



پول و هنر

جستارهایی از
دانالد کاسپیت، جولیان استالابراس،
بوریس گرویس، آنتون ویدوکل،
دن زیمرمن، و اولاف فلتهووش

اسطوره پرومته
گردآوری و ترجمه:
شکوفه غفاری، علی گلستانه

- پول و هنر • دانالد کاسپیت، جولیان استالابراس، بوریس گرویس، آنتون ویدوکل، دن زیمرمن، واولف فلتهوش
- ترجمه شکوفه غفاری و علی گلستانه
- ویراستار: گل آرا جهانیان
- طراح جلد: نیما حامدی • صفحه آرا: نفیسه عطاران
- چاپ اول • بهار ۱۴۰۳ تهران • ۳۰۰ نسخه
- قیمت: ۱۷۰۰۰۰ تومان
- چاپ و صحافی: گیلان
- شابک: ۹۷۸-۶۲۲-۹۰۳۹۹-۴-۶
- نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان دانشگاه، مرکز خرید دانشگاه، طبقه زیر همکف، واحد ۹
- تلفن: ۶۶۹۵۸۳۷۸-۰۲۱ • کدپستی: ۱۳۱۴۷۵۵۵۷۱
- نشر اسطوره پرومته • www.prometheepub.com
-  prometheepub •  prometheepub



اسطوره پرومته

• همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است.

فهرست:

۷	پیشگفتار مترجمان
۱۳	ارزش‌های هنری یا ارزش‌های پولی؟ / دانالد کاسپیت
۳۱	پول، هنر بی‌کالبد، و آزمونِ تورینگ برای زیبایی‌شناسی / جولیان استالابراس
۶۱	هنر و پول / بوریس گرویس
۷۵	هنر بدون بازار، هنر بدون آموزش؛ اقتصاد سیاسی هنر / آنتون ویدوکل
۸۹	هنر بدون کار؟ / آنتون ویدوکل
۹۹	هنر به‌منزله کالایی خودآیین در بازار جهانی / دن زیمرمن
۱۰۹	پول‌های موهوم / اولاف فلتهوش

پیشگفتار مترجمان

یکی از شگفت‌انگیزترین نوشته‌های ادبی دربارهٔ رابطهٔ پول و هنر «پیشگفتار پیرامون تئاتر» در ورودیۀ نخستِ فاوست گوته است، آنجا که بین مدیر تئاتر، شاعر، و دلچک دربارهٔ تضادهای احتمالی آزادی هنرمندان با لزوم جلب نظر مخاطبان و شلوغ شدن باجهٔ فروش بلیط گفت‌وگویی درمی‌گیرد.^۱ نگرش دوپهلوی گوته به رابطهٔ میان پول و آزادی در این اثر به همین پیشگفتار ختم نمی‌شود و بعدتر در بخش دوم فاوست نیز مفیستوفلس شعری گیرا و رعب‌آور در ستایش قدرت مهیب و فریبندهٔ اسکناس سر می‌دهد. توجه و حساسیت به جایگزین‌پذیری پول با همهٔ دیگر ارزش‌ها را در آثار دیگر هنرمندان و ادیبانِ اواخر سدهٔ هژده و سراسر سدهٔ نوزدهم نیز می‌توان سراغ گرفت. دربارهٔ دلایل این نگاه و تأثیر توسعهٔ اقتصاد سوداگرانه و تولید سرمایه‌دارانه بر بینش هنرمندان عصر رمانتیک هم بسیار نوشته‌اند.^۲ اینجا تنها به یادآوری این نکته بسنده می‌کنیم که این بینش و موضع‌گیریِ دوپهلوی از آن زمان تا به امروز در هنر غرب تداوم داشته و به‌نوعی بر رابطهٔ پرکشمکش کل هنر مدرنیسم، به‌طور عام، با بازار و، به‌طور خاص، با بازار هنر تأثیر گذاشته است. هنر مدرن صرفاً قیامی

۱. نک: یوهان ولفگانگ فون گوته، فاوست، ترجمۀ م. ا. به‌آذین، تهران: نیلوفر.

۲. کتاب کلاسیک چهارجلدی آرنلند هاووزر یعنی تاریخ اجتماعی هنر (ترجمۀ ابراهیم یونسی، تهران: خوارزمی) همچنان یکی از عالی‌ترین شرح و تفسیرهایی است که از تولید اجتماعی هنر و نسبت هنر و اقتصاد در سطوح متفاوتِ فرم و مضمون، از جمله در عصر رمانتیک، عرضه شده است.

زیبایی‌شناختی علیه میثاق‌های هنری کهن یا پیشنهاد شیوه‌ای نو در دیدن نبود؛ در عین حال تدوین موضع عاطفی شکاک و بدبینانه‌ای بود به مظاهر و وضعیت مدرنیته، از جمله فردپرستی و غلبه پول بر مناسبات انسانی، و مقاومتی بود در برابر بدل شدن هنر به کالا. این موضع، از منظره‌های تاریک و شبانه ژان.فرانسوا میه تا طراحی زمخت و هتاکانه نقاشان گروه پُل، از ساخته‌گزیده‌های غیرفردانی مارسل دوشان و تصاویر رعب‌آور دادائیست‌ها، تا کانسپچوئال آرت و آرته‌پوورا، نموده‌های متنوع و متفاوتی داشت.

در ایران اما این وجه از هنر مدرن کمتر مورد توجه قرار گرفت و بررسی شد، چه در تجربیات هنرمندان و چه در نقد هنری - بگذریم از موارد و نمونه‌های استثنائی. درگیری هنرمندان و منتقدان با هنر مدرن از ابتدا عمدتاً حول مسائل مربوط به فرم و جنبه‌های بیان‌گر این هنر شکل گرفت و دغدغه ایشان بیشتر «آشناکردن عموم مردم» بود با زبان هنر مدرن، که این خود تلویحاً یعنی تبدیل کردن طبقه متوسط شهری به مصرف‌کنندگان هنر.^۱ دلیلش شاید این باشد که در تاریخ هنر کشور ما تا همین اواخر اصولاً هنوز بازار هنری واقعی با مقیاسی معنادار شکل نگرفته بود. مقصودمان از بازار صرفاً وجود خریداران، فروش آثار، یا رقابت محدود دو یا چند سلیقه هنری با هم نیست؛ بلکه فراتر، هنر را عرصه‌ای برای سرمایه‌گذاری، کسب سود از طریق دلالتی، جابه‌جا کردن اعتبارات مالی، و در یک کلام محمل پول دانستن است. در ایران، از عصر ایلخانی نسخ ارزان‌قیمت کتاب‌های مصور و ظروف منقوش و از اواسط عصر صفوی نقاشی مستقل از کتاب دست‌کم به‌طور محدود برای فروش به غیردرباریان عرضه می‌شده است؛ اما صرفاً در همین یکی دو دهه اخیر بوده که تصویر به‌شکلی وسیع شمایل کالا به خود گرفته است.

در اروپا هیئت اولیه موزه‌ها و نگارخانه‌هایی که قطعات هنری را جدا از زمینه تولید و دلالت محتوایی‌شان نمایش می‌دادند دست‌کم از اواخر سده پانزدهم شکل

۱. برای نمونه رجوع کنید به نوشته‌های کریم امامی در دهه چهل (گال... گال... گالری، تهران: نیلوفر، ۱۳۹۵) که در آن جا به جا این مضمون به چشم می‌خورد.

گرفت. در عصر باروک، صنعت تولید و دلالتی تصویر در شهرهای تجاری هلند کاملاً تخصصی و به شدت سودآور شد. از سده هفدهم آکادمی سلطنتی فرانسه با اهداف سیاسی معین میراث کلاسیک‌گرایی رنسانس را در قالب مجموعه‌ای از قواعد مدون به هنرآموزان منتقل می‌کرد و در کنارش نظام کنترل‌شده‌ای را برای نمایش، داوری و رتبه‌بندی، توزیع مقام و مدال، و سفارش کار به هنرمندان وابسته به خود بر پا کرد. در سده هژدهم، فرانسیسکو گویا در اسپانیا و ویلیام هوگارت در انگلستان در روزنامه‌ها برای فروش کتابچه‌های چاپی آثارشان تبلیغ می‌کردند و در پایان همین قرن، سالن رسمی پاریس به مرکز نمایش و فروش آثار صدها هنرمند بدل شد.^۱ در انتهای سده نوزدهم فقط در پاریس هزاران هنرمند فعال، صدها نگارخانه خصوصی، و پرشمار مجموعه‌دار هنر وجود داشت. هجرت وسیع هنرمندان اروپایی به ایالات متحده آمریکا در طول جنگ جهانی دوم، از جهتی به معنای انتقال و تزریق وسیع اعتبارات مالی به این کشور نیز بود. خلاصه، توسعه دلالتی هنر و ورود هنر به عرصه اقتصاد پولی گام به گام همراه با توسعه نظام سرمایه‌داری صنعتی و بانکی و در مقیاس‌های بزرگ و معنادار صورت گرفت.

در ایران روند متفاوت بود. اینجا صنعت تولید تصویر و قواعد و میثاق‌های زیبایی‌شناختی ملازم با آن عمدتاً در دل کتابخانه‌های دربار مرکزی یا کتابخانه‌ها و کارگاه‌های حکام محلی تکوین یافت. در کنار آن، جریان خرد تولید تصویر هم بود که در قالب تصویرگری کتاب‌های ارزان‌تر یا ظروف سفالین، تصاویر نازل‌تر و کم‌ترزین‌تری برای مخاطبان یا بازرگانان متوسط شهری می‌ساخت. با توسعه و رشد سوداگری در شهرهایی همچون قزوین و اصفهان صفوی، تولید کتابخانه‌ای تصویر کم‌کم جای خود را به تک‌تصویرهایی جدا از متن کتاب و عمدتاً با موضوعاتی تجربی و مربوط به زندگی روزمره شهری داد. اما این تصاویر مستقل همچنان برای آویختن به دیوار نبودند و تا جایی که می‌دانیم اصولاً کالایی قابل مبادله یا محمل پول تلقی نمی‌شدند. برخلاف،

۱. بالزاک در داستان کوتاه و بسیار جالبی با نام «پیر گراسو» اوج بدبینی خود را به این وضعیت تازه نقاشی ابراز می‌کند: اونوره دو بالزاک، شاهکار گمنام، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: کتاب نشر نیکا، ۱۳۹۱.

نوعی احترام و ارزش و اهمیت معنوی در کار بود که باعث می‌شد افراد پاره‌کاغذهای حاوی تصویر یا خطوط خوشنویسی‌شده را حفظ کنند. انبوه طرح‌های تمرینی و سیاه‌مشق‌های به‌جامانده از عصر صفوی و افشار و زند مؤید این نکته است. در عصر قاجار و حتی پهلوی اول نیز بازار هنری در معنای متداول و در مقیاسی معنادار شکل نگرفت. از میانه‌های قاجار نقاشان دربار کوشیده بودند تا نوعی از آموزش آکادمیک هنر طبیعت‌گرا را شکل دهند و در دوره پهلوی اول، شاگردان کمال‌الملک برای نخستین بار آموزه‌های معلمشان را در قالب قواعدی طبقه‌بندی شده صورت‌بندی کردند؛ ولی این فعالیت‌ها مثلاً با تدوین قواعدی برای قیمت‌گذاری کار هنری همراه نبوده است. در بیرون از حیطه آموزش، بازار کوچکی برای منظره‌نگاری و چهره‌سازی شکل گرفت و نقاشان آموزش‌دیده در مدرسه صنایع مستظرفه به آموزش نقاشی به متقاضیانی در بیرون از حیطه آکادمیک مشغول شدند. اما کماکان تا تشکیل بازار هنری به معنای دقیق کلمه فاصله زیادی بود.

گسست سیاسی پس از شهریور ۱۳۲۰، فضای تازه‌ای برای فعالیت‌های سیاسی و روشنفکری و تبادل افکار و ایده‌ها میان هنرمندان جوان و نوجو با نویسندگان و روشنفکران فراهم آورد. نخستین موج هنر نوگرا در این دوره پا گرفت و پیشگامانش، برای تداوم هنر خود و برای کسب و تثبیت مرتبه اجتماعی، برای نخستین بار نگارخانه‌هایی تأسیس کردند که کارشان مشخصاً نمایش و معرفی و فروش نقاشی بود. این هنر نو، اگر نه در موضوع، دست‌کم در خصلت طغیان‌گر خود محتوایی سیاسی و اجتماعی داشت و حامیان و معدود خریداران آن نیز قشر محدود تحصیلکردگان و روشنفکران و نویسندگان بودند. با سرکوب وسیع اجتماعی و سیاسی سال ۱۳۲۹ و ۱۳۳۲، این هنر مستقل نیز محدود و کندآهنگ شد و از نیمه دوم دهه ۱۳۳۰ جای خود را به جریان‌های تازه در هنر نوگرا با گرایشی تزئینی داد که بیش از هر چیز بر حمایت‌های مادی و معنوی حکومت وقت اتکا داشت.^۱ به این ترتیب و در طی دو دهه، این هنر که با

۱. برخلاف ادبیات نو در کشور ما که در ارتباطی مستقیم‌تر با مخاطبش، مسیری به‌مراتب مستقل‌تر و خودساخته‌تر و انتقادی‌تر را پیمود. شرحی از این موضوع را در این مقاله بخوانید: علی گلستانه، «نقاشی نوگرایی ایران؛ میان مقاومت و تسلیم»، وبسایت حلقه تجریش، ۱۳۹۷. به آدرس: <https://www.tajrishcircle.org/art13970208>

بازاری مصنوعی و فرمایشی حمایت می‌شد در فضایی امن و گلخانه‌ای رشد کرد و بالید و البته با وقوع انقلاب ۱۳۵۷ و ازبین‌رفتن نیروی روبنایی‌ای که آن را حمایت می‌کرد، همه انگیزه‌ها و محرک‌های خود را از دست داد و از حرکت باز ایستاد. اما آغاز تشکیل بازار هنری هرچند محدود اما واقعی و متداوم در ایران به اواخر دهه ۱۳۶۰ به بعد برمی‌گردد، دوره‌ای که در آن سیاست‌های اقتصادی دولت به سمت خصوصی‌سازی، تبلیغ مصرف، و تشویق بازرگانی پیش رفت.^۱ از حدود سال‌های ۱۳۶۷ و ۶۸ و پس از نزدیک به یک‌دهه حیات زیرزمینی، بار دیگر تعدادی نگارخانه خصوصی در ایران شروع به فعالیت کردند و کوشیدند جان تازه‌ای در کالبد تجربه‌گری هنری بدمند، این بار به‌طور مستقل‌تر و بدون حمایت مادی و معنوی ایجابی یا دست‌کم مستقیم دولت مستقر. تلاش اینان برای نمایش و معرفی هنرمندان و یافتن بازاری محدود برای فروش آثارشان از اواخر دهه هفتاد ثمر و نتیجه‌ای معنادار داد. گویانکه خریداران همچنان علاقه‌مندانی بودند که از خرید هنر چندان سودای سرمایه‌گذاری یا کسب سود مالی مستقیم نداشتند. از اواسط دهه ۱۳۸۰ و با گشایش نسل جدیدی از گالری‌ها که می‌توانستند سود حاصل از سرمایه‌گذاری‌های تولیدی و تجاری دوره بعد از جنگ را به حیطة کسب‌وکار هنر بکشانند، بازار هنر وارد مرحله تازه‌ای شد که در آن، به‌موازات پیدایش نشریات هنری تخصصی، تبلیغ و ترویج آثار هنرمندانی جوان به‌عنوان ستاره‌های دنیای هنر ایران به‌عنوان یک راهبرد و رویه تجاری مورد توجه قرار گرفت. از پایان این دهه تا میانه دهه ۱۳۹۰ شرایط تحریم و ابهامات مالی حاصل از آن، نیروی محرکه دیگری برای این بازار ایجاد کرد. حالا دیگر خرید و فروش کارهای هنری به‌عنوان نوعی کسب‌وکار جا افتاده و بازاری پررونق حول آثار هنرمندان صاحب‌نام شکل گرفته بود که مازاد آن صرف خرید آثار هنرمندان جوان‌تر می‌شد.^۲ گرچه این پول، سرجمع در قیاس با دیگر عرصه‌های

۱. شرحی خواندنی از این تحولات را در این کتاب مطالعه کنید: عباس کاظمی، امر روزمره در جامعه پساانقلابی، تهران: فرهنگ جاوید، ۱۳۹۵.

۲. اینجا، تمرکز شدید این بازار در پایتخت جای تأمل و بررسی اساسی دارد.

سرمایه‌گذاری‌های ثانوی یا فرعی مبلغ‌گزاری به شمار نمی‌آمد، تزریق یک‌باره آن به حیطه هنر، در کنار عوامل مهمی مثل تورم و افزایش هزینه‌های زندگی و ارزان شدن نیروی کار، آنقدر قدرت داشت تا، علی‌رغم به‌تکاپوانداختن فعالیت هنری و ایجاد جوّی پرزرق‌وبرق، آسیبی جدی به بنیان نیم‌بند آموزش آکادمیک و نقد هنری وارد و هرگونه بحث‌ وجدلی حول جنبه‌های معرفتی و مهارتی هنر را با باندبازی و سفته‌بازی و قمار روی کارهای نسل جدیدی از نقاشان جایگزین کند.

این روند به واسطه رویدادهای بحرانی اجتماعی و سیاسی سال‌های اخیر و نیز غلبه نسبی کشور بر تحریم‌ها تاحدی مختل شده و به بن‌بست‌هایی جدی خورده است، اما آسیب‌های آن و (حالا دیگر هم‌گام با ایدئولوژی مسلط جهانی دنیای هنر) تلقی یک‌سویه کالامحوری که از اثر هنری تثبیت کرده همچنان تا مدت‌ها پابرجاست و از همین رو باید بیش از گذشته در تدوین و ترویج زبانی برای نقد آن کوشید. گردآوری و ترجمه جستارهای کتاب حاضر^۱ ادای سهمی است در این کوشش، و پیشنهادی است برای اینکه رابطه پول و هنر را چیزی فراتر و پیچیده‌تر از نوشتارهای سرد به‌تازگی رواج‌یافته آکادمیک درباره کارآفرینی و توسعه توریسم به واسطه هنر و سنجش نمودارهای فروش و گردش مالی در بازار هنر یا از آن سو گپ‌های محفلی درباره باندبازی، حق‌خوری، و پول‌شویی در این بازار ببینیم.

مترجمان، پاییز ۱۴۰۲.

اسطوره پرومته

۱. برخی از این متن‌ها یا خلاصه‌هایی از آن‌ها پیشتر بین سال‌های ۱۳۹۲ تا ۹۷، به‌طور پراکنده و بخش‌بخش در دوهفته‌نامه تندیس منتشر شده بودند. برای چاپ نسخه‌های کامل آن‌ها در قالب این کتاب، همه‌شان را به‌طور اساسی بازبینی و ویرایش کرده‌ایم.