پیشگفتار کتاب پول و هنر

علی گلستانه و شکوفه غفاری

یکی از شگفت‌انگیزترین نوشته‌های ادبی درباره‌ی رابطه‌ی پول و هنر «پیشگفتار پیرامون تئاتر» در ورودیه‌ی نخستِ *فاوست* گوته است، آنجا که بین مدیر تئاتر، شاعر، و دلقک درباره‌ی تضادهای احتمالیِ آزادی هنرمندانه با لزوم جلب نظر مخاطبان و شلوغ‌شدن باجه‌ی فروش بلیط گفت‌وگویی درمی‌گیرد.[1] نگرش دوپهلوی گوته به رابطه‌ی 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 فریبنده‌ی اسکناس سر می‌دهد. توجه و حساسیت به جایگزین‌پذیریِ پول با همه‌ی دیگر ارزش‌ها را در آثار دیگر هنرمندان

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

و ادبیانِ اواخر سده‌ی هژده و سراسرِ سده‌ی نوزدهم نیز می‌توان سراغ گرفت. درباره‌ی دلایل این نگاه و تأثیر توسعه‌ی 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 دوپهلو از آن زمان تا به امروز در هنر غرب تداوم داشته و به‌نوعی بر رابطه‌ی پرکشمکش کل هنر مدرنیسم، به‌طور عام، با بازار و، به‌طور خاص، با بازار هنر تأثیر گذاشته است. هنر مدرن صرفاً قیامی زیبایی‌شناختی علیه میثاق‌های هنریِ 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 غلبه‌ی پول بر مناسبات انسانی، و مقاومتی بود در برابر بدل‌شدن هنر به کالا. این موضع، از منظره‌های تاریک و شبانه‌ی ژان‌ـفرانسوا میّه تا طراحی زمخت و هتّاکانه‌ی نقاشان گروه پُل، از ساخته‌گزیده‌های غیرفردانیِ مارسل دوشان و تصاویر رعب‌آور دادائیست‌ها، تا کانسپچوئال‌آرت و آرته‌پووِرا، نمودهای 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 ــ 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 دغدغه‌ی ایشان بیشتر «آشناکردنِ عمومِ مردم» بود با زبان هنر مدرن، که این خود تلویحاً یعنی تبدیل‌کردن طبقه‌ی متوسط شهری به مصرف‌کنندگان هنر.[۳] 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 محدودِ دو یا چند سلیقه‌ی هنری با هم نیست؛ بلکه فراتر، هنر را عرصه‌ای برای سرمایه‌گذاری، کسب سود از طریق دلالی، جابه‌جاکردن اعتبارات مالی، و در یک کلام محملِ پول دانستن است. در ایران، از عصر ایلخانی نُسخ ارزان‌قیمت کتاب‌های مصور و ظروف منقوش و از اواسط عصر صفوی نقاشیِ مستقل از کتاب دست‌کم به‌طور محدود برای فروش به غیردرباریان عرضه می‌شده است؛ اما صرفاً در همین یکی دو دهه‌ی اخیر بوده که تصویر به‌شکلی وسیع شمایل کالا به خود گرفته است.

در اروپا هیئت اولیه‌ی موزه‌ها و نگارخانه‌هایی که قطعات هنری را جدا از زمینه‌ی تولید و دلالت محتوایی‌شان نمایش می‌دادند دست‌کم از اواخر سده‌ی پانزدهم شکل گرفت. در عصر باروک، صنعت تولید و دلالیِ تصویر در شهرهای تجاریِ هلند کاملاً تخصصی و به‌شدت سودآور شد. از سده‌ی هفدهم آکادمی سلطنتی فرانسه با اهداف سیاسیِ معیّن میراث کلاسیک‌گراییِ 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 سده‌ی هژدهم، فرانسیسکو

---

۲. کتاب کلاسیک چهارجلدیِ آرنُلد هاوزر یعنی *تاریخ اجتماعی هنر* (ترجمه‌ی 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.
۳. برای نمونه رجوع کنید به نوشته‌های کریم امامی در دهه‌ی چهل (*گال... گال... گالری*، تهران: نیلوفر، ۱۳۹۵) که در آن جا به جا این مضمون به چشم می‌خورد.

گویا در اسپانیا و ویلیام هوگارث در انگلستان در روزنامه‌ها برای فروش کتابچه‌های چاپیِ آثارشان تبلیغ می‌کردند و در پایان همین قرن، سالن رسمی پاریس به مرکز نمایش و فروش آثار صدها هنرمند بدل شد.[۴] در انتهای سده‌ی نوزدهم فقط در پاریس هزاران هنرمندِ فعال، صدها نگارخانه‌ی خصوصی، و پرشمار مجموعه‌دار هنر وجود داشت. هجرت وسیع هنرمندان اروپایی به ایالات متحده‌ی امریکا در طول جنگ جهانی دوم، از جهتی به معنای انتقال و تزریق وسیع اعتبارات مالی به این کشور نیز بود. خلاصه، توسعه‌ی دلالیِ هنر و ورود هنر به عرصه‌ی اقتصاد پولی گام‌به‌گام همراه با توسعه‌ی نظام سرمایه‌داریِ صنعتی و بانکی و در مقیاس‌های بزرگ و معنادار صورت گرفت.

در ایران روند متفاوت بود. اینجا صنعت تولید تصویر و قواعد و میثاق‌های زیبایی‌شناختیِ ملازم با آن عمدتاً در دل کتابخانه‌های دربار مرکزی یا کتابخانه‌ها و کارگاه‌های حکام محلی تکوین یافت. در کنار آن، جریان خُرد تولید تصویر هم بود که در قالب تصویرگریِ کتاب‌های ارزان‌تر یا ظروف سفالین، تصاویر نازل‌تر و کم‌تزئین‌تری برای مخاطبان یا بازرگانانِ متوسط شهری می‌ساخت. با توسعه و رشد سوداگری در شهرهایی همچون قزوین و اصفهان صفوی، تولید کتابخانه‌ایِ تصویر کم‌کم جای خود را به تک‌تصویرهایی جدا از متن کتاب و عمدتاً با موضوعاتی تجربی و مربوط به زندگی روزمره‌ی شهری داد. اما این تصاویر مستقل همچنان برای آویختن به دیوار نبودند و تا جایی که می‌دانیم اصولاً کالایی قابل‌مبادله یا محمل پول تلقی نمی‌شدند. برخلاف، 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 دوره‌ی پهلوی اول، شاگردان کمال‌الملک برای نخستین‌بار آموزه‌های معلمشان را در قالب قواعدی طبقه‌بندی‌شده صورت‌بندی کردند؛ ولی این فعالیت‌ها مثلاً با تدوین قواعدی برای قیمت‌گذاری کار هنری همراه نبوده است. در بیرون از حیطه‌ی آموزش، بازار کوچکی برای منظره‌نگاری و چهره‌سازی شکل گرفت و نقاشانِ آموزش‌دیده در مدرسه‌ی صنایع مستظرفه به آموزش نقاشی به متقاضیانی در بیرون از حیطه‌ی آکادمیک مشغول شدند. اما کماکان تا تشکیل بازار هنری به معنای دقیق کلمه فاصله‌ی 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 مرتبه‌ی اجتماعی، برای نخستین‌بار 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

---

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

سیاسی و اجتماعی داشت و حامیان و معدود خریدارانِ 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 نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۳۳۰ جای خود را به جریانی تازه در هنر نوگرا با گرایشی تزئینی داد که بیش از هر چیز بر حمایت‌های مادی و معنوی حکومت وقت اتکا داشت.[۵] به این ترتیب و در طی دو دهه، این هنر که با 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، همه‌ی انگیزه‌ها و محرک‌های خود را از دست داد و از حرکت باز ایستاد.

اما آغاز تشکیل بازار هنریِ هرچند محدود اما واقعی و متداوم در ایران به اواخر دهه‌ی ۱۳۶۰ به بعد برمی‌گردد، دوره‌ای که در آن سیاست‌های اقتصادیِ دولت به سمت خصوصی‌سازی، تبلیغ مصرف، و تشویق بازرگانی پیش رفت.[۶] از حدود سال‌های ۱۳۶۷ و ۶۸ و پس از نزدیک به یک‌دهه حیات زیرزمینی، بار دیگر تعدادی نگارخانه‌ی خصوصی در ایران شروع به فعالیت کردند و کوشیدند جان تازه‌ای در کالبد تجربه‌گریِ هنری بدمند، این‌بار به‌طور مستقل‌تر و بدون حمایت مادی و معنویِ ایجابی یا دست‌کم مستقیمِ دولت مستقر. تلاش اینان برای نمایش و معرفی هنرمندان و یافتن بازاری محدود برای فروش آثارشان از اواخر دهه‌ی هفتاد ثمر و نتیجه‌ای معنادار داد. گو اینکه خریداران همچنان علاقه‌مندانی بودند که از خرید هنر چندان سودای سرمایه‌گذاری یا کسب سود مالیِ مستقیم نداشتند. از اواسط دهه‌ی ۱۳۸۰ و با گشایش نسل جدیدی از گالری‌ها که می‌توانستند سود حاصل از سرمایه‌گذاری‌های تولیدی و تجاریِ دوره‌ی بعد از جنگ را به حیطه‌ی کسب‌وکار هنر بکشانند، بازار هنر وارد مرحله‌ی 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 رویّه‌ی تجاری مورد توجه قرار گرفت. از پایان این دهه تا میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۹۰ شرایط تحریم و ابهامات مالی حاصل از آن، نیروی محرکه‌ی دیگری برای این بازار ایجاد کرد. حالا دیگر خریدوفروش کارهای هنری به‌عنوان نوعی کسب‌وکار جا افتاده و بازاری پررونق حول آثار هنرمندان صاحب‌نامِ شکل گرفته بود که مازاد آن صَرف خرید آثار هنرمندان جوان‌تر می‌شد.[۷] گرچه این پول، سرجمع در قیاس با دیگر عرصه‌های سرمایه‌گذاری‌هایِ ثانوی یا فرعی مبلغ گزافی به شمار نمی‌آمد، تزریق یک‌باره‌ی آن به حیطه‌ی هنر، در کنار عوامل مهمی مثل تورم و افزایش هزینه‌های زندگی و ارزان‌شدن نیروی کار، آنقدر قدرت داشت تا، علی‌رغم به‌تکاپوانداختن فعالیت هنری و ایجاد جوّی پرزرق‌وبرق، آسیبی جدی به بنیانِ نیم‌بند آموزش آکادمیک و نقد هنری وارد و هر گونه بحث‌وجدلی حول جنبه‌های معرفتی و مهارتی هنر را با باندبازی و سفته‌بازی و قمار روی کارهای نسل جدیدی از نقاشان جایگزین کند.

---

۵. برخلاف ادبیاتِ 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، «نقاشیِ نوگرای ایران؛ میان مقاومت و تسلیم»، وبسایت *حلقه‌ی تجریش*، ۱۳۹۷. به آدرس: https://www.tajrishcircle.org/art13970208/.

۶. شرحی خواندنی از این تحولات را در این کتاب مطالعه کنید: عباس کاظمی، *امر روزمره در جامعه‌ی پسانقلابی*، تهران: فرهنگ جاوید، ۱۳۹۵.

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

این روند به‌واسطه‌ی رویدادهای بحرانیِ اجتماعی و سیاسی سال‌های اخیر و نیز غلبه‌ی نسبیِ کشور بر تحریم‌ها تاحدی مختل شده و به بن‌بست‌هایی جدی خورده است، اما آسیب‌های آن و (حالا دیگر هم‌گام با ایدئولوژیِ مسلطِ جهانیِ دنیای هنر) تلقی یک‌سویه‌ی 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 ترجمه‌ی جستارهای کتابِ حاضر[۸] ادای سهمی است در این کوشش، و پیشنهادی است برای اینکه رابطه‌ی پول و هنر را چیزی فراتر و پیچیده‌تر از نوشتارهای سردِ به‌تازگی رواج‌یافته‌ی آکادمیک درباره‌ی کارآفرینی و توسعه‌ی توریسم به‌واسطه‌ی هنر و سنجش نمودارهای فروش و گردش مالی در بازار هنر یا از آن‌سو گپ‌های محفلی درباره‌ی باندبازی، حق‌خوری، و پول‌شویی در این بازار ببینیم.

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