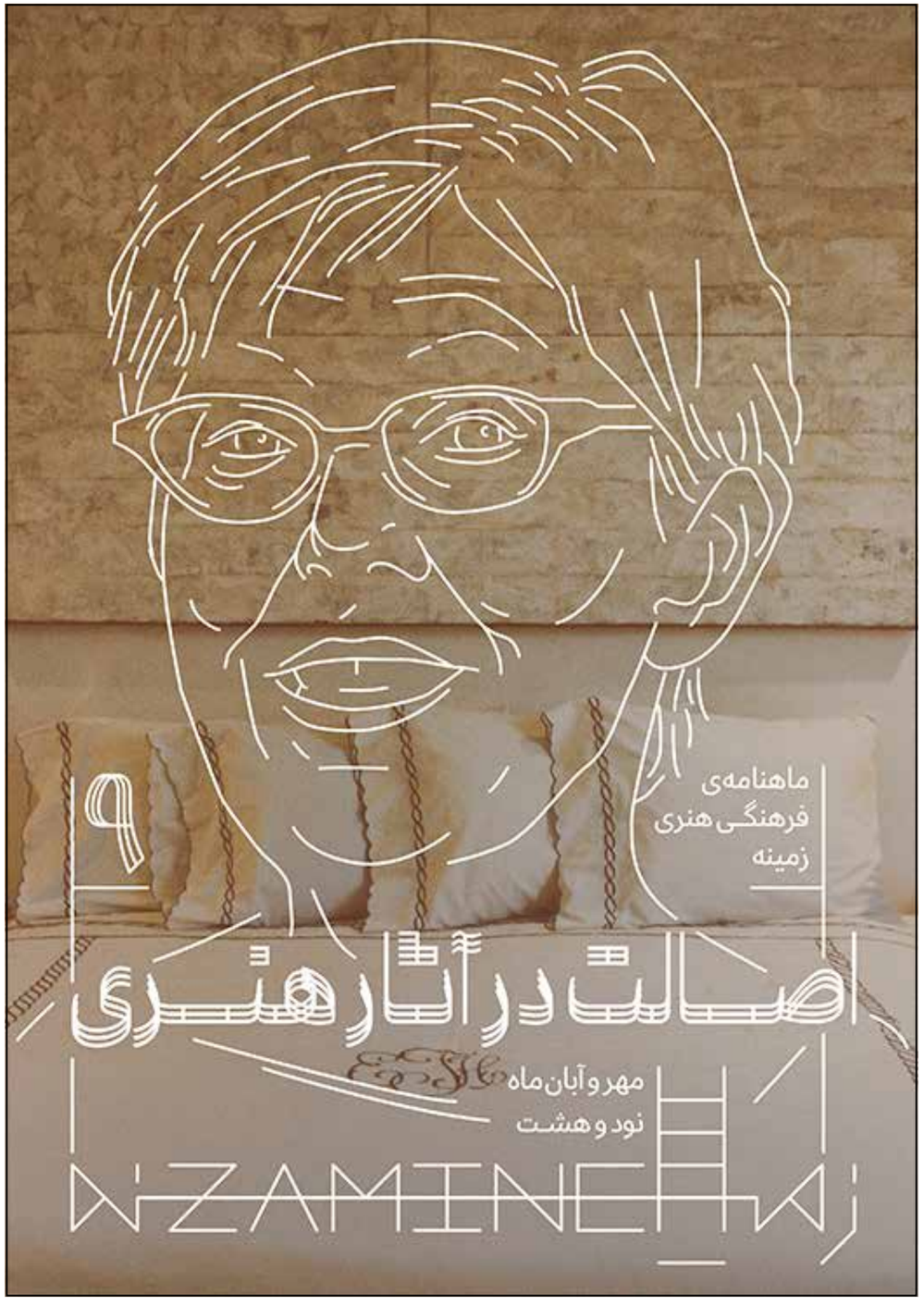

ماهنامه‌ی
فرهنگی هنری
زمینه
۹
اصالت در آثار هنری
مهر و آبان ماه
نود و هشت
ZAMINEH

# یادداشت سردبیر

کیارش علیمی

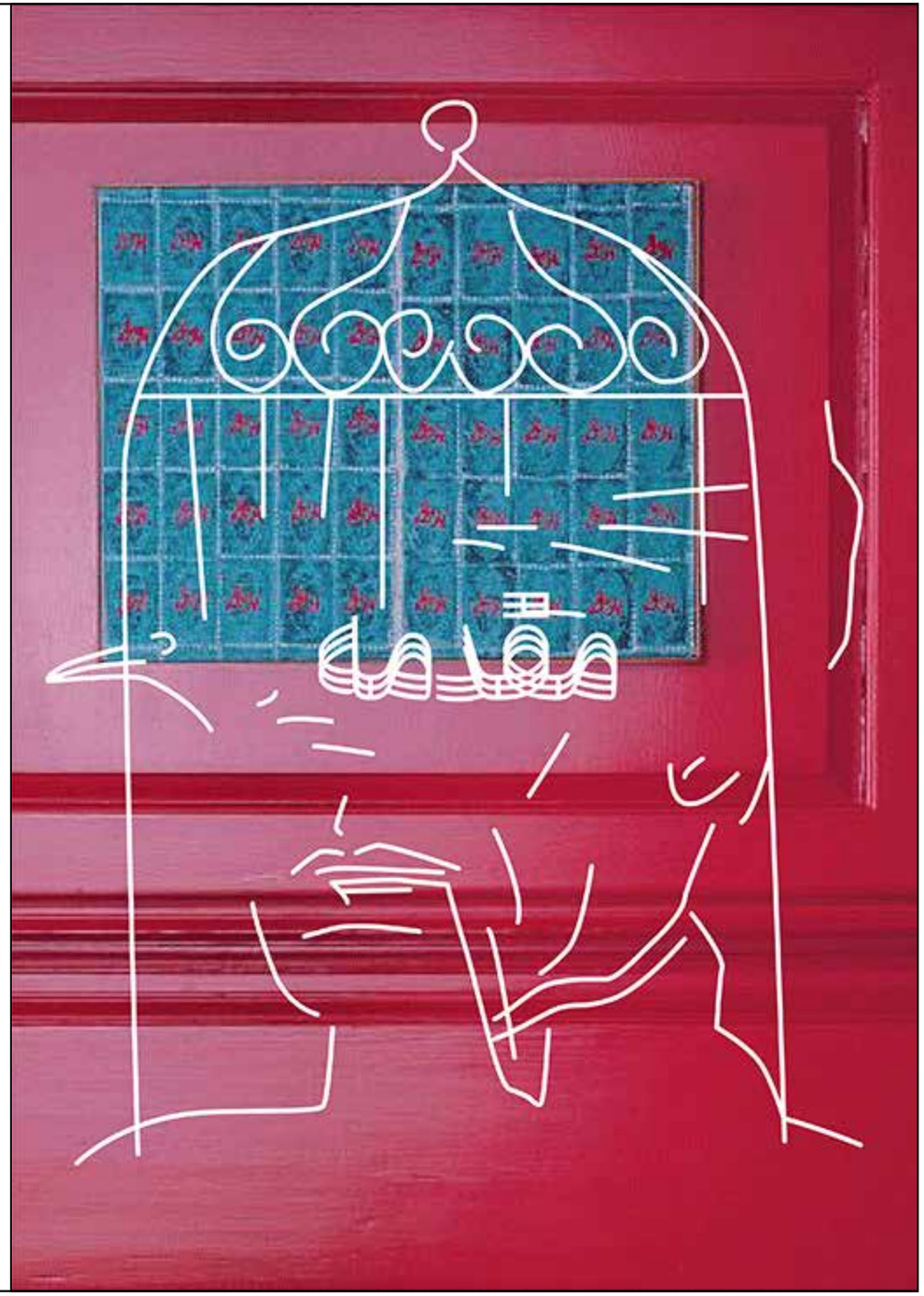
**زمینه** رسانه‌ای است گروهی که می‌خواهد عمومی، بومی و قابل فهم باشد. اگر کسی در او می‌نویسد، هر چند **زمینه** را خانه‌ی خود بیابد، عضو تحریریه‌ی او نخواهد بود. این مجله از این‌رو عده‌ای را تحریریه نمی‌نامد که تحریر در آن منوط به ارزش اندیشه‌ی مندرج در نوشتار است و نه شخص نگارنده. به یك معنی از اضطرار گفت‌وگو تحریریه‌ی **زمینه** غیر نمی‌شناسد. آن‌چه از جانب ما در قامت معیار و ساختار در این میان حاضر است سیاست‌گذاری شماره‌ها و ارزیابی مطالبی است که به دست‌مان می‌رسد.

از این‌رو **زمینه** تشکیلاتی برای همگان است که ما مدیریتش می‌کنیم.

روشِ ما برای ایجاد معرفتِ بومی بازخوانیِ مفاهیمِ بنیادین و نظریِ غالباً مغفول در کنارِ مصادیقش در میانِ کنش‌های حالِ حاضرِ ایران است. به همین دلیل، ابتدای مجله مقالاتی در این مفاهیم و بخش دیگر آن گفت‌وگو و کنکاش در شهر است. خیال ما این است که کنار هم آمدن این دو برای فراهم آوردن زمینه‌ای برای دقت و گفت‌وگو کافی است.

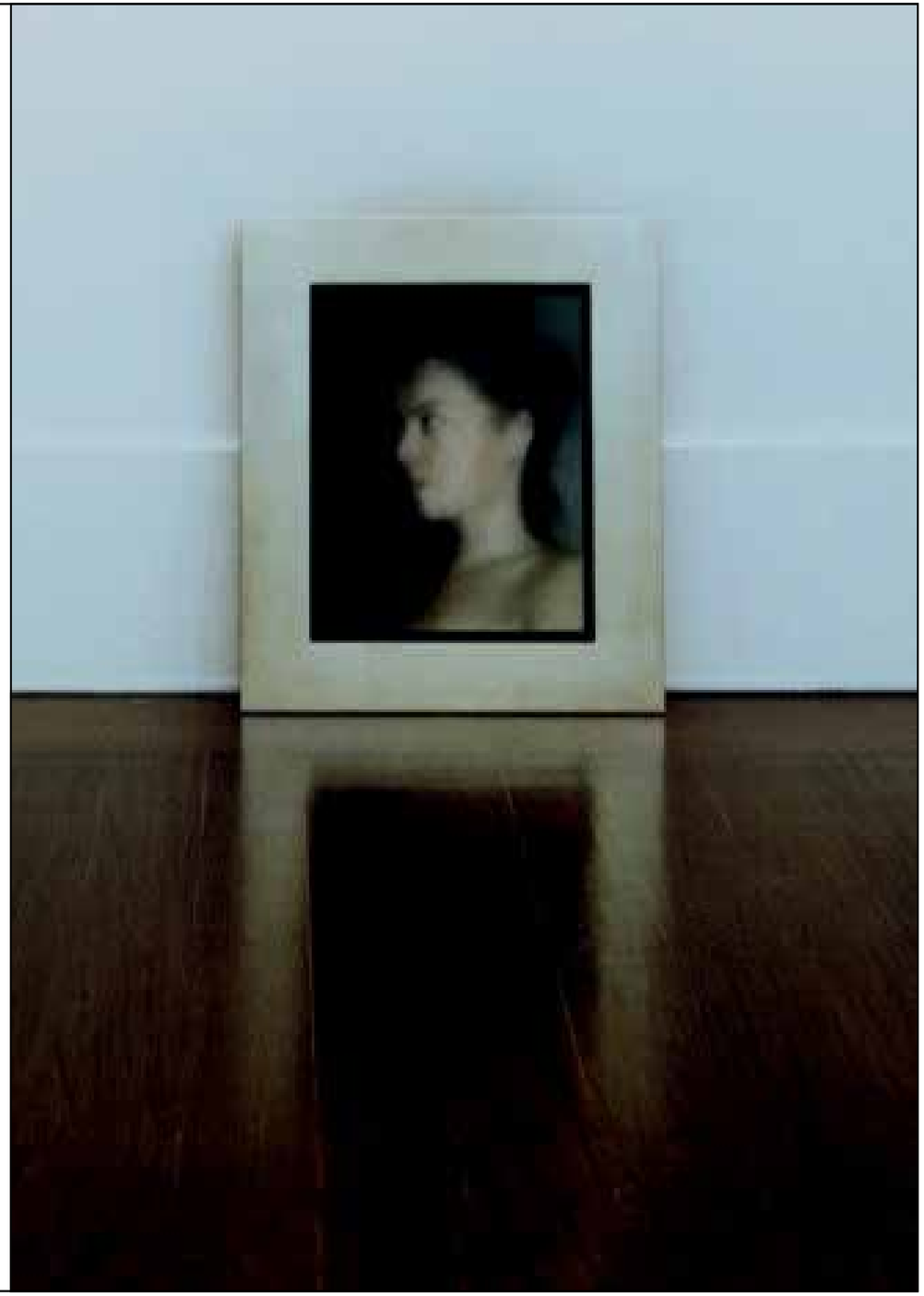
در آغاز کار در شرح مفاهیم نیم اول **زمینه** اغلب ترجمه خواهیم کرد، که هم مطالب پرمغز ترجمه نشده بسیار است و هم این‌که صرف زمان نگارنده در آنچه در زبانی دیگر موجود است در نظرِ ما کارِ شایسته‌ای نیست. نیم دوم اما سر به سر اصلی است و اغلب متنِ گفت‌وگوها و گزارش‌هاست.

**زمینه** مختصر و سرراست است و از هیچ تلاشی برای دسترس‌پذیر کردن مفاهیم دریغ نمی‌کند. از گزیدن تا ویراستن هدف ما خوانایی است. علاوه بر این شگردها در کنار متن حاشیه‌ای افزودیم تا گشایشی برای ورود به دنیای مقالات باشد. این حواشی پرده‌ی نازکی میان جهان بیرون و درون **زمینه** است.



# سرمقاله

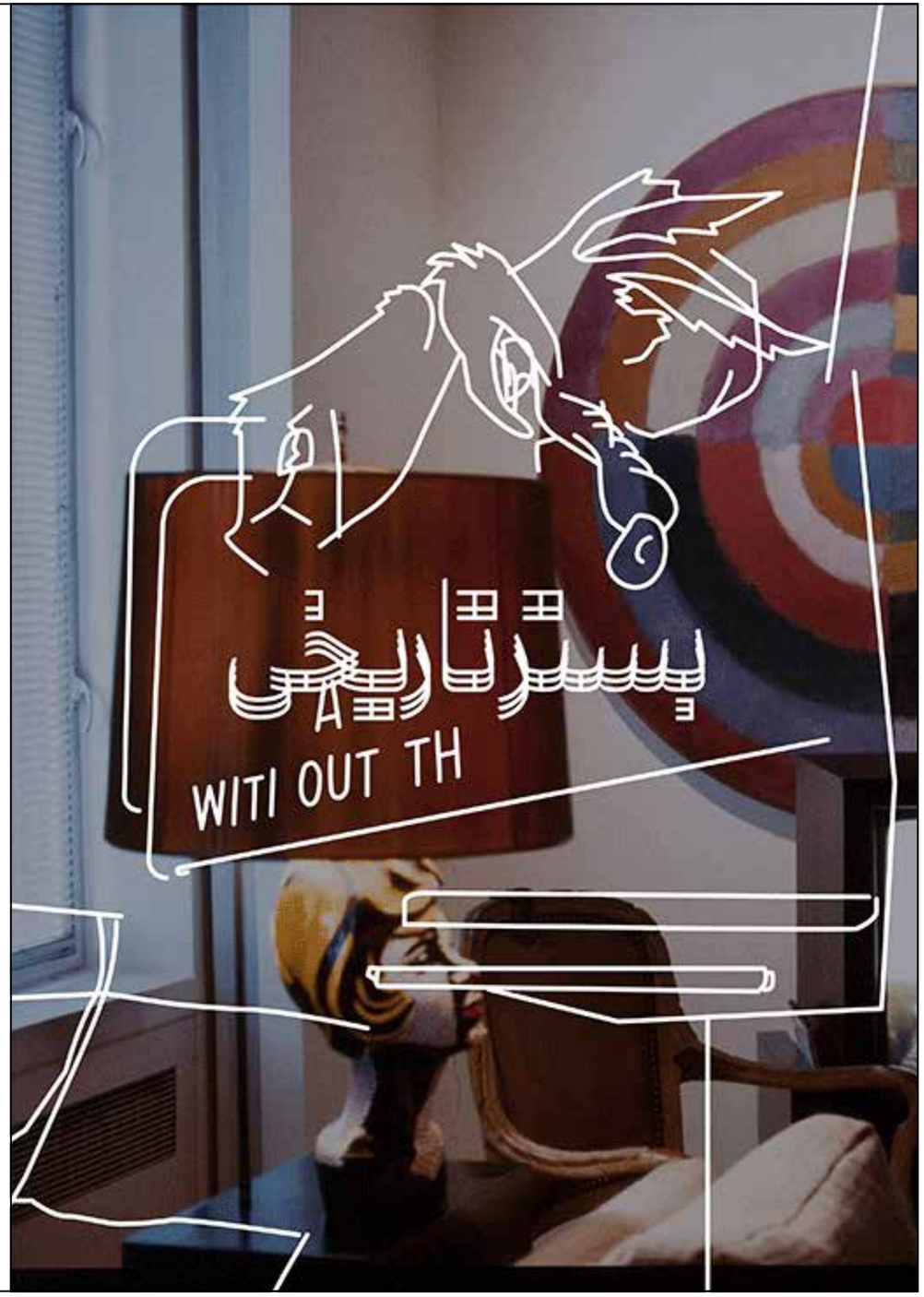
شـماره‌ی حاضـر از «زمینه» طیـف گسترده‌ای از مطالعات در زمینه‌ی مسـئله‌ی اصالت آثار هنری را در بر می‌گیـرد. مقاله‌ی «جعل و از آن خودسـازی» که بخش‌هایی از آن یک بار پیش از این به فارسی برگردادنده شده، این بار کامل منتشر شده است. مقاله‌ی دیگری در شرح تکوین و دامنه‌ی جست‌وجوی رشته‌ی نوپدید «پژوهـش خاستگاه» است و جستار کوچکی نیز که به پیوست آن آمده نمونه‌ای کامل از عملکرد این گونه‌ی تازه‌ی پژوهش است. در ضمیمه نیز مثل معمول به تاریخ این سؤال در بوم خودمان بازگشته‌ایم و در دو مصاحبه به گفتگ درباره‌ی گذشته و حـال آن پرداخته‌ایم.



# جعل و از آن خودسازی در هنر

درن هادسن هیک، متخصّص هستی‌شناسی هنر و معضلاّت فلسفی در حوزه‌ی مالکیّت فکری
ترجمه‌ی اشکان جیهوری

منبع:
Forgery and Appropriation in Art,
Philosophy Compass- 5/12 (2010)




**چکیده**

با وجود آن‌که جعل هنری در طول تاریخ هنر غرب مستند و ثبت شده است، بحث فلسفی درباره‌ی معضلّات جعل هنری موضوعی است به نسبت جدید که به‌طور عمده در نیمه‌ی دوّم قرن بیستم آغاز شده است. امّا تلاش برای خلق «هنر ازآن‌خودسازی» موضوعی است حتّی متأخّرتر که در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی تا حد زیادی نادیده گرفته شده و درعین حال و به ویژه در مقایسه با موضوع جعل پرسش‌های چالش‌برانگیزی را برانگیخته است. این مقاله برخی از معضل‌های فلسفی ناشی از عمل جعل، محصولات جعل هنری و در حوزه‌ی جنبش متأخّر ازآن‌خودسازی هنری را پیش کشیده و مطرح می‌کند. فارغ از مسائل و موضوع‌های مطرح شده در حواشی زیبایی‌شناسی، از نظر من، جعل و هنر ازآن‌خودسازی به عمق موضوعاتی بنیادین مثل هستی‌شناسی هنر، برخورد زیبایی‌شناسی و اخلاق، و دیگر حوزه‌های اساسی فلسفه‌ی هنر نقب می‌زند.

**این مقاله برخی از معضل‌های فلسفی ناشی از عمل جعل، محصولات جعل هنری و در حوزه‌ی جنبش متأخّر ازآن‌خودسازی هنری را پیش کشیده و مطرح می‌کند.**

ریچارد پرینس، «کابوی»، فوتو مونتاژ، ۱۷۷ در ۱۲۷ سانتیمتر، ۱۹۸۹، مجموعه شخصی.

## مقدمه

برآورد این‌که چه تعداد از آثار هنری موزه‌های بزرگ جهان، نظیر لوور، متروپلیتن و موزه‌ی تاریخ هنر وین جعلی‌اند، بسیار دشوار است. دشوار به این دلیل که این آثار دقیقاً جعلی هستند. غیرقابل تشخیص بودن یا کشف‌نشده ماندن هدف اصلی از تولید این آثار است. اگر جعلیّات کشف شوند ـ یا حتّی در اغلب موارد مورد شک و شبهه قرار گیرند ـ به زیرزمین موزه تبعید شده و یا بلافاصله معدوم خواهند شد. ولی به احتمال زیاد برخی از این موزه‌ها ناخواسته آثار جعلی را به نمایش می‌گذارند.

جای شگفتی است که موزه‌ها در سراسر جهان دانسته و آگاهانه کپی برخی از آثار هنری را نه به نام هنرمند اصلی که به نام کپی‌کار به نمایش می‌گذارند. در بازار آزاد، قیمت چنین آثاری چند ده برابر بیش‌تر از قیمت اثر اصل است. به نظر می‌رسد که این آثار، که با نام «هنر ازآن‌خودسازی» شناخته می‌شوند، شباهت زیادی با آثار جعلی دارند. پس چرا ما آگاهانه آثار ازآن‌خودسازی را به نمایش می‌گذاریم و آثار جعلی را پنهان کرده یا از بین می‌بریم؟ برای فهم آن‌چه در هنر ازآن‌خودسازی نادرست محسوب نمی‌شود، باید بفهمیم که چه چیز درباره‌ی آثار جعلی غلط است، و برای فهم این موضوع نخست باید درباره‌ی ماهیّت جعل بدانیم.

جعل شامل دو دسته‌ی اصلی می‌شود. مواردی از جعل هستند که در آن‌ها برخی آثار هنری خاصّ و از قبل موجود به طور کامل کپی شده‌اند، و مواردی که در آن‌ها برخی بخش‌ها و فقرات جدید به هنرمند دیگری نسبت داده شده، ولی خود اثر کپی از یک اثر از قبل موجود نیست. جرولد لوینسون موارد دسته‌ی اوّل را جعلیّات «ارجاعی» می‌نامد، و مواردی که در دسته‌ی دوّم قرار می‌گیرند را جعلیّات «ابتکاری» می‌خواند. ولی آثاری که به نام اثر تقلیدی یا پاستیش نامیده می‌شوند به درستی در دسته‌ی جعلیّات ابتکاری قرار می‌گیرند، درحالی‌که، در عمل به حوزه‌ای مابین این دو دسته تعلّق دارند ـ یعنی جعلیّاتی که در آن‌ها بخش‌هایی قابل شناسایی از چندین اثر هنری از قبل موجود انتخاب شده، کپی شده، و در یک محصول جدید در هم ادغام شده‌اند. بااین‌حال، حتّی در موارد پیشرفته‌ی جعلیّات ابتکاری معمولاً عمل کپی‌کردن انجام می‌شود، گرچه که در این‌جا به‌طور خاص سبک هنرمند است که کپی می‌شود، و نه یک اثر

**برای فهم آن‌چه در هنر ازآن‌خودسازی نادرست محسوب نمی‌شود، باید بفهمیم که چه چیز درباره‌ی آثار جعلی غلط است، و برای فهم این موضوع نخست باید درباره‌ی ماهیّت جعل بدانیم.**

هنری خاصّ از قبل موجود. پس، جعل اصولاً و به‌طور خاص امری است منوط به کپی‌کردن، بدون شکّ.
با وجود این، این‌که بعضی از بخش‌های یک اثر جدید، کپی از برخی آثار هنری از قبل موجود باشند دلیل کافی برای جعلی خواندن آن اثر نیست. نسخه‌ی المثنّی مجسّمه‌ی «داوود» اثر میکل آنژ که در موزه‌ی پالاتسو وکّیو فلورانس قرار دارد، هم‌چون نسخه‌ای از کتاب «دوران مشقّت» اثر چارلز دیکنز که انتشارات پنگوئن چاپ کرده و در قفسه‌ی کتاب‌خانه‌ی من جا خوش کرده، یک اثر جعلی نیست، ولی به طور حتم یک کپی است.

## ماهیّت جعل

### آثار هنری امضاءدار و بدلی

موضوع جعل، به عنوان یک مبحث امروزی در زیبایی‌شناسی فلسفی، را می‌توان به طور عمده در فصل ۳ کتاب «زبان هنر» نوشته‌ی نلسون گودمن و تمایزی که او بین هنر «امضاءدار» و «بدلی» قائل است، جست‌وجو کرد.[1] گرچه بخش اعظم جعلیّات هنری از نوع ابتکاری هستند، از یک نظر معضلات فلسفی اندکی به وجود می‌آورند: هر شکل هنری مؤیّد جعلیّات ابتکاری است. می‌توانم رقصی طراّحی کنم و آن را به عنوان کاری از مارتا گراهام ارائه کنم، یک نقاّشی بکشم و سعی کنم آن را به عنوان اثری از کلیمت بفروشم، یا رمانی بنویسم و تلاش کنم تا ناشر را متقاعد سازم که یک اثر گمشده از دیکنز است. در عین حال، جعلیّات هنری ارجاعی با وجود کمیاب بودن نسبی، یک مسئله‌ی فلسفی یگانه و بی‌همتا را پیش می‌کشند: این‌که یک کپی از برخی آثار هنری نمونه‌ای اصیل از همان اثر باشد به چه معناست؟



از نظر گودمن، فیلسوف آمریکایی، ما فقط و فقط زمانی یک اثر هنری را امضاءدار می‌خوانیم که «حتّی دقیق‌ترین نسخه‌ی المثنی آن نسخه‌ی اصل به حساب نیاید»، در غیر این صورت آن را بدلی می‌خوانیم. اگر یک اثر هنری اجازه‌ی کپی‌های غیراصل را بدهد، آن اثر می‌تواند به شیوه‌ی ارجاعی جعل شود. اگر یک اثر هنری اجازه‌ی کپی‌های غیراصل را ندهد، امکانی برای جعلیّات ارجاعی نیز نخواهد بود. ولی یک کپی غیراصل جعل نیست. خلق دوباره‌ی یک شاهکار هنری توسّط یک هنرجو یک نمونه‌ی اصل از آن اثر هنری نیست، ولی اگر چیزی بیش از این باشد باید آن خلق دوباره را به عنوان یک جعل شناخت. از نظر گودمن، «یک اثر هنری جعلی شیئی است که به غلط ادّعا می‌کند تاریخچه‌ی خلق و تولید مورد نیاز برای تأیید اصالت اثر هنری را همراه دارد». اگر هنرجو یا هر شخص دیگری که شاهکاری هنری را دوباره خلق و تولید می‌کند قصدی برای عرضه‌ی آن به عنوان اثری اصل نداشته باشد، این خلقِ دوباره جعل نیست. گودمن در این‌جا نظریه‌ای را مطرح می‌کند: «یک [اثر] هنری به نظر بدلی است فقط تا جایی که نشانه‌ها را در خود داشته باشد». برداشت گودمن از سیستم نشانه‌گذاری، مجموعه‌ای از کاراکترهاست با قواعدی مشخّص برای استفاده. ادبیّات از کلمات تشکیل شده، که چنین قواعدی بر آن‌ها حاکم است، همین‌طور درمورد نت‌های موسیقی، که در نتیجه هر دو کاملاً قابل نشانه‌گذاری‌اند. به این ترتیب، براساس دیدگاه گودمن، یک کپی بی‌نقص از یک اثر ادبی یا موسیقی دقیقاً نمونه‌ای اصیل از آن اثر است، و به همین دلیل ناممکن است که بتوان یک کپی غیراصل از یک اثر ادبی

**از نظر گودمن، فیلسوف آمریکایی، ما فقط و فقط زمانی یک اثر هنری را امضاءدار می‌خوانیم که «حتّی دقیق‌ترین نسخه‌ی المثنی آن نسخه‌ی اصل به حساب نیاید»، در غیر این صورت آن را بدلی می‌خوانیم.**

یـا موسـیقی به‌وجـود آورد و در نتیجـه غیرممکـن اسـت کـه بتـوان از چنیـن اثـری یـک جعـل ارجاعـی سـاخت. در تاریـخ خلـق و تولیـد، تمـام آن‌چـه بـرای به‌وجـود آوردن نمونـه‌ای از چنیـن آثـار هنـری نیـاز اسـت، انضمـام نمادیـن اسـت. ولـی هنرهـای بصـری ـ نقاّشـی و مجسّـمه ـ را نمی‌تـوان بـه چنیـن مجموعـه‌ای از کاراکترهـا تجزیـه کـرد. بدیـن ترتیـب، ایـن اشـکال هنـری قابـل نشـانه‌گذاری نیسـتند، و در نتیجـه امضاءدار خواهنـد بـود، و در اصـول مناسـب بـرای جعلیـّات ارجاعـی، کـه تفاوت آن‌هـا در چگونگـی تعریـف اصالـت اسـت.

## تعریف اصالت

ایـن ادّعـای گودمـن کـه بـرای تأییـد یـک نوشـته بـه عنـوان نمونـه‌ای اصیـل از یـک اثـر ادبـی مفـروض تنهـا تطبیـق کلمـه بـه کلمـه‌ی آن کافـی اسـت مناقشـه‌برانگیز اسـت. آن‌چـه در رویکـرد گودمـن از قلـم افتـاده رابطـه‌ی محکـم و پرقـدرت علّـی بیـن یـک اثـر هنـری و نمونه‌هـای مشـابه آن اسـت. بـرای مثـال، بـه آسـانی می‌تـوان مـوردی را تصـوّر کـرد کـه دو نویسـنده بـه شـکل جداگانـه و مسـتقلّ و کامـلاً اتّفاقـی شـعری بگوینـد کـه کلمـه بـه کلمـه یکسـان باشـد. حتّـی می‌تـوان تصـوّر کـرد کـه دو شـاعر بـا فاصلـه‌ی زمانـی یـک قـرن شـعری یکسـان بگوینـد، و شـاعر نخسـت، بلافاصلـه پـس از نوشـتن شـعر، تنهـا نسـخه‌ی آن را در آتـش بیندازد. دشـوار اسـت بگوییـم کـه شـاعر دوّم، کـه کامـلاً تصادفـی همـان کلمـات را بـا همـان نظـم و ترتیـب بـه نظـم درآورده، چیـزی جـز یـک کپـی از اثـر شـاعر نخسـت بـه دنیـا عرضـه کـرده اسـت. در ادامـه نیـز دشـوار اسـت گفتـه شـود کـه محصـول و اثـر شـاعر دوّم صرفـاً نمونـه‌ی مشـابهی اسـت

**هنرهای بصری -نقاّشی و مجسّمه- را نمی‌توان به چنین مجموعه‌ای از کاراکترها تجزیه کرد. بدین ترتیب، این اشکال هنری قابل نشانه‌گذاری نیستند، و در نتیجه امضاءدار خواهند بود و در اصول مناسب برای جعلیاّت ارجاعی، که تفاوت آن‌ها در چگونگی تعریف اصالت است.**



از آن‌چـه شـاعر نخسـت نوشـته اسـت. در نتیجـه، آن‌چـه صحیـح بـه نظـر می‌آیـد آن اسـت کـه اگـر مـن یـک اثـر ادبـی را کلمـه بـه کلمـه کپـی کنـم، همـه‌ی آن‌چـه انجـام داده‌ام خلـق نمونـه‌ای مشـابه از آن اثـر اسـت. اگـر مـن، بـرای مثـال، کتـاب «دوران مشـقّت» دیکنـز را دوبـاره تایـپ کنـم و یـک کپـی از آن را بـه شـما بفروشـم، یـک دیکنـز جعلـی را بـه شـما نفروختـه‌ام. اکنـون شـما یـک کپـی اصـل از «دوران مشـقّت» در اختیـار داریـد. بـه نظـر می‌رسـد در مـورد موسـیقی نیـز همیـن رابطـه حاکـم اسـت. روی دیگـر سـکّه در مـورد چیـزی مثـل نقاّشـی رامبرانـت صـدق می‌کنـد. همان‌گونـه کـه گودمـن اشـاره کـرده: «تنهـا راه بـرای تشـخیص این‌کـه نقاّشـی «لوکرتیـا» از نـگاه مـا اصـل اسـت ایـن اسـت کـه بتوانیـم حقیقـت تاریخـی‌ای را کـه براسـاس آن ایـن شـیء را رامبرانـت خلـق کـرده تصدیـق کنیـم. کـه براسـاس دیـدگاه گودمـن، تنهـا و تنهـا یـک «لوکرتیـا» وجـود دارد ـ همانـی کـه رامبرانـت کشـیده اسـت. شـاید کنایه‌آمیـز باشـد کـه گودمـن ایـن اثـر به‌خصـوص را بـرای مثـال خـود انتخـاب کـرده، چـرا کـه در واقـع بـر سـر این‌کـه آیـا رامبرانـت خـودش ایـن اثـر را کشـیده یـا (حدّاقـل بخش‌هـای از آن را) شـاگردان رامبرانـت کشـیده‌اند اختـلاف نظـر اسـت. بـه همیـن شـکل، تعـداد زیـادی از مجسّـمه‌های بی‌نظیـر جهـان به‌طـور فیزیکـی نـه به‌دسـت هنرمندانـی کـه می‌شناسـیم، کـه به‌دسـت صنعتگرانی زیـر نظـر و هدایـت هنرمنـدان ساختـه شـده‌اند. بـا وجـود ایـن، چیـزی در ایـن حقیقـت نهفتـه اسـت کـه صرفـاً و تنهـا یـک «لوکرتیـا» را می‌شناسـیم، چـه دقیقـاً خـود رامبرانـت آن را کشـیده باشـد و چـه تحـت نظـر و هدایـت او. موضـوع وقتـی پیچیده‌تـر می‌شـود کـه درباره‌ی اشـکال هنـری

**تنها راه برای تشخیص این‌که نقاّشی «لوکرتیا» از نگاه ما اصل است این است که بتوانیم حقیقت تاریخی‌ای را که براساس آن این شیء را رامبرانت خلق کرده تصدیق کنیم.**

دیگـر مثـل چـاپ دسـتی صحبـت کنیـم. براسـاس ماهیّـت ایـن شـکل هنـری، برخـلاف نقاّشـی، اجـازه و امـکان خلـق کپی‌هـای اصـل متعـدّدی وجـود دارد، ولـی برخـلاف ادبیـاّت و موسـیقی، بـرای تعییـن اصیـل بـودن تبعیّـت از فـرم کافـی نیسـت. اگـر مـن یـک نسـخه‌ی دقیـق و بی‌نقـص از یکـی از آثـار دورر (Durer) را بـا دسـت کپـی کنـم و آن را تحـت عنـوان یـک نسـخه از دورر بـه شـما بفروشـم، یـک اثـر جعلـی بـه شـما فروختـه‌ام. بـرای آن‌کـه بتـوان آن را بـه عنـوان یـک نسـخه‌ی اصـل از دورر تأییـد کـرد، بایـد حدّاقـل مسـتقیم از روی تابلـوی نقاّشـی اصلـی کپـی شـده باشـد ـ و شـاید از سـوی خـود دورر تأییـد شـده و مجـاز شـمرده شـده باشـد. همیـن شـرایط بـرای مجسّـمه‌های قالب‌گیری‌شـده (در مقابـل آن‌هایـی کـه مسـتقیم روی سـنگ یـا مـادّه کنـده شـده)، عکاّسـی و دیگـر هنرهـای مشـابه نیـز صـادق اسـت کـه نمونه‌هـای مشـابه متعـدّد از یـک اثـر بـه رسـمیّت شـناخته می‌شـوند درحالـی کـه هیـچ نشـانه‌ی رسـمی و معتبـری وجـود نـدارد. اگـر یـک شـکل هنـری بـه تاریخچـه‌ی تولیـد مشـخّصی نیـاز داشـته باشـد، و مـن در آن شـکل هنـری کاری را به‌عنـوان اصـل ارائـه کنـم، ولـی از یـک تاریخچـه‌ی تولیـد، کـه ضـروری اسـت، برنیامـده باشـد، آن‌چـه ارائـه می‌کنـم قاعدتـاً جعـل اسـت.

همان‌طـور کـه گودمـن اشـاره کـرده، شـرایط اصالـت مختلـف اسـت و عمومـاً حاصـل عـرف فرهنگـی حاکـم بـر شـکل هنـری مـورد نظـر اسـت. درنهایـت، برخـی از فرهنگ‌هـا در مقولـه‌ی اصالـت یـک اثـر هنـری، کـه مابه‌طـور خـاص آن‌هـا را از اسـاس دارای ماهیّتـی واحـد می‌دانیـم، قائـل بـه چنیـن شـروطی نیسـتند. جـوزف مارگولیـس، فیلسـوف و منتقـد آمریکایـی، معتقـد اسـت: «اصالـت تمایـزی اسـت از نـوع عمـدی و هنجـاری کـه مقیّـد اسـت بـه بازتـاب عرف‌هـای متغیّـر و امکانـات فن‌آورانـه‌ی جوامـع متفـاوت». پـس بایـد گفـت شـیوه‌ای کـه اصالـت درون یـک شـکل هنـری مفـروض تعریـف می‌شـود در معـرض تغییـر اسـت. از نظـر پی.اف.استراسـون، فیلسـوف انگلیسـی، ایـن صرفـاً بـه ایـن خاطـر اسـت کـه در حـال حاضـر آن تکنولوژی لازم و ضروری بـرای بازتولید و خلق دوباره را در اختیـار نداریـم و در نتیجـه هم‌چنـان فکـر می‌کنیـم چنیـن اقـلام و اقسـام هنـری هماننـد نقاّشـی ذاتـاً از ماهیّتـی واحـد برخـوردار هسـتند. اگـر چنیـن تکنولوژی‌ای بـه راحتـی در اختیـار مـا باشـد، ممکـن اسـت دیـدگاه خـود دربـاره‌ی اصالت از منظر خاصّ هنر را مورد تجدید نظر قرار دهیم.

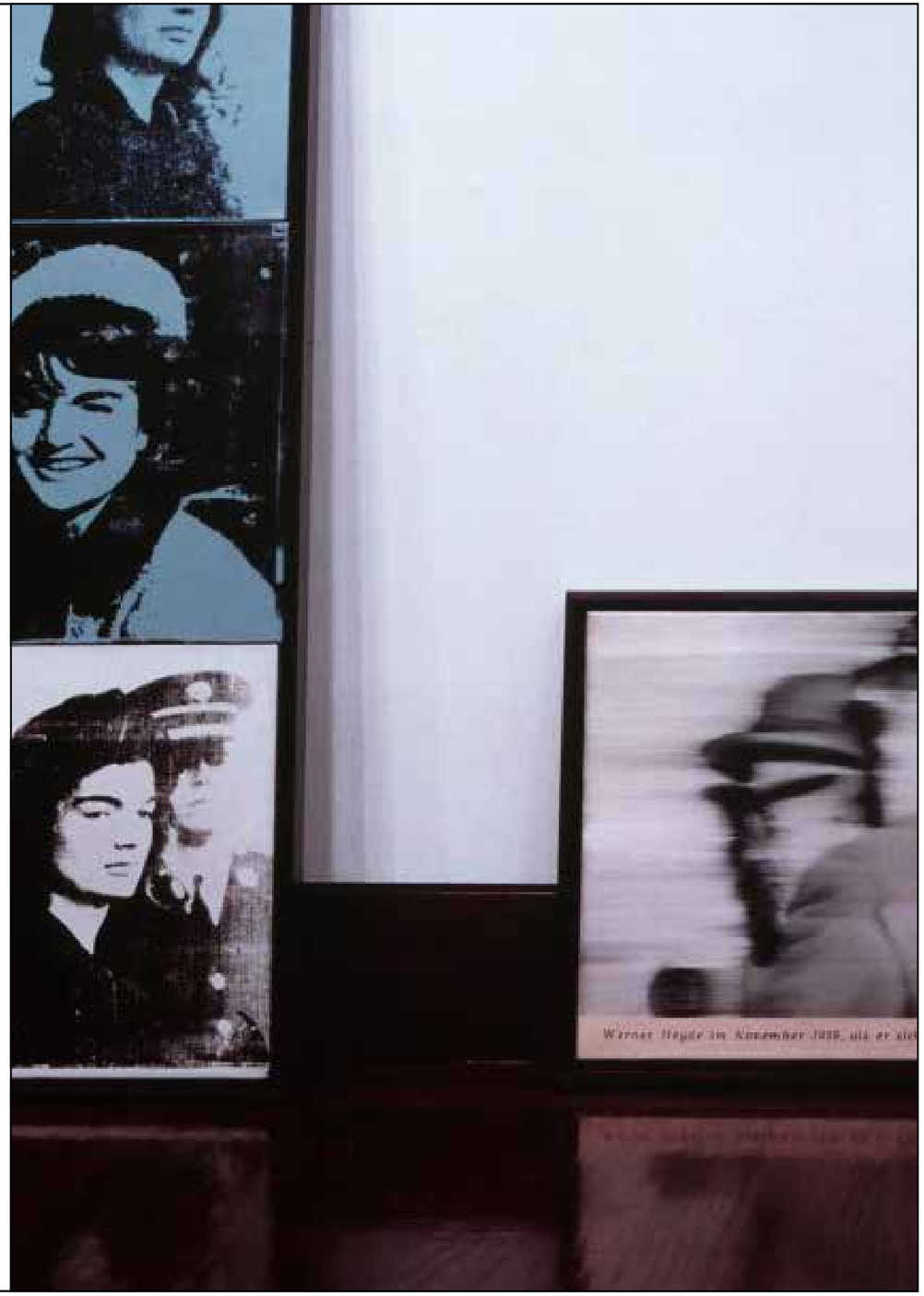
# مشکل جعل چیست؟

جعل به مثابه فریب

اگر برداشت ما از اصالت هنری و به تبع آن جعل صرفاً و به سادگی تفاوت‌های فرهنگی است، پس چه چیزی جعل را تبدیل به عملی چنین شنیع می‌کند؟ پاسخ ساده این است که جایی که جعل وجود دارد، فریب و تقلّب نیز وجود دارد. در اغلب موارد، خود جاعل که ما را فریفته، اثر خود را به عنوان اثری متعلّق به فردی دیگر جا می‌زند. در بسیاری از این موارد، جاعل برای اجرای عملیاّت فریب خود یک دلاّل را به کمک می‌گیرد. و در موارد دیگر، دلّال خود به سراغ یک اثر هنری می‌رود و آگاهانه آن را به عنوان چیزی عرضه می‌کند که واقعاً نیست. در این مورد آخر، جعل واقع شده، ولی کسی وجود ندارد که بخواهیم او را جاعل خطاب کنیم. از آن‌جا که فریب عملی نادرست است، و جعل نیز لزوماً مشتمل بر فریب است، پس جعل عمل نادرست بدیهی است. با وجود این، به نظر می‌رسد این استدلال به تنهایی نمی‌تواند مشکل جعل را به طور کامل بیان کند.

از نظر فرانسیس اسپارشات، فیلسوف انگلیسی، فریب جعل موضوعی عمیق‌تر است. بنا بر ادّعای اسپارشات، موضوع بیش از آن‌که یک مورد عادی از فریب و تقلّب باشد، این است که جاعل یا دلاّل هنریِ فریبکار اعتماد عمیق جامعه به دنیای هنر را وجه‌المعامله‌ی خود قرار داده است. شری اروین خاطرنشان می‌کند که ما هنردوستان عادّی، زمانی که موضوع به هنر مربوط باشد، به تاریخ‌دانان هنر و منتقدان تکیّه می‌کنیم که از دانش،

**اگر یک شکل هنری به تاریخچه‌ی تولید مشخّصی نیاز داشته باشد، و من در آن شکل هنری کاری را به‌عنوان اصل ارائه کنم، ولی از یک تاریخچه‌ی تولید، که ضروری است، برنیامده باشد، آن‌چه ارائه می‌کنم قاعدتاً جعل است.**



هان ون میگه‌رن، «مسیح عمواس»، رنگ و روغن روی بوم، ۱۱۸ در ۱۳۰ ، ۱۹۳۷، محل نگهداری موزه‌ی بواخیمانز فون بوینینگن.

مهارت و آموزش‌های پیشرفته و کافی برخوردارند. به نظر اسپارشات، جعلِ هنری خیانتی است مشابه خیانت جنسی بین زوجین. صرفاً گفتن یک دروغ نیست؛ بلکه سواستفاده‌ی بهینه از رابطه‌ی ما با هنر است. گول یک جعل هنری را خوردن مثل بی‌غیرت بودن است. در معروف‌ترین مورد جعل هنری در قرن بیستم، نقاش هلندی هان ون میگه‌رن از فروش مجموعه‌ای از آثار جعلی منسوب به ورمیر و دو هوخ برای خود ثروتی به‌هم زد. نخستین مورد از این سری جعلیات، یعنی اثر «مسیح



در عمواس»، به عنوان شاهکاری از ورمیر مورد تحسین بسیاری از متخصّصان برجسته‌ی هنر قرار گرفت. حتّی پس از آن‌که ون میگه‌رن اعتراف کرد نیز، برخی از این متخصّصان این واقعیّت را نپذیرفتند که عمواس اثر ورمیر نیست. یک عاشق بی‌غیرت هم اغلب آخرین نفری است که وقوع خیانت را می‌پذیرد.

### جعل یک ناکامی زیبایی‌شناسانه است یا اخلاقی؟

آلفرد لسینگ برای فهم آن‌چه در پدیده‌ی جعل نادرست است، استراتژی‌ای مشخص پیشنهاد می‌کند ـ که بر این اساس، ون میگه‌رن با ارائه‌ی اثری از خودش به‌عنوان اثری از ورمیر، در واقع «فرودست را به‌جای فرادست جا زده است». این خطّ فکری را می‌توان در نظریه‌ی امثال کلایو بل، منتقد هنری، نیز دنبال کرد: «مشخّص است که تقلید از یک اثر هنری به طور دقیق و بی‌نقص غیرممکن است؛ بین کپی و اصل تفاوت هست، حتّی اگر جزئی، و بلافاصله نیز عیان خواهد شد». بل توضیح می‌دهد که هنر مظهر و تجسّم «فرمی خارق‌العاده» است، یک کلیّت فرمال توصیف‌ناپذیر که لذّت زیبایی‌شناسانه‌ی بیننده را برمی‌انگیزد، و این نظریه را مطرح می‌کند که هنر از وضع درونی هنرمند برمی‌خیزد. از نظر بل، براساس این تئوری پیشینی (a priori)، «توضیح این وضعیّت این است که خطوط و رنگ‌ها و فضاهای واقعی در یک اثر هنری به‌واسطه‌ی چیزی درون ذهن هنرمند حادث می‌شوند که در ذهن یک مقلّد حضور و وجود ندارند». بل در مورد چیزی بحث می‌کند که ما به آن جعل ارجاعی می‌گوییم،

**از نظر فرانسیس اسپارشات، فیلسوف انگلیسی، فریب جعل موضوعی عمیق‌تر است. بنا بر ادّعای اسپارشات، موضوع بیش از آن‌که یک مورد عادی از فریب و تقلّب باشد، این است که جاعل یا دلاّل هنریِ فریبکار اعتماد عمیق جامعه به دنیای هنر را وجه‌المعامله‌ی خود قرار داده است.**

ولی به نظر می‌رسد همین مسئله ـ شاید عمیق‌تر و قوی‌تر ـ در مورد جعلی ابتکاری نیز صادق است. از نظر بل، جعلیات ناکامی‌های زیبایی‌شناسانه هستند.

درحالی‌که گودمن موافق است که یک اثر اصل و جعل ارجاعی از آن، شاید به ضرورت، از نظر فرمال به نوعی با هم تفاوت داشته باشند، ولی از ابراز این‌که تقلید همواره در مقایسه با اصل از نظر زیبایی‌شناسانه ناقص و نارساست، امتناع می‌کند. گرچه که قاعدتاً جعلیات را هنرمندانی خلق می‌کنند که نسبت به استادی که اثر او را کپی کرده‌اند مهارت کم‌تری دارند، ولی این موضوع عمومیّت ندارد. چنان‌چه گودمن اشاره می‌کند، «یک کپی از واپسین انسان اثر رامبرانت ممکن است بسیار بهتر از اصل آن باشد». به طور حتم ون میگه‌رن اثری از هنرمندی فرودست را به نام هنرمندی فرادست جا زده است، ولی به نظر می‌رسد در بهترین حالت این مشکلی است در موارد خاصّی از جعل، و نه در کلیّت موضوع جعل.

مارک جونز، از موزه‌ی بریتانیا، می‌نویسد: «پس از فاش شدن مورد ون میگه‌رن [...] روشن شد که جعلیات او، به شکل مضحکی نقاّشی‌های زشت و نچسبی هستند، و در کلیّت نیز شباهتی به آثار ورمیر ندارند. موفّقیت او در گذر زمان واقعاً حیرت‌آور است». آیا نقاّشی عموّاس یک شاهکار است یا یک مضحکه؟ لسینگ استدلال می‌کند اگر زمانی که منتقدان فکر می‌کردند این اثری از ورمیر است اثری زیبا بوده، پس از افشا شدن حقیقت، یعنی جعلی بودن آن، نیز اثری زیباست. از نظر لسینگ مشکل جعلیات کمبود اصالت است. از نظر لسینگ، این موضوعی است مربوط به تاریخ هنر و نه

**مشخّص است که تقلید از یک اثر هنری به‌طور دقیق و بی‌نقص غیرممکن است؛ بین کپی و اصل تفاوت هست، حتّی اگر جزئی، و بلافاصله نیز عیان خواهد شد.**

رامبرانت، «لوکرتیا»، رنگ روغن روی بوم، ۱۱۰٫۲ در ۹۲٫۳ سانتیمتر، ۱۶۶۶، انستیتو هنر مینیاپلیس.

موضوعی زیبایی‌شناسانه. عموّاس به‌عنوان اثری از ون میگه‌رن از همان نقاّشی به‌عنوان اثری از ورمیر زیباتر یا زشت‌تر نیست. از نظر لسینگ، جعل بیش از آن‌که موضوعی زیبایی‌شناسانه باشد غلط‌نمایی تاریخ هنر است و در نتیجه باعث اخلال در دیدگاه ما نسبت به دیگر آثار هنری می‌شود. در نتیجه، جعل در حسّ ما از واقعیّت فرهنگی نیز اختلال ایجاد می‌کند. از زمانی که عموّاس در جایگاه اثری اصیل از ورمیر مورد قبول واقع شد، ون میگه‌رن جعلیات زنجیره‌ای خود را آغاز کرد، که هر کدام از قبلی زشت‌تر و شنیع‌تر بودند. ولی چون هر یک از این جعلیات شباهت زیادی به عموّاس داشتند، و عموّاس نیز به عنوان اثری از ورمیر مورد قبول قرار

گرفته بود، این‌ها نیز به محک تأیید شده‌ی ورمیر بی‌عیب بودند. توماس کولکا خاطرنشان می‌سازد، زمانی که جعلیّات ون میگه‌رن به‌درستی در جایگاه آثاری قرن بیستمی شناخته شدند، آن‌چه به عنوان ابتکارات هنری دیده می‌شد به عنوان «نابهنگام‌هایی از نظر هنری بی‌ربط» معرّفی شدند. به این ترتیب، جعلیّات، تاریخ هنر و آموزش هنر را مختلّ می‌کنند. شری اروین (استاد فلسفه) این نکته را به خوبی بیان می‌کند: «امواج خفیف یک کج‌فهمی مسافت‌هایی طولانی را در خواهند نوردید». جعلیّات ابتکاری در این حوزه نسبت به جعلیّات ارجاعی اثر بیش‌تری دارند، و شاید از این نظر فاحش‌تر نیز باشند، ولی اصل یکسان است.

مارک سگوف، فیلسوف، استدلال می‌کند که این طبقه‌بندی غلط در واقع منجر به ارزیابی نادرست از کیفیّات زیبایی‌شناسانه‌ی یک اثر جعلی می‌شود. سگوف خاطرنشان می‌سازد که برای مثال این‌که یک نقاّشی را «هندسی» بنامیم، تنها در نسبت و رابطه با دسته‌ی معیّنی از آثار هنری معنی‌دار است. این‌که گفته شود یک نقاّشی از جوتّو از نظر کیفیّت هنری هندسی است بدین معناست که برای مثال نسبت به آثار جوتّو هندسی است، یا نسبت به هنر نقاّشی قرن چهاردهم فلورانس در زمره‌ی آثار هندسی قرار می‌گیرد، نه نسبت به آثار موندریان یا سبک نئوپلاستیسیزم[استایل هلندی.] این‌که اثر هنری نسبت به دسته‌ی معیّنی از آثار که آن اثر عضوی از آن است هندسی باشد، بخشی از معنی «هندسی»، در این کانتکست [زمینه]، است- در این مورد، دسته‌ی آثار نقاّشی جوتّو، یا دسته‌ی نقاّشی‌های قرن

**از نظر لسینگ جعل بیش از آن‌که موضوعی زیبایی‌شناسانه باشد غلط‌نمایی تاریخ هنر است و در نتیجه باعث اخلال در دیدگاه ما نسبت به دیگر آثار هنری می‌شود.**



چهاردهمی فلورانس. به گفته‌ی سگوف، اصل مشابهی نیز بر گستره‌ی وسیعی از گزاره‌های زیبایی‌شناسانه حاکم است. برای نمونه، این‌که اودری هپبورن «زیبا» است دلالت بر دسته‌ی مرجعی دارد که با آن‌چه در مضمون زیبا خواندن تاج محل وجود دارد، متفاوت است. «زیبا»، همان‌طور که در مورد «هندسی» نیز صادق است، همواره باید به عنوان حذف به قرینه برای «زیبا (در معنای نکره‌ی یک دسته)» در نظر گرفته شود. بدین ترتیب، معنای «هندسی (برای جوتّو)» و «زیبا (برای یک شخص)» با «هندسی (برای موندریان)» و «زیبا (برای یک آرامگاه)» فرق دارد. بنابراین، ارزیابی عموّاس به عنوان اثری از ورمیر ارزیابی آن در جایگاه عضوی از یک دسته‌ی مرجع نادرست است. در مورد دیدگاه سگوف، این‌که گفته شود ون میگه‌رن «زیبا (برای یک اثر از ورمیر)» است مشابه آن است که بگوییم اودری هپبورن «زیبا (در مورد یک آرامگاه)» است.

چه ماهیّت بحث زیبایی‌شناسانه باشد و چه هنری، این به معنای ناکامی در کار نیست، بلکه ناکامی در ارزیابی ما از کار است، به عنوان حاصل فریب و تقلّب. دنیس داتن، استاد فلسفه‌ی هنر، نیز به طریق مشابه چنین استدلال می‌کند که جعل چیزی غلط را موضوع تحسین و قدردانی قرار می‌دهد ـ دستاورد یا اجرایی که هیچ‌گاه شایسته‌ی تحسین نبوده است. همان‌گونه که گودمن خاطرنشان می‌سازد، جعلیّات در هر دو شکل آن یعنی ابتکاری و ارجاعی درباره‌ی تاریخچه‌ی تولید و خلق اثر غلط‌نمایی می‌کنند. داتن مدّعی است که این دو، بر بنیانی سوء و غلط، به غلط‌نمایی دستاورد می‌پردازند. از

**دنیس داتن، استاد فلسفه‌ی هنر، چنین استدلال می‌کند که جعل چیزی غلط را موضوع تحسین و قدردانی قرار می‌دهد. دستاورد یا اجرایی که هیچ‌گاه شایسته‌ی تحسین نبوده است.**

دیدگاه داتن، هر اثر هنری اساساً تنها شامل محصول نهایی نمی‌شود بلکه اجرای هنرمند در خلق اثر نیز جزئی از آن است، و در نتیجه تحسین و قدردانی مناسب از یک اثر هنری نیز تنها شامل ارزیابی ما از محصول نیست بلکه آن‌چه را هنرمند در مسیر خلق آن اثر انجام داده نیز شامل می‌شود. از این منظر، آن‌چه ون میگه‌رن به انجام رسانده همانی نیست که اثر به عنوان دستاوردی از آن ارائه کرده و عرضه شده است.

## قربانیان جعل

قربانیان جعل چه کسانی هستند؟ انگیزه‌ی جعل معمولاً پول است، و در نتیجه خریداران بدیهی‌ترین قربانیان آن هستند، چرا که در جریان این تقلّب و فریب مبلغ قابل‌توجّهی سرشان کلاه رفته است. البتّه شاید غصّه خوردن برای بسیاری از این قربانیان کار سختی باشد، چون میلیاردرهایی‌اند که بخش کوچکی از ثروت‌شان را در این کلاهبرداری از دست داده‌اند. آخرین جعل ون میگه‌رن ـ اثر زشت و شنیع «شست‌وشوی پاهای مسیح» ـ به دولت هلند فروخته شد، که عملاً ۱٫۳ میلیون گیلدن هلندی (معادل میلیون‌ها یوروی امروزی) سر مردم هلند کلاه رفت. از نظر اسپارشات، لسینگ، داتن و اروین قربانیان جعل تنها خریداران آثار جعلی نیستند، بلکه در اصل تحسین‌کنندگان اثرند که قربانی می‌شوند. همه‌ی ما هدف دروغ قرار می‌گیریم، و اگر جعل موفّق باشد، تاریخ هنری را باور می‌کنیم که واقعی نیست و دروغین است. ما تاریخ هنر خودمان را طور دیگری خواهیم خواند، دیدگاه ما نسبت به هنرمندان و شاید دیدگاه‌مان نسبت به بخش



اعظم آن‌چه از پی آن هنرمند می‌آید جعلی خواهد شد. با وجود این، آن‌چه به شکل تعجّب‌برانگیزی از بحث‌های فلسفی در باب جعل غایب است، دسته‌ای دیگر از قربانیان‌اند. جعل آغشته به فریب است. به خریدار دروغ گفته شده. به تحسین‌کننده‌ی هنر دروغ گفته شده. ولی شخص دیگری نیز هست که معمولاً درباره‌ی او دروغ گفته شده است. ممکن است کسی، مثلاً، یک منظره‌ی هلندی قرن هفدهمی را جعل کند، ولی اغلب جعلیّات به دروغ

آلبرشت دورر، «چهار اسب‌سوار»، وودکات، ۳۸٫۸ در ۲۹٫۱ سانتیمتر، ۱۴۹۸، موزه‌ی متروپولیتن، نیویورک.

**به‌جز استثنائاتی کم‌تعداد، اغلب جعلیّات به عنوان آثاری از هنرمندان درگذشته عرضه می‌شوند، و در این‌جا درباره‌ی این‌که آیا از نظر اخلاقی می‌توانیم حقوق و حرمت درگذشتگان را نقض کنیم، سؤال‌ها و ابهاماتی مطرح است.**

مدّعی هستند که به‌وسیله‌ی هنرمند خاصّی خلق شده‌اند. وقتی گفته می‌شود «ورمیر این را کشیده»، همان‌طور که داتن گوشزد می‌کند، جاعل سخن نادرستی را درباره‌ی دستاوردهای ورمیر بیان می‌کند. او می‌گوید که ورمیر کاری را انجام داده که واقعاً انجام نداده است. چنین ادّعایی مشابه افترا و تهمت است. به‌جز استثنائاتی کم‌تعداد، اغلب جعلیّات به عنوان آثاری از هنرمندان درگذشته عرضه می‌شوند، و در این‌جا درباره‌ی این‌که آیا از نظر اخلاقی می‌توانیم حقوق و حرمت درگذشتگان را نقض کنیم، سؤال‌ها و ابهاماتی مطرح است. اگر ما موظّف و مدیون هستیم که در اعلانات و گفته‌های خود درباره‌ی کسانی که درگذشته‌اند راستگو و صادق باشیم، پس تنها قربانیان جعل این هنرمندان‌اند. و شاید به شکلی بحث‌برانگیز، اصلی‌ترین قربانیان.

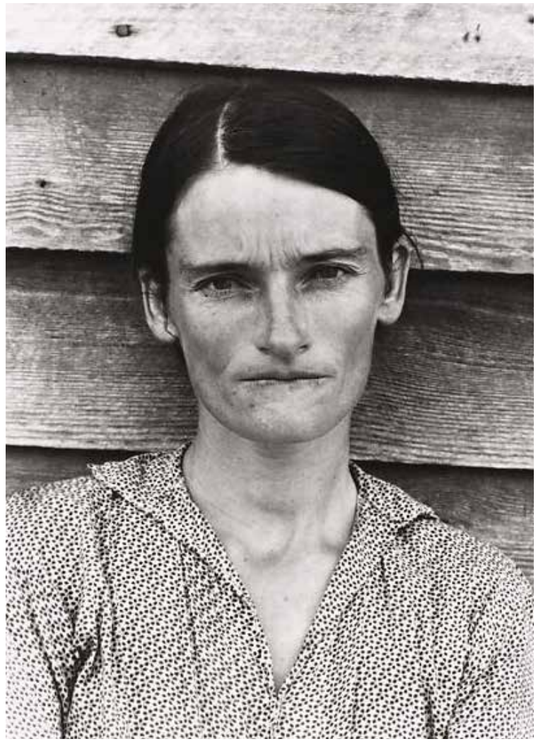
### هنر ازآن‌خودسازی

[Appropriation Art مفهومی است که در هنر غرب کم‌تر از یک قرن سابقه دارد. یافتن معادلی دقیق برای این مفهوم در زبان فارسی کار ساده‌ای نیست. هنر تخصیصی، هنر عاریتی، هنر غصبی یا حتّی هنر انتسابی معادل‌هایی هستند که شاید بتوان در برابر این مفهوم به‌کار گرفت، ولی در نهایت هر یک از این‌ها صرفاً وجهی از وجوه مستتر در مفهوم Appropriation Art را بیان می‌کنند و به همین دلیل نیز تصمیم گرفتم در ترجمه از واژه‌ی برساخته‌ی «ازآن‌خودسازی» استفاده کنم. از آن جهت و با این فرض که در میان هنرمندان و علاقه‌مندان به هنر که به فارسی سخن می‌گویند کمی جاافتاده‌تر و مفهوم‌تر است. در نهایت تنها با فهم دقیق مقوله‌ی Appropriation Art است که می‌توان به یک معادل فارسی برای آن، در ذهن، دست یافت. پس با این توضیح کوتاه ادامه می‌دهیم.]

### هنر ازآن‌خودسازی چیست؟

مارسل دوشان، هنرمند امریکایی-فرانسوی، در دهه‌ی دوّم قرن بیستم، «پیش‌ساخته»های خود را عرضه کرد. آثار هنری که به‌طور کامل یا تقریباً به‌طور کامل از عناصری از پیش ساخته شده تشکیل شده بودند: یک جارختی برای بطری‌های شراب، یک پاروی برف‌روبی، یک شانه‌ی مو، و معروف‌ترین آن‌ها یک آبریزگاه توالت. نیم قرن پس از آن، اندی وارهول با بازتولید جعبه‌های سیم ظرفشویی‌های Brillo و آب گوجه‌فرنگی Campbell دست به خلق اثر زد و روی لیکتنستاین نقاّشی‌های عظیمی از بازآفرینی پنل‌های کتاب‌های کمیک و تبلیغات روی کتاب‌های شماره تلفن کشید. دوشان لوازم عادّی زندگی را به‌کار گرفت. وارهول و لیکتنستاین خارجی‌ترین سرحدّات هنری را به‌کار گرفتند. در دهه‌ی هشتاد میلادی، شری لوین یکی از چندین هنرمندی بود که این سبک را تا نتیجه‌ی منطقی آن، در نمایشگاه انفرادی خود با نام «پس از واکر اوانز»، به‌کار گرفت، نمایشگاهی که از عکس‌هایی گرفته شده از روی عکس‌های واکر اوانز تشکیل شده بود. ریچارد پرینس نیز به طریقی مشابه با عکاّسی مجدّد از آثار جیم کرانتز به شهرت رسید و مایک بیدلو با بازتولید دقیق آثار پابلو پیکاسو، جکسون پولاک و دیگر هنرمندان معروف شد. شاید نخستین هنرمندی که بر هنر ازآن‌خودسازی تمرکز

**اگرچه مفهوم «هنر ازآن‌خودسازی» از ابتدا برای ارجاع به ازآن‌خودکردن ایده‌ها، وام گرفتن فرهنگی به‌کار رفته است و به کولاژ و سرهم‌بندی آثار هنرمندان دادائیست و پاپ اشاره دارد، ولی امروزه این مفهوم بیش‌ترین قرابت را با آثار لوین و دیگر هنرمندانی دارد که به بازتولید کامل و همه‌جانبه‌ی آثار پیش از این موجود می‌پردازند.**



شری لوین، بدون عنوان از مجموعه‌ی «بعد از واکر ایوانز»، چاپ عکس، ۱۲٫۸ در ۹٫۸ سانتیمتر، ۱۹۸۱، موزه‌ی متروپولیتن نیویورک.

کرد الین استرتوانت باشد، او در حجم بالا آثار هنرمندان پیش از خود از جمله دوشان و وارهول را از آن خود کرد. اگرچه مفهوم «هنر ازآن‌خودسازی» از ابتدا برای ارجاع به ازآن‌خودکردن ایده‌ها، وام گرفتن فرهنگی به‌کار رفته است و به کولاژ و سرهم‌بندی آثار هنرمندان دادائیست و پاپ اشاره دارد، ولی امروزه این مفهوم بیش‌ترین قرابت را با آثار لوین و دیگر هنرمندانی دارد که به بازتولید کامل و همه‌جانبه‌ی آثار پیش از این موجود می‌پردازند.

با توجّه به تمایزی که گودمن بین هنر امضاءدار و هنر



بدلی قائل شده است، بازتولید نقاشّی «رؤیا» اثر پیکاسو توسّط بیدلو نمی‌تواند نمونه‌ای از نقاّشی پیکاسو باشد، چرا که نقاّشی‌های معمولی چندین کپی اصل را، هر چقدر هم که کامل و بی‌نقص انجام شوند،مجاز نمی‌دانند. و زمانی‌که گودمن شرایط اصالت عکس‌ها را شرح نمی‌دهد، اگر یک کپی از عکس «همسر کشاورز اجاره‌ای آلابامایی» اثر واکر اوانز از روی نگاتیو اصلیِ متعلّق به اوانز تهیّه نشده باشد، دیگر نمی‌توان آن را نمونه‌ای اصل از آن اثر نامید. پس اثر «رؤیای» بیدلو نقاّشی پیکاسو نیست، و عکس بی‌عنوان لوین (از نمایشگاه پس از واکر اوانز) نیز همان «همسر کشاورز اجاره‌ای آلاباما»ی اوانز نیست. در عین حال، هیچ کدام نیز جعل نیستند ـ چون جایی که فریب نباشد، جعلی هم وجود ندارد.

البتّه نمی‌توان گفت که آثار هنرمندان ازآن‌خودسازی بدون حرف و حدیث‌اند. وارهول مجبور شد با پاتریشیا کالفیلد خارج از دادگاه به توافق برسد، و از هنرمند ازآن‌خودسازی پاره وقت، جف‌کونز، نیز بیش از یک‌بار به جرم نقض کپی‌رایت شکایت شد. در هرحال، حرف و حدیث پیرامون هنر ازآن‌خودسازی از جنس آن حرف‌هایی نیست که پیرامون جعل وجود دارد. در سال ۲۰۰۵، یکی از «بازعکس‌های» ریچارد پرینس در حراجی به رکورد فروش بیش از ۱ میلیون دلار دست یافت. شاید فکر کنیم که خریدار در هزینه کردن پول خود عاقلانه عمل نکرده است، ولی به‌رغم تمامی شواهد چنین نیست. او فریب نخورده است. پرینس (بر خلاف لواین) در آثار خود به وضوح به نام منابع خود اشاره نکرده، ولی در عین حال آن‌ها را پنهان نیز نکرده است. او در عرضه نکردن یک عکس به عنوان

اثـری اصـل از کرانتـز، ادّعـای غلطـی دربـاره‌ی کرانتـز نمی‌کنـد. در عین‌حـال از مـا نیـز نمی‌خواهـد کـه بازعکـس او از یکـی از عکس‌هـای کرانتـز را بـه عنـوان کسـی کـه کرانتـز را تحسـین می‌کنـد تفسـیر و ارزش‌گـذاری کنیـم؛ بلکـه در عـوض از مـا می‌خواهـد کـه آن را بـه عنـوان اثـری از پرینـس (بـه عنـوان قطعـه‌ای از هنـر ازآن‌خودسـازی) ارزش‌گـذاری کنیـم. از نظـر پرینـس، برداشـت مـا از بازعکـس بـه عنـوان کاری از کرانتـز، صرفـاً سوبرداشـت اسـت.

می‌تـوان ادّعـا کـرد کـه هنرمنـدان ازآن‌خودسـازی متهّم‌انـد بـه انتحـال یـا سـرقت هنـری ـ در مـورد یـک بازعکـس، می‌تـوان گفـت کسـی اثـر کـس دیگـری را بـه اسـم خـود عرضـه می‌کنـد. اگـر موضـوع ایـن باشـد، براسـاس دیـدگاه داتـن، هنرمنـد ازآن‌خودسـازی بـه همیـن روش متهّـم خواهـد بـود کـه همـان خطـای یـک جاعـل را مرتکـب شـده اسـت: خطـای غلط‌نمایـی دسـتاورد. بـا وجـود ایـن، چـون هنرمنـدان ازآن‌خودسـازی روش‌هـای خـود را پنهـان نمی‌کننـد، هیـچ دسـتاوردی کـه از آن خودشـان نیسـت را متعلّـق بـه خـود نمی‌داننـد، پـس ایـن اتّهـام هـم بی‌اسـاس اسـت. ممکـن اسـت ادّعـا شـود کـه کپـی پرینـس از یـک عکـس کرانتـز اصـولاً دسـتاورد هنـری نیسـت. از یـک منظـر، شـاید درسـت باشـد: پرینـس از نظـر مهارت‌هـای تکنیکـی بـا دوربیـن حـرف چندانـی بـرای گفتـن نـدارد. بـا وجـود ایـن، همان‌گونـه کـه یـک منتقـد بیـان کـرده، «بهتریـن عملکـرد آثـار پرینـس آن‌جایـی اسـت کـه بـه عنـوان یادآوری خـود آن آثـار عمـل می‌کننـد، ردّپایـی از آن‌چـه کـه پیـش از ایـن دیـده شـده، ظاهـر شـده، یـا شـناخته شـده اسـت». دسـتاوردهای او هـر چـه باشـند، دسـتاوردهای عکّاس نیسـتند، ولـی در عیـن حـال نمی‌تـوان گفـت کـه دسـتاوردهای هنـری هـم نیسـتند. خـود



پرینس هم خاطر نشان می‌سازد که پروژه‌ی هنری او خلق چیزی جدید نیست، بلکه خلق دوباره‌ی آن است. یافتن یک تصویر تجاری و خلق دوباره‌ی آن، و این بار به عنوان یک عکس «واقعی»، چیزی خالص که تا این لحظه دست تجارت‌گرایی بدان نرسیده است. هدف اصلی ون میگه‌رن فریب افکار عمومی بود، ولی هدف هنرمند ازآن‌خودسازی این نیست. چنین هنرمندی ممکن است اهداف هنری گوناگونی داشته باشد، و به نظر می‌رسد که در میان آن‌ها، حداقل بخشی هم این بوده است که ما را وادارد که اثر هنری را بیازماییم ـ تفسیر یا ارزش‌گذاری کنیم. تنها زمانی می‌توان یک اثر را براساس اهدافِ فرد جاعل ارزش‌گذاری کرد که آن اثر را جعلی بدانیم. درحالی‌که ممکن است برخی مجسّمه‌ی از پیش آماده‌ی دوشان به نام «چشمه» را هنر ندانند، این قبیل به اصطلاح دزدگیرها با نزاعی در سربالایی مواجه هستند. یک نظرسنجی از متخصّصان هنر بریتانیایی در سال ۲۰۰۴ نشان داد که آن‌ها «چشمه» را اثرگذارترین اثر هنری قرن بیستم می‌دانند. در مقام مقایسه، جعلیات، این فرزندان حرامزاده‌ی هنر، از جلوی چشم‌ها پنهان شده‌اند. درحالی‌که می‌توانید عکس‌های پرینس را در موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون، ویکتوریای لندن و موزه‌ی آلبرت پیدا کنید. هنر ازآن‌خودسازی لواین بر دیوارهای موزه‌ی هنرهای معاصر نیویورک و گوگنهایم آویزان است. درحالی‌که جعلیات ون میگه‌رن به عجایب فرهنگی تبدیل شده‌اند (تا جایی که پسر خود ون میگه‌رن، ون میگه‌رن جعلی درست کرده)، دشوار است که بتوان گفت آثار او جایی در تاریخ هنر دارند. به‌هرحال، این هنر ازآن‌خودسازی است که به یافتن جایگاه خود در تاریخ هنر ادامه می‌دهد.

**بهترین عملکرد آثار پرینس آن‌جایی است که به عنوان یادآوری خود آن آثار عمل می‌کنند، ردّپایی از آن‌چه که پیش از این دیده شده، ظاهر شده، یا شناخته شده است**

**نگاهی به آینده**

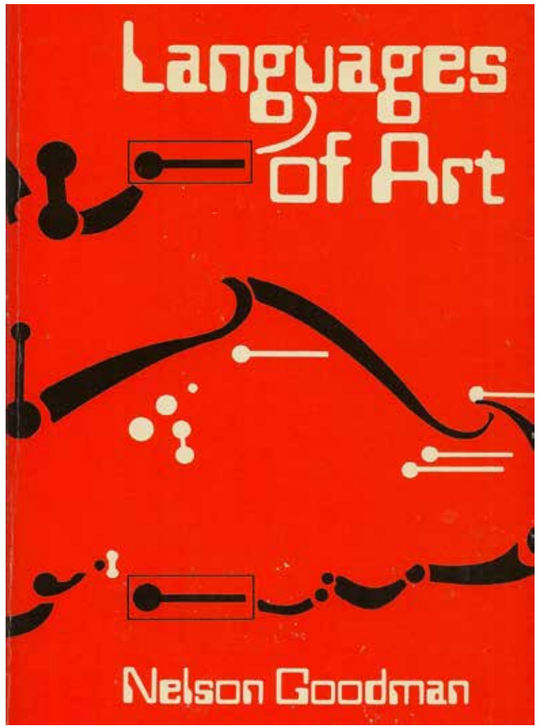
هنر ازآن‌خودسازی چه در قیاس با جعل و چه به عنوان یک پروژه‌ی مستقّل و یگانه‌ی هنری سؤال‌های فلسفی متعدّدی را پیش کشیده است. نخست آن‌که، هنر ازآن‌خودسازی در مورد مفاهیمی چون اصالت و صحّت چه می‌گوید؟ زمانی که ریچارد پرینس برای نخستین بار با یکی از «بازعکس‌های» خود در حراج رکورد ثبت کرد، در کاتالوگ حراجی اعلام شد، «این اثر بی‌همتاست». اگر آن‌چه اعلام شد صحیح باشد، این اثر تا جایی بی‌همتاست که با عکسی از کرانتز که از روی آن کپی شده است تفاوت دارد، ولی آیا تنها نمونه از اثر است؟ آیا یک کپی از یکی از بازعکس‌های پرینس، که از روی فایل دیجیتال یا نگاتیو فیزیکی اوّلیّه‌ی او چاپ شده، می‌تواند نمونه‌ای اصل از اثر پرینس به حساب آید؟ چه چیزی می‌تواند آن را تأیید یا ردّ کند؟ اگر شما عکسی از کرانتز را دقیقاً به همان شکلی کپی کنید که پرینس کپی کرد چه خواهد شد ـ در آن صورت آیا شما یک نمونه از اثر پرینس در اختیار خواهید داشت، و یا صاحب یک قطعه از هنر ازآن‌خودسازی خواهید بود؟ اگر تلاش کنید که آن را به‌جای یک اثر اصل از پرینس بفروشید، آیا یک اثر جعلی از پرینس را فروخته‌اید؟ یک «پرینس اصل» از چه عناصری تشکیل شده است؟

در سال ۲۰۰۱، مایکل مندیبرگ وب‌سایتی به نام AfterSherrieLevine.com به راه انداخت، که به شما اجازه می‌داد یکی از باز عکس‌های شری لوایِن (از روی عکس‌های واکر اوانز) را دانلود و چاپ کنید و به همراه آن یک گواهی اصالت که خودتان امضاء کرده‌اید نیز داشته باشید. در این صورت اگر شما چنین کاری را انجام دهید آیا

**آیا هنر ازآن‌خودسازی به دورترین سرحدّات خود رسیده است و خودش را تکرار می‌کند، یا هم‌چنان می‌تواند به پیش رود؟ آیا کسی می‌تواند، برای مثال، یک اثر هنری یا ادبی را ازآن‌خود سازد؟**



شما نیز هنرمند ازآن‌خودسازی هستید؟ اگر چنین باشد، آن‌گاه این عمل یا محصول چه تفاوتی با کار تکنسینی دارد که در تاریک‌خانه‌ی عکّاسی نسخه‌هایی از عکس‌های لوایِن را چاپ می‌کند؟ اگر هم نه، پس تفاوت کجاست؟ یکی از قوی‌ترین استدلال‌هایی که برای تمایز اثری از پرینس از اثری از کرانتز مطرح می‌شود این است که هر یک از این دو عکّاس در پروژه‌ی هنری متمایزی شرکت کرده‌اند، و این‌که دستاوردهای آن‌ها باید براساس موفّقیت یا ناکامی پروژه‌های مربوط به هر یک ارزیابی شود نه محصولی که هر یک خلق کرده‌اند. پس با در نظر گرفتن این موضوع در مورد هنر به طور کلّی چه می‌توان گفت؟ تمایز بین یک پروژه‌ی هنری و یک پروژه‌ی صرفاً «فنّی» چیست؟ حدود و ثغور هنر ازآن‌خودسازی کجاست؟ پرینس اخیراً یک اتومبیل دوج چنسلور ۱۹۷۰ را ازآن‌خود کرده است. در سال ۱۹۸۴، بیلدو کلّ استودیوی وارهول را، با نام کارخانه، بازتولید کرد. در سال ۱۹۹۱، لوایِن اثر خود موسوم به چشمه را رونمایی کرد، که نسخه‌ی برنزی آبریزگاه دوشان بود. آیا هنر ازآن‌خودسازی به دورترین سرحدّات خود رسیده است و خودش را تکرار می‌کند، یا هم‌چنان می‌تواند به پیش رود؟ آیا کسی می‌تواند، برای مثال، یک اثر هنری یا ادبی را ازآن‌خود سازد؟ اگر حقّ با گودمن باشد، باید گفت که در حال حاضر این کار به‌سادگی ممکن نیست. در بازتولید «دوران مشقّت» اثر دیکنز، اثری جدید خلق نشده است؛ و کسی که این کار را انجام دهد تنها کپی‌ای اصل از «دوران مشقّت» به‌وجود آورده است. این حاصل محدودیّت‌های تکنولوژی ما نیست، بلکه موضوع برداشت ما از هنر است. در هر صورت، همان گونه که گودمن و دیگران خاطرنشان




تصویر جلد کتاب «زبان‌های هنر»
نوشته‌ی نلسون گودمن، ۱۹۷۶

می‌کنند، موضوع متغیّر بودن همه‌چیز است. آیا عبور از حدود و مرزها صرفاً بدین معناست که ریچارد پرینس بتواند «دوران مشقّت» دیکنز را دوباره تایپ کند و آن را با عنوان «پس از چارلز دیکنز» عرضه کند؟

در نهایت، سؤال این است که آیا در مورد هنر ازآن‌خودسازی چیزی نادرست و غلط وجود دارد؟ برخلاف جعل، در دل هنر ازآن‌خودسازی اثری از فریب نمی‌توان یافت، و به‌نظر می‌رسد که هنرمند ازآن‌خودسازی دستاورد خود را غلط‌نمایی نمی‌کند. ولی آیا این بدین معناست که در این‌جا چیز



نامناسبی وجود ندارد؟ مسلّم است که کرانتز چندان از کار پرینس راضی نخواهد بود. آیا از منظر اخلاقی پرینس یا لواین دینی به کرانتز یا اوانز دارند؟ آیا در یک مورد معمولی از اثرگذاری هنری چیزی ورای دین از نظر اخلاقی وجود دارد؟ و اگر وجود دارد، آیا در موارد جعل نیز صدق می‌کند و یا صرفاً منحصر به هنر ازآن‌خودسازی است؟

هنر ازآن‌خودسازی، بدین شکل، ما را در برابر طیف گسترده‌ای از سؤال‌های مناقشه‌برانگیز قرار می‌دهد ـ عامل تمایز بین هنر و صنعت چیست، هستی‌شناسی هنر چیست، و رابطه‌ی بین هنر و اخلاق کدام است ـ که برخی از اساسی‌ترین پرسش‌ها در حوزه‌ی زیبایی‌شناسی فلسفی هستند. در هنر غرب صرفاً تعداد معدودی از ابتکارات هنری وجود دارند که به واقع ما را به بازاندیشی در مورد مفهوم هنر وامی‌دارند ـ ظهور هنر عکّاسی، برآمدن هنرمندان پست-امپرسیونیست، تابلوی «دوشیزگان آوینیون» اثر پیکاسو ـ و هنر ازآن‌خودسازی نیز که از بسیاری جهات مشابه این‌هاست احتمالاً مورد بعدی خواهد بود. و عجیب است که با وجود این‌که هنر ازآن‌خودسازی در میان هنرمندان مقبولیّت بیش‌تری می‌یابد ـ و این مورد توجّه قرار گرفتن ادامه دارد ـ به‌جز مواردی اندک عمدتاً از طرف فیلسوفان هنر مورد بی‌توجّهی قرار گرفته است.

**ارجاعات**

Goodman, Nelson. Languages of Art. Hackett Publishing Company, 1976.

# تأملاتی در باب پژوهش خاستگاه اثر هنری: بررسی نسبت آن با ارزش، سیاست، و بازار هنر

یوهانس گراملیش دانشیار پژوهشی در بنیاد کلکسیون نقاشی‌های ایالت باواریا در مونیخ
ترجمه‌ی مهسا محمدی
منبع: Journal for Art Market Studies2 (2017)

از اوایل قرن بیستم به بعد، پژوهشِ خاستگاه [اثر هنری]در اروپا و آمریکا تحول یافته و تبدیل به رشته‌ای تخصصی شده که بر تاریخ مالکیت اموال هنری و فرهنگی در دوره‌ی حکومت نازی‌ها تمرکز دارد. پوشش اخبار بین‌المللی نیز توجه بیش‌تری را به این مقوله جلب کرده است. هدف این رشته بازسازی شرح‌حال اشیاء و فرآیند جابه‌جایی آن‌هاست؛ بدین منظور که آثار فرهنگی‌ای را که نازی‌ها به تاراج برده‌اند شناسایی کرده و عدل و انصاف در حق مالکان اصلی آثار یا وارثان‌شان رعایت شود. رشته‌ی پژوهشِ خاستگاه که تحت حمایت بودجه‌ی دولتی است، بیش‌تر به موزه‌ها، کتاب‌خانه‌ها، آرشیوها و مؤسسه‌های تحقیقاتی غیردانشگاهی راه یافته است. اگرچه رشته‌ی پژوهش خاستگاه برای مدت زمان قابل‌توجهی از سوی دانشکده‌هایی نظیر تاریخ هنر و علوم تاریخی چندان به‌رسمیت شمرده نمی‌شد، امروزه ـ حداقل در لحظه‌ی کنونی ـ در آستانه‌ی آن است که به عنوان رشته‌ای متمرکز بر پژوهش در چندین دانشگاه در آلمان و سوئیس جا افتاده و مرسوم شود. باید دید در

**اگرچه رشته‌ی پژوهش خاستگاه برای مدت زمان قابل‌توجهی از سوی دانشکده‌هایی نظیر تاریخ هنر و علوم تاریخی چندان به‌رسمیت شمرده نمی‌شد، امروزه ـ حداقل در لحظه‌ی کنونی ـ در آستانه‌ی آن است که به عنوان رشته‌ای متمرکز بر پژوهش در چندین دانشگاه در آلمان و سوئیس جا افتاده و مرسوم شود.**

**این مقاله بر آن است این نکته را مطرح کند که پژوهش خاستگاه، حتی صرف‌نظر از تمرکز هدف‌محور خود ـ چه اقتصادی، چه اخلاقی، و چه سیاسی ـ هم‌چنان پتانسیل تحلیلی قابل‌ملاحظه‌ای برای مطالعات بازار دارد.**

نهایت پژوهش خاستگاه به عنوان یک رشته‌ی دانشگاهی به کدام سمت متمایل خواهد شد؛ هرچند، می‌توان گفت پیشاپیش مشهود است که قرار است فراتر از دوره‌ی فعالیت حزب نازی گسترش یافته و با رشته‌های تحقیقاتی نزدیک به خود ـ نظیر مطالعات بازار هنر ـ مرتبط شود. این مقاله ارتباط دوسویه میان پژوهش خاستگاه و مطالعات بازار هنر قائل است. در ابتدا، طرح کلی کارکردهای پویای خاستگاه آثار فرهنگی در دنیای هنر و خارج از آن را ترسیم می‌کنیم. حداقل، از عصر روشنگری به این‌سو، میراث دست‌ساخته‌ها عامل مهمی در تعیین زیبایی‌شناسی، ارزش هنری و ارزش اقتصادی‌شان قلمداد شده و در نتیجه به عنصری مهم در بازار هنر بدل شده‌اند. از دهه‌ی ۱۹۹۰ به این‌سو نیز، پژوهشِ خاستگاه بُعدِ سیاسی و اخلاقی پررنگ‌تری یافته است.

در مرتبه‌ی دوم، این مقاله بر آن است این نکته را مطرح سازد که پژوهش خاستگاه، حتی صرف‌نظر از تمرکز هدف‌محور خود ـ چه اقتصادی، چه اخلاقی، و چه سیاسی ـ هم‌چنان پتانسیل تحلیلی قابل‌ملاحظه‌ای برای مطالعات بازار دارد. از منظر یک مورخ، برای تحقق این امکان، گسترش تحقیقات بر بسط شیوه‌های تحقیقاتی ارجح است.

## خاستگاه و ارزش هنری

مدت‌ها قبل از تلاش برای پژوهش در باب جابه‌جایی آثار هنری در دوره‌ی حکومت نازی، دنیای هنر شرح‌حال آثار هنری را بسیار ضروری تلقی می‌کرد. حداقل از قرن هجدهم به بعد، خاستگاه هنری نقش مهمی در مراکز پررونق بازار اروپا ایفا کرده؛ هم به ارزش‌گذاری هنر کمک کرده

رم، ۱۹۴۴، سربازان آلمانی در مقابل پالاتزو ونزیا، درحالی‌که اثری از جیووانی پائولو پانینی را طی یک مراسم تبلیغاتی به حضار نشان می‌دهند.

است و هم به جهت‌گیری کلکسیونرها.[1] به‌دنبال ترویج فرهنگِ فردیت‌گرایی در آن زمان، گفتمانی انتقادی در هنر شکل گرفت که به‌جای تئوری هنرِ قاعده‌مند و آکادمیک، احساسات و تجارب شخصی منتقدان را مبنای نقد قرار می‌داد و هدفش سوبژکتیو کردن استانداردهایی بود که پیش‌تر به‌طور عمومی پذیرفته شده بودند. از آن پس، نقد هنری بر بستر جدید تبلیغات نمایشگاه‌های هنری تمرکز کرد و در قرن نوزدهم در مجلات هنری و صفحات هنری روزنامه‌های مهم نهادینه شد. در این دوره، نقد هنری هم‌زمان مشغول کشف سوبژکتیویته‌ی تفسیری و خلاق بود. به‌لحاظ حقوقی، از قرن هجدهم به بعد، این رشد به پیدایش قوانین مدرن کپی‌رایت در اروپا منجر شد.[2] از آن پس، اصالت آثار هنری و ارزیابی‌های فردیِ کیفیتِ آن‌ها مهم‌ترین نقش را در تعیین ارزش هنری و زیبایی‌شناسانه‌ی آثار هنرهای تجسمی داشتند. خاستگاه هنری به دو عامل

**به‌دنبال ترویج فرهنگِ فردیت‌گرایی در آن زمان، گفتمانی انتقادی در هنر شکل گرفت که به‌جای تئوری هنرِ قاعده‌مند و آکادمیک، احساسات و تجارب شخصی منتقدان را مبنای نقد قرار می‌داد و هدفش سوبژکتیو کردن استانداردهایی بود که پیش‌تر به‌طور عمومی پذیرفته شده بودند.**

مهم اشاره می‌کرد: قرار گرفتن اثری هنری در کلکسیون یا نمایشگاهی معتبر هم بر اصالت آن دلالت داشت و هم بر کیفیت زیبایی‌شناسانه‌ی والای آن. هر دوی این‌ها نیز به شکل به‌سزایی بر ارزش اقتصادی تأثیرگذار بودند. بنابراین، شرح‌حال یک اثر هنری ارتباط تنگاتنگی با بازار هنر داشت. بازار هنر در آن زمان، در حال جدا شدن از قیود دربار و اتحادیه‌های صنفی بود و در عوض، شبکه‌های بین‌المللی ـ عمدتاً در قرن نوزدهم ـ ایجاد کرده بود. در همین راستا، کاتالوگ‌رزونه‌ها[۳] و کاتالوگ‌های فروش به‌شیوه‌ی هرچه حرفه‌ای‌تری عرضه می‌شدند و اطلاعاتی در مورد هنرمندان، آثار هنری و البته خاستگاه آن‌ها فهرست می‌کردند. این اوراق به منابع اصلی اطلاعات برای بازیگران دنیای هنر تبدیل شدند. عموم این حقیقت را پذیرفتند که خاستگاه و منشاء شناخته‌شده امکان افزایش ارزش اثر هنری را ممکن می‌سازد. بر اثر این تغییر و تحولات، اصطلاح معاصر «کارشناس هنری» [connoisseurship] حائز اهمیت شد. این لفظ به‌معنای مهارت نسبت دادن اثر هنری به یک مکتب یا هنرمند برپایه‌ی دانش فرد و تاریخ مالکیت اثر بود. باوجود آن‌که تاریخ هنر آکادمیکِ مسلط بر سرتاسر دانشگاه‌های اروپا در قرن نوزدهم این افراد خبره را هم‌چون کارشناسان جانبی تلقی می‌کرد، آن‌ها خارج از مؤسسه‌های دانشگاهی به موفقیت دست یافتند. نوشتن گزارش‌های تخصصی در تصدیق اصالت یک اثر هنری به تجارتی سودآور در بازار هنر بدل شد، به صنعتی طراحی‌شده برای اطمینان خاطر بخشیدن به دلال‌ها و کلکسیونرها. در این زمینه، در درجه‌ی اول پیشینه‌ی یک اثر هنری عامل تعیین ارزش هنری، زیبایی‌شناسانه و اقتصادی آن محسوب



می‌شود. درحالی‌که پژوهش خاستگاه اثر هنری در دوره‌ی حکومت نازی بیش‌تر متوجه شرایطی است که منجر به انتقال آثار هنری شده، و بافت سیاسی و اخلاقی آن را در نظر دارد. البته، این رشته ارتباط خود را با ارزیابی اقتصادی آثار هنری نیز حفظ می‌کند.

**پیدایش و عملکرد پژوهش خاستگاه در عصر نازیسم**

در دسامبر ۱۹۸۴، مجله‌ی هنری آمریکایی «آرت‌نیوز» مقاله‌ی «میراث شرم» را منتشر کرد. در این مقاله، نویسنده، اندرو دِکِر، اتریش را متهم کرده بود که در کمال اهمال‌کاری وبی‌تعهدی، «هنر غارت شده» توسط حکومت نازی را مورد معامله قرار داده است.[۴] پس از پایان جنگ جهانی دوم، غالب آثار هنری‌ای که از گنجینه‌های اتریش به تاراج رفته بودند، از مأموران عالی‌رتبه‌ی نازی پس‌گرفته شد و به جمهوری اتریش تحویل داده شد. اما اتریش تنها بخشی از این آثار هنری را به صاحبان اصلی‌شان پس داد. این نقطه‌ی شروعی برای نوشتن رشته‌ای از مقالات بود که «اُرت‌نیوز» در آن‌ها آلمان را نیز متوجه تعهداتش می‌ساخت. در سال ۱۹۸۸، مجله گزارش داد که موزه‌ها و سفارت‌های آلمان بالغ بر ۱۵۰۰ اثر از کلکسیون آدولف هیتلر و هرمان گورینگ را نگهداری می‌کردند که همگی از صاحبان یهودی پیشین‌شان به سرقت رفته یا به‌زور از آنان ستانده شده بود. در این راستا، حتی سردبیر مجله، میلتن استرو، نامه‌ی سرگشاده‌ای به صدراعظم وقت آلمان، هلموت کهل، نوشت و درخواست کرد که آثار هنری کلکسیون‌های عمومی که توسط نازی‌ها ضبط شده بودند، مورد بررسی قرار گیرند.[۵]

البته مسئله‌ی «هنر به‌تاراج‌رفته و استرداد آن» فراتر از

**پژوهش خاستگاه اثر هنری در دوره‌ی حکومت نازی بیش‌تر متوجه شرایطی است که منجر به انتقال آثار هنری شده و بافت سیاسی و اخلاقی آن را در نظر دارد.**

**پس از پایان جنگ جهانی دوم، غالب آثار هنری‌ای که از گنجینه‌های اتریش به تاراج رفته بودند، از مأموران عالی‌رتبه‌ی نازی پس‌گرفته شد و به جمهوری اتریش تحویل داده شد. اما اتریش تنها بخشی از این آثار هنری را به صاحبان اصلی‌شان پس داد.**

مرزهای آلمان و اتریش رفته و جهانی گشت. در راستای به‌اصطلاح «استرداد خارجی»، متفقین آمریکایی آثار هنری‌ای را که با گسترش منطقه‌ی نفوذ حکومت نازی، پس از سال ۱۹۳۸، به رایش آلمان آورده شده بود به چندین کشور اروپایی بازگرداندند. پس از آن، نشریه‌های آمریکایی و اروپایی بیان کردند که تلاش‌های دوران پساجنگ، جهت استرداد آثار، ناکافی بوده و لازم است که ازسرگرفته شود. در آلمان، همین نقد به «استرداد داخلی» ـ به‌ویژه در خلال دوران پساجنگ ـ وارد بود. نتایج تحقیق‌های متفقین درباره‌ی هنری که ناسیونال‌سوسیالیست‌ها سرقت کرده بودند و اسناد و مدارک فراوانی که طی این تحقیقات به دست آمد از دهه‌ی ۱۹۷۰ در دسترس عموم قرار گرفت. این اسناد بر عزم جدید به بررسی غارتگری نازی‌ها در دوران جنگ صحه می‌گذاشتند. برپایه‌ی این منابع، از دهه‌ی ۱۹۸۰ به بعد، تحقیقات جامعی جابه‌جایی آثار هنری را در نواحی تحت‌تصرف آلمان در طول جنگ جهانی دوم ترسیم کردند. این مطالعات می‌توانستند هم بر گرایش روبه‌رشد عمومی به این مقوله اتکا کرده، و هم موجب شدت بخشیدن به آن شوند. توجه فزاینده‌ی رسانه‌ها به جدال سیاسی منجر شد و سپس این جدال عمومی شد. در اتریش، پس از انتشار مقاله‌ی ۱۹۸۴، اوضاع پیشاپیش به همین منوال بود. به‌علاوه، اتحاد دو آلمان و سقوط «پرده‌ی آهنین» نقطه‌ی شروعی برای مباحثه‌ی سیاسی در این مورد رقم زد. مسئله‌ی استرداد و غرامت که تا اندازه‌ای در دهه‌ی ۱۹۵۰ به‌تعویق افتاده بود، حالا به دستورکار سیاسی بازگشته و فراتر از استرداد آثار هنری می‌رفت؛ البته ماجرای استرداد آثار هنری هم‌چنان در پوشش خبری رسانه‌ها جایگاه چشم‌گیری داشت.[۶] از سوی دیگر، در جمهوری دموکراتیک آلمان و منطقه‌ی تحت اشغال شوروی، هیچ تلاشی صورت نگرفته بود تا اموال مصادره شده در طول حمله‌ی نازی‌ها بازگردانده شده و مالکیت خصوصی احیا شود. اکنون ضرورت سیاسی شدیدی برای پرداختن دوباره به موضوع جبران بی‌عدالتی حکومت نازی احساس می‌شد.[۷] ایالات متحده‌ی آمریکا محرک اصلی این تحول بود. از دهه‌ی ۱۹۷۰ به این‌سو، گفتمان عمومی و آزاد آمریکایی در مورد هولوکاست به شکل‌گیری یک فرهنگ یادبود قدرتمند انجامید که جهانی گشته و به هسته‌ی اصلی استراتژی مبارزاتی، سیاسی و اخلاقی دولت ایالات متحده‌ی آمریکا تبدیل شد. امید آن می‌رفت که این فرهنگ به آخرین تسویه‌حساب جنگ جهانی دوم منجر شود. این راهکار اگرچه برآمده از سیاست یادبود بود، انگیزه‌های سیاسی معاصری نیز در برداشت؛ نظیر اشاعه‌ی حقوق بشر، دموکراسی و مفهوم مالکیت خصوصی. بنابراین، این مقاصد سیاسی جنبه‌ی ایدئولوژیک اجتناب‌ناپذیری هم داشتند، خصوصاً درمورد اتحاد جماهیر شوروی سابق. در نتیجه‌ی این توسعه و تحول، اواسط دهه‌ی ۱۹۹۰، آثار هنری به‌طور پراکنده از سوی دولت به مؤسسه‌ها و افراد بازگردانده شدند. و این روند در سال ۱۹۹۸، با انتشار بیانیه‌ی «واشنگتن پرینسیپالز» به اوج خود رسید. چهل‌وچهار کشور تعهد دادند که کلکسیون‌های خود را به دنبال یافتن آثار هنری‌ای وارسی کنند که حکومت نازی مصادره کرده بود، تا عدل و انصاف را در حق افرادی رعایت کنند که از سوی رژیم نازی یا وارثان‌شان مورد اجحاف واقع شده بودند. این توافق بین‌المللی به توسعه و تخصصی شدن پژوهش خاستگاه در موزه‌ها، کتاب‌خانه‌ها، آرشیوها و مؤسسه‌های

**تاریخِ پژوهشِ خاستگاه در عصر نازیسم نشان می‌دهد که این رشته نخست ابزاری در خدمت سیاست یادبود بوده است. بدین‌ترتیب، پژوهش خاستگاه عمدتاً در حیطه‌ی اخلاقی مشروعیت داشته و تا به امروز، به توجه رسانه‌ها و نظرعموم و اراده‌ی سیاسی وابسته بوده است.**

تحقیقاتی انجامید و آن را تبدیل به کسب‌وکاری خصوصی کرد. تمرکز این توافق در درجه‌ی اول و بیش از هر چیز، بر گردآوری ساختارهای مالکیت در طول عصر نازیسم است. اخیراً، انتقال اموال در جمهوری دموکراتیک آلمان و منطقه‌ی تحت اشغال شوروی طی دوران استعمار نیز مورد بررسی و مداقه قرار گرفته است. تاریخِ پژوهشِ خاستگاه در عصر نازیسم نشان می‌دهد که این رشته نخست ابزاری در خدمت سیاست یادبود بوده است. بدین‌ترتیب، پژوهش خاستگاه عمدتاً در حیطه‌ی اخلاقی مشروعیت داشته و تا به امروز، به توجه رسانه‌ها و نظرعموم و اراده‌ی سیاسی وابسته بوده است. در ضمن، این رشته با بازار هنر نیز مرتبط است: آثار هنری‌ای که ظن آن می‌رود که در نتیجه‌ی حمله‌ی نازی‌ها چپاول شده باشند، به‌سختی قابل دادوستدند و در نتیجه ارزش اقتصادی‌شان را از دست می‌دهند. برعکس، گفته می‌شود آثار هنری‌ای که عدالت در حق صاحبان اصلی یا وارثان‌شان رعایت شده است، پتانسیل لازم را برای افزایش قابل توجه ارزش اقتصادی‌شان دارند.

**تحقیق جامع درمورد هر اثر تنها عامل ضروری جهت شناسایی مالکان قبلی آن نیست، بلکه شرایط جابه‌جایی یک اثر نیز مهم است، چراکه افزایش فشار شرایط سیاسی و اجتماعی از سال ۱۹۳۳ به این‌سو نه تنها به مصادره‌ی آثار هنری از جانب حکومت و حزب نازی ختم شده، بلکه بر معاملات خصوصی نیز تأثیر گذاشته است.**

تاریخ هنر آکادمیک گرایش این پژوهش هدف‌محور را مورد انتقاد قرار داده و مدعی است که پژوهش خاستگاه عمدتاً مسیری پوزیتیویستی را در پژوهش تاریخی هنر دنبال کرده، و نسبت به تفکر نظری و تحلیل محتوای زیبایی‌شناسانه‌ی ویژه‌ی هنر بی‌توجه است. برای بررسی استقرار پژوهش خاستگاه در تاریخ هنر آکادمیک وجود یک فهرست گسترده‌ی روشمند ضروری است؛ وگرنه بایستی به برخی جنبه‌های مرتبط با خود شیء هنری، خصوصاً زمینه‌ی خلق آن (شناسایی خالق، موقعیت جغرافیایی و زمانی، زمان دقیق خلق، و تشخیص ماده‌ی هنری) نیز اشاره کرد. درعین‌حال،



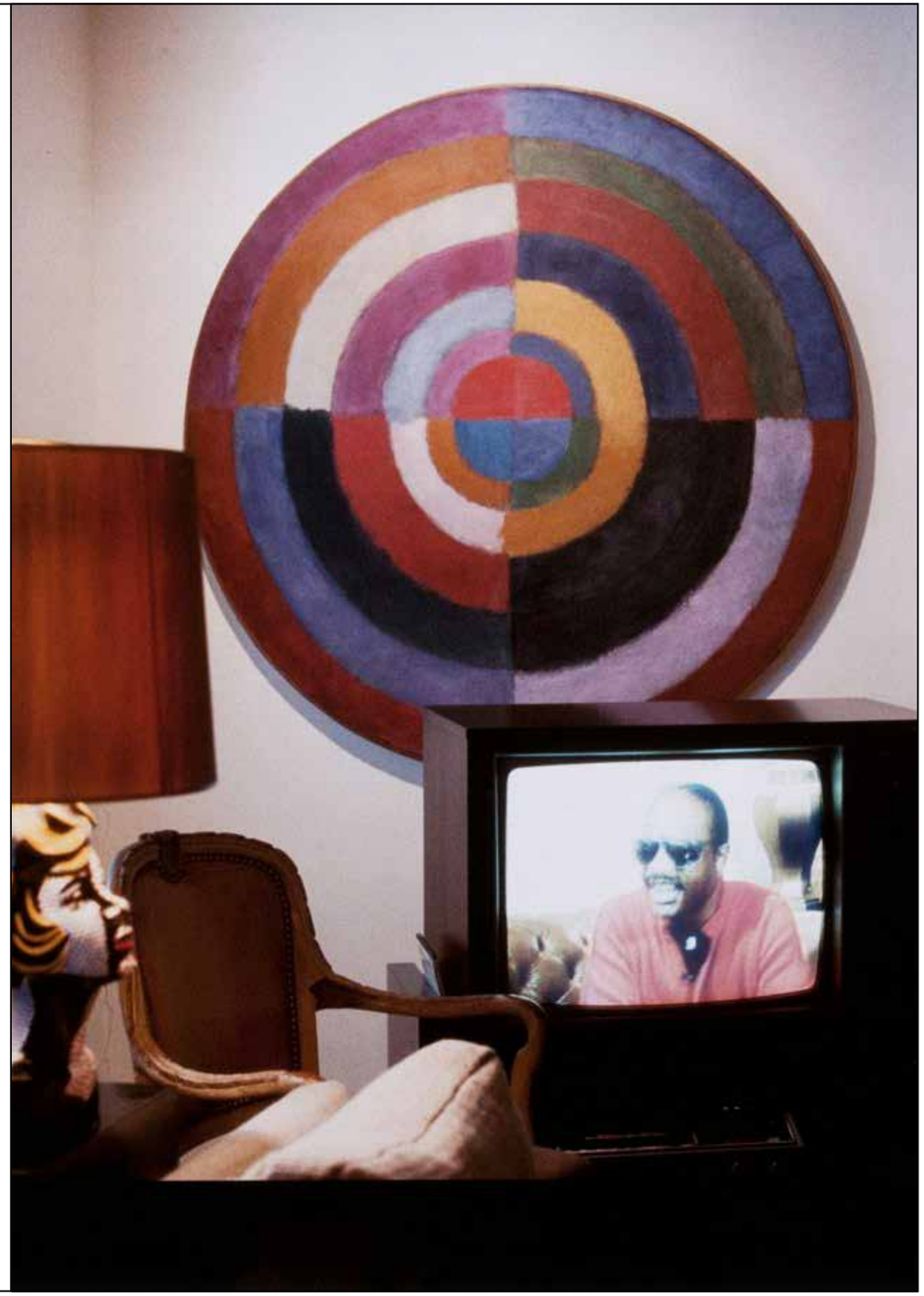
پژوهش خاستگاه به دلیل فراهم ساختن محرک‌هایی مهم، خصوصاً در خدمت رشته‌ی مطالعات موزه و تاریخ جمع‌آوری [آثار هنری]، مورد تمجید و تحسین واقع شده است. اگر چه، از دید یک مورخ، لازم است پژوهش خاستگاه تمرکز و پرسش‌های پژوهشی‌اش را گسترش دهد، این رشته با توجه به ابزاری که در دست دارد، و از آن رو که مورد توجه قرار گرفته، می‌تواند دریچه‌های جدیدی را در فصل مشترک پژوهش تاریخی و پژوهش تاریخ هنری بگشاید. مطالعات بازار هنر مثالی مرتبط در این مورد است.[۸] درحالی‌که تاریخ و تاریخ هنر برای مدت زمانی طولانی، فاصله‌ی خود را با بازار هنر حفظ کرده‌اند، و غور در آن را به مطالعات اقتصادی و جامعه‌شناختی واگذار کرده، در سال‌های اخیر، شاهد گرایش شدید علوم انسانی به مطالعات بازار هنر بوده‌ایم.[۹] این امر تا حدی در نتیجه‌ی تلاش‌های نسخه‌ی مدرنِ پژوهش خاستگاه و استقبال عمومی از آن است.

**اگر چه، از دید یک مورخ، لازم است پژوهش خاستگاه تمرکز و پرسش‌های پژوهشی‌اش را گسترش دهد، این رشته با توجه به ابزاری که در دست دارد، و از آن رو که مورد توجه قرار گرفته، می‌تواند دریچه‌های جدیدی را در فصل مشترک پژوهش تاریخی و پژوهش تاریخ هنری بگشاید.**

## روش‌شناسی پژوهش خاستگاه و فـایده‌ی آن برای مطالعات بازار هنـر

پژوهش خاستگاه اغلب با بررسی خود اثر هنری آغاز می‌شود. هدف آن شناسایی مالکان پیشین اثر است. خود اثر اغلب می‌تواند پیشاپیش اطلاعات مهمی در این زمینه منتقل کند: برچسب، امضا، ضمیمه، و مهر پشت اثر می‌توانند به صاحبان قبلی اشاره داشته باشند. به‌علاوه، رجوع به بروشورهای تاریخ هنر عملی رایج است، مخصوصاً رجوع به کاتالوگ‌رزونه‌ها یا کاتالوگ‌های حراجی‌ها، کلکسیون‌ها و نمایشگاه‌ها. بر مبنای اطلاعات گردآوری شده، به آرشیوهایی رجوع می‌شود که دربردارنده‌ی داده‌هایی در مورد شخصیت‌های اصلی بازار هستند. درعین‌حال، پژوهش می‌تواند برای شروع سراغ کلکسیونرها و دلالانی برود که در حق‌شان اجحاف صورت گرفته تا سرنوشت آنان و مجموعه‌های‌شان را روشن کند. پژوهش خاستگاه به‌شدت منبع‌محور است و یکی از وظایف اصلی آن اکتشاف منابع تاریخی و حفظ دسترسی به آن‌هاست.[۱] اسناد و اطلاعات بی‌شمار ـ عمدتاً در مورد بازار هنر جهانی در قرن بیستم ـ به بانک داده‌ها وارد شده و اکنون به صورت دیجیتالی موجودند. گنجینه‌ی اطلاعات و داده‌های آنلاین و قابل‌دسترس برای پژوهش در باب بازار هنر سراسر مفید واقع شده و به آن کمک می‌کند. برای مثال، پژوهش اقتصادی از آن [اطلاعات] برای تحلیل قیمت‌گذاری آثار هنری در یک بازه‌ی زمانی بزرگ‌تر بهره می‌جوید. تحقیق جامع درمورد هر اثر تنها عامل ضروری جهت شناسایی مالکان قبلی آن نیست، بلکه شرایط جابه‌جایی یک اثر نیز مهم است، چراکه افزایش فشار شرایط سیاسی و اجتماعی

**اگرچه منابع هم برای بازار ملی و هم بازار بین‌المللی هنر محدودند، برخی از آرشیوهای دلالانِ مهم حفظ و در دسترس محققان قرار داده شده‌اند.**



امیل فوکس، پرتره‌ی جوزف دووین، ۱۹۰۳، رنگ و روغن روی بوم، موزه‌ی تیت، لندن.

از سال ۱۹۳۳ به این‌سو نه تنها به مصادره‌ی آثار هنری از جانب حکومت و حزب نازی ختم شده، بلکه بر معاملات خصوصی نیز تأثیر گذاشته است. بنابراین، یک ارزیابی درخور مستلزم بررسی شرایط پیچیده‌ی دادوستد آن اموال موقوفه و هم‌چنین بررسی زمینه‌ی تاریخی آن‌هاست. بدین‌سان، پژوهش خاستگاه به موازات تفحص درمورد خود «شیء» هنری، تحقیق بنیادینی را پیش می‌برد که بر سیاست ناسیونال‌سوسیالیسم در باب هنر، توسعه‌ی اقتصادی هنر آلمان در آن زمان، و هم‌چنین بر نقش دلالان،



کلکسیونرها و کارشناسان هنری و نیز مأموران نازی متمرکز است. این شیوه به طور اساسی رویکردی تاریخی بر پایه‌ی تحلیل انتقادی منابع را دنبال می‌کند، و درعین‌حال، رویدادها و کنش‌های گذشته را در بافت زمانه‌شان ارزیابی می‌کند. از طریق پژوهش بنیادین و در نظر داشتن بافت و زمینه است که پژوهش خاستگاه به مطالعات بازار هنر گره خورده و بر آن تأثیر می‌گذارد، هرچند که توجه اصلی‌اش هم‌چنان بر کمک کردن به شناسایی هنر به‌تاراج‌رفته است. با وجود این، این رویکرد دریچه‌های سودمند بسیاری می‌گشاید؛ برای مثال در مقایسه با چشم‌انداز اقتصادی-سیاسی در بازار هنر جهانی این عصر.

با آغاز قرن جدید، جامعه‌شناسی اقتصادی جدید توجه فزاینده‌ای به بازار هنر اختصاص داده، و همان‌طور که انتظار می‌رفت، جهت ارائه‌ی گزارشی کلی درمورد ساختار اجتماعی و مکانیسم بازار هنر، روش‌هایی کمّی اتخاذ کرده است. در نتیجه در سطحی به نسبت انتزاعی باقی مانده و عمدتاً بر بازار هنر معاصر تأکید می‌کند. برعکس، پژوهش خاستگاه از منابع تاریخی بهره می‌جوید تا با ترسیم محدوده‌ی عمل هر شخص، محرک‌ها و استراتژی‌های او، بر شخصیت‌های اصلی بازار هنر تمرکز کند. با در نظر داشتن شبکه‌هایی که بازیگران گوناگون این عرصه ایجاد کرده‌اند، چشم‌انداز وسیع‌تری از بازار هنر، به‌عنوان شبکه‌ی پویایی از روابط، خواهیم داشت. در این رویکرد، می‌توان مکانیسم (غیرانتزاعی)، عملکرد، ساختار (فردی) و گسترش بازارهای هنر را از راه تجربی تحلیل کرد و هم‌زمان تغییرات تاریخی را نیز در نظر داشت. شبکه‌ی روابطی که شخصیت‌های اصلی بازار هنر خلق کرده‌اند نه تنها برای هر پژوهش در باب جابه‌جایی آثار دارای اهمیتی

**شگفت‌آور است که در خلال جنگ جهانی دوم، برادران دووین اولین قدم‌ها را برای ترغیب سایر دلالان به خودداری از دادوستد هنر غارت‌شده از سوی نازی‌ها برداشتند.**

حیاتی است، بلکه ما را قادر می‌سازد تا مبادله‌ی اطلاعات را دنبال کرده، درجه‌بندی ساختارهای قدرت را تحلیل کرده و استقرار ارزش‌های زیبایی‌شناسانه را بررسی کنیم. به‌علاوه، مطالعه‌ی عمیق منابع آرشیوی پژوهش خاستگاه این فرصت را نیز فراهم می‌سازد که به واکاوی تأثیر اقتصاد متغیر و چارچوب قانونی در ساختار اجتماعی بازار هنر و کنش‌های شخصیت‌های اصلی آن بپردازیم.

اگرچه منابع هم برای بازار ملی و هم بازار بین‌المللی هنر محدودند، برخی از آرشیوهای دلالانِ مهم حفظ و در دسترس محققان قرار داده شده‌اند. یک نکته‌ی مشترک در همه‌ی این اسناد، این است که دلالان هنری تلاش قابل‌توجهی کرده‌اند تا فعالیت رقبا، شرکا، مشتریان بالقوه، کارشناسان مشهور و جابه‌جایی آثار هنری برجسته را ثبت کنند. بنابراین، اهمیت این دسته‌بندی‌های آرشیوی بسیار فراتر از هدف اصلی ایجاد شدن‌شان است.

اسناد و مدارک برادران دووین .که دلالانی هنری با شهرتی جهانی‌اند . در مورد گالری‌های لندن، نیویورک و پاریس بهترین نمونه از این دست است." جوزف دووین و کارکنانش با زحمت و دقت بسیار، تغییر و تحولات این مراکز اصلی تجارت را در قرن بیستم ترسیم کرده‌اند. این دلال هنری با جدیت درگیر بالا بردن ارزش گنجینه‌اش بود و هم‌چنین روابطی دوستانه بر پایه‌ی اعتماد دوطرفه با رقبای مهم خود، مورخان هنر و کلکسیونرها شکل داده بود. با مشاهده‌ی شبکه‌ی روابط بین‌المللی این دلال و نیز شبکه‌های اطلاعات رقبای او، می‌توان مراکز فرعی بازار هنر را نیز در کنار مراکز اصلی شناخت. برای مثال، برادران دووین نسبت به به‌اشتراک‌گذاری اطلاعات و رابطها بین دلالان

**با در نظر داشتن زمینه‌ی کلی جابه‌جایی، پژوهش خاستگاه قادر است تأثیر عوامل و تحولات سیاسی و اقتصادی بر تجارت هنر را توضیح دهد.**

مجموعه‌ی هنری آرابلا هاتینگتون در سان مارینو، کالیفرنیا، ۱۹۲۸ ، با مجموعه‌ی آثار دکوراتیو فروخته شده توسط برادران دووین.

کوچک و بزرگی که ارتباط دورادوری با هم داشتند، خوش‌بین نبودند. هدف از این ائتلاف آن بود که رابطه‌شان را با هر تعداد مرکز تجارت هنری که ممکن بود، حفظ کنند. اما در درجه‌ی اول، آن‌ها درصدد آن بودند که رقبای قدری نظیر دووین را از میدان فعالیت‌ها و اطلاعات خود دور نگه دارند. در نتیجه، چنین اقشار و گروه‌هایی امکان ارزیابی گستره‌ی فعالیتی را میسر می‌کنند که در آن‌سوی مرزها جریان داشته و در طول زمان تغییر و تحول یافته است. بدین‌ترتیب، می‌توان تأثیر تحولاتی عظیم را تحلیل کرد، نظیر دوران رکود اقتصادی بزرگ و حکم‌رانی حزب نازی بر ساختار بازار هنر جهانی، و هم‌چنین استراتژی‌های مختلف شخصیت‌های اصلی را برای مقابله با این تحولات ناگوار

آلبر گلز، «منظره»، رنگ و روغن روی بوم، ۱۹۱۱. طی جنگ جهانی دوم توسط نیروهای نازی از منزل مجموعه‌داری به نام آلفونس کان ربوده شد و در سال ۱۹۹۷ به مالکان اصلی آن برگردادنده شد.

مورد کندوکاو قرار داد. شگفت‌آور است که در خلال جنگ جهانی دوم، برادران دوویـن اولیـن قدم‌ها را بـرای ترغیب سایر دلالان به خودداری از دادوستد هنر غارت‌شده از سوی نازی‌ها برداشـتند. بـرای مثال، بررسی این‌که آیا دلالان آمریکایی و انگلیسی، که در آن زمـان در کشورهای خـود بـا بـازار ضعیفی مواجه بودند، واقعاً از مراکز پررونق تجارت هنر دوری می‌کردند یـا این‌کـه راه‌هـا و روش‌هـا و رابطهایـی می‌یافتند تـا این موانع را به لطایف‌الحیلی دور بزننـد، جالـب خواهـد بـود.

این‌هـا تنها نمونه‌هایی انگشت‌شمار از احتمالاتی است که



تحلیـل جزئـی منابع در مـورد شـخصیت‌های اصلی بـازار هنر به‌دست خواهند داد. به‌طور خلاصه، می‌توان گفت که پژوهش خاستگاه در درجه‌ی اول بـا مراجعه بـه منابع آرشیوی مهم مربـوط بـه دلال‌هـا، کلکسیونرها و نمایشـگاه‌هـا، و همین‌طور دسترس‌پذیرکردن آن‌هـا در بانـک داده‌هـا، محرک‌هـای حیاتـی را بـرای مطالعات بـازار هنر مهیـا می‌کنـد؛ بـرای مثال، این رشـته امکان بررسـی تحول قیمت (دراز مدت) آثار هنری و سبک‌های به‌خصوص را ایجـاد می‌سـازد.

در درجـه‌ی دوم، پژوهـش بنیادیـن در مـورد بازیگـران مهم عرصـه‌ی تجـارت هنـر، تحلیـل کیفـی شبکه‌هـای خصوصـی‌ای در بطن دنیای هنر را میسـر می‌سـازد که در همان حین که در شـرایط متغیـر تاریخـی تحـول و تکامـل می‌یابند، اساساً بـازار هنر را شـکل می‌دهند. و در درجـــه‌ی سـوم، با در نظر داشـتن زمیـــنه‌ی کلی جابه‌جایی، پژوهـــش خاســـتگاه قادر است تأثیـر عوامـل و تحـولات ســـیاسی و اقتصادی بـر تجـارت هنـــر را توضیـح دهـد. ایـن رهیـــافت نه تنـها به‌طـــور مطلـــوبی یـک چشـــم‌انـــداز اقتصادی-جـــامعه‌شناخـــتی درخصوص مطالعات بـازار هنر را تکمیل می‌کند، بلکه امکان بیش‌تـری بـرای همکاری بـا دیگـر رشـته‌ها نظیر مطالعات حقوقی نیـز ایجاد می‌کنـد. ترویـج قریب‌الوقوع پژوهـش خاسـتگاه در دانشـگاه‌ها مشـخص خواهـد کـرد که گرایـش آن عمدتاً بـه چـه مسیرهایی متمایـل خواهـد شـد.

**ارجاعات**

۱. این نکته به توسعه و تحول طولانی مدتی مربوط می‌شود که در دربارهای سلطنتی دوران مدرن نخستین آغاز شد. در دربارهای آن دوره، منزلت و اعتبارِ هنرمند میزانی برای ارزش‌گذاری اثر هنری او بود.نگاه کنید به:
Martin Warnke, Hofkünstler. ZurVorgeschichte des modernenKünstlers (2nd edition, Köln: Dumont, 1996), 112-121,177,185-201.

۲. در طول دوران رنسانس، نویسندگان و هنرمندان از امتیازهایی برخوردار بودند که می‌توان مقدمه‌ی قانون مدرن کپی‌رایت قلمدادشان کرد. نگاه کنید به:
Ludwig Gieseke, VomPrivilegzumUrheberrecht. Die Entwicklung des Urheberrechts in Deutschland bis 1845 (Baden-Baden: Nomos, 1995).

۳. کاتالوگ‌رِزونه، به فرانسوی (Catalogue raisonné) فهرست جامعی از اطلاعات مربوط به تمامی آثار شناخته‌شده‌ی یک نقاش یا مجسمه‌ساز است که شخص یا نهادی به غیر از خود هنرمند منتشر می‌کند. از آن‌جایی که این واژه‌ی فرانسوی در زبان حرفه‌ای هنر جا افتاده، به همین شکل مورد استفاده قرار می‌گیرد.

۴. اصطلاح‌های «Raubkunst» و «Kunstraub» که عبارت «هنر غارت‌شده» (looted art) معادل آن‌ها قرار داده شده، توصیف نسبتاً مبهمی است از آن‌چه روی داده است. این به‌اصطلاح غارت نه تنها شامل برداشت مستقیم آثار هنری و دست‌ساخته‌ها از گنجینه‌ها توسط حکومت نازی یا شاخه‌ی خارجی حزب ناسیونال‌سوسیالیست آلمان ـ این‌جا پیشاپیش بایستی میان روش‌ها و اصول (به‌اصطلاح) قانونی تمایز قایل شد ـ بلکه شامل جابه‌جایی تمام دارایی‌های دیگری می‌شود که ممکن است به‌اجبار صورت گرفته باشد. نگاه کنید به:
Berthold Unfried, VergangenesUnrecht, 276.

۵. از دهه‌ی ۱۹۶۰ به این سو، آثار هنری کلکسیون‌های مأموران بالارتبه‌ی نازی، نظیر هیتلر و گورینگ، جزء اموال جمهوری فدرال آلمان و ایالات فدرال آن به حساب آمدند. متفقین آمریکایی این آثار را پیش از تحویل دادن به آلمان مورد بررسی گسترده‌ای قرار داده بودند. با وجود این، این کلکسیون‌ها میراثی پیچیده و حساس به‌حساب آمده، و امروزه نیز موضوع پروژه‌های تحقیقاتی جمهوری فدرال و ایالت آزاد باواریا هستند.

۶. برای مثال از دهه‌ی ۱۹۹۰ به بعد، ماجرای استرداد «طلای نازی» و حساب‌های بانکیِ به ظاهر بدون صاحب مورد بحث عموم قرار گرفت و مذاکرات سیاسی‌ای بر سر آن انجام شد.

۷. بنابر تحقیقات، دلایل دیگر بالا گرفتن ناگهانی این بحث در طول دهه‌ی ۱۹۸۰ تغییرنسل و تغییر ارزش‌هاست. به‌علاوه، مسئله‌ی «قربانیان فراموش‌شده»، نظیر همجنس‌خواهان، افراد ضداجتماعی، و کولیان سینتی و روما، که پس از پایان جنگ جهانی دوم توجه چندانی به خود جلب نکرده بود، حالا مورد اعتنا قرار می‌گرفت. نگاه کنید به:

Hans Günter Hockerts, Wiedergutmachung in Deutsch
land 1945-2000, in Viertel jahrsheft
fürZeitgeschichte 49 (2001), 167-214, 199-202.

۸. برای مثال، پژوهشِ خاستگاه ارتباط مهمی با مطالعات تاریخی در باب نابودی اقتصادی زندگی یهودیان آلمان دارد اما چندان مورد استفاده قرار نمی‌گیرد. به‌علاوه، تاریخ معاصر نیز در این زمینه توجه چندانی به حوزه‌ی هنر نشان نمی‌دهد. از طرف دیگر، پژوهش خاستگاه می‌تواند روی اهمیت هنر برای رژیم ناسیونال سوسیالیست تمرکز کند. نگاه کنید به:
Birgit Schwarz, Geniewahn. Hitler und die Kunst (Wien et al.: Böhlau, 2009).

۹. با آغاز قرن جدید، چندین پلتفرم آکادمیک تأسیس شده‌اند که ماهیت میان‌رشته‌ای تحقیق در مورد بازار هنر را منعکس می‌سازند. پلتفرم‌هایی نظیر:
بازار هنر (le marché del'art)در پاریس، گردآوری و نمایش (Collecting and display) در لندن، مرکز تاریخ جمع‌آوری (Center for the History of Collecting) در نیویورک، مرکز مطالعات بازار هنر
(Forum Kuns und Markt) در برلین، و نشریه‌ی مطالعات بازار هنر (the Journal for Art Market Studies)؛ اولین نشریه‌ای که به‌وضوح به تحقیق در مورد بازار هنر تخصص یافت.

۱۰. اندکی پس از برگزاری کنفرانس واشنگتن پرینسیپالز از سوی دولت فدرال آلمان، توسعه و انتشار اطلاعات موزه‌ها،



آرشیوها، و کتاب‌خانه‌ها ضرورت یافت. نگاه کنید به:
Erklärung zur Auffindung und zur Rückgabe NS-ver-
folgungsbedingt
entzogenen Kulturgutes insbesondere aus jüdis-
chem Besitz (1999), available online: http://www.
/kmk.org
fileadmin/Dateien/veroeffentlichungen_bes-
chluesse/1999/1999_12_09-Auffindung-Rueck-
.(gabe-Kulturgutes. pdf (30.3.2017

۱۱. اسناد برادران دووین در مؤسسه‌ی تحقیقاتی گِتی در لس‌آنجلس موجودند.
http://www.getty.edu/research/tools/guides_bib-)
liographies/duveen/).

# دقت‌کافی، تحقیقات اصالتی، و روند مالکـیت در موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون

ویکتوریا رید، متصدی اصالت‌یابی و مسئول تحقیقات و مســتندسـازی مــوزه‌ی هنــرهای زیبــای بوستون

ترجمه‌ی علیرضا آقا محسنی

منبع:

DePaul Journal of Art,Technology & Intellectual Property Law, Volume 23

Issue 2 Spring 2013

موزه‌هــای اروپــا و آمریــکا، در ســال‌های اخیر، تعداد فزاینده‌ای از ادعاها مبنی بر بازگرداندن (استرداد) آثار هنری مجموعه‌های‌شان را دریافت و حل‌وفصل کرده‌اند. در این بین، آثاری هنری‌ای که در دوران نازی‌ها به غارت رفته و یا عتیقه‌هایی که در حفاری‌های غیرقانونی پیدا شده‌اند بیش‌تر مرکز توجه قرار گرفته‌اند. این‌گونه سؤال‌ها درباره‌ی مالکیت قانونی یا ادعای مالکیت چیز تازه‌ای نیست و فارغ از اندازه و وسعت موزه می‌تواند در هر نقطه‌ای از موزه و برای هر اثری در موزه مطرح شود. مؤسسه‌ای که هدفش تحقیق پیرامون حل مسئله‌ی مالکیت آثاری است که مدت زمان طولانی در مجموعه‌اش نگه‌داری شده، ممکن است با این واقعیت روبه‌رو شود که آن اشیاء، در زمان درگیری‌های مسلحانه یا هر زمان دیگری، در معرض سرقت، غارت و یا انتقال اجباری بوده‌اند. این مؤسسه هم‌چنین باید قوانین مربوط به مسائل فرهنگی را در مورد کشورهای مبدأ اشیاء لحاظ کند و چگونگی ورود و خروج اشیاء را به وضوح روشن

**مؤسسه‌ای که هدفش تحقیق پیرامون حل مسئله‌ی مالکیت آثاری است که مدت زمان طولانی در مجموعه‌اش نگه‌داری شده، ممکن است با این واقعیت روبه‌رو شود که آن اشیاء، در زمان درگیری‌های مسلحانه یا هر زمان دیگری، در معرض سرقت، غارت و یا انتقال اجباری بوده‌اند.**

سازد. بنابراین، طیف گسترده‌ای از موضوع‌ها هستند که می‌تواند بر توانایی یک موزه در رابطه با مالکیت حقوقی آثار هنری خود تأثیر بگذارد که تنها محدود به غارت‌های نازی‌ها و حفاری‌های غیرقانونی نیست.

**موزه‌ی هنرهای زیبا در بوستون ـ یکی از موزه‌های پیشتاز در جهان است و با داشتن بیش از چهارصدوپنجاه هزار شئ از دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف ـ به شدت درگیر رسیدگی به مطالبات مربوط به ادعای مالکیت فرهنگی بوده است.**

موزه‌ی هنرهای زیبا در بوستون ـ یکی از موزه‌های پیشتاز در جهان است و با داشتن بیش از چهارصد و پنجاه هزار شئ از دوره‌ها و فرهنگ‌های مختلف ـ به شدت درگیر رسیدگی به مطالبات مربوط به ادعای مالکیت فرهنگی بوده است. از سال ۱۹۹۰، موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون موفق به حل بسیاری از این مطالبات در رابطه با آثار موجود در مجموعه‌اش شده است. چندی از این پرونده‌های مطالبات به سود موزه و تعدادی نیز به سود مطالبه‌گران به اتمام رسیده؛ یا با حذف اشیاء از موزه و بازگرداندن آن‌ها به صاحبان حقیقی و یا با دستیابی به یک توافق مالی مالکیت اثر به موزه داده شده است. برای نشان دادن ماهیت شبیه به هم این مطالبات حل شده می‌توان چند مثال آورد که موزه‌ی هنرهای زیبا اشیایی را از مجموعه‌ی خود کنار گذاشته یا به‌طور رسمی آن‌ها را از مجموعه‌ی خود خارج کرده است؛ یک تندیس برنزی باستانی که در سال ۱۹۰۱ از موزه‌ی شارترو در شهر دوای فرانسه به سرقت رفته بود؛ یک پای مرمری متعلق به مجسمه‌ی «هراکلس خسته»در رابطه با ادعای قاچاق آن از خاک ترکیه؛ یک گلدوزی قرون وسطایی که در جنگ جهانی دوم از موزه‌ی دیوچزان واقع در شهر ترنتو ایتالیا برداشته شده بود؛ سیزده اثر باستانی ناشناخته برای بازگرداندن به جمهوری ایتالیا؛ و نقاشی «مَدونا و کودک» متعلق به قرن پانزدهم که در سال ۱۹۴۰ از خانه‌ایی در ورشو به غارت رفته بود. در سال ۱۹۷۱ خبر برگرداندن نقاشی پنلی

موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون

کوچکی منتسب به رافائل به‌طور گسترده‌ای انتشار یافت، یکی از متصدیان این موزه، بدون اطلاع اداره‌ی گمرک ایالات متحده، این نقاشی را وارد خاک آمریکا کرده بود. این اثر جواز خروج از خاک ایتالیا را نداشت، پس مأموران اداره‌ی گمرک ایالات متحده اثر را از موزه خارج و آن را به کشور ایتالیا بازگرداندند.

از مثال‌های توافقات مالی اخیر موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون می‌توان به تصویر «مرد و زن در خانه» اثر ایگلون ون دِر نِر اشاره کرد که متعلق به والتر وِست فِلد، فروشنده‌ی آلمانی‌یهودی، بود که بعد از تعطیلی اجباری گالری‌اش در سال ۱۹۳۶ آن را هدیه داده یا فروخته یا گم کرده بود. هم‌چنین این موزه موفق شد برای چهار مَلیله‌دوزی

ایگلون ون در نر،«مرد و زن در خانه» ۱۶۶۶، رنگ و روغن روی بوم، ۷۳٫۹ در ۶۷٫۶ سانتیمتر، موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون.

ایتالیایی قرن هفدهم و یک نقاشی از کورادو جیاکینتو، که در حراج‌های اجباری آلمان نازی و فرانسه‌ی تحت اشغال نازی‌ها فروخته شده بود، به توافق مالی دست یابد. در سال ۱۹۹۲، موزه‌ی هنرهای زیبا و دانشکده‌ی لافایت ادعایی را در رابطه با یک گردن‌بند بزرگ باستانیِ مصری حل‌وفصل کردند، موزه این گردن‌بند را در سال ۱۹۸۱ خریده بود و فقط یک سال قبل از آن این گردن‌بند از کتاب‌خانه‌ی دانشکده‌ی لافایت به سرقت رفته بود.

در هرکدام از این موارد، این موزه با شواهدی روبه‌رو



شد که نشان نمی‌داد مالکیت مطلق [مالکیت مطلق یا مالکیت بلامعارض اصطلاحی است حقوقی که به نوعی از مالکیت اشاره دارد که حق صریح مالکیت را به مالک اعطا می‌کند و این حق توسط هیچ‌کس دیگری قابل مناقشه و یا به چالش کشیدن نیست.] برای این اشیاء ارائه شده. بنابراین، حل‌وفصل وضعیت آن‌ها به جا بود، خواه با بازگرداندن فیزیکی جسم یا تسویه حساب مالی. جدا از اولویت‌بندی این تصمیمات، از بدترین سناریوها برای یک موزه می‌توان به کنار گذاشتن اشیاء از مجموعه یا دوباره خریدن یک شئ اشاره کرد چراکه حق مالکیت مطلق در زمان کسب مالکیت هرگز به‌دست نیامده است.

یا مجموعه یک شئ را از دست می‌دهد که سال‌ها در معرض نمایش، حفظ و مطالعه بوده، یا موزه مجبور است وجه مالکیت را فسخ کند، وجهی که می‌تواند برای بهره‌مندی این مجموعه قرار بگیرد. گفتنی است، هیچ یک از منابع مورد استفاده برای تحقیق، هزینه‌های حقوقی و بسته‌بندی و جابه‌جایی قابل بازگشت نیست.

موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون برای جلوگیری از چنین سناریوهای زمان‌بر و پرهزینه‌ای در آینده، باید از تکرار اشتباه‌های گذشته پرهیز کند. همان‌طور که در تلاش مضاعف برای بالا بردن دقت‌مان هستیم، اشکالات مالکیتی گذشته بهترین ابزار را برای تعلیم‌مان فراهم کرده‌اند. این امکان هست که از خودمان بپرسیم که چه اشکالی در روند مالکیت این اشیاء رخ داد، پس حال که مشغول ساختن مجموعه‌ی خود هستیم می‌دانیم چه کارهایی را متفاوت از گذشته انجام دهیم.

خوشبختانه، تکرار بعضی از اشتباه‌ها بعید است. تا همین

**از بدترین سناریوها برای یک موزه می‌توان به کنار گذاشتن اشیاء از مجموعه یا دوباره خریدن یک شئ اشاره کرد چراکه حق مالکیت مطلق در زمان کسب مالکیت هرگز به‌دست نیامده است.**

**سال‌های متمادی در قرن بیستم، مسئولان و گردانندگان موزه‌ها جاهای خالی در رابطه با اصالت آثار و سایر خط قرمزها را، مانند نام قربانیان و عاملان غارت‌های نازی‌ها، تاریخچه‌ی مالکیت پر ابهام و یا نشانه‌هایی از خروج غیرقانونی، نادیده می‌گرفتند.**

چندی پیش، پرسیدن چند نکته امری متداول در کسب‌وکار هنر بود. سال‌های متمادی در قرن بیستم، مسئولان و گردانندگان موزه‌ها جاهای خالی در رابطه با اصالت آثار و سایر خط قرمزها، مانند نام قربانیان و عاملان غارت‌های نازی‌ها، تاریخچه‌ی مالکیت پر ابهام و یا نشانه‌هایی از خروج غیرقانونی، را نادیده می‌گرفتند. موزه‌ها در طرح سؤال‌های دقیق برای آگاهی از اصالت خریدها و هدایای خود شکست خوردند، معمولاً به این دلیل که آن‌ها از عوامل مخاطره‌آمیزی آگاه نبودند که می‌تواند در دستیابی به یک اثر هنری همراه آن باشد. برای نمونه، به‌طور قطع می‌توان گفت که، در سال ۱۹۴۶ که موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون گلدوزی‌ای را خرید که از موزه‌ی ترنتو دزدیده شده بود، به ذهن هیچ یک از کارمندان نمی‌رسید که سال ۱۹۴۶ زمان پرخطری برای خرید آثار هنری اروپاست.

امروز، ناآگاهی پذیرفته نیست، به‌خصوص با قوانین وضع شده‌ی «اتحادیه‌ی موزه‌های آمریکا» و«انجمن گردانندگان موزه‌های هنری». ما در جایگاه متصدیان می‌دانیم که باید اصالت مالکیت آثار متعلق به بازه‌ی زمانی غارت نازی‌ها را بررسی کنیم؛ هم‌چنین می‌دانیم که بسیاری از اشیاء باستانی به شکلی معجزه‌آسا در مجموعه‌ای خصوصی در سوییس ظاهر نمی‌شوند. در حال حاضر، به‌راحتی می‌توانیم آثار هنری را در مرکز داده‌های آثار هنری دزدیده شده، که توسط «ثبت آثار هنری گم شده» راه افتاده، با فشردن یک دکمه (کلیک) بررسی کنیم. اینترنت بستر مناسبی برای موزه‌ها فراهم کرده تا بتوانند مجموعه‌های‌شان و اطلاعات اصالتی آن‌ها را به نمایش بگذارند به جای آن‌که حسودانه از این داشته‌ها محافظت کنند. به‌طور خلاصه، موزه‌ها امروزه به مراتب سخت‌کوش‌تر و با دقت‌تر از سال‌های گذشته شده‌اند.

موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون، با هر خریدی، اطلاعات مربوط به درخواست‌ها و ارزیابی‌ها را به اشتراک می‌گذارد، اما آیا این برای اجتناب از خریدن اثر هنری دزدی کافی است؟ به عقیده‌ی من جواب این سؤال به چگونگی مستندسازی اصالت اثر هنری بستگی دارد که به روند تحقیق وابسته است. تمامی اشیایی که موزه‌ی هنرهای زیبا از مجموعه‌ی خود کنار گذاشته یا به توافق مالی بر سر آن رسیده ـ تقریباً در مورد تمام اشیایی که ما حق تملک‌شان را بدون مالکیت مطلق به‌دست آورده‌ایم ـ تنها کلام فروشنده و یا اهداکننده را به‌عنوان اطلاعات اصالتی در زمان حق تملک به همراه داشته‌اند. به عبارت دیگر، کم‌وبیش هیچ اثری از اوراق، اثبات صادرات یا واردات غیرقانونی، تاریخ انتشار و یا نمایشگاه این آثار وجود ندارد.

داستان‌هایی که این آثار هنری را همراهی می‌کردند شامل طیف گسترده‌ایی از داستان‌های باورنکردنی تا داستان‌های پیش‌پاافتاده بودند. برای مثال، زمانی که فروشنده‌ی تندیس «هراکلس خسته» برای انتشار اطلاعات اصالتی تحت فشار قرار گرفت در جواب به موزه گفت این اثر متعلق به مادر او بوده و به همین علت سندی ندارد. او ادامه داد که درست بعد از جنگ جهانی دوم یک فروشنده‌ی آلمانی آثار هنری بدهی سنگینی به مادر او داشته و از آن‌جایی که این فروشنده موفق به بازگرداندن وجه نشده، تعدادی از آثار هنری خود را به اجبار و برخلاف تمایل مادرش به او داده است. این ماجرا شامل حال هراکلس هم می‌شد. در زمانی که موزه‌ی هنرهای زیبا برای گرفتن استعلام اقدام کرد، او گفت که مادرش درگذشته و تمامی اوراق

**با بررسی اشتباه‌های گذشته‌ی موزه‌ی هنرهای زیبا به این نتیجه می‌رسیم که تنها کلام فروشنده یا اهداکننده دلیلی کافی برای اثبات اصالت یک شئ نیست و معمولاً موزه‌ها نیازمند تحقیقات بیش‌تری هستند.**

و مدارکش را مسئولان در ایران ضبط کرده‌اند. در سوی دیگر، در رابطه با گلدوزی ترنتوی به‌راحتی گفته شد که این اثر متعلق به یک مجموعه‌دار خصوصی ایتالیایی بوده که آن را به همراه تعدادی اشیاء باستانی به ارث برده و همان‌طور که فروشنده‌ی آن گفت: «موفق نشده بود که اطلاعات به‌خصوصی را در رابطه با این قطعه به‌دست آورد.» اثبات داستان‌هایی از این دست، چه معتبر و چه نامعتبر، بدون انجام مستندات امکان‌پذیر نیست.

**اینترنت بستر مناسبی برای موزه‌ها فراهم کرده تا بتوانند مجموعه‌های‌شان و اطلاعات اصالتی آن‌ها را به نمایش بگذارند به جای آن‌که حسودانه از این داشته‌ها محافظت کنند.**

با بررسی اشتباه‌های گذشته‌ی موزه‌ی هنرهای زیبا به این نتیجه می‌رسیم که تنها کلام فروشنده یا اهداکننده دلیلی کافی برای اثبات اصالت یک شئ نیست و معمولاً موزه‌ها نیازمند تحقیقات بیش‌تری هستند. برای بسیاری از اشیاء کوچک نمی‌توان انتظار اوراق مستند زیادی داشت و این امر که آثار هنری در درون خانواده‌ها و بدون جابه‌جایی مالکیتی دست‌به‌دست می‌شوند غالباً صادق است. بااین‌حال، ظهور یک اثر هنری قابل توجه بدون هیچ مدرکی در بازار اتفاقی نادر است. علاوه بر این، هر اثر هنری که در ایالات متحده به وجود نیامده، از کشوری دیگر در مقطعی از تاریخ به ایالات متحده صادر شده که در این صورت و به‌طور حتم باید پیشینه‌ایی در این‌باره موجود باشد. در رابطه با حق مالکیت احتمالی و به منظور پیگیری آن‌چه قابل شناسایی است، موزه‌ی هنرهای زیبا سیستمی طراحی کرده که شامل سؤال‌های مربوط به اصالت، صادرات و واردات و پرسش‌نامه‌های تفصیلی می‌شود. صرف نظر از قدمت اثر و مواد آن، این پرسش‌نامه‌ها تقریباً برای هر خرید و یا قرض مورد نیاز است. نه تنها از متصدیان در رابطه با تاریخچه‌ی اشیاء سؤال می‌شود، بلکه در رابطه با این‌که چطور به این



شناخت رسیده‌اند هم سؤالاتی می‌شود. اظهارنامه‌های گمرکی چه چیزی می‌گویند؟ آیا این شئ مجوز خروج دارد؟ تا به‌حال به نمایش درآمده؟ آیا نشان یا برچسبی روی اثر، روی قاب و یا پشت آن دارد؟ پرسش‌نامه‌ها از متصدی می‌خواهند که تمامی قوانین مربوطه (مانند قوانین حاکم بر صادرات و واردات سرمایه‌های فرهنگی، عمل محافظت و بازگرداندن قبرهای بومیان آمریکا و برخی دیگر از این دست) را که می‌توانند بر حق تملک موزه‌ها در رابطه با اشیاء تأثیر بگذارند، خلاصه کنند. در آخر، و با توجه به جواب‌های به‌دست آمده و سیاست موزه مبنی بر پرهیز از خریدن هر اثری که دزدی است یا به‌صورت غیرقانونی وارد و یا خارج شده، از متصدی تقاضا می‌شود که حق تملک را تنظیم کند.

این روند از مستندات، تحقیقات و تجزیه و تحلیل باید قبل از درنظر گرفتن حق تملک توسط گردانندگان و تصویب هییت امنا به اتمام برسد و به‌طور ایده‌آل حتی قبل از آن‌که شئ به ساختمانِ موزه منتقل شود. تکمیل کردن این پرسش‌نامه‌ها مسیری است که ما برای تکرار نکردن اشتباهات گذشته در پیش گرفته‌ایم؛ این روند از دست نرفتن زمان را تضمین کرده و باعث در نظر گرفتن عوامل مخاطره‌آمیز می‌شود، و به‌خصوص به ما انگیزه می‌دهد تا تحقیقات خود را ورای داده‌های فروشنده و اهداکننده انجام دهیم. حاصل این تحقیقات اغلب نتایج جالبی دارد، برای مثال، در سال ۲۰۱۱، موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون یک آویز نفیس متعلق به قرن هفدهم را زیر نظر داشت که در نگاه اول خریدی بی‌دردسر بود. اس. جی. فیلیپس، فروشنده‌ی معتبرِ لندنی، پیشنهاد فروش آن را در نمایشگاه سالانه‌ی هنرهای زیبا اروپا در ماستریخت داده بود. این آویز

**در سال ۲۰۱۱، موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون یک آویز نفیس متعلق به قرن هفدهم را زیر نظر داشت که در نگاه اول خریدی بی‌دردسر بود. اس. جی. فیلیپس، فروشنده‌ی معتبرِ لندنی، پیشنهاد فروش آن را در نمایشگاه سالانه‌ی هنرهای زیبا اروپا در ماستریخت داده بود.**

مدالی آلمانی بود (سکه‌ی که در دو روی آن نمادهای مذهبی ضرب شده بود) که در یک قاب مینایی ظریف محصور شده بود. جواهرات پیچیده‌ترین پیگیری‌ها را دارند زیرا یا سند و مدرکی ندارند یا در مواردی نادر تنها اوراقی مبهم دال بر اصالت دارند، اما این آویز منحصر به فرد متعلق به مِلوین گاتمَن، مجموعه‌دار جواهرات آمریکایی، بود که در سال ۱۹۴۹ در ساتبیز پارک‌بِرنِت مجموعه خود را فروخته بود. برای شروع از فهرست مجموعه‌ی گاتمَن استفاده کردیم و دریافتیم این آویز به‌صورت عمومی از مجموعه‌ی فروشندگان جوزف برومِر (نیویورک، ۱۹۴۹) و جِیکوب هِرش (لوسرن، ۱۹۵۱) به فروش رفته بود که آن را در سال ۱۹۴۷ از گالری های بِری‌هیل در نیویورک تصاحب کرده بود. یک گواهی ثبت آثار هنری گم شده نشان می‌دهد که هیچ‌گونه ادعایی برای آویز در آن شرکت ثبت نشده است. با وجود این، هم‌چنان محل تردیدی در ارتباط با تشخیص اصالت اثر وجود داشت. در فهرست هر سه حراجی مشخص شده که این آویز از موزه‌ی گوتا واقع در ساکسونی آلمان آمده، حال آن‌که هیچ تاریخ و اطلاعات دقیقی از آن ارائه نشده بود. به‌طور کلی، آثار در موزه‌های اروپایی، مانند موزه‌های آمریکا، از مجموعه کنار گذاشته نمی‌شوند اما در این میان موزه‌ی گوتا اشلوس است (که اشلوس فریدِاشتاین آن‌جا را اداره می‌کرد) به متحمل شدن خسارات زیادی در طول جنگ جهانی شناخته شده است.

موزه‌ی هنرهای زیبا کار را در پایگاه داده‌ی آلمانی به نام «هنر گمشده» بررسی کرد، که به وسیله‌ی دفتر هماهنگی مَگدِبورگ[11] اداره می‌شود، اما به نتیجه‌ای نرسید؛ در چنین مواردی به ضمانتی استاندارد از سوی فروشنده نیاز داریم.

**موزه‌ی هنرهای زیبا به‌صورت متداول قوانین کشورهای مبدأ را در رابطه با سرمایه‌های فرهنگی در نظر می‌گیرد، و هم‌چنین قانون ۱۰۸۹ ایتالیا را که در سال ۱۹۳۹ به ثبت رسیده و دولت را مالک اشیاء باستانی کشف نشده می‌داند.**



بدون تماس با موزه‌ی گوتا و مشخص کردن این‌که این شئ در چه زمانی و به چه صورتی از مجموعه‌ی آن‌ها خارج شده، مطمئن نبودیم که بتوانیم مالکیت مطلق آن را به دست آوریم. فروشنده را از نگرانی خود مطلع کردیم و روند تملک را متوقف کرده و با گوتا مکاتبه کردیم. در جواب صفحاتی از یک نشریه‌ی سال ۱۹۷۸ دریافت کردیم که در آن آویز به تصویر کشیده شده به‌عنوان مدالی گم شده از قفسه‌ی مدال‌های گوتا معرفی شده بود. با مواجهه با این آگهی روند خرید به کلی متوقف شد. این داستان اگر نه پایان خوش بلکه رضایت‌بخشی داشت. در سال ۲۰۱۱، فیلیپس با بخشندگی آویز را به گوتا بازگرداند (با واسطه‌گری «ثبت آثار هنری گم شده») و به این ترتیب موزه‌ی هنرهای زیبا از خرید دارایی‌های دزدی اجتناب کرد. این مورد نمایان‌گر اهمیت مسئولیت نهادی است. تشخیص خط قرمز، پیگیری آن و تحقیقات شخصی به عهده‌ی موزه‌ی هنرهای زیباست. پیگیری دقیق را نمی‌توان بر عهده‌ی دیگران گذاشت. فرض این‌که این مبلغ شاید ناجی فروشنده باشد نیز گمانی نادر است و شکلی از یک وظیفه‌ی واحد محسوب نمی‌شود، مانند جست‌وجو در یک مرکز داده‌ی آثار هنری گم شده یا تقاضای ضمانت. حتی با وجود اطمینان بسیاری که وجود داشت، هم‌چنان که در رابطه با آویز این اطمینان بود، بااین‌حال موزه به خرید یک شئ غارت شده بسیار نزدیک شده بود که در بدترین حالت، بعد از چند سال مجبور به بازگرداندن آن با هزینه‌ی خود موزه و هم‌چنین از دست رفتن قیمت شئ و خود شئ همراه بود. تحقیقات کلید اجتناب از چنین موقعیت به‌خصوصی بود. گلدان قرمز رنگ آپولونیایی، که قدمت آن به قرن چهارم

**تشخیص خط قرمز، پیگیری آن و تحقیقات شخصی به عهده‌ی موزه‌ی هنرهای زیباست. پیگیری دقیق را نمی‌توان بر عهده‌ی دیگران گذاشت. فرض این‌که این مبلغ شاید ناجی فروشنده باشد نیز گمانی نادر است و شکلی از یک وظیفه‌ی واحد محسوب نمی‌شود، مانند جست‌وجو در یک مرکز داده‌ی آثار هنری گم شده یا تقاضای ضمانت.**

قبل از میلاد مسیح برمی‌گردد، نمونه‌ای است که مورد آویز را نقص و اتفاقاً اهمیت تأثیرگذاری تحقیقات در ثبت مالکیت اشیاء را نشان می‌دهد. موزه‌ی هنرهای زیبا به‌صورت قرضی این شئ را در اختیار داشت، این گلدان متعلق به یک مجموعه‌دار خصوصی به نام اِدیت شولمَن۲ است. در سال ۲۰۱۰، پسر خانم شولمَن، که این شئ را از مادر خود به ارث برده بود، وضعیت آن را با بخشندگی از قرض به هدیه‌ای به موزه‌ی هنرهای زیبا تغییر داد. در بین سال‌های ۱۹۷۹ تا ۲۰۱۰ ضوابط موزه برای قبول اشیاء هنری باستانی به شکل چشم‌گیری تغییر کرد. دستورالعمل‌های «انجمن گردانندگان موزه‌های هنری» در سال ۲۰۰۸ این امر را تصریح می‌کند که تمامی اشیاء عتیقه و موارد باستان‌شناسی۳ باید تا سال ۱۹۷۰ به‌طور قانونی از کشور مبدأ خود خارج شده باشند. به‌علاوه، موزه‌ی هنرهای زیبا به‌صورت متداول قوانین کشورهای مبدأ را در رابطه با سرمایه‌های فرهنگی در نظر می‌گیرد، و هم‌چنین قانون ۱۰۸۹ ایتالیا را که در سال ۱۹۳۹ به ثبت رسیده و دولت را مالک اشیاء باستانی کشف نشده می‌داند. بااین‌حال، از سال ۲۰۰۶، موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون با توافق متقابل با جمهوری ایتالیا، به دنبال تصویب وزارت فرهنگ، به دنبال روشن شدنِ حق مالکیت اشیاء ایتالیایی باستانی است که تا سال ۱۹۰۹ خارج از ایتالیا بوده و مستندات دقیقی از آن‌ها تهیه نشده. این امر فرصت به تملک گرفتن اشیاء باستانی را با رضایت کامل کشور مبدأ برای ما فراهم می‌کند. گلدان نیز به این دسته ملحق شد، با وجود آن‌که در ابتدا حق تملک آن امری غیر ممکن به نظر می‌رسید. با رجوع به گلدان و هم‌چنین آویز، تحقیقات در رابطه با

مقبره‌ی ویگیلیوس مقدس، پارچه‌ی قلاب‌دوزی شده متعلق به اواخر قرن چهاردهم که در سال ۲۰۱۰، موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون آن را به موزه‌ی دیوچزان در شهر ترنتوی ایتالیا بازگرداند.

اصالت به ما نشان داد که فرضیات اولیه‌ی ما اشتباه بوده است. خانم شولمَن در سال ۱۹۶۳ و در یکی از حراج‌های شرکت هِرست، گلدان را خریداری کرده بود. اطلاعات به‌دست آمده از فهرست این حراجی نشان می‌دهد که این گلدان از بخشی از کلیسای دورهام در انگلستان آمده. از همین نقطه ما موفق شدیم که ردپای مالک گلدان را در سال ۱۸۹۶ پیدا کنیم. در سال ۱۸۹۶، جورج وَدینگتون درگذشت و پس از مرگ او مجموعه گلدان‌هایش (که شامل این گلدان قرمز رنگ بود) به کتاب‌خانه‌ی کلیسای دورهام اهدا و در سال ۱۹۶۳ به فروشنده‌ای به نام جان هانت فروخته شد. هانت همان سال شرایط فروش را به ویلیام رَندالف هِرست فراهم کرد. با اسنادی که پیدا کردیم دریافتیم گلدان در سال‌های

ابتدایی قرن ۱۹ خارج از ایتالیا نگهداری می‌شده و بعد از آن‌که موزه‌ی هنرهای زیبا مطلع شد که کلیسا گلدان را با رضایت فروخته است، موزه هدیه‌ی آقای شولمَن را قبول و آن را در سال ۲۰۱۱ به مجموعه‌ی خود اضافه کرد. اگر موزه به تحقیقات خود ادامه نمی‌داد به احتمال زیاد آویز را می‌خرید (با توجه به برداشت‌های اشتباه در رابطه با تاریخچه‌ی فروش عمومی آن و هم‌چنین نبود ادعایی محکم که براساس آن شئ آزاد برای معامله می‌شد) و هم‌چنین ممکن بود که به علت نبود اطلاعات کافی در رابطه با اصالت گلدان، موزه از پذیرفتن این هدیه اجتناب کند. هر دو می‌توانست نتایجی ناخوشایند به همراه داشته باشد. همیشه امکان مستندسازی خوب و طولانی در ارتباط با مالکیت اشیاء، مانند این دو شئ، موجود نیست. بااین‌حال، اگر موارد دقیقی پرسیده نمی‌شد هرگز نمی‌توانستیم به اطلاعات بیش‌تری در مورد هر یک از این آثار دست پیدا کنیم. علاوه بر این، درحالی‌که برای انجام تحقیقات زحمات زیادی کشیده شد زمان و کار اضافی بر کارکنان تحمیل نشد زیرا این امر شامل تحقیقات کتاب‌خانه‌ای و پیگیری سؤال‌های مربوط در این زمینه بود. طرح سؤال‌های ابتدایی به هر شکل زمانی نبرد که این نشان‌دهنده‌ی بحران بود. هدف موزه از طرح سؤال‌هایی در قالب پرسش‌نامه و تقاضا از متصدیان در زمینه‌ی تحقیقات قبل از مالکیت یک شئ به معنی از بین بردن تمامی خطرهای احتمالی نیست چراکه این امر ناممکن است؛ هم‌چنین به منظور آرام یا متوقف کردن مجموعه نیز نیست؛ هدف بالا بردن دقت است تا متصدیان، گردانندگان و هئیت امنا با اطلاعات کافی‌ای که در اختیار دارند توانایی تصمیم‌گیری درست را

**هدف موزه از طرح سؤال‌هایی در قالب پرسش‌نامه و تقاضا از متصدیان در زمینه‌ی تحقیقات قبل از مالکیت یک شئ به معنی از بین بردن تمامی خطرهای احتمالی نیست چراکه این امر ناممکن است.**



در رابطه با دارایی‌های موزه داشته باشند. ممکن است موزه‌ی هنرهای زیبا خطرهای احتمالی خاصی را بپذیرد یا نپذیرد، اما این کار را آگاهانه و شفاف انجام خواهد داد. با اتکا به این روش موزه‌ی هنرهای زیبای بوستون به ساخت مجموعه‌ی خود به صورت مسئولانه ادامه خواهد داد. تلاش می‌کنیم که این اطمینان را حاصل کنیم که آثار هنری خارق‌العاده‌ای که امروز به‌دست می‌آوریم به نفع نسل آینده‌ی دانش‌پژوهان و مردم باقی می‌مانند.

# ضمیمه

کیارش علیمی

لیلی گلستان مدیر و مؤسس گالری گلستان است. گالری او سی‌ویک سال است که در مرکز نمایش و داد و ستد آثار هنرهای تجسمی ایران قرار دارد و خود او هم دهه‌هاست که از نزدیک در جریان سؤال‌های پرشماری درباره‌ی اصالت آثار هنری بوده است.

هایـــده ابراهیمـــی کارشناس مرمت آثار هنری است و سال‌هاست که از بخش‌های نادیده‌ی حیات بسیاری از آثار از نزدیک و در کارگاه خود خبر دارد.

# گفت‌وگو با لیلی گلستان

کیارش علیمی

**در ابتدا مایلم به دو موضوع پرداخته شود؛ از چه زمانی موضوع گواهی اصالت (Certificate) نوشتن گالری‌ها برای آثار و کارهای هنری جدی شد؟ نخستین فرد یا گالری‌ای که این موضوع را جدی گرفت کدام بود؟**

از وقتی جدی شد که هنرهای تجسمی یک مقدار جا افتاد. مردم ما خیلی عادت ندارند که کار به دیوار خانه‌ی خود آویزان کنند. یعنی از گذشته آن‌قدر که با سینما و تئاتر و شعر و ادبیات و داستان عجین بودند، با نقاشی و مجسمه ارتباط آن‌چنانی نداشتند. گالری‌هایی که پس از انقلاب و پشت سرهم باز شدند، که امروز به ۲۲۰ گالری رسیده‌ایم، تا حدودی باعث شدند که مردم توجه‌شان به هنر تجسمی جلب شود. فکر می‌کنم از این ۲۲۰ نفر فقط ۲۰ نفرشان گالری‌دارند، بقیه‌ی آن‌ها آدم‌های پولداری بوده‌اند که آمده‌اند و گالری باز کرده‌اند

**مردم ما خیلی عادت ندارند که کار به دیوار خانه‌ی خود آویزان کنند. یعنی از گذشته آن‌قدر که با سینما و تئاتر و شعر و ادبیات و داستان عجین بودند، با نقاشی و مجسمه ارتباط آن‌چنانی نداشتند.**

و فکر کرده‌اند کار قشنگی است و یا به هر دلیلی فکر کرده‌اند کاری پرسود است و آسان. شروع کرده‌اند، ادامه داده‌اند و خیلی‌های‌شان هم رها کرده‌اند. خیلی از آن‌ها هم ادامه داده‌اند ولی کارهای‌شان خیلی بار مثبت ندارند. بنابراین، این ۲۰ نفر گالری که لااقل من قبول‌شان دارم، خیلی سعی کردند که این اتفاق را بین عامه‌ی مردم جا بیندازند، هر کس به شیوه‌ی خودش. مثلاً من وقتی گالری خودم را باز کردم، یک بیانیه در روزنامه‌ی «کیهان» آن موقع نوشتم که من قسطی هم کار می‌کنم، چک مدت‌دار هم می‌گیرم، سعی می‌کنم قیمت منطقی بگذارم برای این‌که هدفم این است که کار برود در خانه‌ی مردم و واقعاً روی این تز کار کردم. الآن که نگاه می‌کنم فکر می‌کنم موفق شده‌ام. خیلی سخت بود، خیلی سخت بود که هنرمند تجسمی را به مردم عامه معرفی کنید و او را ببرید درون خانه‌ی مردم، به هیچ وجه کار آسانی نبود، ولی خُب ۳۱ سال است من دارم این کار را می‌کنم، و الآن که به عقب نگاه می‌کنم می‌بینم خوب بوده، خیلی از آدم‌هایی که الآن می‌آیند و از من خرید می‌کنند، آدم‌هایی بودند که هیچ‌وقت در خانه‌های‌شان نقاشی و مجسمه نداشتند، ولی الآن دارند. خیلی از آن‌ها کلکسیونر شده‌اند، مجموعه‌دار شده‌اند. این‌ها کارهایی است که من و گالری‌دارهای دیگر کرده‌ایم. خیلی هم آرام آرام این کارها انجام شده، و در نهایت «شد». الآن نمایشگاهی سالیانه داریم که ۳ هفته به طول می‌انجامد با نام «صد اثر، صد هنرمند» که به‌خوبی جا افتاده است. فقط مردم عادی می‌آیند و خرید می‌کنند چون مناسب بودجه‌ی آن‌ها کار وجود دارد.



یعنی از صدهزار تومان تا صد میلیون تومان این‌جا کار وجود دارد. بنابراین، هر کسی می‌تواند بیاید و خرید کند. فروش امسال بسیار عالی بود، از ۹۸ عدد کار که ما امسال در سه هفته فروختیم، که عدد بالایی است، فکر می‌کنم ۱۰ عدد از آن‌ها قسطی فروخته شد که خیلی عالی است و هیچ اشکالی هم ندارد. من پول هنرمند را می‌دهم، و آن قسط‌ها می‌مانند برای خودم. گاهی تا ۱۰ قسط، ولی باز هم می‌گویم اشکالی ندارد، کار می‌رود روی دیوار خانه‌ی آن آدم. این برایم خیلی مهم است، خیلی شیرین است و رضایت‌بخش. بنابراین وقتی این اتفاق‌ها پشت سرهم افتاد، هنرهای تجسمی کمی رونق گرفت، حراجی‌ها وارد شدند و آن‌ها هم خیلی کمک کردند. اصلاً به پس و پشت و حرف‌هایی که مردم می‌زنند کاری ندارم، اصلاً اعتقادی هم به این حرف‌ها ندارم، فکر می‌کنم که کار بسیار مهمی اتفاق افتاد، مخصوصاً که در تهران این اتفاق افتاد. من وقتی برای حراجی‌ها به دبی می‌رفتم می‌گفتم کاری کنیم که آن‌ها به تهران بیایند، چرا ما برویم به دبی؟ حالا این ناشی از عِرق ایران‌دوستی بوده یا هر چیز دیگری، ولی شد. و الآن حراج تهران کار خودش را می‌کند و به نظر من به رونق خیلی افزوده است. یعنی نقاشی را معرفی کرده، در واقع گفته است که شما می‌توانید بخرید، می‌توانید گران بخرید، به‌هرحال این کار به شکلی سروصدا به پا کرده است و به رونق هنر در ایران خیلی کمک کرده است. ولی آن وقتی که حراجی‌ها برپا شده بود، حراجی اول دبی، خیلی‌ها می‌آمدند و روی یک تکه کاغذ از من می‌پرسیدند که شما از «این‌ها» دارید؟ از «این‌ها» هم منظورشان سپهری، زنده‌رودی

**من وقتی برای حراجی‌ها به دبی می‌رفتم، می‌گفتم کاری کنیم که آن‌ها به تهران بیایند، چرا ما برویم به دبی؟ حالا این ناشی از عِرق ایران‌دوستی بوده یا هر چیز دیگری، ولی شد.**

و محصّص بود. من هیچ گاردی نمی‌گرفتم، و با لبخند می‌گفتم که از این‌ها برای شما پیدا خواهم کرد و پیدا می‌کردم. آن آدم‌ها فقط می‌خریدند که بفروشند. فهمیده بودند، به ایشان القاء شده بود که خرید هنرهای تجسمی پس‌انداز است. اگر بخرید، می‌توانید پس‌فردا آن را به دو برابر قیمت بفروشید. و این یواش یواش مثل یک زمزمه‌ای بین علاقه‌مندان هنر و عامه‌ی مردم پخش شد و همه فهمیدند که می‌توانند بخرند و سال بعد بفروشند. خیلی‌ها وقتی از من خرید می‌کردند، می‌پرسیدند آیا قول می‌دهی سال آینده این را به دو برابر قیمت بفروشی؟ خُب، من تضمینی که نداشتم، ولی به آن‌ها می‌گفتم که قیمتش حتماً بیش‌تر خواهد شد و می‌شد. یعنی واقعاً هم همین‌طور بود. بنابراین، هنر به همین شکل وارد زندگی عامه‌ی مردم شد و به آرامی رسوخ و نفوذ کرد. وقتی که چنین می‌شود و آن‌قدر مهم می‌شود و آن‌قدر همه به آن اهمیت می‌دهند و علاقه‌مند پیدا می‌شود، آن‌گاه بحث «اصالت» هم مطرح می‌شود. به ناگاه آدم‌های متخلف هم پیدا می‌شوند که کپی کنند. عالی هم کپی می‌کنند، درجه یک! و باید از کجا بفهمیم که کاری که پیش‌مان می‌آورند، راست است یا دروغ؟ فقط یک دستگاه بسیار گران وجود دارد که می‌تواند تعیین کند که قدمت این کار چقدر است. یعنی باید رنگ‌برداری کنیم و بگذاریم زیر دستگاه و بگوییم که این رنگ برای مثال متأخّر است و کار ۵۰ سال پیش سهراب سپهری نیست. بنابراین، کار بسیار دشواری است. تعیین اصالت کار بسیار سختی است. من این کار را نمی‌کنم. هیچ‌وقت، و به همه هم گفته‌ام که هیچ‌وقت کارشناسی

**خیلی‌ها وقتی از من خرید می‌کردند، می‌پرسیدند آیا قول می‌دهی سال آینده این را به دو برابر قیمت بفروشی؟ خُب، من تضمینی که نداشتم، ولی به آن‌ها می‌گفتم که قیمتش حتماً بیش‌تر خواهد شد و می‌شد.**



نمی‌کنم، اصالت تعیین نمی‌کنم برای این‌که نمی‌دانم. سال پیش، کسی را در کرج پیدا کردم که کارگاهی داشت که فقط لاشایی می‌کشید و کسانی هم بودند که متأسفانه تأیید می‌کردند و تأییدیه می‌دادند. خُب، این خیلی بد و ناگوار است. ولی من نمی‌توانم بفهمم که آیا این تابلوی لاشایی اصل است یا دروغ. از کجا بفهمم؟ کپی‌ها خیلی دقیق و درست‌اند. بنابراین، من این‌جا این کار را نمی‌کنم. فقط برای کارهایی تأییدیه می‌دهم که از گالری گلستان خریداری شده‌اند. من وقتی کاری مثلاً از سهراب سپهری یا لاشایی ارائه می‌کنم که بدانم از کجا آمده، به چه شکل خریداری شده، مال چه کسی است، مالک آن کیست، کی و چگونه خریداری شده، این روند هم اغلب برای هنرمندانی است که فوت شده‌اند وگرنه خود هنرمند که باشد نمی‌گذارد از روی کارهایش کپی کنند. وقتی کاری را این‌جا می‌آورند همه‌ی این‌ها را می‌پرسم. مثلاً هفته‌ی پیش یک نفر آمد و دو تا طراحی کوچک از سهراب سپهری آورد، خُب سهراب سپهری بود، چون در خانواده کارهای زیادی از سهراب سپهری داشتیم و با خود سهراب سپهری آشنا بودیم و دائم به آتلیه‌ی او رفت و آمد داشتیم و کارهای او را می‌دیدیم، چشم و نگاهم با خطوط و رنگ‌های سپهری خیلی آشناست؛ نگاه کردم و دیدم واقعاً کار سهراب است، ولی گفتم من نمی‌فروشم؛ تأییدیه هم نمی‌دهم. برای این‌که هیچی نداشت، فقط آورده بود و می‌گفت این‌ها از پدربزرگم به من رسیده و الآن احتیاج دارم و می‌خواهم بفروشم. گفتم این سپهری است، حتماً. ولی نه فروش و نه تأییدیه. چون ممکن است یک صدم درصد اشتباه کنم و

**تعیین اصالت کار بسیار سختی است. من این کار را نمی‌کنم، هیچ‌وقت، و به همه هم گفته‌ام که هیچ‌وقت کارشناسی نمی‌کنم، اصالت تعیین نمی‌کنم برای این‌که نمی‌دانم.**

نمی‌خواهم اعتبارم را به خاطر یک کار از سپهری از دست بدهم. بنابراین خیلی مراقب این اعتباری هستم که به سختی به دست آمده. این کار را نمی‌کنم. ممکن است پول زیادی هم از دست بدهم، ولی ترجیح می‌دهم که نه اعتبار که پول از دست بدهم. خیلی‌ها هم برعکس من عمل کرده‌اند و به نظرم خیلی ضرر دیده‌اند. به نظرم به‌راحتی می‌توان پیدا کرد که چه کسانی این قبیل کارها را انجام می‌دهند و چه کسی تقلب می‌کند. کار سختی هم نیست. وقتی شما می‌توانید دزدی را پیدا کنید که هیچ نشانه‌ای هم از او ندارید؛ وقتی در صفحه‌ی حوادث روزنامه می‌خوانیم که پلیس ما آن‌قدر عالی کار می‌کند و می‌تواند به راحتی مجرم را پیدا کند، دیگر پیدا کردن این‌ها که کاری ندارد. از کی خریداری شده، از کجا خریده، کجا بوده، پیگیری می‌کنند و پیدا می‌شود. ولی نمی‌دانم که چرا انجام نمی‌شود. فکر می‌کنم وزارت ارشاد باید نهادی درست کند برای پیدا کردن آدم‌های متقلب. برای این‌که واقعاً دارد زیاد می‌شود، خیلی زیاد. از سوی دیگر هم موضوع کپی‌کردن است. خُب، مثلاً خانم تهمینه میلانی اگر به گالری من آمده بود و می‌خواست کارهای خود را ارائه کند، ممکن بود به او بگویم که برود کارهای دیگری بکند و من این کارها را دوست ندارم، نمی‌گذارم، به او می‌گفتم که برای خودش هم خوب نیست که این کارها را آویزان کند. به احتمال بسیار زیاد همین را به او می‌گفتم. کارها خوب نبودند. ولی بعد فهمیدیم که کپی بوده‌اند. کپی خالص، به‌طوری که هیچ چیزی را از خودش اضافه نکرده بود. خُب، این واقعاً به گالری‌دار مربوط نمی‌شود. گالری‌دار چه گناهی

سهراب سپهری، بدون عنوان، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰۰ در ۳۰۰ سانتی‌متر، ۱۳۵۰، متعلق به مجموعه‌ی شخصی خانواده گلستان

کرده؟ من از کجا باید بفهمم؟ من باید از صبح تا شب بنشینم پای اینترنت که این مال کیست، آن یکی چیست و مال کیست. یک آقایی در آمریکا نشسته و این کار را می‌کند و به ما هم می‌گوید، خدا هم عمرش بدهد. ولی ما وقت این کارها را نداریم. بنابراین، من از کجا بفهمم که این خانم این کارها را کپی کرده؟ محال است که بفهمم. مگر این‌که اتفاقی بیفتد و جایی عکسی ببینم و بگویم که ای دل غافل، این شبیه آن کار است. طور دیگری امکان ندارد که بفهمم و گالری‌دار در این‌جا هیچ گناهی نداشته. گول خورده است. فریب‌خورده است. فقط من اگر جای آن گالری‌دار بودم و می‌فهمیدم فریبم داده‌اند فوری شکایت می‌کردم. گالری‌دار مزبور این کار را نکرد و فرصت را به آن خانم داد تا آن خانم از او شکایت کند. پس این‌جا اشکالی هست. گالری‌دار کاری را که باید انجام می‌داد، پیش از شکایت آن خانم، انجام نداد. باید می‌گفت که فریب خوردم و باید به طریقی جبران شود. کپی وجود دارد. اگر از هنرمند ایرانی کپی کنند، چون من با هنر تجسمی ایران خیلی

**فکر می‌کنم وزارت ارشاد باید نهادی درست کند برای پیدا کردن آدم‌های متقلب. برای این‌که واقعاً دارد زیاد می‌شود، خیلی زیاد.**

آشنا هستم، خواهم گفت که این چقدر شبیه کار فلان هنرمند است. ولی کپی اینترنتی از یک نقاش درجه چندم نروژی یا فنلاندی را من از کجا بدانم و بفهمم. این اتفاق برای هر گالری ممکن است بیفتد. همان‌طور که چند سال پیش برای گالری الهه هم افتاد و همه‌ی کارها کپی بود. بنابراین، چطور می‌توانیم جلوی آن را بگیریم؟ به هیچ طریقی ممکن نیست. جلوی این کار را نمی‌توان گرفت. ولی به نظر من جلوی آن تقلب را، آن لاشایی کشیدن، آن سپهری کشیدن را می‌توان گرفت.

**این‌که برای بازار ثانویه برای آثار لاشایی یا سپهری به گواهی اصالت خیلی احتیاج است کاملاً درست است. ولی الآن برای مثال برای آرتیست‌هایی که زنده هستند و خیلی از آن‌ها هم اصولاً سن و سالی ندارند، در این مورد فضایی به‌وجود آمده که بعضی از این‌ها اصلاً فروش اینترنتی دارند از طریق اینستاگرام و امثالهم، و قراردادی هم با گالری ندارند و یکی از این قبیل هنرمندان امین معظّمی است که آدم به‌نسبت شناخته‌شده‌ای است و خودش گواهی اصالت می‌نویسد برای کارهای خودش، ولی نظام بین گالری‌ها چنین چیزی را تأیید نمی‌کند. یعنی حساب کسی که خودش برای خودش گواهی اصالت می‌نویسد با کسی که گالری برای او گواهی اصالت می‌نویسد فرق دارد.**

اگر آن کار را در گالری ارائه نکرده باشد، خودش می‌تواند گواهی اصالت بنویسد. اشکالی ندارد. خیلی‌ها این کار را می‌کنند. بهمن محصّص با ما دوست بود و یادم می‌آید

**اگر از هنرمند ایرانی کپی کنند، چون من با هنر تجسمی ایران خیلی آشنا هستم، خواهم گفت که این چقدر شبیه کار فلان هنرمند است. ولی کپی اینترنتی از یک نقاش درجه چندم نروژی یا فنلاندی را من از کجا بدانم و بفهمم. این اتفاق برای هر گالری ممکن است بیفتد.**



آن زمان‌ها اگر کسی از او کاری می‌خرید، خود محصّص می‌نوشت که در تاریخ فلان این کار از من خریداری شد. اشکالی ندارد. اگر این آقا یا خانم یا هر کس دیگری با گالری کار نمی‌کند و شخصاً در خانه یا آتلیه‌اش کار می‌فروشد، خودش می‌تواند گواهی اصالت یا تأییدیه بدهد. به نظر من اشکالی هم ندارد، خیلی هم معتبرتر است. خودش امضاء کند که من این را کشیده‌ام، به شرطی که عکسی از کار در کنار آن نوشته باشد. ولی اگر از طریق گالری کار فروخته شده است، گالری باید حتماً گواهی اصالت بدهد. به نظرم هر دو می‌توانند این کار را انجام دهند. اشکالی ندارد.

**سؤال من بیش‌تر معطوف به گالری‌هایی است که خیلی روی آرتیست‌های نوظهور کار می‌کنند و بیرون از ایران فعال‌اند؛ این‌ها معمولاً ترجیح‌شان این است که همه‌ی کنش‌های آرتیست‌ها از طریق گالری انجام شود.**

درست این است که همه چیز از طریق گالری انجام شود، ولی اگر من به عنوان نقاش در آتلیه‌ی خودم کاری فروختم که دیگر از طریق گالری انجام نشده است و می‌توانم خودم گواهی اصالت صادر کنم. ولی اگر این هنرمند در یک گالری نمایشگاه گذاشته و کارش را آن‌جا فروخته و خودش شخصاً گواهی اصالت داده، به نظرم این کار درستی نیست.

**ما این‌جا با کسی قرارداد نمی‌بندیم. یعنی من فکر می‌کنم روش کار من با همه‌ی گالری‌های تهران فرق دارد.**

**حال اگر کسی با گالری قرارداد دارد ولی کاری را در آتلیه‌اش می‌فروشد که در گالری به نمایش درنیامده است چطور؟**

ببینید، ما این‌جا با کسی قرارداد نمی‌بندیم. یعنی من فکر

می‌کنم روش کار من با همه‌ی گالری‌های تهران فرق دارد. می‌گویم شما بیا این‌جا نمایشگاه بگذار، سعی می‌کنم کارهایت را بفروشم و سعی می‌کنم تو را به مجموعه‌داران و علاقه‌مندان به هنر معرفی کنم، اما وقتی از این در بیرون رفتی دیگر چیزی به من مربوط نیست. آن یک هفته‌ای که پیش من هستی به من مربوطی. آن یک هفته‌ای که پهلوی من هستی درست نیست که به مشتری گالری بگویی که فردا بیا خانه‌ی من و از من کار بخر. این کار بدی است، بی‌اخلاقی است. ولی باز با وجود این هیچ واکنشی نشان نمی‌دهم. اهمیت نمی‌دهم چون اصولاً نمی‌خواهم وارد چنین موضوعاتی بشوم. ولی این کار را نمی‌کنند، یعنی لااقل در آن یک هفته این کار را نمی‌کنند. پیش آمده بود که خریدار بی‌اخلاق آمد و نقاش من را، که در آن زمان در گالری گلستان نمایشگاه داشت، در خود گالری به گوشه‌ای کشاند و به او گفت: «که فردا به خانه‌ی تو خواهم آمد تا فرضاً ۳۰درصد گالری را نپردازم؛ آدرس‌تان را به من بدهید». ولی خُب، آن‌قدر رفتار و رابطه‌ی من با نقاش و هنرمند گالری خوب است،که او خودش آمد و به من گفت این آقا همچین چیزی به من گفته است. من هم فقط نگاهی کردم و از او پرسیدم که خُب، چه کار می‌خواهی بکنی؟ گفت که ترتیبش را می‌دهد. چطور ترتیبش را داد، آن آقا رفته آن‌جا و گفته که من آمدم پیش تو، حالا ۳۰درصد از قیمت کم کن و کار را به من بده (خنده). هنرمند هم گفته که این خانم گلستان بسیار ارزان فروش است و این کار من قیمتش آن‌قدر کم نیست و سه برابر قیمت گالری به او قیمت داده. یعنی در واقع طرف را سر کار گذاشته. این نقاش محمدابراهیم جعفری نازنین بود که از دست رفت. ولی برای من تعریف کرد که آن خریدار در این جریان دیوانه شد (خنده). این همه راه رفته بود به خانه‌ی هنرمند و آخرش هم نشده بود. چنین اتفاقاتی هم می‌افتد.

من به نقاش خودم می‌گویم که وقتی این‌جا نمایشگاه تمام شد و شما از این در بیرون رفتی دیگر به هیچ وجه به من ارتباطی ندارد تا نمایشگاه بعد. برای این‌که در غیر این صورت باید تمام وقت نگران باشم که شاید کاری بفروشد و به من هم نگوید. بین‌مان کدورت پیش بیاید و قهر کنیم و از این قبیل اتفاقات. چرا؟ کار و اثر هنرمند مال خودش است. دارایی خودش است. اصلاً من شیوه‌ای در گالری گلستان دارم که وقتی با یک گروهی کار کردم که هر سال نمایشگاه‌هایی می‌گذاشتیم، دیدم این شیوه از نظر آن‌ها مذموم است و آن را دوست ندارند. شیوه‌ی من در گالری این است که در روز آخر نمایشگاه، نام خریداران را جلوی شماره‌ی نقاشی می‌نویسم. آقای فلانی، با شماره‌ی تلفن فلان، کار شما را خریداری کرده است. من داشتم در کارِ گروهی‌ای که با بقیه‌ی گالری‌دارها بود هم همین کار را می‌کردم که آقای فلانی با شماره تلفن فلان این کار را خریده است، که همه ریختند سر من که این چه کاری است که شما می‌کنی؟ طرف می‌رود ما را دور می‌زند و خودش کار را می‌فروشد به مشتری. من هم گفتم که خُب، بفروشد! مال خودش است. این نقاشی را من کشیده‌ام، خالق آن هستم و مال من است. من دلم می‌خواهد این کار را به یک مشتری بفروشم که شما معرفی کرده‌ای؛ آن مشتری به گالری شما آمده و با من آشنا شده. حالا به هر عنوانی. الآن که نمایشگاه

**نسبت به نقاشم احساس مالکیت نمی‌کنم. ما با هم دوست و رفیق هستیم و داریم در کنار هم کارهای قشنگی می‌کنیم، همیشه هم با هم مانده‌ایم.**

به پایان رسیده، واقعاً به خود هنرمند مربوط است. یا شاید طرف بخواهد کتاب درست کند، باید بداند که کارش نزد کیست و به چه کسی فروخته شده است. ایرج زند وقتی فوت شد، همسرش تصمیم داشت کتابی برای او درست کند. با حالتی بسیار ناراحت پیش من آمد که ما نمی‌دانیم کارها نزد کیست. چطور کتاب درست کنیم؟ گفتم من که می‌دانم کارها کجاست. همه‌ی نام‌ها را به او دادم. طی سال‌های مختلف سه چهار نمایشگاه پیش من داشت. همه‌ی نام‌ها را نگه داشته بودم. این آقا با این شماره‌ی تلفن در فلان روز این کار را خریده. تلفن کرد، همه‌ی کارها را آوردیم و عکس گرفتیم و کتاب را درست کردیم. چنین مواردی هم هست.

نسبت به نقاشم احساس مالکیت نمی‌کنم. ما با هم دوست و رفیق هستیم و داریم در کنار هم کارهای قشنگی می‌کنیم، همیشه هم با هم مانده‌ایم. هیچ‌وقت هم نقاشی نبوده است که به این‌جا بیاید و کار با من را ادامه ندهد. هر چه فکر می‌کنم موردی به یاد ندارم. همه هنوز هستند. شاید این به‌خاطر رابطه‌ی درست برقرار کردن و رفاقت و دوستی است. شاید به‌خاطر نگاه غیرتجاری من است. به‌خاطر این‌که خیلی از موارد بوده که نقاشان جوان را به خانه‌ام برده‌ام، بسیاری از کتاب‌های هنری خودم را که از پاریس آورده بودم به آن‌ها داده‌ام. چون من که همه را خوانده‌ام برای چه نگه‌شان دارم؟ این نقاش‌ها این منابع را ندارند، بهتر است که پیش آن‌ها باشد و ببینند و بخوانند. بنابراین ما نوعی ارتباط فرهنگی-هنری با هم داریم که تا جایی که من دیدم، دیگران خیلی چنین ارتباطاتی با هم ندارند. خُب، آن‌ها ندارند، ولی



ارتباطات دیگری با هم دارند. اصلاً بحث خوبی و بدی و بهتر و بدتر نیست. حرف من این است که روش‌ها با هم فرق دارند. هنوز هم وقتی نمایشگاه تمام می‌شود، یک برگه می‌دهم دست هنرمند که این‌ها از تو کار خریده‌اند. برای این‌که لازم می‌دانم که هنرمند بداند کارش نزد کیست. به‌هرحال، روش‌ها با هم فرق می‌کنند، ارتباطات با هم فرق می‌کنند و این ۲۰ گالری هم، که من بیش‌تر از بقیه قبول‌شان دارم، باهم فرق دارند. هیچ چیز ما، این چند گالری، شبیه هم‌دیگر نیست. هیچ‌چیز! ولی داریم کار می‌کنیم، هم‌دیگر را هم دوست داریم و داریم با هم کار می‌کنیم، هیچ اشکالی هم ندارد به نظر من. هر کس روش خودش را دارد. من ۳۱ سال است که مشغول این کارم، دیگران هم ۲۰ سال یا ۱۵ سال است که کار می‌کنند ولی بعداً و به‌مرور زمان معلوم خواهد شد که اعتبار چه کسی کجاست، ارتباط هر کسی با خریداران چگونه است و چیست. خریداران ما هم با هم فرق دارند. نمایشگاهی گروهی گذاشتیم با گالری‌های دیگر، بعد دقت کردم و دیدم خریداران ما و در واقع تیپ خریداران با هم فرق می‌کند. یکی از گالری‌داران که خیلی عالی است و خیلی هم خوب کار می‌کند و خیلی هم دوستش دارم، خریدارانش همه یا رستوران‌دار بودند یا ساندویچی، یعنی در کل همه در کار خوراکی بودند (خنده). خیلی برای من جذاب بود که هر کسی که به آن نمایشگاه می‌آمد و خرید می‌کرد، خانم گالری‌دار می‌گفت این صاحب فلان رستوران است و آن یکی آن رستوران را دارد و خلاصه همه رستوران‌دار بودند. خُب، پس فرق می‌کند. خریداران فرق می‌کنند، روابط فرق می‌کنند، طرز برخورد هر یک از ما با هم فرق

می‌کند، همه چیزمان با هم فرق دارد و اشکالی هم ندارد. هر کسی همانی است که هست و بنابراین... اصلاً قضیه چه بود که سؤال کردید؟

**بحث اصالت!**

پس هر کسی می‌تواند روش خودش را برای تأییدیه دادن یا تعیین کردن اصالت داشته باشد. هستند گالری‌دارهایی که خودشان رفته‌اند و کارهایی کرده‌اند، یعنی خودش رفته است و خریده است و گول خورده است. حالا پیگیری کن، پلیس بیاور و دادگاه برو. این است که فکر می‌کنم تعیین اصالت کار بسیار دشواری است.

**و سؤال آخر این‌که شما گفتید ۳۰درصد سهم گالری است از فروش.**

قبلاً این بود، ولی الآن ۴۰درصد است که ما ۳۵درصد دریافت می‌کنیم.

**با توجه به این‌که یک سری از هنرمندان بعداً کارشان گران‌تر می‌شود و به جاهای مختلف می‌روند یا وارد بازار ثانویه می‌شوند، پیگیری این اصالت برای شما مسئولیت بزرگی خواهد بود. فکر می‌کنید چند درصد از این ۳۵ یا ۴۰درصد به این امر اختصاص دارد؟**

ببینید، ما همیشه ۳۰درصد بودیم، بعد گالری‌های دیگر، که در واقع ما یک گروهی بودیم از گالری‌ها، به ما اعتراض کردند که ما ۴۰ هستیم و چرا شما ۳۰ هستید؟ و این درست نیست. ما پرسیدیم که خُب حالا تکلیف چیست؟ آن‌ها گفتند برای این‌که انسجامی پیدا کند و هماهنگ باشیم، شما هم بیایید و ۴۰ بگیرید. ما گفتیم بسیار خوب، ولی من



یکی ۳۵درصد می‌گیرم، حالا نمی‌دانم بقیه چقدر می‌گیرند. به نظر من اشکالی ندارد. ولی مثلاً پیش آمده که نقاشی می‌رود و در حراجی شرکت می‌کند تا یک نمایشگاه موفق در خارج از کشور داشته باشد. خُب این‌که امتیازی به‌دست آورده، چون در حراجی نقاشی که پیش من حداکثر کارش ۱۰ میلیون بود، مثلاً یک پسر یا دختر جوان، و رفته است در حراجی و کارش را ۵۰ میلیون فروخته است دیگر نمی‌تواند از این به بعد در گالری همان ۵۰ میلیون بفروشد. آن‌جا حراج بوده است. حراج مقوله‌ی دیگری است و یک لحظه می‌آید و تمام می‌شود. اصلاً نباید معیاری برای قیمت‌گذاری باشد. من برای تشویق و برای امتیاز دادن به این‌که کارش ۵۰ میلیون فروش رفته، آن ۱۰ میلیون را می‌کنم ۱۲ میلیون، حداکثر ۱۵ میلیون و نه بیش‌تر. ذره ذره بالا می‌رود. چون شما در حراجی شرکت کرده‌ای و این قیمت فروخته‌ای، دلیل نمی‌شود. اصلاً برای من معیار نیست، و برای هیچ کس هم نباید باشد.

**منظور این است که روش پیگیری خریداران آن کارها متفاوت خواهد بود با کسی که حراج نرفته و یا نمایش موزه‌ای نداشته، خُب آن ۳۵ یا هر چند درصدی که از فروش می‌گیرید، بخشی از آن نگاه داشتن این فضاست و یک بخشی هم آمدن و حضور داشتن در این‌جاست و یک بخشی هم نگاه داشتن ارتباط با مشتری است و یک بخشی هم به این معنی که شما مدت‌هاست که لاشایی می‌فروشید، ولی آن زمانی که شما شروع به فروختن این کارها کردید، وضع بازار این کارها این نبوده است که امروز شاهد هستیم. الآن است که ممکن است هر لحظه کسی از در وارد شود و کار ۲۰۰**

**حراج مقوله‌ی دیگری است و یک لحظه می‌آید و تمام می‌شود. اصلاً نباید معیاری برای قیمت‌گذاری باشد.**

سهراب سپهری، بدون عنوان، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۰ در ۸۰ سانتی‌متر، ۱۳۴۰.

**یا ۳۰۰ میلیونی را پیگیری کند. متوجه هستم که پاسخ سرراست به این سؤال شاید دشوار باشد.**
یعنی منظورتان این است که درصد را چه‌کار می‌کنم؟

**یعنی از این حق‌الزحمه‌ای که گالری دریافت می‌کند چه بخشی به این موضوع مربوط است؛ دوست دارم اهمیت آن را از نظر مسئولیت گالری و گالری‌دار بدانم.**
این‌ها را در کارم لحاظ نمی‌کنم. من می‌گویم هر چه که در گالری گلستان بفروش برسد، ما ۳۵درصد می‌گیریم. اگر کاری از طریق من وارد حراجی بشود، دیگر ۳۵درصد نمی‌گیرم. چون حراجی ۱۵درصد می‌گیرد و من ۱۰ درصد می‌گیرم. ولی هر کاری درصد خودش را دارد. یعنی اگر کسی از طریق من به حراجی برود بین ۱۰ تا ۱۵درصد می‌گیرم؛ البته با توجه به این‌که قیمت آن چقدر باشد. هر چه قیمت بالاتر برود، من کم‌تر می‌گیرم. خود حراجی



هم همین کار را می‌کند. ولی اگر کسی این‌جا نمایشگاه بگذارد من ۳۵درصد می‌گیرم. ۴۰درصد هنوز نگرفته‌ام. بنابراین، خیلی تأثیری ندارد که آن آدم چقدر معروف شده است. یعنی شما فکر می‌کنید که اگر یک آدمی معروف شود من باید درصد بیش‌تری بگیرم یا درصد کم‌تر؟

**نه، یعنی من فکر می‌کنم که اگر ۱۰درصد هنرمندانِ گالری به کسانی تبدیل شوندکه پیگیری آن‌ها مسئولیت خیلی بزرگی باشد، من اگر گالری‌دار باشم شاید به ذهنم برسد که از ۳۵درصد، ۱۵درصد پولی که می‌گیرم برای مسئولیتی است که می‌پذیرم که ۱۰ سال دیگر ممکن است پیگیری کار هرکدام از این‌ها، به کاری قضایی یا جنایی تبدیل شود.**
نه، من به این چیزها کار ندارم. یعنی اتفاق افتاده که جوانی ۱۸ساله را، که الآن حدود ۴۰ سال سن دارد، با خودم آورده‌ام و همراهش بوده‌ام و او را به مجموعه‌داران معرفی کرده‌ام، همه‌ی این اتفاق‌ها هم افتاده، ولی طلبی از او ندارم. چون خودم کردم، برای من افتخاری است که الآن این آدم مهم شده است. همه‌ی مجموعه‌داران از او کار دارند. پیگیر کارش هستند و سؤال می‌کنند که کی نمایشگاه می‌گذارد. این‌ها برای من ارضای خاطر است. نه این‌که چون برای تو زحمت ویژه‌ای کشیده‌ام پس از تو درصد بیش‌تری بگیرم. اصلاً همچین کاری نمی‌کنم.

**مرسی از شما.**
خواهش می‌کنم.

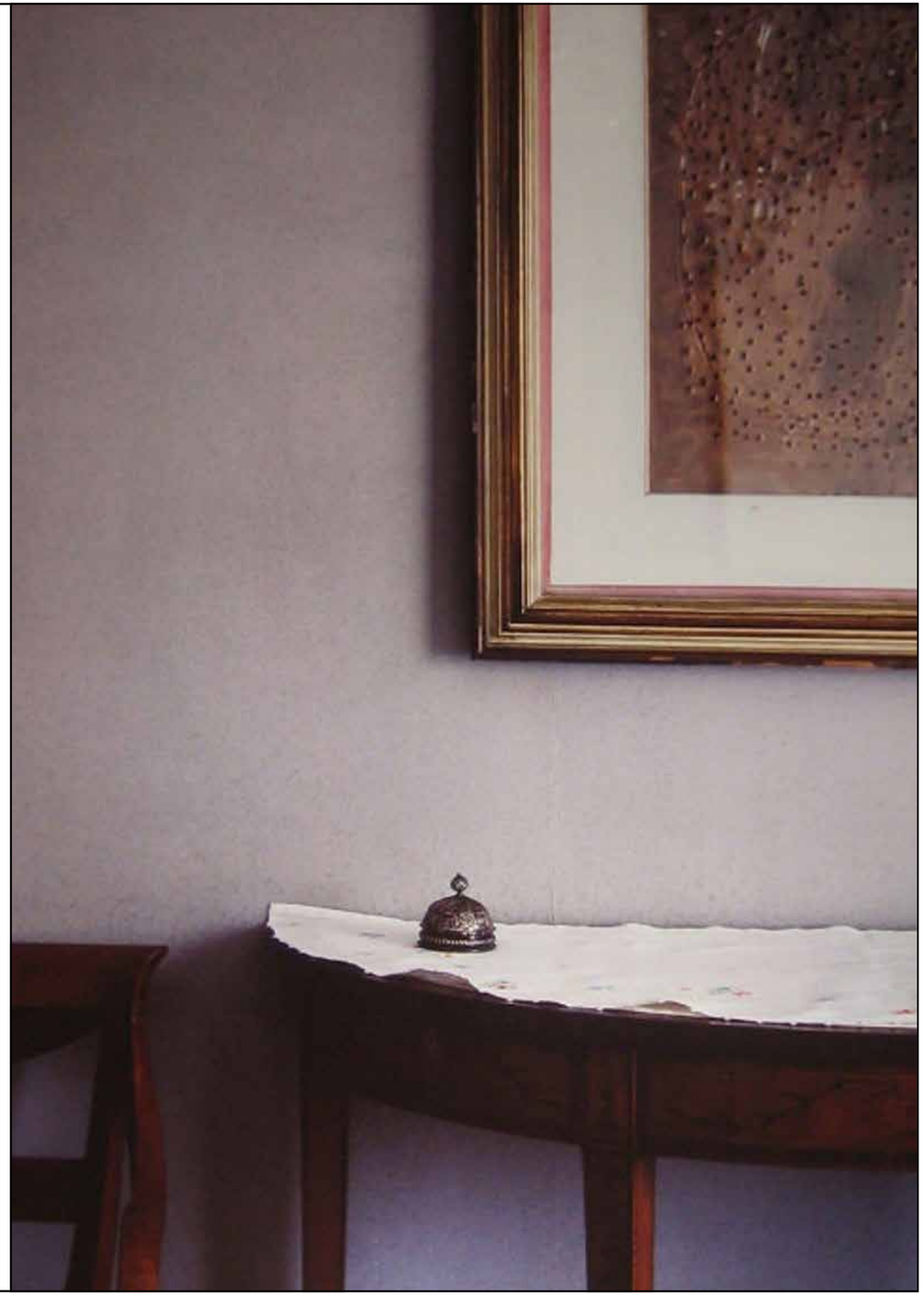
**هیچ چیز ما، این چند گالری، شبیه هم‌دیگر نیست. هیچ‌چیز! ولی داریم کار می‌کنیم، هم‌دیگر را هم دوست داریم و داریم با هم کار می‌کنیم، هیچ اشکالی هم ندارد به نظر من. هر کس روش خودش را دارد.**

# گفت‌وگو با هایده ابراهیمی

افرا صفا

**آیا تأثیر گذر زمان را در اثر نمی‌توان بخشی از اصالت اثر به شمار آورد؟**

ابعاد این سؤال شما وسیع است. هنرمندانی هستند که تکنیک، روش و ماندگاری اثرشان تأثیرگذار بوده و این موضوع هم‌چنان هم جزو اصالت کارشان محسوب می‌شود. روش‌ها، مکتب‌ها و شیوه‌هایی هستند که دیگر تکرار نمی‌شوند، پس می‌توانیم بگوییم که بله، گذر زمان باعث می‌شود که به قوتِ اصالت تابلو اضافه شود. هم‌چنان که در حال حاضر نیز گاهی اثری به گونه‌ای قوی و خلاقانه خلق شده و هنرمندِ آن تکنیک، اصول و روشی درست و مانا انتخاب کرده و [همه‌ی این عوامل] باعث می‌شوند کار در آینده اصیل و ارزشمند شود.



**بگذاریـد ایـن سـؤال را طـور دیگـری مطـرح کنـم. اثـر ممکـــن اسـت در گـــذر زمـان آســیب‌هایی ببینـد یـا خدشـه‌هایی بـر آن وارد شـود، آیـا خـود ایـن تغییـرات نشـان‌دهندهی اصالـت اثـر نیسـتند؟ و هنگامـی کـه دسـت بـه مرمـت می‌زنیـم آیـا داریـم ایـن آثـار اصالـت سـنجی را از بیـن می‌بریـم؟**

خیـر... آسـیب‌دیدگی یـک اثـر بـه عوامـل زیـادی بسـتگی دارد، مـن جملـه نحـوهی نگهـداری غیـر اصولـی، آسـیب‌های ناشـی از حمل‌ونقـل، رطوبـت و عواملـی از ایـن دسـت. البتـه هـر اثـری بـه مـرور زمـان دچـار غبـار گـذر زمـان می‌شـود، تغییراتـی از قبیـل رنگ‌باختگـی، کهنگـی و... ولـی لزومـاً آسـیب‌دیدگی اثـر جـزو اصالـت آن بـه حسـاب نخواهـد آمـد.

مرمـت حرفه‌ای نبایـد آسـیبی بـه اصالـت اثـر وارد کنـد. اصـول و تکنیـک و روش صحیـحِ مرمـتْ اثـر را حفـظ می‌کنـد بـدون آن‌کـه خدشـه‌ای بـه اصالتـش وارد کنـد. در مکاتـب مـوزه‌ای دنیـا ایـن شـیوه همیشـه رعایـت شـده، حتـی اگـر هنرمنـدِ مرمـت‌کار توانمنـدی و مهـارت بازسـازی اثـر را بـه شـیوه‌ی اصـل آن داشـته باشـد، بایـد تعادلـی بیـن قسـمت‌های مرمـت شـده و کل اثـر برقـرار کنـد تـا بازسـازی آن قابـل تشـخیص باشـد و جـزو اثـر بـه شـمار نیایـد و اصالـت آن بـه قـوت خـود باقـی بمانـد.

**مرمت حرفه‌ای نباید آسیبی به اصالت اثر وارد کند. اصول و تکنیک و روش صحیحِ مرمتْ اثر را حفظ می‌کند، بدون آن‌که خدشه‌ای به اصالتش وارد کند.**

**وضعیـت یـک اثـر بایـد چگونـه باشـد کـه تصمیـم بـر مرمـت آن گرفتـه شـود؟**

زمـان مرمـت یـک اثـر زمانـی اسـت کـه کار، بـه شـکل‌هایی کـه ذکـر شـد، آسـیب جـدی دیـده و نگهـداری آن بـا ایـن وضعیـت عمـر اثـر را کوتـاه کنـد. بنابرایـن، برطـرف کـردن ایـن آسـیب ومحافظـت کـردن از اثـر در برابـر عوامـل خطرسـاز تلاشـی اسـت بـرای مانـدگاری آن. آسـیبی کـه مانـدگاری اثـر را تهدیـد کنـد، از قبیـل ریختگی‌هـا، زنگارهـا، باکتری‌هـا، گسسـتگی رنگ‌هـا، سسـتی بسـتر اثـر و نگهـداری غیـر اصولـی، باعـث تسـریع تخریـب اثـر خواهـد شـد کـه در ایـن بخـش مسـئولیت مرمـت جلوگیـری از تخریـب اثـر بـا کمـک گرفتـن از مـواد اصولـی و اسـتاندارد و زدودن آن از آلاینده‌هـای مخـرب و پاک‌سـازی آن از باکتری‌هـا و قارچ‌هـای آسیب‌رسـان و هم‌چنیـن پاییـن آوردن اسـید (در آثـار کاغـذی) اسـت.

ایـن نکتـه را بایـد بگویـم کـه متأسـفانه در ایـران برخـی از مجموعـه‌داران اصـرار بـر داشـتن اثـری بی‌عیـب و نقـص، دسـت‌نخورده و کامـلاً سـالم دارنـد کـه همیـن امـر شـاخه‌ی جدیـدی در مرمـت امـروزی ایجـاد کـرده و مرمـت‌کار در خدمـت خواسـته‌های ایـن مجموعه‌داران دسـت بـه بازسـازی و نوسـازی غیراصولـی آثـار می‌زنـد کـه امـری اشـتباه و غیراصولـی و غیرحرفـه‌ای اسـت، زیـرا هـر اثـری بـه مـرور زمـان نشـانه‌هایی از گـذر زمـان را در خـود جـای داده کـه آسـیب به‌شـمار نمی‌آیـد.

**اهمیت مستندنگاری از آثار در بحث مرمت چیست؟**

مسـتندنگاری بـه چنـد دلیـل بسـیار مهـم اسـت؛ یکـی این‌کـــه وضعیـت کار را در لحظـه‌ای کـه آن را تحویـــل گرفته‌ایـــم، در آرشـیومان داشـته باشـیم. هم‌چنیـن سـند یـا شـاهدی بـرای آینـدگان بگذاریـم تـا دربـاره‌ی مراحـل مرمـت، آسـیبی کـه موجـب مرمـت شـده و مـواد و تکنیـک بـه کار گرفتـــه شـده اطلاعـــات دقیقـی داشـته باشـند.

**چگونه اثری که عکس و سندی از شکل اصلی‌اش در دست نیست و نمی‌دانیم چه بر سرش گذشته را می‌توان به درستی مرمت کرد؟**

توجه به خالق یک اثر و تکنیکش، چگونگی اجرا، دوره‌ی خلق اثر و رجوع به دیگر آثار باقی‌مانده از هنرمند شواهدی برای استناد به روش و تکنیک هنرمند در اختیارمان می‌گذارد. مرمت کار به کمک این شواهد باید به‌گونه‌ای اصولی و مطابق با نوع اثر انجام شود.

**پس لطفاً درباره‌ی آرشیو کردن هم کمی توضیح دهید. مجموعه‌داران چگونه از کارشان مستندنگاری کنند؟**

آرشیو کردن آثار با توجه به تکنیک‌های امروز کاری است علمی و تخصصی. با توجه به نوع اثر، ابعاد و ثبت مستندات مربوط به اثر (اطلاعات هنرمند، مالک اثر و جزئیات مربوط به آن) امکاناتی توسط متخصصان فراهم می‌شود، این امکانات طیف وسیعی دارند از قبیل تصویربرداری و ثبت اثر، فایل کردن آن در محیطی متناسب به لحاظ کیفی جهت نگهداری علمی و قرار دادن آن در بسته‌بندی‌های استاندارد که تأثیر بسیار زیادی در حفظ و نگهداری صحیح و ماندگاری اثر خواهد داشت.

**چه تفاوتی میان مرمت آثار هنرمندان زنده و هنرمندان درگذشته هست؟**

با دیدن اثر هنرمند درگذشته و لمس آن از نزدیک و آشنایی با فضا و ذهنیت هنرمند، علاوه بر لذت و انرژی‌ای که منتقل می‌شود، مسئولیت بسیار سنگینی هم منتقل می‌شود چرا که مرمت‌کار باید به حقی که برگردنش



است وفادار بماند؛ بنابراین مرمت‌کار تاجایی که امکان دارد با استمداد از دوستان و هنرمندان هم‌دوره‌ی هنرمند و شناخت بیش‌تر فضای روحی و ذهنی هنرمند و مطالعه و دستیابی به چگونگی اجرای اثر و شناخت بیش‌تر و به کارگیری تکنیک‌های موجود در فضای عکاسی و آزمایشگاهی تعهدی را که برای حفظ اصالت اثر وجود دارد، رعایت کرده و با به کارگیری مناسب‌ترین شیوه کار را مرمت می‌کند. این حساسیت و تعهدِ مرمت‌کار در ارائه‌ی بهترین شیوه، از سنگین‌ترین مسئولیت‌های مرمت آثار هنرمندان درگذشته است.

اما برای مرمت آثار هنرمندان زنده، خود هنرمندان بهترین منبع برای شناخت متریال و شیوه‌ی اجرای اثرشان هستند و این مجال در اختیار مرمت‌گر قرار می‌گیرد تا با بهره‌گیری و راهنمایی هنرمند و با اجازه‌ی او به بهترین نحو مرمت را انجام دهد. البته این نگرانی هم همیشه وجود دارد که هنرمند شیوه و روش و دستیابی مرمت‌کار به رمز و شیوه و اجرایش را پذیرا خواهد شد یا خیر.

من این شانس را داشته‌ام که همیشه با رعایت اصول و روش و راهنمایی‌های هنرمندان عصر حاضر و با دستیابی به حساسیت‌های آنان رضایت هنرمندان را جلب کنم و این موضوع یکی از جذابیت‌های این حرفه برایم بوده. می‌توانم یادی کنم از زنده‌یاد فریده لاشایی؛ من این شانس را داشتم که در زمان حیات‌شان، با اعتمادی که به من داشتند و غلبه بر نگرانی‌هایم در حضور خودشان تابلوهای آسیب دیده را مرمت کنم. خانم لاشایی خوشحال بودند که کارهای خود را جای امنی می‌سپارند و در روزهای آخر حیات‌شان، در حضور دختر گرامی‌شان،

با دلی آرام کارهایی را برای اجرای وارنیش و آثاری را، که در پروسه‌ی حمل‌ونقلِ نمایشگاه‌های متعددشان آسیب دیده بودند، برای مرمت به من سپردند.

**همان‌طور که خودتان هم مطرح کردید شما به ضرب قلم هنرمند می‌رسید، که در نقاشی به ویژه نقاشی مدرنیستی مسئله‌ی بسیار مهمی در تعیین اصالت است. در این صورت آیا مرمت در تقابل با اصالت قرار نمی‌گیرد؟**

در مرمتِ اصولی و رعایت تعهد نسبت به حفظ نوع اجرا و تکنیک و مواد و... خیر. در مباحث قبل هم روشن این را عرض کردم که با توجه به توانایی هنرمندِ مرمت‌کار اصالت اثر و حفظ آن در اولویت است و با توجه به آگاهی و به کارگیری روش صحیح و استفاده‌ی مناسب از مواد و شیوه‌ی مرمت با حداقل بازسازی و حداکثرِ محافظتْ مرمت اثر انجام می‌گیرد.

**یعنی یک مسئله‌ی اخلاقی است...**

مسئله‌ای هم اخلاقی است و هم حرفه‌ای. در همه‌جای دنیا این اصل در مرمت موزه‌ای آثار رعایت شده است.

**مرمت غیر کارشناسی چیست و آیا می‌تواند یک اثر هنری را از اصالت بیندازد؟**

مرمت غیر کارشناسی بخشی از هویت کار را از بین می‌برد. در بسیاری از موارد مرمت‌های غیر اصولی و سرعت در طول درمانِ اثر باعث تخریب آن شده است. برای مثال، در اواخر دوره‌ی قاجار عده‌ای از مرمت‌گران به



جای استفاده از روغن کمان، که شاید به دلیل شرایط اجتماعی و اقتصادی آن دوره در دسترس همگان نبوده، برای روی نقاشی از سوخته‌ی تریاک برای تیره کردن و جلا بخشیدن و هم‌رنگ کردن مرمت و محو کردن و گاهی هم پنهان نمودن ناتوانی مرمت‌گر استفاده می‌کردند که آسیب جبران‌ناپذیری را در پی داشته است. این ماده، که نوعی مخدر است، به‌مرور زمان پیگمنت‌های رنگ را از بین می‌برد و با ترکیب شدن رنگ روی تابلو با روغن هم رنگ پایه و هم زیرسازی نقاشی از بین رفته و باعث خوردگی در نقاشی و از بین رفتن بخش‌هایی از نقاشی می‌شود. وقتی روغن کار برداشته شود اثر هم از بین خواهد رفت و در نتیجه بعضی از آثار آن دوره، که شاهدی هم نداشته‌اند و با این شیوه آسیب دیده‌اند، کم‌رنگ و رو به زوال می‌روند.

**آیا می‌شود این‌گونه آثار را نجات داد؟**

به‌سختی. بنا به دلایلی که گفته شده به دلیل عدم آگاهی و عدم تعهدی که در مرمت این آثار دیده می‌شود باید به دوره و شیوه‌ی کار [هنرمندان] این آثار استناد کنیم تا بتوانیم آن‌ها را بازسازی کرد.

**و آیا به اصالت این آثار هم خدشه وارد می‌شود؟ یا می‌توان این آثار را تعیین اصالت کرد؟**

خیر، به اصالت اثر خدشه‌ای وارد نخواهد شد ولی بقایای به‌دست آمده از اثر پس از مرمتْ آن کیفیت گذشته را نخواهد داشت. با استناد به شیوه‌های مذکور تعیین اصالت خواهد شد ولی به‌سختی و تقریبی.

**با توجه به شرایط کنونی اجتماعی ما، مجموعه‌دارهای جوان و مجموعه‌دارهای قدیمی‌تر در به دست آوردن آثار هم دوره و برابر شده‌اند، من در این بحث خیلی دخالت نمی‌کنم اما مُصر هستم که این مجموعه‌داران باید اهمیت مطالعه و آگاهی را بدانند.**

**دربـاره‌ی مرمـت آثـار هنـری تاریخـی صحبـت کردیـد. در حیطـه‌ی آثـار معاصـر بـا مرمـت هـای غیرکارشناسـی بـا چـه مشـکلاتی روبـه‌رو هسـتیم؟ چـون بحـث تعییـن اصالـت در آثـار مدرنیسـتی بسـیار مهـم اسـت؟**

در بحث مرمت‌های غیرکارشناسی متأسفانه عدم دانش و آگاهی کافی در کار باعث شده که هم‌زمان در میان مجموعه‌داران هم مشکل ایجاد شود.

البته شاید مثال من خیلی مرتبط نباشد ولی مانند فتوکپی‌کاران که پا در کفش گرافیست‌ها کرده‌اند و با طراحی و اجرای کارت ویزیت برای خود گرافیست شده‌اند، در بخش مرمت نیز این اتفاق کمابیش افتاده است. بعضی از قاب‌سازها مرمت‌کار شده‌اند، بوم‌کشی‌های غیر حرفه‌ای، اجرا وارنیش و گاهی پاک‌سازی نقاشی‌ها و حتی پاسپارتوهای غیر استاندارد با چسب‌های نامناسب در زمینه‌ی آثار کاغذی و... آسیب جبران‌ناپذیری به آثار زده‌اند که با کمی حساسیت و آگاهی مجموعه‌داران و سپردن کار به مرمت‌گر حرفه‌ای و استفاده از چسب‌ها و مواد استاندارد و متناسب با این حرفه بخش زیادی از این آسیب‌ها صورت نمی‌پذیرد و اثر حفظ خواهد شد.

هم‌چنین در بخش تعیین اصالت آثار مدرنیستی با کمک گرفتن از هنرمندان هم دوره‌ی آن اثر، شناخت سبک و روش هنرمند و بهره‌گیری از شناخت عکاسی با ایکس‌ری و عکاسی میکروسکوپی و بررسی عناصر تشکیل‌دهنده‌ی سنتزی با تجهیزات کروماتوگرافی لیزری و هم‌چنین به کارگیری روش‌ها و اصول آزمایشگاهی و عکاسی‌های کارشناسانه می‌توان اثر را تعیین اصالت



کرد اما باز هم صد درصد نخواهد بود به این دلیل که بعضی از جاعلان آثار با آگاهی کامل از این روش‌ها و رعایت اصول این بحث را مردد می‌گذارند!

**با توجه به رشد روزافزون مجموعه‌داران خصوصی، که بسیاری از نسل جوان هستند، توصیه‌ی شما به آن‌ها برای ماندگاری و حفظ ارزش و اصالت آثارشان چیست؟**

با توجه به شرایط کنونی اجتماعی ما، مجموعه‌دارهای جوان و مجموعه‌دارهای قدیمی‌تر در به دست آوردن آثار هم دوره و برابر شده‌اند، ولی من در آن بحث خیلی دخالت نمی‌کنم اما مُصر هستم که این مجموعه‌داران باید اهمیت مطالعه و آگاهی را بدانند. کسبِ علمِ این کار مهم‌تر از چیزی است که به دست‌تان آمده، به این دلیل که خیلی وقت‌ها ما به دلیل عدم آگاهی از کاری که به دست آورده‌ایم آن را به زوالی ادامه‌دار می‌کشانیم. منظور من این است که وقتی شما ندانید که چه اثری را با چه شرایطی و از چه جایی تهیه می‌کنید به همان اندازه هم نمی‌دانید که آن اثر را چگونه و در کجا باید نگهداری کنید تا بتوانید حفظش کنید. در شرایط کنونی فقط بخش بیزنس و اقتصادی ماجرا پررنگ است ولی قبل و بعدش هم بسیار مهم است، این‌که چه اثری را با چه ویژگی‌ای داریم و چه شرایطی برای نگهداری و حفظ ارزش و مانا بودنش باید داشته باشیم.

می‌توانند از کسانی که در این زمینه تخصص دارند هم کمک بگیرند...

بله، ما همیشه دوست داریم که این اتفاق بیفتد. حتی برای تولید اثر هم . این روی سخنم با نسل جوان است.

از هنرمندان خواهش می‌کنیم که متریال و نوع اجرا را بشناسند و به بودن در زمان طولانی برای کارشان فکر کنند و به چگونه اجرا کردن و چگونه داشتنش بیندیشند. هنرمندان جوان وقتی این علم را درست و کامل یاد بگیرند بخشی از مشکل حل می شود.

ولی این [هم مهم است] که شما بدانید که هر اثری یک پیشینه‌ای دارد و باید در مورد آن مطالعه داشته باشید، در مورد تکنیکش و نوع نگهداریش، فضای نگهداری و حتی نوع کلینیک کار. ما کارهایی داشتیم که در شرایط بسیار خوبی نگهداری شده‌اند اما مستخدم خانه با عدم آگاهی روی کاری که بافت داشته دستمال کشیده و بافت کار آسیب دیده است و اتفاق‌های مشابه. این‌که بدانید در چه شرایطی دارید کار را به دست می‌آورید و نگهداری می‌کنید و چه ساپورتی برای نگهداریش درنظر می‌گیرید بسیارمهم است؛ مجموعه‌ی این اتفاق‌ها حال بهتری به فضای هنری ما می‌دهد.

**برای ماندگاری اثر هم شیوه‌ی نگهداری و ساپورت اثر مهم است و هم قسمتی که تقریباً از گردن ما ساقط است و دوستانی که مجموعه‌دار هستند، گالری دارند و خود هنرمندان باید به آن توجه کنند، حمل‌ونقل آثار.**

پس برای ماندگاری اثر هم شیوه‌ی نگهداری و ساپورت اثر مهم است و هم قسمتی که تقریباً از گردن ما ساقط است و دوستانی که مجموعه‌دار هستند، گالری دارند و خود هنرمندان باید به آن توجه کنند، حمل‌ونقل آثار. این‌که در چه فضایی کارتان را قرار داده‌اید، نوع بسته‌بندی، جایی که می‌خواهید ارسال شود و نوع برخورد با اثر در مقصد بسیار مهم است. بسیاری از تابلوها به این دلیل برای مرمت به دست ما می‌رسند که با حمل‌ونقل غیرحرفه‌ای آسیب دیده‌اند. هنرمند، گالری‌دار و مجموعه‌دار در این بخش هم باید برخوردی حرفه‌ای داشته باشند که تقریباً بسیاری از وقت‌ها این نگاه و برخورد دیده نمی‌شود. این‌که شما در چه شرایط جوی‌ای، با چه بسته‌بندی‌ای کار را از مکانی به مکان دیگر انتقال می‌دهید بسیار مهم است. کسی که مسئول است باید مطلع باشد که چگونه باید این اثر را جابه‌جا کند، در هر ماشینی چگونه باید جاسازی کند، چگونه برخورد کند، چه فشاری رویش باشد و چقدر کار را باید ثابت نگه دارد، چه پوششی که روی کار قرار دهد و... مجموع این رفتارها جزو اصول نگهداری آثار است که متأسفانه نادیده گرفته شده است!

**ماهنامه الکترونیکی زمینه**

آبان ۱۳۹۸، شماره: ۰۹

**صاحب امتیاز** پلتفرم زمینه

**مدیر پروژه** محمد مهمانچی

**تیم اجرایی** مروارید وزیری، فریده ابطحی

**دبیر تحریریه** سیاوش خائف

**سردبیر** کیارش علیمی

**همکاران این شماره** افرا صفا، یاسمن نوذری

**مترجمان** اشکان جیهوری، مهسا محمدی، علیرضا محسنی

**ویراستار** دلناز سالار بهزادی

**مدیر هنری** پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

**طراح گرافیک** سام کشمیری + مژده مرادی (استودیو کارگاه)

**مدیر فنی** اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

**رسانه‌های اجتماعی** یاسمن نوذری

**مالتی مدیا** آبان فاضل

**با سپاس از**

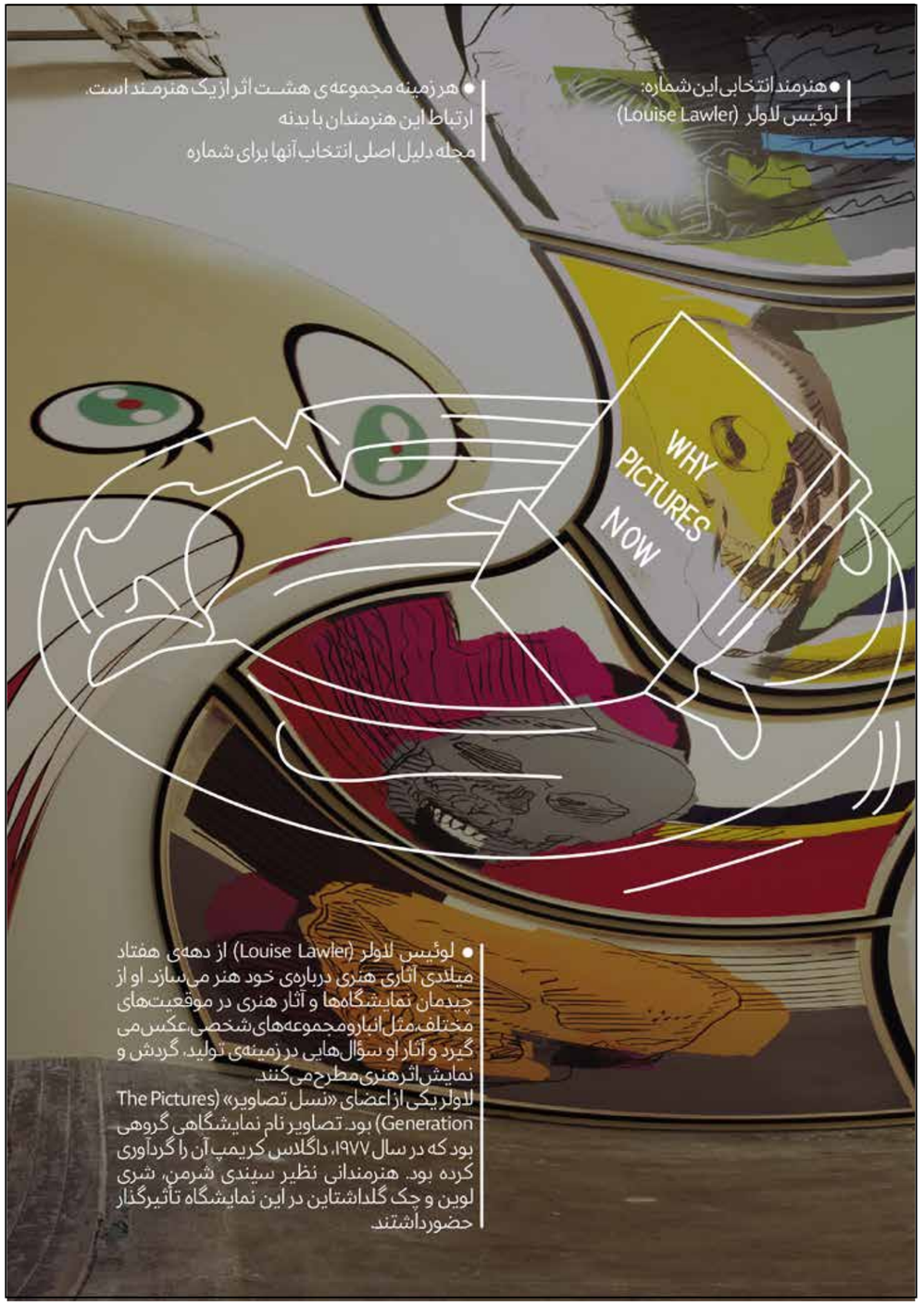
(به ترتیب حروف الفبا)

پویـــا آریان‌پـور، احسـان آقایـی، هایـده ابراهیمـی، هویـار اسـدیان، علی بختیـاری، حمید خداپناهی، طرلان رفیعی، دنیا سعیدی، شاهد صفاری، بهرنگ صمدزادگان، یاشار صمیمی‌مفخم، شهریار عظیمی، آریـن قویـدل، نـگار کریم خانی، آریا کسایی، لیلی گلستان، پرهام مرادی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری، آذیـن نفرحقیقی، و استودیو 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.




● هنرمند انتخابی این شماره:
لوئیس لاولر (Louise Lawler)

● هر زمینه مجموعه‌ی هشت اثر از یک هنرمند است.
ارتباط این هنرمندان با بدنه
مجله دلیل اصلی انتخاب آنها برای شماره

● لوئیس لاولر (Louise Lawler) از دهه‌ی هفتاد میلادی آثاری هنری درباره‌ی خود هنر می‌سازد. او از چیدمان نمایشگاه‌ها و آثار هنری در موقعیت‌های مختلف مثل انبار و مجموعه‌های شخصی عکس می‌گیرد و آثار او سؤال‌هایی در زمینه‌ی تولید، گردش و نمایش اثر هنری مطرح می‌کنند.
لاولر یکی از اعضای «نسل تصاویر» (The Pictures Generation) بود. تصاویر نام نمایشگاهی گروهی بود که در سال ۱۹۷۷، داگلاس کریمپ آن را گردآوری کرده بود. هنرمندانی نظیر سیندی شرمن، شری لوین و چک گلداشتاین در این نمایشگاه تأثیرگذار حضور داشتند.