سرمایه و هنر

بهنام کامرانی

مطالعه در باب اقتصاد هنر نیاز به مؤلفه‌های بسیار دارد و لازم است محققان و متخصصین گرد آیند تا به صورتی همه جانبه به تبیین نقش سرمایه در مورد هنر و تأثیرات آن در یک جامعه بپردازند. اقتصاد هنر در بستر اجتماعی معنی می‌یابد و خصوصیات جامعه‌شناختی بی‌شک بر آن مؤثرند. تاریخ اقتصاد هنر نیز به قدمت تاریخ هنر است و مطالعه‌ای سطحی، گویای تأثیر نقش مهم اقتصاد هنر در پیدایش و هدایت هنر و هنرمندان است. در این مقال سعی شده است ارتباط و نقش سرمایه در هنر روشن شود و اهمیت اقتصاد هنری در جوامع امروزی تا اندازه‌ای گوشزد شود. بدیهی است که اگر به دنبال اقتصاد هنر پویایی هستیم تمام نهادها و ارگان‌ها و افراد باید در آن سهیم باشند و دولت به عنوان متولی کلان فرهنگ بیش از پیش باید به این مقوله توجه کند. مفهوم هنرمند و صنعتگر تا قبل از قرون رنسانس و حتی بعد از آن قابل تفکیک نیست. تاریخ اقتصاد هنر با مستقل شدن هنرمند و متمایز شدنش از صنعتگر وارد مرحله جدیدی می‌شود. نفوذ حامیان هنر در قرن پانزدهم میلادی تا بدان حد بود که رنگ‌ها و طرح را برای نقاش مشخص می‌کردند. عصر رنسانس با کشف مفهوم «نبوغ» و خودمختاری هنرمند او را از کارگاه‌های صنفی جدا می‌کند. به نظر «آرنولد هاوزر[1]»، «میکل

آنژ[۲]» نخستین هنرمند نوین است، چرا که همهٔ اثرش را ـ از نخستین ضربه چکش تا آخرین آن را ـ خود شکل می‌دهد و در همکاری با شاگردان و دستیاران ناتوان است.[۳]

استقلال بخشیدن به هنرمند زمینه‌های اقتصادی نیز داشت از جمله ظهور طبقه بازرگان در ایتالیا و فرانسه، از این به بعد هنرمند و نهادهای درگیر در تولید هنری به‌طور فزاینده‌ای دستخوش دگرگونی شدند. از اواسط قرن هجدهم میلادی هنرمندان با وضعیت تازه‌ای روبرو شدند که پیامد زوال نظام حمایت مستقیم حامیان بود. ولی در عین حال زندگی آنان به سمت بی‌ثباتی پیش رفت و آنان را بیش از پیش گرفتار بی‌ثباتی اقتصادی نمود. هنرمند در دنیای نوین از دستورالعمل‌های تحمیلی حامیان که زیر فشار مادی و سیاسی ناگزیر از انجام دادنشان بود سرباز می‌زند.

هر چند محدودیت‌ها به صورت‌های مختلف و به‌طور مستقیم نیز بر خصوصیات اثر هنری تأثیر می‌گذارند. همچنین مفهوم «نابغه» و پذیرش آن باعث نمی‌شود که هنر را پدیده‌ای کاملاً فردی قلمداد کنیم و نقش عوالم جمعی را در آن نادیده بگیریم.

در روند تاریخی در دنیای نوین تولید هنر از مفهوم «کار» جدا می‌شود و هم از تأثیر سرمایه‌داری بر کنار نمی‌ماند. با جدا شدن هنرمند از حامیان سنتی، کلیسا و فرهنگستان ارتباط رشته‌هایی که او را به سرمایه مربوط می‌کنند قطع می‌شود. این حالت به هر چه آرمانی‌تر شدن زندگی و کار هنری و بالاخره خود هنرمند می‌انجامد. این مسئله شاید مهم‌ترین تناقض در انتخاب فعالیت هنری برای هنرمند است. از طرفی هنرمند تابع سلیقه‌هاست و تصورات زیبایی‌شناسانه او متأثر از کسانی است که در بازار نفوذ دارند و هر کار هنری را که او تولید می‌کند برای بازاری در نظر گرفته‌اند که آن را جذب می‌کند. این رویکرد باعث می‌شود که قدرت خلاقهٔ هنرمند کاهش یافته و فردیت در او از بین برود.[۴] از طرف دیگر هنرمند می‌کوشد از معیارها فاصله گرفته و به نوآوری بپردازد و این دو مسئله موجب ایجاد تضاد در مناسبات و کار هنرمند می‌شوند جدایی محصول هنری از شیوه تولید سرمایه و مناسبات اجتماعی و اقتصادی موجب می‌شود که هنرمند موقعیت پذیرفته شده خود را در جامعه از دست داده و منزوی شود. از اولین هنرمندانی که در هنر نوین به نفی بورژوازی می‌پردازد و زندگی مردم عادی در آثارش کیفیاتی انسانی می‌یابد «گوستاو کوربه[۵]» است. او نمایش نقاشی غیرقابل فروشش را به رویدادی تاریخی بدل می‌کند.[۶] هر چند اعتماد به نفس

و شور و هیجان در «کوربه» و هوادارانش بیشتر ناشی از عقاید سیاسی است اما آنان باور دارند که پیشاهنگان حقیقت و پیشگامان آینده‌اند.

«میله»[7] زندگی روستایی را تا حد یک آرمان والا به شکل درمی‌آورد و «دومیه»[8] دنیای بورژوازی حامی دولت را با طنزی نهفته در آثارش به سخره می‌گیرد.

هنرمند در این زمان می‌کوشد تا جامعه را ترغیب به فهم تازه‌ای کند و خود را جزیی از مردم بداند به‌رغم این کوشش‌ها، چون «رمانتی‌سیسم[9]» هنوز در جامعه دارای کشش و جذابیت است، آثار «کوربه» و همراهانش جماعت وسیعی را جلب نمی‌کند. طبیعت‌گرایی و توجه به موضوعات عادی شروع واکنشی است که هنرمند به زوال دست‌آوردهای هنر لوکس و اقتدارگرا می‌دهد.

از طرف دیگر، خردگرایی و تجزیه و تحلیل و تکامل مراکز فرهنگی و شهرهای بزرگ زمینه‌ای فراهم می‌کنند تا هنر نو خود را عرضه کند. از این‌رو «امپرسیونیسم[10]» را می‌توان هنری «شهری» دانست، نه بدین سبب که چشم‌اندازهای شهر را کشف می‌کند و نقاشی را از ده به شهر می‌آورد بلکه از این‌رو که جهان را از خلال دیدگان شهرنشین می‌بیند.[11]

هنر «امپرسیونیست‌ها» درون‌زاست و انگار که هنرمندان آثار خویش را برای هنرمندان تولید می‌کنند. در عصر «امپرسیونیست‌ها» شغل تازه‌ای به نام «دلال ـ منتقد» پا به عرصهٔ مناسبات بازار هنر می‌گذارد. دلال ـ منتقد مفهومی است که جانشین حامیان هنری سنتی و نقش فرهنگستان در حمایت از هنرمند می‌شود به عبارت دیگر مردم و نهادهای واسطه نقش مهم‌تری در بقای اقتصادی هنرمند به عهده می‌گیرند و نقش کارگزاران حیاتی را برای هنرمندانی که اینک در انزوا کار می‌کنند، دارا هستند. تحمل محرومیت‌های ناشی از این موقعیت تازهٔ هنرمند چنان دشوار است که برخی از آنان را وامی‌دارد با قبول سفارشات مزدبگیر بشوند یا در حرفه‌های وابسته مثل تدریس در مدارس هنری گذران زندگی کنند.

«نئوامپرسیونیست‌ها[12]» با بازگشتی دیگر به سمت خویش، هم به درون خود و هم به سرزمین‌های دیگر سفر می‌کنند. کولی‌واره‌های بعد از امپرسیونیست هم از جامعهٔ بورژوا فراری‌اند و هم حتی از تمدن صنعتی اروپایی. این مواجهه با سرمایه و جهان تولید صنعتی باعث می‌شود که هنرمندان توجه بیشتری به درونیات و تخیلات پنهان و حتی تأکید بر زشتی کنند و به نبرد با قراردادهای بیانی روند و از چیزهای دلکش و آذینی و خوشایند، که مورد نظر عامه و فرادستان است و پیش پاافتاده و منحط جلوه می‌کند، بگریزند. آنان موجوداتی یگانه‌اند که می‌کوشند در سخت‌ترین شرایط بینش توده‌های مردم را ارتقا بخشند و این موقعیت هم هنرمند را از مردم و سرمایه‌گذاران متعارف دور می‌کند و هم بر آن است که پلی تازه از رفتار بصری بین انسان‌ها بنا کند.

«نئوامپرسیونیست‌ها» یا از قِبَل سرمایه اجدادی گذران زندگی می‌کنند، مانند «لوترک[13]» و «سزان[14]» یا حامیان محدودی را دست و پا کرده و زندگی را می‌گذرانند.

رابطهٔ این حامیان مستقل را به روشن‌ترین شکل در رابطهٔ «ونگوگ[15]» و برادرش «تئو» می‌توان دید. «ونگوگ» در نامه‌هایش وجوه هنرمند عصر تازه را نمایان می‌کند او می‌نویسد:

«...البته ما باید مانند راهب و تارک دنیا زندگی کنیم و با یگانه کاری که به آن دلبستگی داریم بسازیم و از همهٔ خوشی‌های زندگی چشم بپوشیم...، اینجا نقاش را دیوانه یا سودپرست می‌دانند، در حالی که بهای یک لیوان شیر یک فرانک و یک تکه نان شیرین ۲ فرانک است، آن هم در حالی که تابلوها به فروش نمی‌رود...[16]»

همان‌گونه که نقش خانوادهٔ «مدیچی» در زمان رنسانس و پیشرفت هنر در ایتالیا را نمی‌توان نادیده گرفت، افرادی مثل «تئو» برای ادامهٔ حیات هنری هنرمندانی چون «ونگوگ» را هم نمی‌توان نفی کرد.

شاید اگر «تئو»، «ونگوگ» را تأیید نمی‌کرد و او را مورد حمایت مادی و معنوی قرار نمی‌داد «ونگوگ» در تاریخ هنر جایگاه کنونی را نداشت.

«... از اینکه تابلوهایم دست‌کم به همان بها که برایم تمام می‌شود، نمی‌ارزد همیشه خود را سرزنش می‌کنم، با وجود این باید کار کرد. البته می‌توانم به کاری دیگر دست زنم، و اگر بدانم با کار دیگر از سنگینی بار تو می‌کاهم، بی‌دریغ اقدام خواهم کرد...»

نهادهای حمایت کننده از هنرمند در آن زمان اغلب سلیقه‌ای و تنگ‌نظرانه افراد را مورد حمایت قرار می‌دادند. نقش مهم مؤسسات در آفرینش هنری به صورتی (مرد سالارانه) را با در نظر گرفتن نقش زنان در تاریخ هنر اثبات می‌کنند.

امروزه هنرمندان زنی که آثارشان نادیده گرفته شده دوباره کشف می‌شوند و هم نقش عوامل اجتماعی و اقتصادی که باعث برکناری زنان از هنر ــ به ویژه نقاشی و مجسمه‌سازی ــ شده است، تبیین می‌شود. حتی در قرن نوزدهم و بیستم زنان هنرمند، یا فرزند هنرمندان‌اند یا در کنار مرد هنرمندی زندگی می‌کنند («فریدا کالو[17]»، «جرجیا اُکیف[18]» و «کامیل کلود[19]» به ترتیب در کنار «ریورا[20]»، «استیگلیتز[21]» و «رودن[22]» زندگی کردند).

کارگاه‌ها نقاشی و فرهنگستان به زنان و فعالیت هنرمندانه آنها بی‌توجهی نشان می‌دهند تا جایی که حتی زنان نویسنده نیز اسم مستعار مردانه برای خود برمی‌گزینند. این مسئله به خودی خود نقش حامیان را برای طرح هنرمند اثبات می‌کند.[23] امروزه همراه با جریانات مختلف اجتماعی، نقش هنرمند ویژه‌تر شده است و به‌خصوص دولت‌ها در کشورهای پیشرفته به نقش فرهنگی هنرمند توجه خاصی دارند، تا جایی که حتی به جذب هنرمندان نخبهٔ کشورهای دیگر مبادرت می‌کنند تا از تازگی زبان و جهش‌های خلاقهٔ آنها هنر سرزمین خود را پویاتر کنند. با خرید و به نمایش گذاشتن اثر یک هنرمند، حامیان به کار او نوعی مشروعیت می‌بخشند و حامیان دیگر در حوزه‌های نقد، تاریخ هنر و زندگی‌نامه‌نویسی و چاپ و نشر آثار و... هنر وی را تثبیت می‌کنند.

واقعیت امر این است که هنرمندان به سرمایه‌گذاری و حمایت مالی برای تولید و عرضه آثارشان احتیاج دارند، هر چند محصول شدگی اثر هنری از طرف آنان واکنش‌های متفاوتی را باعث شده است. مثلاً برخی از هنرمندان زیربار خرید و فروش آثارشان نمی‌روند و «ایدهٔ هنری» را بی‌این‌که در قالب محصولات شناخته شدهٔ هنر ارایه شود محترم شمرده‌اند. برعکس بعضی دیگر از هنرمندان، جذب سرمایه و «کسب درآمد» از راه هنر را هدف اصلی خود معرفی کرده‌اند. مثلاً «اندی وارهول[24]» که یکی از پایه‌گزاران هنر فرامدرن قلمداد می‌شود، می‌نویسد:

«موفقیت در تجارت باشکوه‌ترین و شگرف‌ترین هنرهاست. پول در آوردن هنر است، کارکردن هنر است و پیشه و حرفهٔ موفق داشتن با ارزش‌ترین هنرهاست... اگر قصد دارید یک تابلوی نقاشی به قیمت ۲۰۰/۰۰۰ دلار بخرید، پیشنهاد من این است که به جای تابلوی نقاشی این پول را به شکل بسته‌ای به دیوار اتاقتان بیاویزید وقتی کسی به ملاقات شما بیاید بی‌گمان این بسته را خواهد دید، ارزش آن را خواهد دانست و بیش از هر پردهٔ نقاشی دیگر توجه او را جلب خواهد کرد[25]» سخن دو پهلوی «وارهول» بعدها توسط کسانی دیگر به فعل درآمد.

سیر صعودی گالری‌ها، واسطه‌ها و نهادهای وابسته به هنر از طرفی محصول هنری را حمایت می‌کنند و سر و سامانی به وضع هنرمند داده و حتی در جریان‌های

فرهنگی مؤثر می‌افتند و از طرف دیگر بنابه عقیدهٔ برخی محققان باعث نزول کیفی آثار هنری شده و آن را از حالت جادویی و نقش منحصر به فرد یگانه دور می‌کنند. منتقدان ابراز می‌دارند که در جهان سرمایه‌داری روند رو به رشد آثار هنری و حمایت‌های کلان و بی‌شائبه از هنر باعث نوعی انحطاط در آن شده است. اگر به نقش این «قبیله‌های هنری» که باعث بسیاری از جریان‌های مدرن و بعد از آن شده‌اند توجه کنیم متعجب خواهیم شد که چگونه هنرمندان و آثارشان از گمنامی به معروفیت و جلال و شکوهی عجیب رسیده‌اند و چطور آثار و حتی وسایل شخصی‌شان به بهای گزاف خرید و فروش شده است.

اقتصاد هنر در ایران

در هنر شرق ـ حتی تا زمان حاضر ـ هنرمندان کمتر مستقل بوده و هنر آنها عموماً در حیطهٔ مدح و تبلیغ باقی‌مانده است. در ایران سایهٔ نفوذ اشراف و حکمرانان را تا زمان قاجار می‌توان پی‌گرفت تا جایی که خود هنر قاجار را هنری اساساً درباری می‌دانند ـ بعد از مشروطیت اندیشهٔ اقتصادی توسط کسانی چون محمدعلی فروغی و محمدعلی جمالزاده و سپس در سال ۱۳۱۷ هـ. ق. به ابتکار حسن پیرنیا با تأسیس مدرسه علوم سیاسی تبیین می‌شود ـ در «گنج شایگان»، «جمالزاده» به بررسی اوضاع اقتصادی ایران در ابتدای قرن بیستم می‌پردازد و آمار و اطلاعاتی مربوط به صنایع و معادن و صادرات و واردات و وام‌های ایران تا جزئیاتی دربارهٔ گلدوزی و ایجاد جنگل‌های مصنوعی و هزینهٔ زندگی در تهران، را ارایه می‌دهد.

کارکرد اولیه علم اقتصاد در ایران بیشتر «آموزشی» است هر چند نهادهایی مثل بانک ملی ایران و سازمان برنامه نیز تلاش‌هایی در زمینهٔ نهادینه کردن علم اقتصاد دارند، اما مبانی اقتصادی تا عصر حاضر نیز فقیر می‌نماید.[۲۶]

در جامعهٔ ما تولید اندیشه اقتصادی نیز اساساً کم بنیه است و به همین دلیل قوام جامعه علمی اقتصادی نه در تولید که در انتقال اندیشه‌های اقتصادی است. این بزرگ‌ترین معضل نهادهای اقتصادی و به تبع آن مطالعات اقتصادی هنری است. در زمینهٔ اقتصاد هنر باید اذعان داشت که حالت انتقال تفکرات حاکم بر جوامع دیگر نیز صورت نگرفته و حتی الگوهای به کار رفته در سایر کشورها نیز مورد آزمایش قرار نگرفته است.

حامیان هنر از زمان صفویه تا اندازه‌ای مستقل می‌شوند، اما استقلال آنان چندان نیست که هنرمندان را چه در آن زمان چه در زمان‌های بعد از زیر سیطرهٔ دولت برهاند. روند اقتصاد هنر در ایران شکل نگرفته و غیرقابل شناسایی است. کمبود آمار و مدارک در این زمینه باعث می‌شود که نتوان گزارش کاملی از وضع اقتصاد هنری در ایران به دست داد.

تولید اثر هنری در ایران حتی در عصر حاضر صرف نظر از پاره‌ای سفارشات بیشتر برپایه خلاقیت فردی و به صورتی زاهد منشانه و عموماً فاقد پشتوانهٔ مالی و بیشتر برای تشخص بخشیدن به هنرمند صورت می‌گیرد. در ایران امروز هنوز نشانی از سازمان‌ها و یا نهادهایی که بر روی هنرمند و آثار او سرمایه‌گذاری کرده و موجبات پشتیبانی فرهنگی کشور را فراهم کنند وجود ندارد. خریداران محدود آثار هنری نیز نمی‌توانند از میزان ازدیاد یا بازدهی سرمایهٔ هنری خود مطمئن باشند. اثر هنری بعد از فروش حکم کالایی را پیدا می‌کند که علاوه بر نقش فرهنگی و زیبایی باید ارزش مادی‌اش نیز مشخص شود. از طرف دیگر ما از داشتن کارشناسان و نقادان هنر، به صورتی قابل قبول، بی‌بهره‌ایم و خود این مسئله بر بی‌پشتوانگی آثار هنری و عدم حمایت سرمایه‌گذاران دامن می‌زند.

پیش از هر چیز باید مبانی اقتصاد هنری با توجه به تولید هنر و داده‌های آماری و شرایط موجود و تحت

نظارت مدیران هنری تعریف شود و زمینه‌های رشد و همکاری نقادان و کارشناسان با بخش سرمایه‌گذار فراهم شود. همچنین مجلات هنر باید قسمتی را به انعکاس خرید و فروش آثار و تبیین اقتصاد هنر اختصاص دهند و نهادهای دولتی و غیردولتی را برای سرمایه‌گذاری و حمایت هنرمندان و آثارشان ترغیب نمایند. در پژوهش‌های اقتصادی هنر همواره بافت اجتماعی راه‌گشا خواهد بود و همواره باید به نقش جامعه در این مطالعات توجه نمود.

برای برخورداری گروه‌های وسیعی از مردم از برنامه‌ها و فعالیت‌های هنری، نیاز شدید به سرمایه‌گذاری در این زمینه احساس می‌شود.

در ایالات متحده در سایهٔ حمایت‌ها، شاخه‌های هنری رشد قابل توجهی داشته است و کتب بسیاری در مورد اقتصاد هنری نوشته شده است که به بحث در مورد اقتصاد هنری و بحران اقتصادی در هنر پرداخته‌اند. در کتابی به همین نام (بحران اقتصادی در هنر ۱۹۶۹) ثابت می‌شود که هنر به تنهایی نمی‌تواند از خود حمایت کند. این تحقیقات و تجربیات حرفه‌ای ثابت کرده‌اند که هنرها الگوی اقتصادی خود را دارا هستند و توقعات بی‌جا از هنر نتیجه شکست در تشخیص این الگوهاست و اگر الگوها بدشناخته شوند حمایت‌های هنری نیز متوقف می‌شوند.[۲۷]

امروزه موزه‌ها از قِبَل همین حمایت‌ها نقش مهمی را برای علاقه‌مند کردن مردم به هنر ایفا می‌کنند و از طرفی به هنر و آثار هنری مشروعیت می‌بخشند.

شناخت نیازها و اخذ آمار یکی از راه‌های سودمند برای تشخیص و تبیین حامیان است. مثلاً «هیأت صنایع بین‌الملل» (NICB) «کمیتهٔ مالی هنرها» را برای حمایت از هنر و هنرمندان تشکیل می‌دهد و این کمیته سؤالاتی به شرکت‌ها و مؤسسات برای تعیین آماری از اَشکال حمایتی هنر می‌داد. این اَشکال شامل تبلیغات، ارتباط جمعی و برنامه‌هایی برای عامهٔ مردم بود. ۵۰۰ عدد از پرسشنامه‌های کامل شده به صورت اتفاقی انتخاب و آماری از آن به دست آمد که برای تعیین سیاست‌های اقتصاد هنر بسیار مفید بود.

بخشی از این سؤالات به قرار زیر است:

- آیا شما از هنر پشتیبانی می‌کنید؟
- چرا هنرها را پشتیبانی می‌کنید؟
- چه مقدار حاضرید برای هنر بپردازید؟
- در ۵ سال گذشته از چه نوع هنری حمایت کرده‌اید؟
- در آینده از چه هنرهایی مایلید حمایت کنید؟[۲۸]

از طریق سؤالات و طرح نمونه‌های دیگر، می‌توان تعداد حامیان و میزان حمایت آنان را مشخص کرد. مردم با دسترسی به هنرها و فهمیدن این که چگونه می‌توانند وقت خود را به صورت سازنده‌ای با هنرها بگذارنند، نقش مؤثری در تکامل هنر و اقتصاد آن ایفا می‌کنند.

تاجران و سرمایه‌گذاران باید بدانند که هنر چه ارزش‌هایی را به جامعه می‌بخشد و این که حمایت آنان از هنرمندان، علاقه‌مندان به هنر را زیادتر خواهد کرد.

برای مطالعه و تأثیر اقتصاد هنری، هنر را باید با صنایع سرگرم‌کننده مقایسه کرد و همواره باید فرض کرد که فعالیت‌های هنری جزء بهترین فعالیت‌ها طبقه‌بندی شوند.

به هر حال همواره اثر هنری بیش از خالق آن اهمیت داشته است چراکه موزه‌ها، کانون‌ها و گروه‌های هنری اعم از تئاتر و موسیقی بر پایه حمایت از خالق اثر پایه‌ریزی نشده‌اند، بلکه در آنها عرضه اثر هنری اصل بوده است. سودجمعی در هنرها بسیار مهم است چرا که فعالیت‌های انفرادی معمولاً در طول تاریخ از بین رفته و فراموش شده‌اند.

در مقایسه تفریحات و هنر باید گفت که تفریحات نوعی جنگ با مرگند و هنرها به این جنگ نیازی ندارند بلکه احتیاج به نیروی مهمی دارند تا آموزش و پرورش و فرهنگ یک جامعه مفید واقع شوند تمام این مطالب

که گاه پیچیده می‌نمایند باید دراقتصاد هنر مطالعه شوند.

برای هنرمند سخت است که آثارش را توضیح دهد یـا بـا آن مـعامله کـند یـا مـعیارهای نگـارخـانه‌ها و مجموعه‌داران را قبول کند. حمایت کنندگان و هنرمندان باید برای چشم‌اندازهای بهتر و درک بیشتر تلاش کنند.

در ایـران امـروز هـنوز هـنرهایی مـثل نـقاشی و مـجسمه‌سازی بـه عـلت انـفرادی بـودن بـیشتر و تکثیرپذیری کمتر، به‌طور گسترده مورد حـمایت قـرار نگرفته‌اند، هر چند این هنرها عرصه‌های تازه‌ای را برای ظهور یافته‌اند و پشتوانه‌های فکـری و فـرهنگی آنـان غنای بسیاری را آشکار می‌کند.

هنرمندان بدون آسودگی اقتصادی و فروش آثار به کارهای وابسته و فرعی روی آورده و زمان خلاقهٔ خود را مصروف فعالیت‌های دیگر می‌کنند. این حالت باعث افت کیفی آثار شده است. گـرچـه دانشگـاه‌ها و خـیل دانشجویان و هنرجویان نسبت به زمان‌های قبل فزونی یافته است اما به دلیل فقدان نقد و شناسایی خلاقیت‌ها، نهادینه کـردن و طـبقه‌بندی هـنری و هـنرمندان از یک طرف و کمبود حامیان هنر از طرف دیگر، آثار هنری نیز تفکیک نشده و فاقد توان مـالی لازم بـاری هـدایت و تأمین هنرمند باقی مانده‌اند.

به امید ایـن کـه مـتولیان و دسـت‌انـدرکاران هـنر و هـمچنین کـارشناسان اقـتصادی طـرح‌های تـازه‌ای را پی‌ریزی کنند تا هم جایگاه واقعی هنر در سطح جامعه خوب و فهمیده شـود و هـم هـنرمندان بـی‌دغدغه بـه آفرینش آثار خود بپردازند و توانایی و شعور خویش را نشان دهند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ Hauser, Arnold (1892- 1978) تاریخ‌نگار و محقق هنر.

۲ ـ Michelangelo, Bounarroti (1476 - 1564)

۳ ـ نگاه کنید به جانت ولف، تولید اجتماعی هنر، ترجمه نیره توکلی (نشر مرکز چاپ اول ۱۳۶۷ تهران) ص ۳۵

۴ ـ همان، ص ۲۴

۵ ـ Courbet, Gustave (1819 - 1877)

۶ ـ هاوزر ـ آرنولد، تولید اجتماعی هنر، ترجمه امین موید (نشر دنیای نو ۱۳۶۲) صص ۸۲ و ۸۳

۷ ـ Millet, Jean-Francois (Francisque) (1642-1679)

۸ ـ Daumier, Honore (1808 - 1879)

۹ ـ Romanticism ۱۰ ـ Impressionism

۱۱ ـ هاوزر ـ همان صص ۸۲ و ۸۳

۱۲ ـ Neo - Impressionism

۱۳ ـ Henri, Toulouse- Leutrec (1864 - 1901)

۱۴ ـ Paul, Cezinne (1839 - 1906)

۱۵ ـ Vangogh, Vincent (1853 - 1890)

۱۶ ـ نامه‌های ونگوگ جلد دوم، ترجمه رضا فروزی (انتشارات نیما چاپ سوم ۱۳۶۴) ص ۸۶

۱۷ ـ Fride, Kahlo (1907 - 1954)

۱۸ ـ O' Keefe, Georgia نقاش آمریکایی (۱۹۸۶ ـ ۱۸۸۷)

۱۹ ـ Claude, Camille (1864 - 1943) مجسمه‌ساز زن فرانسوی

۲۰ ـ Rivera, Diego نقاش مکزیکی (۱۹۵۷ ـ ۱۸۸۶)

۲۱ ـ Stieglitz, Alfred عکاس آمریکایی که یکی از حامیان هنر نو در آمریکا نیز بود (۱۹۴۶ ـ ۱۸۶۴م)

۲۲ ـ Rodin, Auguste مجسمه‌ساز فرانسوی (۱۹۱۷ ـ ۱۸۴۰م)

۲۳ ـ برای مطالعه بیشتر نگاه کنید به: جانت ولف، همان ص ۵۵ به بعد و روژه باستید هنر و جامعه ترجمه غفار حسینی (انتشارت توس ۱۳۷۴) ص ۱۲۷ به بعد.

۲۴ ـ Warhol, Andy نـقاش، گـرافـیست و فـیلمساز آمـریکایی (۱۹۸۷ ـ ۱۹۲۸م)

۲۵ ـ به نقل از علی‌اصغر فره‌باغی، بحران هنر در غرب، ویژه‌نامهٔ گردون هنر نقاشی بهار ۱۳۷۰

۲۶ ـ نگاه کنید به: محمد مالجو، نگاهی بـه تـاریخ و ویـژگی‌های اندیشه اقتصادی در ایران معاصر، فصلنامه فـرهنگی و اجـتماعی گفت و گو شماره ۲۴، تابستان ۷۸

۲۷ ـ اولین کتاب در مورد اقتصاد هنری به وسیله راکفلر در سال ۱۹۶۵ نوشته شد با عنوان «مشکلات و چشم‌اندازها» و هـمسر راکفلر خود یکی از مؤسسین موزه در ایالات متحده بود، موزه‌هایی موسوم به «نمایشگاه سفید» که برای موقعیت یک بیننده طراحی شده با حمایت او تأسیس شد.

۲۸ ـ برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به:

- Business in the Arts 70. Gideon Chagy Ed. NewYork, Eriksson, 1970

- The State of the Arts and Corporate Spport. Ed. by Gideon Chagy, 1971.