شاه‌کار

نویسنده: آزاده رمضانی تبریزی

آنچه درک ما را نسبت به کار بودن هنر و در نتیجه کارگر بودن هنرمند مشوش می‌کند شاید ریشه در زبان دارد بنابراین قبل از آنکه به مناسبات هنر و سرمایه بپردازیم، روی چند واژه تمرکز کنیم.

با رجوع به معنی واژه بیگاری به واژه‌هایی چون شاگار و شاکار برمی‌خوریم. واژه شاکار ترکیبی از شاه+کار و به معنای «کار بدون مزد به دستور شاه» است. در ادامه برای تسهیل در استدلال به جای شاکار از ترکیب اولیه آن یعنی شاه‌کار استفاده می‌کنیم. تمرکز بر سیر تحولی واژه «شاه‌کار» از زمانی که به معنی کار بدون مزد برای بالاترین نهاد قدرت (شاه) بوده تا زمان حال که در فرهنگ و ادبیات امروز به تمامی جای خود را به واژه بیگار داده از یک طرف و بار معنایی متفاوت «شاهکار» (تنها با برداشتن یک نیم فاصله) به عنوان نقطه اوج کار فرد و نمودی از تعالی فردیّت و خداگونگی از سویی دیگر می‌تواند هم روایتی از تاریخ هنر و هم تحلیلی برای تعامل بین شاهکارهای هنر و بازارهای هنر معاصر باشد. آنچه مسلم است، طرح نظام سرمایه ارتجاع کار هنر به معنای اولیه‌ی واژه شاهکار است.

اگر به صورت کلی هنرمندان را (به عنوان قشری از زحمت‌کشان حیطه هنر) به دو دسته‌ی قراردادی و خویش‌فرما تقسیم کنیم، با عطف به تعریف کارگر[1] از منظر حقوقی متوجه می‌شویم که هیچ یک از این دو دسته بطور کامل در تعریف کارگر نمی‌گنجند، چرا که کارگر "در ازای" حق السعی/ حق الزحمه، بیمه و برخی مزایا، "تقاضای کارفرما" را برآورده می‌کند و این در حالی است که رویکرد هنر امروز از دوره هنر سفارشی گذشته است. البته باید گفت که این نگرش در هنر معاصر در موضع نهاد قدرت تغییر بسزایی نداده است. حاکمیت همیشه در صدد آن است که به طور مستقیم ویا غیر مستقیم سفارش دهنده‌ای برای هنر باشد. سیاست‌های فرهنگی دولت همواره به جهت دادن جریان‌های فرهنگی/هنری تمایل داشته است که در برهه‌های مختلف در اشکال متفاوت ظاهر شده است. خواه سازمان‌های نظارت بر امور فرهنگی و اتحادیه‌های وابسته به دولت باشد، خواه گزینش‌های تحت لوای خیراندیشی نهاد سرمایه، همه سعی در ابداع قالبی دارند که از سیالیت هنر در جهت تحکیم هژمونی خود استفاده کنند.

اگر به بحث کار هنرمندها برگردیم می‌توان گفت که هنرمندهای گروه اول یعنی آنها که با نهادی قرارداد دارند تا حدودی به تعریف حقوقی کارگر نزدیک می‌شوند چرا که در ازای بوجود آوردن ثبات در وضعیت حرفه‌ای و معیشتی و یا کسب سرمایه اولیه برای تولید، بخشی از آزادی‌های عمل خود را معاوضه می‌کنند و در مقابل از نهادی که با آن قرارداد دارد فضای ارایه برای تولید و یا خدماتی چون بازاریابی

[1] بر اساس ماده ۲ قانون کار ایران، کارگر از لحاظ این قانون فردی است که به هر عنوان در مقابل دریافت حق السعی اعم از مزد، سهم سود، حقوق و سایر مزایا به تقاضای کارفرما کار می کند.

دریافت می‌کنند که بعد از کسر حق‌الزحمه‌ها (که غالبا درصدی از فروش است) ارزش کار هنر (اعم از بخش فکری و یدی) به هنرمند تعلق می‌گیرد (البته اگر فروشی صورت بگیرد).

در رابطه با دسته دوم یعنی هنرمندها به عنوان خودفرماهای حیطه هنر، وضعیت متفاوت است و از تعریف کارگر دور می‌شوند. هنرمندهای مستقل در ازای فراغت و آزادی عمل در امر تولید، خدماتی را پس می‌زنند که انجام دادن تمام آنها مستلزم تخصص‌هایی چون مدیریت، بازاریابی و فروش است. پس اگر فروش را حق‌الزحمه منظور کنیم، این حق الزحمه کدام یک از کارهای انجام داده شده است؟ آیا مزد دریافتی ارزش کار تولید شده‌اش است یا قابلیتش در مدیریت و بازاریابی محصول؟ اینها همان سوال‌هایی هستند که وضعیت ناپایدار کار هنر و متعاقبا زحمتکش‌های این حوزه را مشخص می‌کند.

در هر دوگروه و در بیشتر موارد، خودِ هنرمند سرمایه گذار اولیه‌ی کار است. تهیه ابزار و مواد خام (حتی اگر از مواد بازیافتی استفاده کند) مستلزم منابع شخصی است که یا به صورت مادی و یا با معادل زمانی آن پرداخته می‌شود. به طور مثال یا هنرمند هزینه مواد خام مورد نیاز تولید را می پردازد یا با هزینه کردن زمان خود و پر کردن فرم‌های دراز و طویل، نهادها و بنیادها را قانع می‌کند تا حامی پروژه اش باشند که البته ضمانتی هم برای دریافت حمایت وجود ندارد.

اهمیت پایداری برای نظام نئولیبرال

با رشد جهانی نظام سرمایه داری عرصه های متکثری برای جدل بوجود آمده است. نئولیبرالیسم با وعده‌ی کثرت‌گرایی و آزادی فردی در جذب هنرمندهای عاصی شده از سانسور دولتی و تولید برای مضمونی واحد موفقیت کسب می‌کند و در مدت کوتاهی از وحدتی نو پرده‌برداری می‌کند که آن «بازار (به اصطلاح) آزاد» است.

حرکت‌های جریان‌ساز ناشی از آگاهی جمعی کم‌کم جای خود را به هنرمندان یکه‌تازی می‌دهد که شاه‌کارهایشان در بازارها معامله می‌شود. اعطای هویت‌های کاذب به فرد فرد جامعه، مرزکشی‌های حول محیط فرد، رده‌بندی‌ها بر مبنای میزانی از شایستگی، اولویت بندی اقلیت‌ها و استثمارشان تحت بیرق حمایت، حاصل موفقیت سیستمی است که سودش در گسسته‌گی و شکاف طبقاتی است چرا که کنترل جامعه‌ای که سازماندهی را از یاد برده باشد بدون شک بسیار کم هزینه تر است. البته رشد تقاضای "سبک زندگی پیشنهادی نئولیبرال" را نباید در گروی هوشمندی این نظام دانست؛ انطباق با عصررسانه‌ها و دنیای مجازی و قدرت سرمایه در استیلای‌شان، امکان وسیعی برای تبلیغ آزادی مشروط و پایداری کاذب در ابعاد کلان فراهم می‌کند که به ولع جمعی منجر می‌شود. در همین راستا ساختن نمونه‌های موفق برای استحکام بخشیدن به این سیستم شرط لازم است. رسیدن و پایدار ماندن در وضعیت آزادی و رفاه (به صورت توأمان)

تنها در زندگی "واحد نمونه" یافت می‌شود که رسانه های نظام سرمایه، رسالت تبلیغ و تزریق این توهم را در یک جامعه متکثر دارد.

آسیب‌های موجود، تنها نتیجه ورشکستگی اقتصادی یک کارگر خود فرما، شهروند کارآفرین و یا تولیدی‌های کوچک نیست بلکه افسردگی جامعه‌ای است که اشخاص در آن خود را بی‌کفایت می‌انگارند. نظام سرمایه‌داری نئولیبرال فرصت استقلال از هر ارزشی را برای چنگ زدن به ریسمان تجارتخانه‌های بزرگ فراهم می‌کند و بطور ضمنی موفقیت فرد را در گروی وابستگی به نهاد قدرت تعریف می‌کند.

واقع‌گرائی سوروسی[2]

پس از شکست شوروی در جنگ سرد و فروپاشی‌اش، هنر اروپای شرقی که دهه‌ها تحت سیطره سانسور دولتی بود جذب تفکر جامعه آزاد و وعده‌های بازار آن می‌شود. میشکو شوواکوویچ تئوریسین هنر اهل صربستان (یوگسلاوی سابق) در تز"ایدئولوژی نمایشگاه: مانیفست درباره ایدئولوژی‌ها"[3] (۲۰۰۲ م.) در توصیف وضعیت هنر آن روز، اصطلاح "واقع‌گرایی سوروسی" را به کار برد. این اصطلاح در تقابل با سبک «واقع‌گرائی سوسیالیستی»[4] (که نمود تمامیت خواهی و سانسور دولتی بود) مطرح شد و از آن به عنوان منجی هنر پساسوسیالیستی در مقابل خطر رشد ناسیونالیزم یاد کرد. اگرچه که موضع شوواکوویچ در آن زمان به هیچ وجه کنایه‌آمیز نبود اما وقتی با آگاهی امروز به عملکرد «واقع‌گرائی سوروسی» در اعمال گزینش‌های هدفمند نگاه می‌کنیم، بیانات شوواکوویچ طعنه‌آمیز بنظر می‌رسد.

جورج سوروس[5] سرمایه دار آمریکاییِ مجارتبار، تحت تاثیر اندیشه‌های پوپر[6]، "بنیاد جامعه باز"[7] را تاسیس می‌کند. سال ۱۹۹۰ با تاسیس ده‌ها «مرکز هنر معاصر سوروس»[8] در بلوک شرق و سرمایه‌گذرای بر نهادهای فرهنگی/هنری غیر دولتی، تحت لوای کثرت گرایی و حمایت از اقلیت ها، حاکمیت نظام سرمایه را تبیین می‌کند. فیلیپ مِمچِس[9] در مقاله "هنر جامعه آزاد یا واقع‌گرائی سوروسی" چنین می‌نویسد: «با این حال، حمایت های آنها فقط مادی نبود. وظیفه "مرکز هنر معاصر سوروس" هموار کردن مسیرهای جدید برای خلاقیت در روح "جامعه باز" بود. این یکی از مظاهر شیوه‌های استعمار فرهنگی غرب به عنوان بخشی از جهانی سازی بود که پس از سقوط پرده آهنین شتاب گرفت. و یک کارکرد مهم در این مرکز، به مدیریت

---

[2] Soros Realism
[3] Miško Šuvaković: (2002) "Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste"
[4] Socialist Realism
[5] George Soros
[6] Karl Popper
[7] Open Society Foundation
[8] Soros Centers for Contemporary Art: SCCA
[9] Filip Memches

سلسله مراتبیِ گروهی از کیوریتورهایی بود که با دقت انتخاب شده بودند. هنرمندان برگزیده آنها، تنها آن دسته هنرمندهای محلی بودند که مرهون غرب، "خود استعمارگرانه" رفتار می‌کردند.»[10]

پس این بار سانسور هنر، علنی و بر اساس موازین و مصلحت ایدئولوژی حاکمیت نیست بلکه بر اساس ترجیح و مبتنی بر تمایل سرمایه ای است که نهاد سانسور را از خشونت سازمانی به خودسانسوریِ نهادینه تبدیل می‌کند.

سازوکار نئولیبرالیسم در رابطه با فرهنگ و هنر چنین عمل می‌کند که در مقابل حمایت های نامستمر و به ظاهر سخاوتمندانه به هنرمند از او انتظار دارد که در حین مدارا با وضعیت ناپایدارش، کیفیتی دیکته شده و کمیت تولید را پایدار نگه دارد. بنابراین هنرمند مقبول کسی است که در راستای اکتساب نام تجاری (brand) در ترندهای تحمیلی (imposed trend)، به بازتولید محصول خود و حضور بدون وقفه‌اش در عرصه بازار، پایداری نشان دهد چرا که این نظام، بستر جامعه را برای مصرف برند و ترند آماده کرده است.

بی‌ثباتی موقعیت کاری و اقتصادی هنرمند، جایگاهش را در بطن جامعه‌ای نئولیبرال نیز متزلزل می‌کند. تصویر فردی که به کاری مشغول است و کارمزدی مستمر دریافت نمی‌کند به اندازه کافی انتزاع دربردارد که در این جامعه سانتیمانتال قلمداد شود. مردود و مطرود شمردن هنرمند از جانب جامعه رقابتی، هنرمندی که نمی خواهد به روش بصورت مستمر قرارداد ببندد را به سمت بودجه های حمایتی بنیادهای هنری سوق می دهد. ردِ پایِ ملاک و معیارهای بازار هنر را می‌توان به راحتی با بررسی مطالبات بنیادهای فرهنگی مشاهده کرد.

در نظام نئولیبرال تاکید بر منطبق بودن پروژه هنری با موضوع‌های تعیین شده، ثبات، استمرار و پایایی و تداوم پروژه ازشاخص‌های مهم و تعیین کننده است و اهمیت به سابقه کاری ناشی از همین رویکرد است. تعداد نمایشگاه‌ها و فواصل بین آنها شاخصه‌ای ست که ارزش سرمایه گذاری روی هنرمند را برای نظام مشخص می‌کند. داشتن قراردادهای طولانی مدت و محدود کننده با گالری هم که خود نشانه‌ای‌ست از"احتمال" مطیع شدن هنرمند سرکش که مقبول سیستم است.

«خودْ پدرخواندگی» نظام سرمایه‌داری نئولیبرالیسم و تمرکزش بر حقوق اقلیت از گمراه‌کننده ترین وجوه و شاید بتوان گفت هوشیارانه‌ترین جنبه آن است. تاکتیکی که راست را نشانه می‌گیرد و به چپ حمله می‌کند، ولیکن ترفیع برگزیدگانی از جوامع اقلیت و قرار دادنشان در کنار هم، از حد تابلویی رنگارنگ بر دیوار شرکت‌هایشان فراتر نمی‌رود. عصیان اخته شده را می‌توان در فستیوال‌های گرافیتی و یا گرافیتی‌های سفارشی بر بنای کارخانه‌ها مشاهده کرد. سرمایه نئولیبرال برای برد در بازی وارونه‌اش نیاز به احتکار

[10] Memches F. (2022), The art of the open society, or Soros' realism.

پشتوانه اجتماعی دارد، بنابراین مهم نیست که در کجا چه اجحافی به کدامین اقلیت می‌شود، مهم این است که سرمایه خود را به عنوان بزرگ‌ترین حامی اقلیت‌ها به جوامع معرفی کند.

رنگ‌های متحد

شرکت ایتالیائی گروه بنتون[11] نمونه مناسبی از آمیزش سرمایه، تبلیغات، هنر و چگونگی سازوکار رشد در بازار آزاد است. مدیر تبلیغات شرکت بنتون: اولیویر توسکانی[12] که خود عکاس مطرح در سطح جهانی بود در سال ۱۹۸۹ شعار "رنگ‌های متحد بنتون" را به عنوان لوگوی ایدئولوژیک شرکت ثبت کرد. توسکانی به موازات همان مواضع در سال ۱۹۹۱ مجله سه‌ماه یکبار «رنگ‌ها» متعلق به شرکت بنتون را با شعار:«رنگ‌ها، مجله‌ای درباره باقیِ دنیا»[13] و با ایده " راهی برای برقراری ارتباط بین هوشمندی برند بنتون و مصرف کننده بسیار خاص» در ۶ زبان عرضه کرد و در همان سال (۱۹۹۱) سیاست‌های تبلیغاتی شرکت را از تصاویر محصولات رنگارنگ بنتون به عکس‌های هنجارشکنانه اجتماعی سیاسی معطوف کرد. تصویری از دیوید کیربی[14] (کشنگر مبارزه با ایدز) در حال احتضار که روی تخت بیمارستان در آخرین لحظات زندگی خود، در بین خانواده اش، به نقطه ای فراتر از اتاق خیره شده (۱۹۹۰)، تصویری از نوزاد دختری در بدو تولد در حالی که هنوز خونی است و بند نافاش هنوز جدا نشده(۱۹۹۱)، تصویر بوسیدن کشیش از لب‌های راهبه (۱۹۹۲) و تصویر لباسی خونی متعلق به سرباز صربستانی(۱۹۹۴) تنها نمونه هایی از بیلبوردهای بحث برانگیز گروه بنتون هستند که گویی در یک حرکت انقلابی و مسئولانه مرزهای تبلیغات سرمایه داری را شکافته و با بودجه کلان شرکت، قصد آگاه‌سازی و بیداریِ وجدان جمعی را دارد و البته لوگوی "رنگ های متحد بنتون" در هر بیلبورد به عنوان المان بصری ثابت، "تک‌رنگِ حاکم در بنتون" را نمایان می‌کند. سیاست‌های تبلیغاتی گروه بنتون موردانتقادهای فراوانی قرار گرفت چنانکه به عنوان جنجالی ترین تبلیغات در کتاب گینس ثبت شد. نکته حائز اهمیت اینجاست که منتقدهای بنتون از طیف‌های مختلف سیاسی بودند. حمله جناح راست رادیکال که منجر به قدغن شدن تبلیغات بنتون در بعضی کشورها شده بود از یک طرف، و انتقاد شدید جناح چپ که استفاده از این عکسها را استثمار تراژدی‌های انسانی می دانستند از یک سوی دیگر، تنها یک نتیجه قطعی وانضمامی داشت: سود ۲۴ درصدی معادل ۱۳۱ میلیون دلار در سطح جهانی برای "رنگ های متحد بنتون" در سال ۱۹۹۱!

حاد ناپایدارها

[11] Benetton Group
[12] Oliviero Toscani
[13] "COLORS" Quarterly magazine about "the rest of the world"
[14] David Kirby

با تعاریفی که از ناپایداری موقعیت هنرمند ارائه شد، می‌توان گفت که زن‌ها قشر بزرگی از ناپایدارها را تشکیل می‌دهند که با ورود به حیطه مادرانگی عملا در وضعیت حادناپایدار قرار می‌گیرند. باید درنظر داشت که همان سوالاتی که درباره کار بودن هنر مطرح است در رابطه با کار مادری هم وجود دارد. پس زن‌های هنرمند متاهل صاحب فرزند، یکی از محتمل‌ترین کاندیداهای حذف از این بازار هستند.

تقسیم زمانی برای کار و رسیدگی به کودک و کارِ خانه و در نهایت زمانی برای خود، در الگوریتمی پیچیده چنان در هم تنیده شده که وقتی فضای تمام این فعالیت‌ها یکی باشد، در بسیاری از موارد حذف بعضی از فعالیت‌ها گریزناپذیر است. فرق زن‌های هنرمند با زن‌های فعال در حوزه‌های دیگری که در خانه کار می‌کنند (مثل دور کاری و یا مواردی مثل تولید محصول) این است که زن‌ها دیگر به ازای میزان ساعت کاری و یا تعداد محصولی که تولید می‌کنند کسب درآمد می‌کنند در صورتی که برای کسب درآمد از کار هنر معادلات دیگری وجود دارد که زن هنرمند (که ضمنا فرزند هم دارد) زمان کافی برای پی گیری آن مناسبات پیدا نمی‌کند. در این شرایط، اقتصاد خانواده و درآمد ثابت معمولا یا بر عهده شریک زندگی یا منابع و حمایت‌های خانوادگی‌ست. بسیاری از زن‌های هنرمند بعد از زایمان تا مدتها از کار هنر فاصله می‌گیرند و همین وقفه بازگشتشان را سخت‌تر می‌کند. این بدان معنی است که اگر زن هنرمند تصمیم به داشتن فرزند کند یا از اندوخته ای که کفایت چندین سال آینده را کند باید استفاده کند و یا حامی مالی داشته باشد.

اگر در وضعیت زن‌ها، هنرمند متاهلِ دارایِ فرزند که به نحوی منابع مالی دارند را نقطه مقیاس در نظر بگیریم می‌توانیم موقعیت‌های به نسبت سخت تر و سهل تر را هم حدس بزنیم[۱۵]. چیزی که در تمام فرم‌های احتمالی مشترک است وقفه در تولید، و آنچه متغیر است زمان وقفه بنا به شرایط است.

به علت همین وقفه‌ها (و حتی احتمال وجود وقفه) نظام سرمایه ترجیح می‌دهد آنها را در چرخه اقتصاد هنر وارد نکند و در عوض آنها را در زمین بازی جداگانه ای در قالب "نمایشگاه‌هایی با شرکت کننده‌های هنرمند زن"، "حمایت مالی پروژه های مربوط به زن‌ها (مختص زن‌ها)" و یا برنامه های فرهنگی (فقط برای زن‌ها) به انزوا سوق می‌دهد.

ورای دسته بندی حمایت‌ها به دو دسته دولتی و خصوصی، در قالب فرمی هم می‌توان به دو دسته مستقل و هدفمند اشاره کرد. آنچه بطور شایع شاهد آن هستیم افزایش روزافزون حمایت‌های هدفمند است که کارها یا پروژه‌های هنری را منطبق با موضوعیت خاص می‌خواهند. گرچه که موضوعیت‌ها بطور عام خیرخواهانه و بشردوستانه به نظر رسد اما در نهایت به نحوی بارز منجر به هدایت هنرمند به سمت ژانرهای خاص می‌شود و او را از سیر طبیعی دغدغه های خود منحرف می‌کند.

---

[۱۵] به عنوان مثال هنرمندانی که فرزندشان را تنها بزرگ می‌کنند و یا زوج هایی که هیچ یک درآمد ثابت ندارند و یا کسانی که شرایط اقتصادی‌شان اجازه یاری گرفتن از پرستار کودک را می‌دهد.

سفارش‌های کلیساهای پیشین، امروزه در نوعی جدید بروز کرده است. نمایشگاه‌ها با موضوعیت زن‌ها، کودکان، مهاجرها، جامعه کوئیر و ... مترادف های امروزی همان ذهنیت است. این سوال پیش می آید که مقایسه رویکرد کلیسا با این نوع حمایت‌ها از هنر که دغدغه های بشردوستانه دارند چه تناسبی دارد؟ کلیسا به عنوان یک نهاد ایدئولوژیکِ دارای سرمایه و استفاده‌اش از تاثیرگذاری هنر به مثابه پروپاگاندا، امری بسیار شفاف و صریح است و چه بسا سعی در کتمان پیام خود نداشته. معضلی که در حال حاضر با آن مواجهیم دورویی در سیاستگذاری‌ها و مدیریت بودجه‌های تخصیص داده شده به کارهای هنری و فرهنگی‌ست که با آنچه در بطن جامعه رخ می‌دهد تناقض دارد. نهادهای سرمایه درحالی با ژست‌های فخرفروشانه در زمره حمایت کننده‌های هنر با موضوعیت زن یا هنرمندهای زن صف کشیده اند که در سازمان‌های خود چه در زمینه گزینشی چه در حیطه حقوقی قایل به برابری کارمندهای زن و مرد نیستند.

اعطای مزیت از جانب نهادهای سرمایه، خفه کردن حرکت‌های رادیکال فمینیستی را از هر سو راحت‌تر و کم هزینه تر کرده است. نهادها دریافته‌اند که با حمایت از تعداد محدودی هنرمند زن در سال و برگزاری نمایشگاه از آثارشان، می‌توانند سرپوشی بر اعمال تبعیض‌های خودشان در داخل سازمان باشد. این اقدامات چنان مصونیتی در پایگاه اجتماعیِ سازمان/ شرکت/ دولت فراهم می‌آورد که اعتصاب کارگرها/ کارمندهای زن به راحتی نادیده انگاشته شود و کنشگری فعالینِ حقوقِ برابر را خنثی می‌کند. تبلیغاتشان به واسطه اغواگری هنر چنان چشم و گوش ها را پر می‌کند که صدای لایه‌های دیگر شنیده نمی‌شود. اینجاست که کارِ هنرمند سلاحی‌ست در مقابل کارگر/کارمند.

حال از سویی دیگر، در شرایطی که زن‌ها برای رسیدن به حقوق برابر هر فرصتی را مغتنم می‌شمارند تا چه حد می‌توان نمایشگاهی را که در حمایت از زن‌ها است را نقد کرد؟ تا چه حد امکان نقد نهاد را خواهیم داشت؟ بحث اخته شدن نقد، خود یکی از بزرگ‌ترین مشکلاتی است که امروزه با آن دست به گریبان هستیم.

نظام سرمایه، نه تنها امکانی برای پول‌شویی‌ست بلکه مجالی برای گناه شویی هم فراهم آورده و وضع موجود کنونی حاکی از موفقیت‌شان است، چرا که دستگاه زودپز این نظام با فشار حداکثری بر اقشار مختلف و با کمترین هزینه در تلاش است که خوراک را در کوتاه ترین مدت طبخ کند و تحمل این فشار بدون سوپاپ‌های اطمینانی که درست و به موقع عمل کنند ضامن موفقیت نیست. فعالیت های "شبه" اکتیویستی بهترین سوپاپ است.

دستگاه تبلیغات نظام که با شعار خودباوری جلو می آید هنرمند را این بار در کلی جمع می‌کند که در انحصار قشر خاص بازتعریف شده است. این بار نه تنها شکاف بین هنرمند و جامعه بازتر شده که شاهد فاصله‌ی هنرمندان از یکدیگر هم هستیم. ایگوی پروار شده ومتعاقبا سهم خواهی هنرمند از آنچه سرمایه تقسیم می‌کند دقیقا شبیه وضعیت بحرانی بازی صندلی در جشن‌های کودکان است. همیشه تعداد

صندلی‌ها از تعداد شرکت کننده‌ها کمتر است و حذف اجتناب‌ناپذیر. این بازی تنها یک برنده دارد و همه در تلاشی جنون آمیز می‌خواهند که آن یک نفر باشند. لحظه اوجی برای برنده سوت پایان بازی.

نتیجه

اگر ارجاعی دوباره به پاراگراف‌های ابتدایی متن، یعنی دوگانه شاه‌کار و شاهکار داشته باشیم درمی یابیم که تا چه اندازه کنایه از آن چیزی است که نئولیبرالیسم در جستجوی آن است: برداشتن نیم فاصله از شاه‌کار (بیگاری) و نمایش کمال مطلوبش که شاهکار باشد.

پایداری برای ماندن در وضعیت ناپایداری

یکم: به دلیل ناپایداری وضعیت کاری هنرمند، تدابیر کنترلی حاکمیت نمی تواند از فرمول مطلقی پیروی کند، تنها ماده‌ی نامتغیر در همه فرمول‌های ابداعی سرمایه استوار بر نیاز سیستم به ایجاد تقاضای پایداری است، به عبارتی: وعده پایداری در وضع معیشتی در مقابل پایداری و تداوم تولید هنرمند. بنابراین وضعیت ناپایداری هنرمند با اینکه فرسایشی است از طرفی مزیت هم محسوب می‌شود. پس با بهره گرفتن از سیالیت موجود در ماهیت کار هنر می‌توان قاعده صف‌آرایی را نیز تعیین و به نسبت آن رفتار کرد.

دوم: حتی اگر استقلال کامل فرد و جدایی‌اش از سیستم ناممکن نباشد در بهترین حالت بسیار هزینه‌بر و مقاومت هنرمند در گروی وقف منابع شخصی اعم از مادی و معنوی است. پس محتملا یکی از کارآمدترین شکل‌های مقابله، اعمال اخلال در سیستم از درون خود سیستم است و دعوت دیگران برای پیوستن به رفتارهای غیرمتعارف فردی که برای سیستم قابل پیش بینی نباشد.

سوم: ایجاد تشکلها و فعالیت سندیکایی هر چند هم که از الزامات باشد اما کافی نیست چون از نظر ماهیتی برای سیستم افشا شده و روشهای متلاشی کردن‌شان در دستور عمل نظام سرمایه وجود دارد. در حالی که سهم خواهی و مطالبه در کنترل و بازنویسی شاخص‌ها می‌تواند تغییرات بنیادین ایجاد کند. تا زمانی که هنرمندان در ایجاد توازن قدرتْ بین سرمایه و کار دخیل نشوند، مادامی که نقش "قیمومیت" از سرمایه زدوده نشود، استثمارْ گریز ناپذیر است.

چهارم: پافشاری کردن بر مفاهیمی که خاستگاه‌اش دغدغه‌مندی هنرمند است و در تعامل با جامعه ای که در آن زیست می‌کند شکل گرفته، از مواضعی است که نباید از آن عقب نشینی کرد.

پنجم: راهکارهایی مانند اعطای بودجه که با گزینش همراه است (خواه از طرف نهاد دولتی باشد خواه بنیادهای خصوصی) اگر از فیلتر نقد هنرمند و جامعه هنری رد نشود شاهد تداوم نابرابری‌ها خواهیم بود که نتیجه‌اش جز رویکردهای از بالا به پایین و پیشنهاد راه‌حل‌های بزرگوارانه‌ای همچون در پیش کشیدن ترکیب بدخواهانه «تبعیض مثبت» نخواهد بود.

ششم: سرباز زدن از "شاه‌کار"

منابع:

1. Giroux H., Benetton's "World without Borders": Buying Social Change
2. https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art7/readings/benetton.htm
3. Memches F. (2022), The art of the open society, or Soros' realism. https://weekly.tvp.pl/61059140/the-art-of-the-open-society-or-soros-realism
4. Šuvaković M. (2002) "Ideologija izložbe: o ideologijama Manifeste"
5. http://www.antijargon.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2011/05/eng-soros-01.pdf
6. http://www.ljudmila.org/scca/platforma3/suvakovic.htm