌های از پیش تعیین‌شده‌ی هنر با واقعیت‌های اقتصادی و زیرساختی هنر ایفا کرد.

در پاسخ به چشم‌انداز تازه‌ای که تکنولوژی‌های پس از جنگ جهانی دوم در انتشار، مدیریت و پردازش داده‌ها گشوده‌اند، آن‌چه برای رویاپردازانی چون جک بِرنام (Jack Burnham) احساس فوریت ساخت، این ایده بود که هنر به سمت ایفای نقش رهبری در هدایت و مشخص‌کردن تحولات سیستماتیک گام بردارد.[۱۵] «زیبایی‌شناسی سیستم‌ها»ی

نمای چیدمان نمایشگاه لس لوین، ۱۹۶۷، موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک.

برنام با مبنا قرار دادن گرایش مفهومی به‌عنوان نشانه‌ای برای انحلال شیء مادی که فرجامی منطقی برای رویکرد شیءگرا بود، از غرق شدنِ کامل شیء در زیرساخت‌های اجتماعی حمایت می‌کرد.[۱۶] این گرایش، در مقابل جایگاهی استثنایی یا «مستقل» برای هنر قرار گرفت که نوعی خماریِ به جا مانده از مدرنیسم بود:

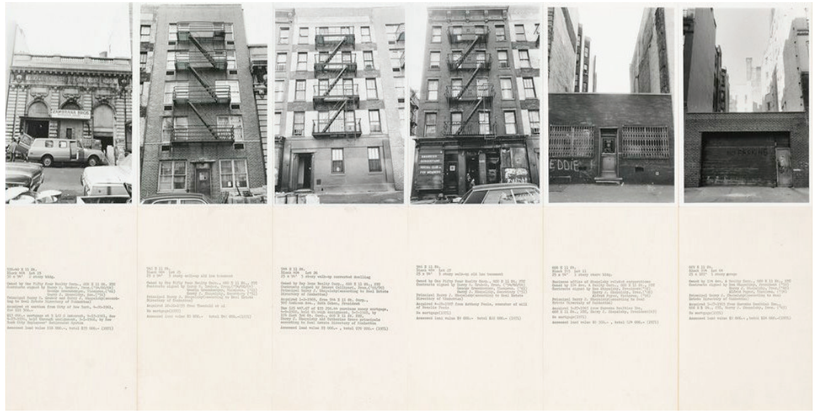
«در گذشته، دست‌ساخته‌های ما، که در طراحی‌شان از تکنولوژی استفاده شده بود، الگوهای زندگی را می‌ساختند. اکنون ما در حال گذار از فرهنگی شیءمحور به فرهنگی سیستم‌محور هستیم. این تغییر نه از اشیا، بلکه از شیوه‌ای که آن اشیا ساخته می‌شوند سرچشمه می‌گیرد. اولویت‌های عصر حاضر حول مسائل سازمان‌دهی‌شده می‌چرخند. نظریه‌ی سیستم‌ها بر خلق رابطه‌ای پایا بین سیستم‌های ارگانیک و غیرارگانیک، با نزدیکی به مجتمع‌های صنعتی، مزارع، سیستم‌های حمل‌ونقل، مراکز اطلاع‌رسانی، مراکز تفریحی یا هر مجموعه‌ی مرتبط به همِ دیگری از فعالیت‌های انسانی، تمرکز می‌کند.»[۱۷]

همه‌گیر شدن تلویزیون و پیشرفت تکنولوژی‌های محاسباتی برای برنام نشانه‌ای بود که سرعت و مقیاسی که به واسطه‌ی آن، این تکنولوژی‌ها توانستند جهان را سامان دهند، ماهیت تجربه‌های انفرادی را از لحاظ زمانی و مکانی، کم‌تر و کم‌تر معنادار می‌کند تا آن‌جا که تأثیر تجربه‌های انفرادی بر سیستم سراسری موضوعیت پیدا می‌کند. برنام معتقد بود باید به نفع مداخله‌های سیستمیک خط بطلانی بر شیءبودگی کشید. مداخله‌های سیستماتیکی که نه تنها استفاده از تکنولوژی‌های موجود را ساختند بلکه با ضرورت سیاسی‌ای که در ذهن داشتند، آن‌ها را هدایت کردند.

«در یک فرهنگ تکنولوژیکی پیشرفته، شاخص‌ترین هنرمندان با از بین بردن جایگاه منحصربه‌فردشان در مقابل جامعه، به موفقیت می‌رسند. [...] هنرمندِ قابل اعتنا می‌کوشد تا فاصله‌ی فنی و فیزیکی بین تولیدات هنری خود را با ابزار تولید جامعه کاهش دهد. دوشان، وارهل و رابرت موریس در همین مسیر حرکت می‌کنند. به‌تدریج این استراتژیْ تصمیم‌گیری هنری و تکنولوژیک را به فعالیتی واحد تبدیل می‌کند یا دست‌کم چنین جایگزینی را در شرایطی اجتناب‌ناپذیر ارائه می‌دهد. قرار نیست دانشمندان و تکنسین‌ها مبدل به هنرمند شوند، بلکه این هنرمند است که نشانه‌ای می‌شود از شکاف بین هنر و فنون. رفته‌رفته تصمیم‌گیری‌های بسیار حساس در مورد به‌کارگیری تکنولوژی و اطلاعات علمی، به معنای واقعی کلمه "هنر" می‌شود.» [18]

در تصور برنام، فسخ و انحلال شیءبودگی بسیار متفاوت بود با تخریب هنر یا خارج کردن هنرمندان از صحنه‌ی فعالیت هنری. برعکس، در نظر او، به دلیل تمایل هنر/هنرمندان به استفاده از مکانیسم موجود، با استفاده از شیوه‌ای که از عقل‌گرایی محدود و تنگ‌نظرانه پرهیز می‌کرد و هم‌چنین اجتناب از کارکردهای تجویزشده برای این زیرساخت‌ها در چارچوب حوزه‌های داخلی (اعم از فیزیک، فناوری اطلاعات، امور مالی یا رسانه)، هنر این پتانسیل را داشت تا مسیر هدایت‌گرِ ترقی و پیشرفت جامعه شود.

قدرتِ حوزه‌های پیشرفته‌ی تکنولوژی، با مقررات مختص به خودشان، در توانایی آن‌ها برای خلق ابزارهای پیچیده از طریق سیستم‌های دانش کاملاً مشخص و تعریف‌شده و منطقِ خودماندگارشان نهفته است. ضعف بزرگ آن‌ها نیز در مد نظر قرار دادن یگانگی‌ای فراگیر است که افق‌هایی دور از



هانس هاکه، «نظام اجتماعی بیدرنگ»، مجموعه‌ی عکس، ۱۹۷۱، مجموعه‌ی موزه‌ی هنر امریکایی ویتنی.

دسترس را می‌سازد. این حوزه‌ها و رشته‌ها با نوعی تعهد و التزام به کدهایی از پیش تعیین‌شده به حرکت درآورده شدند و در اصل، خودشان قربانیان میراث مدرنیسم از تقسیم‌بندی سیستم‌های دانش با اعطای هر حق و امتیازی به خودمختاری هستند.[19] با وجود آن‌که حوزه‌ی نوظهوری مانند فناوری اطلاعات، از خودمختاری برای ایجاد محصولات پیچیده‌تر و هم‌سو با مجموعه‌ای از معیارهای تعیین‌شده در همین حوزه‌ها استفاده می‌کند (مانند قدرت محاسباتی، کارآمدی و با حاشیه‌های سودِ رشد/تجارت پایدار)، پراکندگی هستی‌شناسانه‌ای که برنام آرزومندش بود این معنا را می‌داد که هنر می‌تواند با استفاده از جایگاه خود به‌عنوان «چیز خاصی نبودن» و «بالقوه همه‌چیز بودن»، تبدیل به همان افق‌های دوردست شود. ارزش هنری، که رویکرد برنام از آن طرفداری می‌کرد، واجد دلالت‌هایی بسیار اخلاقی و نتایجی سراسر کارکردی بود.

گسترده‌شدن پتانسیل هنر، به ابتکار مفهوم‌گرایی، برای برنام دلیلی بود تا هنر را چون ابزاری ببیند که از طریق آن

رابرت موریس، بدون عنوان، ۱۹۶۸، انستیتو هنر شیکاگو.

پیشرفت‌های سیستماتیک می‌توانست مورد استفاده قرار بگیرد زیرا معیارهایی را برای جست‌وجو در نظر می‌گیرد که فراتر از منافع فوری آن پیشرفتِ رشته/تکنولوژی خاص قدم برمی‌دارد و نتایجی به همراه دارد که بیش‌تر از آن‌که صرفاً گفتمانی باشند، کاربردی و عمل‌گرا هستند. این وضعیت، تمایزی اساسی با آن چیزی دارد که ممکن است اثر هنریِ انتقادی و پُرطمطراق به نظر برسد: هنرمندِ مد نظر برنام ،که در سطحی از زیبایی‌شناسی سیستم‌ها فعالیت می‌کند، یک عامل نفوذی درون سیستم است نه صرفاً یک گردشگر.
فعالیت‌های هنری‌ای که برنام به‌عنوان نمونه‌های خود از زیبایی‌شناسی سیستم‌ها ارائه می‌دهد، با توجه به درکی که از آن‌ها در دهه‌های بعد پیدا می‌کنیم، قدری مغایر با تصور او هستند. هم دوشان و هم وارهل، هر کدام به شیوه‌ی خود،

موفق به وارد کردن پیشرفت‌های سیستماتیک نوپا در هنر شدند؛ برندسازی در مورد دوشان و تولید انبوه و بازاریابی در مورد وارهل.[۲۰] توانایی دوشان و وارهل در ترکیب ابزارهای نوین تجاری در تولید هنری‌شان از طریق سرمایه‌گذاری، قطعاً بخشی از طراحی برنام برای هنر است. اما آن‌چه نادیده گرفته می‌شود، مداخله‌ای دگرگون‌کننده (یا دست‌کم تحول‌محور) در حوزه‌های عملیاتی این سیستم‌هاست که هم‌زمان در جهتی خلافِ جدایی بین هنر و «جهان»، با تلاش در جهت تعدیل کردن سیستم، حرکت می‌کند. هم دوشان و هم وارهل در نهایت تأیید دوباره‌ای بودند بر توسعه‌های سیستماتیکی که توسط کاپیتولاسیون «مترقی» به استراتژی‌ای هنری تغییر چهره داده بود. توسعه‌ی سیستماتیکی که منوط به جدایی هنر از «جهان» است و با این جدایی نیز حفظ می‌شود.
در انتهای طیفِ دوشان و وارهل، هنرمندانی چون رابرت موریس، دونالد جاد، لس لِوین و الن کَپرو قرار دارند. با مطالعه‌ی فعالیت آن‌ها در شرایطی کاملاً شماتیک[۲۱] و با دانشی که از بازنگری فعالیت‌های‌شان به دست آمده، نکته‌ی بدیهی این است که دغدغه و مشغله‌ی ذهنی آن‌ها با کیفیت سیستماتیک و تجربه‌های‌شان در تضعیف کردن نسخه‌هایی از اشیای وابسته به مکان، زمان و فضای گالری برای ارائه، به دلیل اصرار ضمنی به جایگاه یگانه‌ی تجربه‌ی پدیدارشناختی هنر، کم‌اعتبار شد. این موضوع ثابت کرد که با پافشاری دوباره بر اصلِ متمایز بودن هنر، به واسطه‌ی بازتعریف و گسترش ایده‌ای که تعیین می‌کرد شیء هنری چه می‌تواند باشد، هنر باز در همان چارچوب یگانگیِ شیءبودگی باقی می‌ماند، حتی اگر محتوای این شیء قصد داشته باشد با اسطوره‌ی تجلی اصیل یکتایی هنر و شیء هنری جدل کند.

استراتژی‌های هنری، که بیش‌تر به تعهد بِرنامی شباهت دارند، آن‌هایی هستند که تلاش کرده‌اند از هنر به‌عنوان یک شیوه‌ی «مکمل» در نفوذ به پیکربندی‌های سیستمیک در جهت بازسازی جریان‌های ارتباطی آن‌ها، استفاده کنند. برنام در «مانیفست» خود درباره‌ی زیبایی‌شناسی سیستم‌ها به هانس هاکه (Hans Haacke) اشاره می‌کند. در واقع، هدف پروژه‌های اولیه‌ی هاک در دهه‌ی ۱۹۷۰، خنثی کردن بی‌طرفی فرض‌شده‌ی اشخاص/نهادهای مشخص قدرت بود با به نمایش گذاشتن یک‌پارچگی آن‌ها در مجموعه‌ی گسترده‌ای از منافع غارت‌گرانه.[۲۲] بنابراین، به نظر می‌رسد فعالیت هاک نسبت به همه‌ی هنرمندانی که برنام نام برده، به تصور و ایده‌ی او نزدیک‌تر باشد. هرچند، با وجود علاقه‌ی هاک به ایجاد تغییری در تنظیمات سیستماتیک جامعه از طریق فعالیتش در جایگاه هنرمند، گرایش نهفته‌ی ساختارشکن آثارش، از موازنه‌ای بین آن‌چه به‌طور رسمی اعلام شده و امر واقعی حمایت می‌کرد. آثار هاک همانند بیانیه‌های قدرتمند انتقادی ظاهر شدند اما در عمل فاقد مکانیسمی تجویزی بودند. مصالحه بین ارائه‌ی یک «آشکارسازی» ارزشمند از شرایط موجود که با انتقادی موشکافانه به پیش می‌رود و از طرف دیگر، پایه‌گذاری ابزاری برنامه‌ریزی‌شده و مشخص برای این آشکارسازی، مشخصه‌ی بیش‌تر فعالیت‌هایی است که تحت عنوان «نقد نهادی» با ترسیم کردن/ فهم کردن/ آشکارکردنِ سرمایه (و روابط و مناسبات آن) درگیر هستند.[۲۳]

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی در انگلستان، گروهی فعالیت می‌کردند به نام «گروه کاریابی هنرمند» (اِی‌پی‌جی)[۲۴] به رهبری باربارا استِوینی و جان لیتِم. نیروی محرک شکل‌گیری این گروه، بر زیبایی‌شناسی سیستم‌ها

در رسالتش برای کارآمد کردن هنر در فرایندهای تولیدی عمومی جامعه تأثیر گذارد. اِی‌پی‌جی با نظارت بر به کار گماردن هنرمندان در نهادها و شرکت‌های گوناگون، درصدد به راه انداختن فرهنگی نوین از تولید بود که در آن نقش مکملی هنرمند بخشی جدایی‌ناپذیر در هدایت توسعه‌ی نیروهای مولدِ جامعه شود. هرچند قدرت برنامه‌ی نظری اِی‌پی‌جی با واقعیاتی مانند توان پیاده‌سازی ایده و قابلیت تداوم آن تضعیف شد. برخی گزارش‌ها از فعالیت‌های این گروه، نشان از ناکامی در فرموله‌کردن شرایط این مشارکت‌ها برای مؤثر بودن دارد. هم‌چنین ممکن است یکی از دلایل تضعیف اِی‌پی‌جی، این مسئله باشد که شرکت‌های میزبان، چندان آماده‌ی همکاری با هنرمندان به‌عنوان همکار نبودند زیرا نقش هنرمند را در قالب همکار به روشی بسیار سنتی درک می‌کردند (برای مثال، فردی ارائه‌کننده‌ی تصویر بازنمایانه). یکی از آخرین پروژه‌های اِی‌پی‌جی در گالری هِی‌ورد، مجموعه‌ای بود از کارگاه‌ها و جلسات بین نمایندگان دنیای تجارت و هنرمندان. شورای هنری انگلستان، که بخش اعظم بودجه‌ی خود را به اِی‌پی‌جی اختصاص داده بود، واکنشی منفی به این پروژه نشان داد و با اعلام این‌که «این گروه بیش‌تر دغدغه‌ی مهندسی اجتماعی دارد تا هنر جدی» به حمایت مالی از آن‌ها پایان داد.[۲۵]

با وجود فعالیت کوتاه‌مدت اِی‌پی‌جی در دسته‌ی هنرهایی که درون اجتماع قرار گرفته[۲۶]، به نظر می‌رسد آن‌چه لیتم و استوینی سعی در انجام آن داشتند تخطی از رویکرد توریستی اغلب پروژه‌های اجتماع‌محور (و انتقادی) بود که خود را بیش‌تر درگیر تولید حجم‌های اجتماعی جذاب می‌کنند (مثل کارهای توماس هرش‌هورن) تا ایجاد تغییرهای

سیستمیک.[۲۷] با وجود آن‌که فضاهایی که اِی‌پی‌جی برای اشتغال هنرمندان تدارک دیده بود، به صورت موقت سازماندهی شده بودند، فعالیت این گروه به‌عنوان یک پلتفرم، اقدامی جهت نهادسازی بود. مأموریت این نهاد، یعنی دربرگرفتن ارزش اخلاقی‌کارکردی هنر با زیرساخت‌هایی که از لحاظ اقتصادی سازمان‌یافته بودند، در واقع فراتر از گستره‌ی زیبایی‌شناسی سیستم‌های برنام قدم برمی‌داشت. در مقایسه با رویکرد همه‌جانبه و قاطعانه‌ی اِی‌پی‌جی در ارزش هنر، تصور برنام، حتی زمانی که شیوه‌ی رادیکالی از فعالیت هنری را پیشنهاد می‌دهد، بُعد اقتصادی را مسدود می‌کند. آن‌چه برنام به حساب نمی‌آورد، وابستگی به منابع مالی است که همیشه روی دیگری از فرایند هر تولیدی است. در واقع، به منظور پای‌بندی به هدف فرایند، باید الگویی سازگار و کاملاً حساب‌شده داشت.

ست سیگِلاب (Seth siegelaub) در «توافق‌نامه‌ی انتقال و فروش حقوق محفوظ هنرمند» که در سال ۱۹۷۱ منتشر شد، کوشید تا به طور دقیقی این مسئله را مورد بررسی قرار دهد، هرچند با ارجاع به هنر به‌عنوان مسئله‌ای حول محور شیء هنری.[۲۸] سیگلاب ساختار قانونی قابل اجرای را پیش نهاد که به موجب آن، پانزده درصد سود فروش مجدد آثار به هنرمندان تعلق می‌گرفت؛ و هنرمندان بر نمایش و تیراژ آثارشان نظارت بیش‌تری داشتند و با پیشنهاد تعلق یک‌سوم از این پانزده درصد به گالری‌ها، می‌کوشید تا به رابطه‌ی هنرمندان با دلالان سر و سامان دهد.[۲۹] با در نظر گرفتن موضوعی که برنام پیش‌بینی کرده بود ـ این‌که ادغام تحولات تکنولوژیک جامعه با قابلیت اصلاح هنر بعد از مفهوم‌گرایی، شیوه‌های جدیدی از سازمان دادن به روابط هنر با شرایط و

زیرساخت‌های موجود را طلب می‌کند ـ مشابه این موضوع را می‌توان در مورد ایده‌ی سیگلاب گفت که با هنر مفهومیْ بازار هنر بزرگ‌تر شد و به‌سختی ساختاری یافت می‌شد برای هدایت چنین گسترشی. الگویی که سیگلاب طرح کرد، به هنرمندان برای تنظیم شرایطِ توسعه‌ی اخلاقی، کارکردی و اقتصادی هنر قدرت نفوذ بیش‌تری می‌داد.

همان‌طور که می‌دانیم، پروژه‌ی سیگلاب مورد استقبال هنرمندان و دلالان آثارشان قرار نگرفت. مزایای یک سیستم ارزش‌گذاری مبهم ـ سیستمی فاقد شفافیت در معاملات و دارای رویکردی بدون قید و شرط در تجارت کالاهای هنری ـ برای بازاریابی محصولاتی «اگزاتیک» مثل آثار هنر مفهومی، بسیار بیش‌تر از مزایای یک سیستم حقوقی سخت و طاقت‌فرسا بود. هرچند ممکن بود در درازمدت برای هنرمندان و گالری‌ها (و حتی مجموعه‌داران) بسیار معنادار و مهم شود، اما برای فاز آغازینِ بازار هنر معاصر چندان جذاب به نظر نمی‌رسید. با کمک این افسانه که هنرمند باید بر خود هنر تمرکز کند و گالری‌ها با جنبه‌های مالیِ حرفه‌ی هنرمند سر و کار داشته باشند، تفکیک بنیادی بازار اولیه‌ی هنر معاصر (مثل سیستم گالری‌ها) از ارزش اخلاقی‌کارکردی هنر، کل سازمان هنر (معاصر) را با چنان وسعتی فرا گرفته است که به اِعمال فشار بر واقعیت امروز، در مقیاس جهانی، هم‌چنان ادامه می‌دهد.

تلاش‌ها برای سامان دادن به بُعد اقتصادی هنر و تعیین ارزش آن، تضعیف یا متوقف شده است. همان‌طور که شورای هنری انگلستان تلاش‌های اِی‌پی‌جی را به دلیل «فراتر گذاشتنِ پا از محدوده‌ی معقولِ هنر» تنبیه کرد و موزه‌ی گوگنهایم نمایشِ هانس هاک را لغو کرد، که عواقب

هولناک اجتماعی یک توسعه‌دهنده‌ی املاک و مستغلات را در نیویورک آشکار می‌کرد، تلاش‌های سیگلاب هم برای سامان دادنِ بازار هنر، به‌عنوان کار غریبِ بازیگوشانه‌ای، به حاشیه رانده شد. اما آن‌چه قدرت گرفت، تاکتیکی از تفسیر انتقادی بود که حد و حدود معقول خود را می‌دانست و حالا دیگر تبدیل به یک هنجار تاریخ هنر شده است: اثر هنری چون شیئیتی یگانه و مدعی یک پدیدارشناسی منحصربه‌فرد.

صحنه‌ی سوم: آرامش برندسازی

امروزه، حضور فراگیر نقد و تناقض‌ها در اصول ارزشی آن در هنر معاصر، هم‌زمان هم به‌عنوان هنجارهایی بی‌افق و هم مانند شرایطی بحرانی ظاهر می‌شوند. وضع موجود «طبیعی» است زیرا شکاف بین بُعد اخلاقی-کارکردی ارزش هنر و زیرساخت‌های اجتماعی-نهادی و اقتصادی، آن‌جایی است که قدرت هنر معاصر بیش‌تر به‌عنوان یک همدست بی‌خبر ـ یا منکر ـ در اقتصاد بازار آزاد و لیبرالیسم جهانی قرار می‌گیرد.[۳] در عین حال، اگر مطالبات انتقادی اثر هنری از واقعیت، ارزشی فراتر از غنی کردن گفتمان و «دست نامرئی» بازار داشته باشد، این وضعیت نامساعد دیگر یک بحران است.

درست همانند مجموعه‌های سیستماتیکِ گذشته در هنر، این پژواک بین وضعیت هنر و وضعیت «جامعه» آموزنده است. در ظاهر، نبودِ گزینه‌های سیاسیِ عملی برای نظام نئولیبرال به این معناست که مداخله تنها در موارد بسیار محلی‌شده و به لحاظ زمانی محدود ممکن است. رکود نقد، به‌مثابه استراتژی‌ای عملی برای مداخله‌ی علت و معلولی، ممکن است به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از شکست عمومی‌ترِ برنامه‌هایی

توماس هرش‌هورن، مجسمه‌ی «یادبود گرامشی»، ۲۰۱۳، نیویورک، محله‌ی برانکس.

دیده شود که خود را در واکنش به علائم گوناگون نظام مسلط تعریف می‌کنند، درحالی‌که فاقد یک برنامه‌ی مداوم، اجرایی و پذیرفتنی‌اند. در پاسخ به ناکارآمدی مشهود رویکرد ضدسیاسی چپ‌گرایان محلی‌گرا، نیک سرنیسِک و الکس ویلیامز در «مانیفستی برای سیاست شتاب‌گرا»، بحران چپ را در ناتوانی‌اش در استفاده از تکنولوژی‌ها و زیرساخت‌های موجود می‌دانند:

«ما معتقدیم مهم‌ترین اختلاف در چپ امروز بین آن‌هایی است که به سیاستی عامیانه از محلی‌گرایی، اقدام مستقیم و جریان‌های رادیکال اجتماعی تازه و ضد جهانی‌گرایی گرایش دارند با آن‌هایی که سیاست شتاب‌گرا را طرح‌ریزی می‌کنند؛ سیاستی بدون نگرانی از وجود مفاهیم و اموری مانند مدرنیته‌ی امور انتزاعی، پیچیدگی، جهانی‌گرایی و تکنولوژی. اولی با برقراری فضاهای کوچک و موقتی از روابط اجتماعی غیرسرمایه‌داری و با اجتناب از پرداختن به مشکلات واقعی که مستلزم مواجهه با دشمنانی است که در ذات غیرمحلی

و انتزاعی‌اند و ریشه‌ی عمیقی در زیرساخت‌های روزمره‌ی ما دارند، رویکردی که تنها در حد محتوا باقی می‌ماند. شکست چنین سیاست‌هایی در همان نقطه‌ی شروع، ذاتی شده است. در مقابل، سیاست شتاب‌گرا به دنبال حفظ فواید سرمایه‌داری متأخر و در عین حال، فراتر رفتن از سیستم ارزشی، ساختارهای حاکمیتی و صرفاً آسیب‌شناسی‌های جمعی آن است.»[۳۱]

زیرساخت‌های موجود به‌عنوان عناصر اساسی برای بازسازی کدهای اجتماعی و فرایندهای اجتماعی‌اقتصادی به سمت آینده‌ای پساسرمایه‌داری در نظر گرفته می‌شوند. در هسته‌ی مرکزی برنامه‌ی شتاب‌گرا تأکیدی وجود دارد بر ساختار سیستماتیکی تمام‌عیار که مبنای نوآورانه را برای نظم بخشیدن به جامعه‌ای سرمایه‌داری نفی نمی‌کند، بلکه در عوض از آن برای دستیابی به یک برنامه‌ی سیاسی جایگزینْ حداکثر استفاده را می‌برد. با ارزیابی مسیر هنر معاصر تا برنامه‌ی شتاب‌گرایی چپ، کاملاً آشکار است که ایده‌ی چندپاره‌ی متعادل کردن نقد، که در آثار هنری تک و یگانه محبوس شده، نمی‌تواند مطالبات از ارزش را، که نوعی تعهد به کیفیت سیستماتیک در هنر آن‌ها را طرح کرده است، برآورده کند. در نقد، ویژگی‌های تقلیل‌یافته‌ی زیرساخت‌های موجود به‌عنوان اشیایی ذاتاً بد یا معیوب مطرح می‌شوند و محتوای آثار هنری از واقعیت و توان عملیاتی‌شان جدا می‌شوند. درحالی‌که اشیای هنری زیرساخت‌ها را رد می‌کنند، این زیرساخت‌ها به‌طرز انکارناپذیری مسائل و برنامه‌های‌شان را هم‌چون مکانیسم‌هایی برای تداوم وضع موجود سازماندهی می‌کنند و مانند واقعیتی تنگ‌نظرانه دوباره مستقر می‌شوند و شکاف میان ارزش هنر را، به‌عنوان

یک زمینه‌ی معناشناختی در اختلاف با واقعیت عملیاتی خود، مستحکم‌تر می‌کنند.

رویکرد شتاب‌گرا بر این فرض است که تکنولوژی‌های نوین و زیرساخت‌های جهانی، شرایط سیستماتیکی‌اند که نباید فقط موضوع نقد باشند بلکه باید آن‌ها را به صورت عملیاتی درگیر کرد. در این حالت، شتاب‌گرایی ممکن است به‌عنوان استراتژی‌ای برای وارد کردن دسته‌بندی‌های مختلفِ «ارزش» در چیزی ذاتاً یک‌پارچه دیده شود و در نتیجه رویکردش زیبایی‌شناسی سیستم‌های برنام را تداعی کند. اما این حالت تنها در صورتی ممکن است محقق شود که با برنامه‌ی سیگلابی برای ادغام نیروهای بازار در هنر به‌عنوان مسئولیتی سیستماتیک همراه شود.

روحِ زمانه‌ی شتاب‌گرایی[۳۲] و بازتاب تلاش‌های اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی برای تبدیل کردن هنر به فعالیت و کنشی سیستم‌محور، به‌طور ضمنی در جدیدترین تلاش‌ها برای بسیج کردن پلتفرم‌های موجود به‌عنوان محتوای اصلی هنر حضور دارند. البته یکسان تلقی کردن این تلاش‌ها با الزامات سیاسیِ پشت پروژه‌ی سیاسی سرنیسک و ویلیامز اشتباه است. بااین‌حال، آن‌چه در بحث فعلی اهمیت دارد خصیصه‌های میان‌بُر در پرداختن به ارزش با روشی واحد است که لزوماً چیزی درباره‌ی ابعاد ایدئولوژیک این پروژه آشکار نمی‌کند.

در اواسط دهه‌ی ۱۹۹۰، جریانی گول‌زننده به نام شرکت برنادت (بی‌سی)[۳۳] دوباره مخلوط کلاسیکی از فضاهای سرد و یخ، پارتی‌های پُرجنب‌وجوش، فرهنگ سلبریتی خودبزرگ‌بین و ولع جریان اصلی (مِین‌استریم) برای مُد را به‌عنوان شیوه‌هایی از کنش هنرمندانه دور هم جمع کرد. شرکت

جک برنهام، ۱۹۸۲.

برنادت با ترکیب کردن همه‌ی گونه‌های هویتی و انواع فعالیت‌ها، با تغییر شکل دادن و دوباره شکل عوض کردن و مهارت در تطبیق‌پذیری با توجه به شرایط موجود و هم‌چنین میل وافر گروه برای ماجراجویی، در صحنه‌های «واقعی» و عملی گوناگونی فرو رفت و بیرون آمد (فیلم، مُد، نشر، تجارت گالری هنری، اداره‌ی کلاب و غیره). ماهیت اسکیزوفرنیایی یا چندجانبه‌ی فعالیت‌های بی‌سی هم‌زمان نقش ادغام عمودی و افقی[۳۴] را ایفا می‌کرد و به شرکت‌ها و بنگاه‌ها قدرت بی‌سابقه‌ای در جایگاه بازیگران ملی و فراملیتی می‌داد. بی‌سی، به روشی دوشانی‌وارهلی، مکانیسمی کلیدی برای

سازمان دادن قدرت در جهانِ تجارت و سیاست‌های جهانی اتخاذ کرد. آن‌ها با تبدیل کردن هنرسازی به برندسازی، از چارچوب «ادغام و رضایت» برای تصرف سرزمین‌های جدید استفاده کردند.

«هنرسازی همانند برندسازی» که تا حدی با دوشان و وارهل آغاز شد و با شیوه‌ای متنوع‌تر و پیچیده‌تر از سوی شرکت برنادت گسترش یافت، به فرمولی برای رقابت کردن با «زیرساخت‌های موجود» تبدیل شده است که در جهانی تحت سلطه‌ی شرکت‌های چندملیتی و امور مالی کاملاً منطقی است. در حقیقت با نگاه به مقطعی مهم از فعالیت‌هایی که کاملاً واضح (و شاید آگاهانه) از مدل انتقادی فاصله می‌گیرند، می‌بینیم که «برندسازی»، به‌عنوان مسلط‌ترین چارچوب، در تلاش برای پشت سر گذاشتن میراث تاریخی هنر معاصر از مرجعیت بازنمایی امر واقعی پدیدار می‌شود. فهم از هنر به واسطه‌ی برندسازی هم‌چنین رویکرد متفاوتی را از فهم از ارزش ارائه می‌دهد؛ سه جنبه‌ی ارزش ـ اخلاقی، کارکردی و اقتصادی ـ یکدیگر را تقویت می‌کنند و به هم وابسته می‌شوند. اصول اخلاقیِ یک برند به تصویر آن تقلیل می‌یابد و عملکرد آن را مشخص می‌کند و بُعد اقتصادی آن را سازمان می‌دهد. دو مورد آخر به تصویر اجازه می‌دهند که هم پایدار باشد و هم در صورت لزوم همراه با استراتژی برند دگرگون شود. در ظاهر، مدل برندسازی خواسته‌های زیبایی‌شناسی سیستم‌ها را تنها تا آن‌جا برآورده می‌کند که هنرْ از حبس بودن در شیئیت تک و یگانه رها شود (هرچند اشیای هنری می‌توانند یکی از اجزای برندسازی باشند). با وجود این، آن‌چه دستیابی به آن دشوارتر است، اصلاحِ پویایی بازار است که پتانسیل برای

دگرگونی سیستمیک را در سطحی اقتصادی در خود داشته باشد. برندهای هنرمند، مانند شرکت برنادت و همتایان معاصرتر آن مثل دی‌آی‌اِس، اتوایتالیا، AIDS، SONE-3D و حتی سوپرفلِکس (که از مسیر تا حدی متفاوت از این فعالیت‌ها می‌آید اما با این‌حال، هنوز به ویژگی‌های مشخص‌شده‌ی برندسازی شباهت دارد) به تکیه کردن بر زیرساخت‌های کنونیِ بازار اولیه‌ی غیرشفاف هنر معاصر تمایل دارند و به دنبال موقعیت‌هایی‌اند که به آن‌ها اجازه می‌دهند تا بازیگران جدی بازار باشند. به عبارت دیگر، این برندها ممکن است یا خودشان فضاهای گالری‌های تجاری را بسازند (برای مثال، گالری رینا اسپالینگز در ارتباط با شرکت برنادت، و سازمان هنری اتوایتالیا) یا در بازارِ از پیش موجود حضور پیدا کنند (مانند آگهی تجاری دی‌آی‌اِس برای برند لباس کنزو یا ارائه‌ی «سهامِ» SONE به صورت محصول ویدئویی در گتی‌ایمیجز).

آن‌چه مسلم است، دگرگونی‌ای از لحاظ اصلاح یا بازسازی تمهیدات زیرساخت‌های موجود یا تحرکات بازار انجام نمی‌گیرد، بلکه آن‌چه تحت تأثیر قرار می‌گیرد عمل متعارف ریشه‌داری است که نه تنها با جدا نگه داشتن هنرمندان از بازار به‌عنوان بازیگران فعال خود، بلکه با جدا نگه داشتن بازار هنر از سایر بازارها و قواعدشان، بر استقلال هنرمند تأکید می‌کند. درهم‌تنیدگی اقتصادی‌ای که برندهای هنرمند ایجاد می‌کنند، درک یک‌پارچه‌تری از ارزش را به‌عنوان زنجیره‌ای از ابعاد اخلاقی‌کارکردی و اقتصادی، با در نظر گرفتن صنایع گوناگون و بازارهای متنوع، تثبیت می‌کنند. این ممکن است بسیار متفاوت با تصویر حقوق‌محور سیگلاب از بازار هنر به‌نظر برسد، اما آن‌چه این فعالیت‌ها انجام می‌دهند استفاده

از مکانیسم‌های بازار نئولیبرال به‌عنوان شرایطی برای مداخله است و بدین‌ترتیب حداقل خط بطلانی می‌کشند بر فرضی که در الگوی انتقادی هنر معاصر جای گرفته است و بازار را هم‌چون نیروی خارجی وارد آمده بر هنر نشان می‌دهد (هنر در مقام آثار هنری شیءویژه).

در همین راستا، آن‌چه (تقریباً بی‌درنگ پس از پدیدار شدن نخستین نشانه‌ها) با عبارت مشکوکِ «هنر پسا‌اینترنت»[۳۵] توصیف شد، به یکباره نوید دگرگونی واقعیت‌های پیشا‌اینترنت را داد. این موج پسا‌اعصاری درحالی‌که مدعی بود تعریف جدیدی از هنرمندِ تولیدکننده و مخاطب ارائه می‌دهد، به‌ظاهر به درون ایده‌ی رهایی هنر از محدودیت‌هایی که نیاکانش در سطوحی از تألیف، شیءبودگی، توزیع و تیراژ با آن مواجه بودند هدایت شده بود.[۳۶] نیروی محرک این گروه جدیدْ فراگیر شدن اینترنت بود؛ به این معنا که مادیت نه مجبور است به شیئی فیزیکی گره بخورد و نه کنار مفهومی قرار بگیرد: فضای مجازی این تمایز را با دور شدن از رابطه‌ی یک‌به‌یکِ ماده با شیئیت فرو ریخت. از آن‌جایی که انتشار گسترده آن چیزی است که در یک محیطِ شبکه‌ای با جریان بی‌توقف اطلاعات و تصاویر اولویت دارد، این‌گونه ادعا شد که ارزش هنر در این صورت‌بندی با شدت و گستردگی این انتشار معنا پیدا می‌کند و بدین‌ترتیب، ارزش اثر تک و منحصربه‌فرد (چه شیء و چه مفهوم) فرو پاشید. در عوض، هنر توانست به واسطه‌ی وسعت خود هم در سطحی از پیوندهای جمعیتی و هم در بُعدی زمانی از جریان اطلاعات فهم شود. به قول آرتی ویرکَنت، هیچ چیزی در وضعیتِ ثابت نیست.[۳۷] تألیف قاعدتاً با دست‌به‌دست‌شدنِ محتوا مغشوش می‌شود.

در این شرایط، ارزش نه در اصالت بلکه در انعطاف‌پذیری ذاتی

و گرایش به بافتارزدایی[۳۸] محتوای دیجیتال جای می‌گیرد. در واقعیتی ایده‌آل، جریان بی‌پایان و بی‌حدومرز آنلاین اطلاعات، قله‌های متراکم قدرت را، که در مجموعه‌های آفلاینِ مؤلفان خاص و تک، آثار هنری خاص و تک و راهروهای باریکِ دستیابی به توزیع هنر حضور دارد، مسطح می‌کند. در همین وضعیت ایده‌آل، تمایز فیزیکی-جهانی دیگری که احتمالاً فرومی‌ریزد، تمایز بین هنرمند (تولیدکننده) و مخاطب (ناظر/مصرف‌کننده) است.[۳۹] درحالی‌که مدل انتقادی، تولید هنرمند را ناگزیر از تکمیل معناشناختیِ بیش‌تر توسط ناظر می‌کند، مدل «پسا-اینترنت» مستلزم مصرف به‌عنوان پیش‌شرط تولید است (در حال حاضر همه‌ی این‌ها پیش‌فرض‌هایی خیلی کلی و عمومی هستند).

شاید ایده‌آل‌ترین دورنمای مرتبط با هنرِ (آن‌چه نباید نامیده شود) پسا-اینترنت، امکانی برای به وجود آمدن اقتصادی غیرتجاری باشد. از آن‌جایی که هزینه‌های جاری تولید در اینترنت برای هنرمندان و غیرهنرمندان برابر است، برای مدت کوتاهی بر سناریوی خوش‌بینانه‌ی تولید رایگان، بدون هزینه و فاقد موانع توزیع و نیز هنری که آزاد است تأکید می‌شد (یا حداقل برابر در هزینه‌های جاری تولید. هزینه‌ی دسترسی به اینترنت هر قدر باشد، مدلی است برای تثبیت ارزش‌گذاری به روشی در تضاد مستقیم با مکانیسم مبهم ارزش‌گذاری جاری در بازار هنر معاصر). این گزاره با تصویری از هنر طنین‌انداز می‌شود که با ادغام واقعیت زیربنایی خود درون محتوایی که دارد، بر شکاف ارزشی خود فائق آمده است. این دو به‌طور مداوم و هماهنگ همانند عناصر ذاتی یک خصیصه‌ی واحد عمل می‌کنند: هنر همان سیستمی است که میل به واقعیت دارد زیرا امر واقعی است. جامعه‌شناسی و فعالیت

خودکفای تجاری هنر، برای ساخت ارزش هنر و سیستمی برای ارزش‌گذاری با هم متحد می‌شوند. هستی‌شناسی هنر با گنجاندن دیگر مظلوم تاریخی‌اش در معنای خود، پرمایه می‌شود: فعالیت خودکفای تجاری.

صحنه‌ی چهارم: اندکی تسلی، اما در حالت گران‌پیه

در واقعیت، عنصر مفقود از زمان برنام تا به حال، وجود سناریویی ایده‌آل مرتبط با ژرف‌ترین پیشرفت‌های فنی‌بنیادی بوده است. همان‌طور که بسیاری از منتقدان اینترنت نشان داده‌اند، فضای آنلاین تغییر چهره می‌دهد و سلسه‌مراتبِ فضای آفلاین، تناقض‌ها و بی‌عدالتی‌ها را تحکیم می‌بخشد و هم‌چنین شمار زیادی از سلسه‌مراتب‌ها و بی‌عدالتی‌های تازه را تولید می‌کند.[۴۰] رقابت بی‌امان برای گرفتن اندکی توجه، به این معناست که این میزان تولید انبوهِ محتوا اغلب به بهای فکر کردن تنها از یک دریچه و آن هم مطالب منتشرشده در فضای آنلاین می‌آید و برای مثال پدیده‌ای را به وجود می‌آورد که برَد ترومل (Brad Troemell) نام آن را «زیبایی‌شناسی ورزشی» گذاشته است.[۴۱] این نوع از شتاب چیزی نیست جز همان شتاب‌گرایی مورد نظر سرنیسک و ویلیامز، جایی که جهت‌گیری اصولی و پرمحتوا پیش‌شرط ضروری برای فهم چگونگیِ بهره‌برداری از زیرساخت‌های موجود برای دستیابی به اهداف جدید است. تکثیر محتوا که اقتصادِ توجه در بازار آزاد پسا-اینترنت آن را حمایت و تشویق می‌کند، بذرهایی برای تولیدی بیش از حد خودکار می‌پاشد که هر ضابطه و معیاری را رها می‌کند به جز تجارت، اعتبار و شهرت.

به همین نحو، الگوی ایده‌آل تولیدِ تقریباً بدون هزینه برای

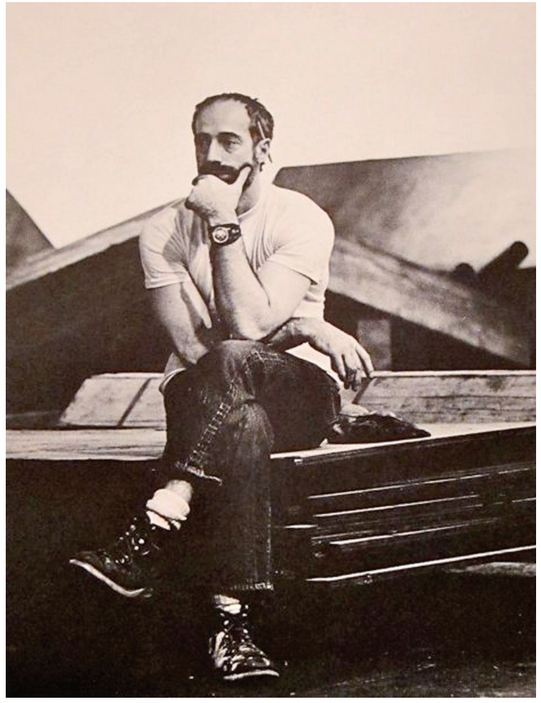
مصرفِ تقریباً بدون هزینه در تحمل واقعیت‌های زندگی موجود که حال تجسم‌یافته، ناکام می‌ماند.[۴۲] درحالی‌که از لحاظ تئوری هر کسی در اوقات فراغت خود می‌تواند هنرمندی اینترنتی باشد، منبع معیشت فرد در جای دیگری باید تأمین شود. این بدین معناست که هنرمندی که در حال عملیاتی کردن مدلی از هنر است، که احتمالاً می‌خواهد از واقعیت‌های سرمایه‌داری فراتر رود، توسط صورت‌بندی هژمونیک اقتصاد، در سطحی پایه‌ای از بقای اجتماعی، جزئی از همین واقعیت‌های سرمایه‌داری می‌شود. در این برهه است که فریبندگی ادعاهای دموکراتیک‌کننده برای توزیع آنلاین به‌تدریج ظاهر می‌شوند و روش‌های شدیدتری از کاری پرمخاطره را پیش می‌کشند. تمایل ضمنی به فراتر رفتن از سلسله‌مراتب موجود درون مجموعه‌ی نهادی هنر معاصر، یک وعده‌ی کاذب باقی می‌ماند تا جایی که هیچ محیط نهادی جایگزینی قادر نیست به کاربران آنلاین اجازه‌ی درآمدزایی و گذران زندگی از طریق کالاهای اجتماعی بدهد و آن‌چه عرضه می‌شود مصرف در حوزه‌ی آفلاین است[۴۳] و در نتیجه، این گرایش به مجموعه‌ی آفلاین متکی است.

در قلب این باتلاق، مسئله‌ای از اقتصاد سیاسی وجود دارد: ممکن است که این تکنولوژی در حال تغییر زیرساخت باشد اما آن زیرساخت به‌طور هدفمند برای عملکردی مطابق امور عینی خاصْ اصلاح و بازسازی می‌شود و در نتیجه، هیچ تغییر تکنولوژیکی، بدون قصد و هدف سیاسی، نمی‌تواند بازنگری‌ای از این امور عینی باشد. این انحرافی از دیدگاه‌های غالبِ فنی‌اتوپیایی/دیستوپیایی (آرمان‌شهری/ویران‌شهری) است؛ جایی که عاملیت تکنولوژیک همه‌چیز، از جمله خودمان، را تغییر شکل می‌دهد و در نهایت، بر ناگزیر بودن صورت‌بندی

ایدئولوژیک فعلی ـ که با عنوان شتاب‌گرایی راست نیز نامیده می‌شود ـ تأکید می‌کند.[۴۴] از زاویه‌ای اندکی تغییریافته، کار از طریق اینترنت ممکن است ابزاری جایگزین برای اثبات یک مزیت نسبی دهد یا همان‌طور که برد ترومل متذکر می‌شود هنرمندان (موفق) اینترنت «قدرت بیش‌تری برای فروش کالاهای ذاتاً کمیاب (در واقع آثار هنری تک با حضور فیزیکی) دارند.»[۴۵] بنابراین، در اصل آن چیزی که بُعد آنلاین فعالیت هنری پیشنهاد می‌دهد، مسیری جایگزین است که از طریق آن ممکن است هنرمندان دوباره وارد زیرساخت‌های موجود هم در سطح نهادی و هم بازار شوند. در این‌جا، پتانسیل اینترنت برای خودبرندسازی و خودبازاریابی اوج موفقیت هنرمند در اقتصادِ «واقعی» می‌شود. یک بار دیگر به قول ترومل «شخصیت هنرمند کالای قابل فروش می‌شود» که از طریق حضور آنلاین توسعه می‌یابد و، همانند یک کالای مصرفی، در یک اثر هنری قابل معامله ادغام می‌شود.[۴۶]

در این مسیر خاصِ «پسا.اینترنت»، بار دیگر برندسازی تبدیل به انگیزه‌ی عمده برای تجهیز کردن زیرساخت‌های موجود شده و از آن به‌عنوان اهرمی برای تبدیل شدن به بازیگر موفق‌تر بازار استفاده می‌شود. این موضوع مدلی را با پیچیدگی و خودانسدادی کم‌تر از الگویی ارائه می‌دهد که در آن بازار به‌طور ساختگی از هنر جدا می‌شود، اما آن چیزی که شفاف نیست مأموریت نهایی عملیات برندسازی فراتر از قصدش برای موفقیت در بازار است. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، جذابیت اولیه‌ی هنرسازی به‌عنوان برندسازی روشی است که در آن مفهوم ارزش در یک کل یک‌پارچه ادغام می‌شود و در تضادی محض با روان‌گسیختگی ارزش در هنر انتقادی قرار می‌گیرد. اما

سؤال این‌جاست که این تغییر جهتِ صوری، چه چیزی را به‌طور سیستماتیک به دست می‌آورد.
دلیل این‌که چرا مفهومی یک‌پارچه از ارزش اهمیت دارد این است که با بستن شکاف میان آرایش ایدئولوژیک ادعاهایی که به‌طور سنتی با محتوا و واقعیت‌های محیطی در ارتباط‌اند، محتوا دیگر نیازی ندارد در انحصار یک گفتمان درآید اما می‌تواند چون مداخله‌ای در امر واقعی عمل کند. هرچند قدرت برندسازی در کارآمدی آن است، اما این واقعیت که برندسازی فعالیتی است برای پیشبرد محصول/خدماتی درون محیط اجتماعی‌اقتصادیِ موجود، چیزی درباره‌ی جهت‌گیری ایدئولوژیک محتوا فاش نمی‌کند. به بیان دیگر، «مداخله در واقعیت» به خودی خود پیروزی تمام‌عیاری نیست زیرا در حقیقت پیش‌پاافتاده‌ترین شرح از آن‌چه است که شرکت‌های تبلیغاتی، لابی‌های سیاسی یا شهروندان غیردولتی همواره و به هر صورت ممکن انجام می‌دهند: پرداخت کردن (یا نکردن) مالیات‌شان. دلیل این‌که مداخله در واقعیت ـ در مقابل آن‌چه هنر معاصر را چون سیستمی نظم‌دهنده می‌سنجد ـ تبدیل به استانداردی مهم می‌شود، تمایل ساختاری‌اش به تقسیم کردن امر واقعی است به امر استدلالی به‌عنوان شالوده‌ای از آن‌چه هنر انجام می‌دهد و امر بنیادی که واقعیتی است تصادفی که هنر (متأسفانه) مجبور است با آن سر و کار داشته باشد. در همین حال، برندهای هنرمند که از امکانات پلتفرم‌های موجودی سود می‌برند که بر پایه‌ی چنین تقسیم‌بندی و گسستی ساخته نشده‌اند، ممکن است چنین مخمصه‌ای را تا حدی تحت‌الشعاع قرار دهند، اما به این معنا نیست که آن‌ها کاری فراتر از آن‌چه این پلتفرم‌ها پیش‌تر در حال انجام آن بودند، انجام می‌دهند؛



رابرت موریس

حداقل نه از نظر ایجاد انحراف از گرایش ایدئولوژیک موجود. مسئله‌ی «ارزش غیرفروتنانه» که در تجمیع زیرساخت‌های موجود برای دگرگونی‌های سیستماتیک به دنبال دستیابی به منافع شخصی است، بسیار مهم و حساس است، زیرا تنش میان شتاب‌گرایی چپ و راست را برجسته می‌کند. این تنش در واقع تقویت شرایط موجود از طریق بازتولید منطق درونی زیرساخت‌های موجود است. از طرف دیگر، شتاب‌گرایی چپ به تعدیلِ منطقِ خط‌مشی‌اش در رابطه با وجود سرمایه‌داری نیاز دارد. در اصل، این به معنای بی‌اثر کردن منطق بنیادین منفعت شخصی و دائمی به سمت شیوه‌های توزیع مجدد

اجتماعی است. مثالی بسیار ساده، این بدان معناست که ساز و کار تقاضا، که محرک صنعت تبلیغات است، به کار گرفته شود تا قواعد مصرفِ خصوصی[۴۷] برای شهروندانی مسئول بازنویسی شود. یا شاید به‌کارگیری مکانیسم‌های بازار مالی فعلی وسیله‌ای برای پیکربندی مجدد حقوق مالی شود.

به نظر نمی‌رسد این موضوع، نیروی محرک پشتِ استراتژی‌های برندسازی هنرمند باشد. دست‌کم هیچ تفکر ایدئولوژیکِ مفصل‌بندی‌شده‌ای ارائه نشده که به این موضوع متمایل باشد. تا حدودی، ممکن است به دلیل این واقعیت باشد که گرایش سیاسی، استراتژی برندسازی معیوبی است زیرا بسیار شبیه نقد به نظر می‌رسد و هم‌چنین بعید است درون یک محیط اجتماعی‌اقتصادی که در سطحْ غیرسیاسی و در قلبْ نئولیبرال است حمایت چندانی جذب کند. پس فشار بر شرایط خاصی از تعامل با این پلتفرم‌ها و اختلاف‌های جزئی و ظریفی است که از طریق آن، «عملیاتی شدن» به وقوع می‌پیوندد. نیازی نیست تغییرات به سمت شرایط سیستماتیک فوری ملموس باشد یا به‌طور کلی بازی را تغییر دهد، بلکه نیروی محرکه نیاز دارد قابل تشخیص و تمایز باشد. اگر ارزش هنر این است که یک‌پارچگی داشته باشد، این یک‌پارچگی تنها در یک‌پارچگی صوریِ اجزای سازنده‌ی آن موضوعیت ندارد. تمامیت و یک‌پارچگی مطلوب نقد ـ تدوین شده در راه‌حلی کمی متفاوت ـ نباید به جای درست شدن، خراب‌تر شود؛ بلکه تنها نیاز دارد تا راه ورود مجدد به هنر را در سطحی از رویکردی عملیاتی پیدا کند و به‌عنوان چیزی غیرذاتی و خارجی در تجویز آن‌چه هنر است، نفی نشود.

آن‌چه در این‌جا ترسیم شد زمینه‌ای است برای فهم بازتاب‌های ارزش هنر به‌عنوان ترکیبی چندپاره و هم‌چنین به‌عنوان مجموعه‌ای یک‌پارچه. پایه‌ی این دو رویکرد در مسیرهای تاریخیِ خاص، هم در چارچوب حوزه‌ی‌ای از تاریخ هنر و هم در متن شرایط اجتماعی عمومی‌تر و نظام‌های ایدئولوژیک تقویت شده است. رویکرد مفهومی در هنر به‌عنوان لحظه‌ی اساسی برای سازماندهی مجدد قواعد حاکم بر هستی‌شناسی هنر مطرح شد و «زیبایی‌شناسی سیستم‌ها»ی برنام و «قرارداد حقوق فروش مجدد هنرمندانِ» سیگلاب تلاشی بودند برای تأثیرگذاشتن بر مدل‌های معاصرتری که رویکردی یک‌پارچه‌گرا را در ارزش دنبال می‌کردند.

در این مورد بحث شد که درحالی‌که «پسا‌اینترنت» مفاهیم جدیدی را از آن‌چه مادیت هنر به حساب می‌آید معرفی می‌کند و مسیرهای دسترسی جایگزین هم به حوزه‌های حرفه‌ای خلق می‌کند که ممکن است هر دو به‌عنوان نوآوری‌هایی جامعه‌شناسانه و یا نوآوری‌هایی در فرم به حساب بیایند، هدایت کردن همه‌ی مطالبات بنیادین به بازگشت به آثار هنریِ تک و یگانه از طریق کانال‌های دیجیتال تبدیل به فعالیتی در حوزه‌ی برندسازی می‌شود. برندسازی هم‌چنین اصلی‌ترین مکانیسمِ عملیاتی برای فعالیت‌های هنری‌ای برگزیده می‌شود که هنر تولید می‌کنند و از پلتفرم‌های غیرهنری موجود سود می‌برند. با وجود صداهای رسمی با آرایش ایدئولوژیک، که در رویکرد شتاب‌گرایی خلاصه شد، این نتیجه گرفته شد که این فعالیت‌ها بیش‌تر با نوع راست/محافظه‌کارِ شتاب‌گرایی طنین‌انداز می‌شوند (نه لزوماً عامدانه) زیرا آن‌ها در نهایت بیش‌تر به‌عنوان ابزاری برای موفقیت در بازار با سرمایه‌داری تطبیق داده می‌شوند،

تا این‌که هم‌چون استراتژی‌ای برای مداخله‌ی تحول‌پذیر اجتماعی به کار گرفته شوند. ادعای اصلی‌ای که انگیزه‌ی این استدلال می‌شود این است که هنر مفهومی به اندازه‌ی کافی در دگرگونی هستی‌شناسی هنر پیش نرفت. امروز با آموختن درس‌های نقد، بسیار مهم است که سرانجام شیئیت تک و یگانه به نفع یک سیستم ارزش یک‌پارچه باطل شود. هرچند بدیهی است که این موضوع به خودی خود شرط ضروری برای «هنری از لحاظ اجتماعی تحول‌پذیر» نیست. تمایل پیش‌فرض برای گسترش سیستماتیک، تأکید مجددی است بر منطق ریزسازی اقتصادی و مزیت نسبی در جهانی که با مشاهدات منطق مرتبه‌ی دوم[۴۸] اداره می‌شود. آن‌چه باید بر آن غلبه کرد، مفهوم نماینده ـ برند یک جامعه‌ی شبکه‌ای است. این امر هم برای فعالیت‌های پسااینترنت بسیار بنیادی است و هم برای آن‌هایی که از پلتفرم‌های غیرهنری استفاده می‌کنند و نیاز است تا به نفع یک فعالیت سیستمیک بر آن غلبه کرد، فعالیت سیستمیکی که فراتر از مفاهیم لیبرال از سازمان‌بندی اجتماعی‌اقتصادی قدم برمی‌دارد؛ زیرا دست‌آخر ممکن است به جای برندسازی از محصول/فرد ـ به آن شکلی که امروز در جریان است ـ منجر به این شود که هنر یک برنامه‌ی «برندسازی» شود.

ارجاعات

۱. لفظ اخلاقی (ethical) در این بستر از ارتباط با اخلاق (morality) فراتر می‌رود و برای نشان دادن محدوده‌ی جایگاه‌هایی است که به کیفیت‌های غیرابزاری تأویل و معنا مانند زیبایی‌شناسی و جنبه‌های سمبلیک مرتبط است.

۲. لفظ کارکردی (functional) برای توصیف جایگاه‌هایی است که لزوماً به کیفیت‌های ابزاری و عملی تأویل مرتبط نیستند، بلکه اشاره به ارزش کاربردی برای جامعه از جنبه‌ای غیراقتصادی دارد. برای مثال، اغلب گفته می‌شود حوزه‌ی فرهنگ از لحاظ اجتماعی کارکردی است که به گرایش‌های گوناگون امکان می‌دهد مطالبات خود را عیان کنند.

۳ . این واکنش را به بهترین وجه می‌توان در بیانیه‌های شرح اهدافِ نهادهای هنر معاصر مشاهده کرد.

۴ . برای مثال، واکنش‌های منفی به مجسمه‌ی بادی غول‌پیکر پل مک‌کارتی (Paul McCarthy) با نام «درخت (کریسمس)» (Tree) که در اکتبر ۲۰۱۴ در میدان پلاس وُندومِ پاریس نصب شد. این اثر به دلیل شباهت به اسباب‌بازی جنسی (butt-plug) بسیار مورد انتقاد قرار گرفت.

۵ . این رویکرد با سیاست «عقب‌نشینی» نمایندگان حوزه‌ی هنر به سمت ارگان‌های تأمین بودجه و داشتن توجیهات معقول و قابل ارزیابی برای درخواست کمک‌هزینه‌های هنری هماهنگ است.

۶. نگاه کنید به:

Andrea Fraser. Le 1%, c’est moi. Texte zur Kunst 83. September 2011. pp. 114-127

۷. Socio-Institutional Ecology

۸ . کیفیت سیستماتیک اشاره به موقعیت و کارکرد هنر دارد، نه به‌عنوان مجموعه‌ای از اشیاء تک و منحصربه‌فرد، بلکه به‌عنوان مجموعه‌ای پیوسته و در ارتباط با سیستم. سیستمی که در سطحی گسترده به جامعه، فرهنگ، سیاست و اقتصاد مرتبط است، بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد و از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد.ـم.

۹ . John Roberts. The Intangibilities of Form: Skill and Deskilling in Art after the Readymade. London: Verso. 2007.

۱۰ . روش دیگری برای دیدن آن‌چه مایکل فرید (Michael Fried) آن را جنبه‌ی تئاترگونه‌ی مینیمالیسم نامید.

۱۱. آزادی منفی نوعی آزادی به واسطه‌ی مداخله‌ی دیگران است و در درجه‌ی اول مربوط به آزادی از محدودیت‌های بیرونی و در تضاد با آزادی‌های مثبت یعنی در اختیار داشتن قدرت و منابع برای تحقق بخشیدن به پتانسیل‌های فردی است. این تمایز را آیزایا برلین (Isaiah Berlin) در سخنرانی‌اش با عنوان «دو مفهوم از آزادی» (Two Concepts of Liberty) در سال 1958 مطرح کرد.ـم.

۱۲. نمونه‌ای از این مورد در جدایی بین «میثاق بین‌المللی حقوق مدنی و سیاسی 1966» با بدیل خود «میثاق بین‌المللی حقوق اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی 1966» در حوزه‌ی حقوق بشر. سیستم مهم دیگری برای نظام جهانی لیبرال ـ مشهود است. این تفکیک با این ایده توجیه شد که درحالی‌که آزادی‌های منفی باید در سطح جهانی پذیرفته شوند، حقوق اقتصادی، مشروط به فرصت‌های هر کشور است. در واقع، این سیاست‌های موجه ـ که اعلان ارزش‌های

اخلاقی متعالی بودند ـ مستعمره‌های تازه‌مستقل‌شده را وادار کردند تا این میثاق‌ها را امضا کنند و به موجب آن، برای چند دهه خسارت قابل توجه اقتصادی را متوجه این کشورها کردند.

۱۳. ناکامی پروژه‌ی لیبرال شاید به طرزی عریان در تزویری در مقیاس جهانی در «جنگ با تروریسم» خودش را نشان داد که تلاش داشت تا از ارزش‌های لیبرال، و در واقع حاکمیت قانون، با عملی به کلی خارج از قانون دفاع کند (با توجه به شواهد به دست آمده از انتقال غیرقانونی زندانیان و وجود کمپ‌های مخفی برای «مظنونین» به تروریسم که بدون انجام مراحل قانونی بازداشت شده بودند).

۱۴. هر دو مخالف این موضع بودند که نگه داشتن هنر در فاصله‌ای با واقعیت اجتماعی، چیزی است که از ارزش اخلاقی ـ کارکردی هنر محافظت می‌کند.

۱۵ . Jack Burnham. Systems Esthetics. Artforum 7. no. 1. September 1968. pp. 30-35

۱۶. همان.

۱۷. همان.

۱۸. همان.

۱۹. برای نمونه، نگاه کنید به

Michel Foucault's The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences. New York: Random House Inc. 1994.

۲۰. «حاضرآماده»ی مارسل دوشان نشان داد که کسانی به شیء ارائه‌شده به‌عنوان هنر مشروعیت می‌دهند که قدرتی برای چنین «غسل تعمید» و نامگذاری‌ای را دارند. این دقیقاً منطقی است که برندسازی را به عنوان جرقه‌ای

برای مصرف خواسته‌شده، به دنیا آورد. در همین حال، اندی وارهل جذبه‌ی تولید انبوه در پیوند با بازاریابی را فهمید و به عنوان هنر ارائه داد (با تشکر از دوشان).

۲۱. به عبارت دیگر، ساده کردن منطق عریان عملکرد آن‌ها به عنوان شرایطی نامطلوب.

۲۲. مثال‌ها شامل این موارد می‌شود:
MoMA Poll (1970); Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971 (1971); On Social Grease (1975); and A Breed Apart (1976).

۲۳. که تا حدی اهلی کردن «نقد نهادی» است و البته آغوش باز برای کارهای هاک‌مانند در نهادهای امروز هنر معاصر را شرح می‌دهد که به تجسم بخشیدن به مسائلی که این کارها به آن‌ها اشاره دارند، ادامه می‌دهد.

۲۴. Artist Placement Group (APG)

۲۵. Maris Jahn (ed.) Byproduct: On the Excess of Embedded Art Practices. Toronto: YYZ Books. 2011. p. 40

۲۶. همان.

۲۷. هنرمند سوئیسی، توماس هرش‌هورن (Thomas Hirschhorn)، در مصاحبه‌ای درباره‌ی مجسمه‌ی «یادبود گرامشی» (2013) در محله‌ی برانکس نیویورک، تصریح کرده دغدغه‌هایش نمی‌تواند سیستمیک باشد زیرا آن‌چه در کارهایش موضوعیت دارد، خود مجسمه است.

۲۸. Seth Siegelaub. The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement. 1971. URL: http://www.tensta-konsthall.se/uploads/58-Seth-Siegelaub-TheArtis ts-Reserved-Rights-Transfer-And-Sale-Agreement.pdf

۲۹. همان.

۳۰. Suhail Malik. The Value of Everything. Texte Zur Kunst 93. Summer 2014. pp. 66-79.۲۲

۳۱. Alex Williams and Nick Srnicek. #ACCELERATE MANIFESTO for an Accelerationist Politics. In Robin Mackay and Armen Avanessian (eds.) #Accelerate# The Accelerationist Reader. Falmouth: Urbanomic. 2014. pp. 347-362.

۳۲. Accelerationism's Zeitgeist

۳۳. Bernadette Corporation (BC)

۳۴. ادغام عمودی (Vertical Integration) فرایندی در اقتصاد خرد و مدیریتی است که به موجب آن، یک شرکت، شرکت‌های توزیع و پخش خود را برای افزایش کنترل بر همه‌ی قسمت‌ها، به تملک خود درمی‌آورد. ادغام افقی (Horizontal Integration) استراتژی‌ای در تجارت است که به موجب آن، یک شرکت، شرکت‌های رقیب خود را می‌خرد و به مالکیت خود درمی‌آورد...م.

۳۵. تا حدودی، بی‌اعتنایی امروز به این لفظ (پسا.اینترنت) جدا از این‌که از لحاظ نهادی، باعث تقلیل و همین‌طور تحمیل آن به عنوان یک لفظ مبهمِ فراگیر می‌شود، ممکن است ناشی از شرمساری از هیجان‌زدگی بیش از حد اولیه باشد که باور داشت امکاناتی که اینترنت در اختیار می‌گذارد، می‌تواند ماهیت هنر را به‌کلی تغییر دهد.

۳۶. Artie Vierkant. The Image Object Post-Internet. 2010. URL: http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf. (Accessed 2015/04/30).

۳۷. همان.

۳۸. Decontextualization

۳۹. همان.

۴۰. برای نمونه نگاه کنید به:

Alex R. Galloway. Protocol. How Control Exists after Decentralization. Cambridge: MIT Press. 2004; Wendy Hui Kyong Chun. Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics. Cambridge: MIT Press. 2006; Shane Harris. @War. The Rise of the Internet-Military Complex. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing. 2014.

۴۱. زیبایی‌شناسی ورزشی به وضعیتی در هنر امروز اشاره دارد که تعداد زیادی از هنرمندان بسیار پُرکار در فضای آنلاین مشغول به ارائه‌ی آثارشان هستند. هنرمندان در شاخه‌های مختلف هنری، بسیار سریع‌تر از همیشه تولید محتوا می‌کنند و در معرض دید مخاطب می‌گذارند و روشی که استفاده می‌کنند به نوعی مشابه بدن‌سازی برای پرورش برندی شخصی، یک نام و یا اسطوره‌سازی از خود است.ـم.

برای مطالعه‌ی بیش‌تر نگاه کنید به:

Brad Troemell. Athletic Aesthetics. The New Inquiry. 2013. URL: http://thenewinquiry.com/essays/athletic-aesthetics/. (Accessed 2015/04/30).

۴۲. همان‌طور که چهره‌هایی چون جرمی رفکین به آن پرداخته‌اند در:

The End of Work: The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era. New York: G.P. Putnam's Sons. 1995; and The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where all of Life is a Paid-For Experience. New York: Penguin Putnam Inc. 2000.

۴۳. گفته می‌شود که تلاش‌های انجام‌شده در جهت ارائه‌ی یک ساختار شفاف‌تر برای فعالیت‌های اقتصادیِ آثاری که منشأ آنلاین دارند، الفبای معمولِ «آفلاین» را دنبال کرده‌اند، همان‌طور که در چنین پروژه‌ای مشهود است:

Monegraph, Rafaël Rozendaal's "Art Website Sales Contract", NewHive. URL: https://monegraph.com (Accessed 2015/09/20).

۴۴. Nick Land. Fanged Noumena: Collected Writings 1987-2007. Falmouth: Urbanomic. 2011.

۴۵. Brad Troemell. Athletic Aesthetics. The New Inquiry. 2013. URL: http://thenewinquiry.com/essays/athletic-aesthetics/.

۴۶. همان.

۴۷. مصرف خصوصی (Private consumption) اصطلاحی در علم اقتصاد است به معنی ارزش کالاها و خدمات مصرفی خانوارها.ـم.

۴۸. منطق مرتبه‌ی اول (First-order logic) تنها میزان متغیرهایی را که شامل افراد (عناصر حوزه‌ی گفتمان) می‌شود اندازه‌گیری می‌کند؛ اما منطق مرتبه‌ی دوم (Second-order logic) علاوه بر آن، شامل روابط بین این عناصر نیز می‌شود.

شناسنامه

ماهنامه الکترونیکی زمینه آذر ۱۳۹۸، شماره: ۱۰

صاحب امتیاز پلتفرم زمینه

مدیر پروژه محمد مهمانچی

تیم اجرایی مروارید وزیری، فریده ابطحی

سردبیر کیارش علیمی

دبیر تحریریه سیاوش خائف

مترجم شیوا یوردخانی

ویراستار ادبی روزبه رادمنش

ویراستار دلناز سالار بهزادی

مدیر هنری پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک مژده مرادی (استودیو کارگاه)

مدیر فنی اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

رسانه‌های اجتماعی یاسمن نوذری

روابط عمومی نگار کریمخانی

مالتی مدیا آبان فاضل

با سپاس از (به ترتیب حروف الفبا)

پویا آریان‌پور، احسان آقایی، هویار اسدیان، حمید خداپناهی، طرلان رفیعی، دنیا سعیدی، شاهد صفاری، یاشار صمیمی‌مفخم، شهریار عظیمی، آرین قویدل،آریا کسایی، پرهام مرادی، مانوش منوچهری،اشکان ناصری، واستودیو طبل.

- تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.
- نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.
- محتوای منتشر شده صرفا نظر نویسندگان و لزوما منطبق با دیدگاه زمینه نیست.