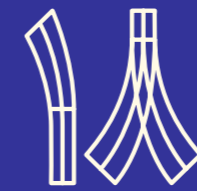


جلد دوم | نظرگاه‌های زمینه

نقد نهادی - موج دوم

گردآوری و تألیف: گلناز صالح کریمی

نظرگاه  
تیر  
هزار و چهارصد



NZAMINEH Z

## نظرگاه‌های زمینه

«نظرگاه‌های زمینه» مجموعه‌هایی دنباله‌دارند که هر دوره موضوع مشترکی دارند. هر دوره مجموعه‌ای چند جلدی از مقالات و گفت‌وگوها را در بر می‌گیرد، هر شماره نظرگاهی است مستقل نسبت به موضوع دوره. تلاش زمینه در این مجموعه‌ها بهره‌گیری از گفت‌مان‌های مختلف و مرتبط برای ارائه‌ی چشم‌اندازی شفاف و فراگیر از موضوع هر دوره است.

## نقد نهادی؛ موج دوم

قسمت دوم

گردآوری و تألیف: گلناز صالح کریمی

موج اول نقد نهادی در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ برخاست: در بحبوحه‌ی جنبش‌های دانشجویی گسترده و جنگ بدنام ویتنام. موج دوم در اواخر دهه‌ی ۱۹۸۰ بلند شد و با مبارزه‌های هویتی زنان، رنگین‌پوستان، دگرباشان و دیگر گروه‌های به حاشیه رانده شده پیوستگی یافت. هنرمندان موج دوم، هم‌چون هنرمندان نسل اول نقد نهادی، تلاش می‌کردند سلطه‌ی ناپیدای نهادهای هنر بر روابط میان هنرمند و مخاطب را آشکار کنند، به‌خصوص سلطه‌ی پنهان موزه‌ها را و نشان دهند که موزه‌ها چگونه هنر را تعریف می‌کنند. صاحبان سرمایه که در واقع صاحبان موزه‌های بزرگ نیز هستند چگونه با هدایت پول تاریخ هنر را هدایت می‌کنند و استانداردهایی را برای متمایز ساختن هنری وضع می‌کنند که به زعم خودشان «عالی» است. هنرمندان موج دوم تلاش می‌کنند نشان دهند که موزه‌ها، برخلاف ادعای‌شان، به عموم مردم تعلق ندارند و به دنبال آموزش بی‌واسطه و بی‌طرفانه‌ی فرهنگ نیستند، بلکه این نهادها در قالب «برنامه‌های آموزشی موزه» ایدئولوژی برتری‌جویانه و تبعیض‌آمیز خود را به نحوی نامحسوس در ذهن مخاطبان جامی‌اندازند.

موج دوم نقد نهادی هم‌چون موج اول از تکنیک‌ها و امکانات هنر مفهومی بهره می‌برد، اما هنرمندان نسل دوم فضای متفاوتی را نسبت به نقد نهادی موج اول تجربه کردند، چرا که موزه‌ها در دهه‌های هشتاد و نود میلادی کم‌کم به استقبال مد جدیدی رفتند که اسم رمز آن تکثر فرهنگی بود؛ این نهادها با گشودن درهای خود روی هنرمندان نقد نهادی برای خود اعتبار تازه‌ای کسب می‌کردند.

در جریان نقد نهادی موج دوم، موزه‌ها نه تنها هنرمندان را سانسور و بایکوت نکردند، آن‌گونه که مثلاً در موج اول با هانس هاگه برخورد شد، بلکه بسیاری از نهادها، البته نه همه‌ی آن‌ها، این نقدها را کم‌کم پذیرفتند و از جبهه‌ی راکفلرها و سرمایه‌داران بزرگ اندک‌اندک گسستند. این فضای جدید البته در برابر سیاست‌های نئولیبرالیستی شکننده است و از قضا، به همین دلیل است که نقد نهادی هم‌چنان ضرورت خود را حفظ کرده، هرچند بیش‌تر در قالب نقدهای هویتی درآمده؛ اگر موج اول نقد نهادی بر نسبت میان هنر و قدرت اقتصادی و سیاسی تأکید داشت، موج دوم علاوه بر این موضوعات، بر نسبت میان هنر و نژاد و جنسیت نیز تأکید دارد. از جمله مهم‌ترین هنرمندان موج دوم می‌توان به لوئیس لولر (۱۹۴۷-)، فرد ویلسون (۱۹۵۴-) و آندرا فریزر (۱۹۶۵-) اشاره کرد.

### لوئیس لولر؛ شیطنت در میدان جنگ

لوئیس لولر (۱۹۴۷-) هنرمندی آمریکایی است که به آثار فمینیستی، ضدجنگ و هم‌چنین نقد نهادی شهرت دارد. او از معدود هنرمندان این جنبش است که از هنر مفهومی یا چیدمان یا ویدئو کم‌تر استفاده می‌کند و در عوض با مدیوم

عکس و تصویر مأنوس است، هرچند کار خود را چنین توصیف می‌کند: «من خود را عکاس به معنای دقیق کلمه نمی‌دانم... فقط تلاش می‌کنم به چیزهایی اشاره کنم و هیچ‌وقت سعی نمی‌کنم در کارم پاسخی به چیزی بدهم.» او هم‌چون بسیاری از دیگر هنرمندان نقد نهادی سیستمی را به نقد می‌کشد که خود سهمی از آن دارد، عضوی از آن است و آن را دوست می‌دارد و این به‌وضوح در عکس‌هایش آشکار است. لولر از آثار هنری عکس می‌گیرد و همین او را به یکی از پیشگامان هنر از آن‌خودسازی<sup>۱</sup> بدل کرده است. آن‌چه می‌خواهد به ما نشان دهد این است که آثار هنری بعد از ساخته شدن کجا می‌روند و چه‌ها از سر می‌گذرانند. او از آثار و اشیاء هنری در گالری‌ها، موزه‌ها، انبارها، حراجی‌ها و حتی خانه‌های مجموعه‌داران عکس می‌گیرد و برخلاف بسیاری از هنرمندان هم‌عصر خود به دنبال کنکاش در فرایند پدید آمدن اثر هنری نیست، بلکه آن‌چه برایش جذابیت دارد آن است که اثر پس از تمام شدن در چه فضایی «جا» می‌گیرد و این مکان‌های جدیدی که اثر پس از بیرون آمدن از کارگاه هنرمند به آن‌ها سفر می‌کند، چگونه معنا و شیوه‌ی درک و دریافت اثر را تغییر می‌دهند.

لولر بلافاصله پس از پایان تحصیلات دانشگاهی در گالری کاستلی مشغول به کار شد و به این ترتیب، با بسیاری از هنرمندان، گالری‌داران، منتقدان و کارشناسان دنیای هنر ارتباط نزدیکی پیدا کرد. در ابتدا کار کردن برای لئو کاستلی راهش را به پشت صحنه‌ی دنیای هنر باز کرد، اما آن‌چه باعث شده گردانندگان این صحنه سالیان سال به او اعتماد کنند و اجازه دهند با دوربین عکاسی‌اش به اتاق‌های پذیرایی مجموعه‌داران معمولاً ناشناس یا انبارهای

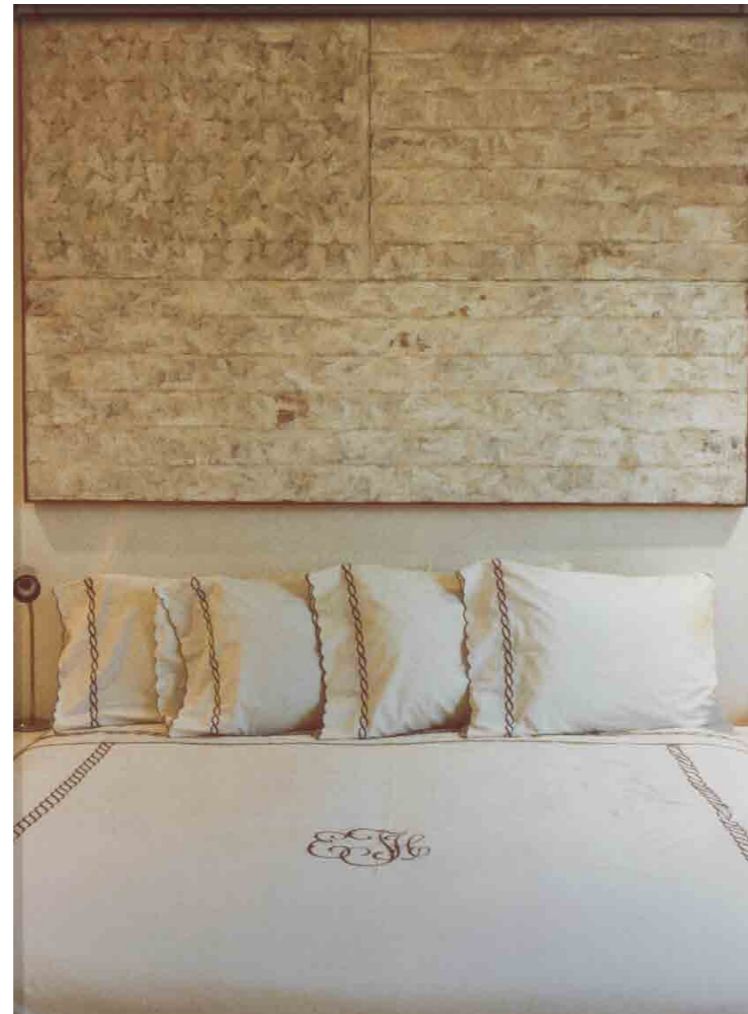


لوئیس لولر

حراجی‌های بزرگ قدم بگذارند شخصیت اوست، خودآگاهی و صداقت در کنار شوخ‌طبعی و بازیگوشی ویژگی‌هایی هستند که سبب شده‌اند از سوئی، دوست اندی وار هول باشد تا آن‌جا که وار هول به او اجازه می‌داد از آثارش هرطور که می‌خواهد استفاده کند و از سوئی، دوست و همسر سابق بنجامین باکلو، منتقدی جدی متعلق به مکتب فرانکفورت، از نظریه‌پردازان اصلی نقد نهادی و از سلحشورانی که در مبارزه‌ای می‌جنگند که اتفاقاً در آن سوی جبهه‌اش ستاره‌های پاپ آرت ایستاده‌اند.

لولر از دهه‌ی هشتاد میلادی، یعنی در دوران اوج شکوفایی اقتصادی در غرب و به‌خصوص دورانی که بازار هنر رفته‌رفته بزرگ و قدرتمند می‌شد، خود را وقف سبک خاص و منحصربه‌فردی کرد که در هنر از آن‌خودسازی و نقد نهادی

لوئیس لولر،  
«کتیبه‌ی جکسون پولاک  
و ظرف سوپ‌خوری»،  
۱۹۸۴.



لوئیس لولر،  
«مونوگرام»،  
۱۹۸۴،  
انستیتوی هنر شیکاگو.

به آن رسیده بود، یعنی عکاسی از آثار و اشیا هنری در خانه‌های جدیدشان. او در مجموعه عکس «گوشه‌ی اتاق نشیمن، چینش آقا و خانم برتون ترمین» (Living Room) (Corner, Arranged by Mr. & Mrs. Burton Tremain (۱۹۸۴) از «کتیبه» (Frieze) جکسون پولاک در اتاق ناهارخوری، صفحه‌های انتزاعی روبر دلوئه بالای تلویزیون اتاق نشیمن و «پرچم سفید» جسیپر جانز در اتاق خواب خانم و آقای ترمین عکاسی کرد. او در این مجموعه نشان می‌دهد که آثار هنری ارزشمند در زندگی روزمره و در میان وسایل خانه‌ی



برای خرید این آثار صرف می‌شود، اما این فرق بسیار بزرگی است: این سرمایه است که تعیین می‌کند چه اثری با چه ارزشی روی دیوار خانه‌ی ما و آن‌ها قرار گیرد؛ سرمایه و بس. و این اشاره‌ای است بازیگوشانه به پرسش‌هایی جدی: آیا هنر زاده‌ی تخیلی ناب و نبوغی ذاتی است که فقط انسان‌هایی اصیل و برخوردار از حساسیتی ذاتی آن را درک می‌کنند و در نتیجه برایش پول می‌دهند؟ این ادعایی است که در فضای سفید و استیلیزه‌ی موزه‌ها و گالری‌ها، که گویی هیچ نسبتی با جهان اقتصادی و سیاسی بیرون ندارند، تقویت می‌شود. اما در جبهه‌ی مقابل طرز فکری وجود دارد که عکس‌های لولر بر آن تأکید می‌کنند: این‌که سازوکارهای دیگری به جز نبوغ و الهام و اصالت و تخیل ناب در جریان‌اند، سازوکارهایی اقتصادی که تعیین می‌کنند یک اثر هنری ارزشمند روی دیوار چه خانه‌ای آویزان شود. لولر درباره‌ی بازار هنر و نیروهای دخیل در آن کنجکاو است و گویی به دنبال نقطه‌ای است که در آن سلیقه، جایگاه اجتماعی و نیروی اثربخش و تکان‌دهنده‌ی هنر با هم تلفیق می‌شوند. این ترکیب در درک آثار او اهمیت خاصی دارد. عکس‌های او شیطنت‌آمیزند و به سادگی با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند و حتی چشم‌نوازند. اما جادوی لولر آن است که همان عکس‌های ساده و چشم‌نوازش، تفکربرانگیز هم هستند و راه را بر تأمل درباره‌ی زمینه‌ی اجتماعی و اقتصادی هنر باز می‌کنند. گویی لولر تلاش می‌کند به زبان تصویری جدیدی برسد تا به کمک آن بتوان معنای اثر هنری را در زمینه‌ای که در آن قرار می‌گیرد فهمید و با تغییر این زمینه معنای جدید را بازشناسی کرد. گاهی برای این کار از واژه‌ها کمک می‌گیرد، کاری که برای هنرمندان نسل او، به‌خصوص



زوج ثروتمندی که از بزرگ‌ترین مجموعه‌داران هنر انتزاعی به شمار می‌روند، در چه مکان‌هایی و در چه زمینه‌ای دیده می‌شوند. به این ترتیب، هاله‌ی المپی تقدس را هم از این آثار و هم از خانه و زندگی مجموعه‌داران می‌گیرد و گویی پرده‌ی مخملی ضخیمی را که تماشاچیان و عوامل نمایش را از هم جدا می‌کند، کنار می‌زند و گوشه‌ای از دنیای پشت صحنه را به ما نشان می‌دهد و با شیطنت می‌گوید: ببین، هیچ چیز مقدس و رازآلودی این‌جا نیست، مجموعه‌داران ثروتمند هم با آثار هنری همان کاری را می‌کنند که دیگران. آن‌ها هم مثل ما کار را می‌خرند و بر دیوار اتاق‌شان آویزان می‌کنند. فرق ما و آن‌ها فقط در میزان سرمایه‌ای است که

لوئیس لولر،  
«گوشه‌ی اتاق نشیمن،  
چینش آقا و خانم برتون ترمین»،  
۱۹۸۴.

دوستانش در گروه نسل تصویر (Picture Generation)، ناشناخته نیست. مثلاً او عکسی را که از «مریلین مونرو»ی وار هول در حراجی کریستیز سال ۱۹۸۸ گرفته بود در دو نسخه چاپ کرد و دو یادداشت متفاوت در کنار آن‌ها گذاشت. اولی: آیا اندی وار هول شما را به گریه می‌اندازد؟ و دومی: آیا مریلین مونرو شما را به گریه می‌اندازد؟ و به نقش سازنده‌ی اثر و جایگاه اجتماعی‌اش در درک و دریافت ما از هنر اشاره کرد، یعنی بر این موضوع که شهرت هنرمند چقدر در معنایی که اثر منتقل می‌کند دخیل است. لولر



نمایی از نمایشگاه لوئیس لولر در موزه‌ی هنرهای مدرن نیویورک، ۲۰۱۷.

قیمت اثر را در حراجی در یادداشت کنار عکس‌ها قید کرد: ۲۰۰ تا ۳۰۰ هزار دلار و البته این کاری بود که در دهه‌ی هشتاد امکان‌پذیر بود و امروز مجاز نیست. لولر گاهی از ویژگی‌های مادی تصویر کمک می‌گیرد تا تأثیر مکان نمایش را آشکار کند، مثل پروژه‌ی «دستکاری

شده تا اندازه شود» (Adjusted to Fit) (موزه‌ی هنر مدرن نیویورک، ۲۰۱۷). او در این پروژه عکس‌هایی را که از آثار هنرمندانی هم‌چون جف کونز، فرانک استلا، سول لویت گرفته بود در اندازه‌ای بسیار بزرگ چاپ کرد، اما تصویرها را کج و معوج ساخت، گویی بزرگ شدن تصاویر آن‌ها را از ریخت انداخته و به این ترتیب، آشکارا استانداردهای موزه‌ها را در خصوص ابعاد آثار قابل قبول به نقد کشید.

شاید لولر به این خاطر خود را عکاس نمی‌داند که کار او اصلاً بازنمایی ابژکتیو یا سوپرژکتیو یا به عبارتی بازنمایی اعیان بیرونی یا حالات و عواطف درونی از دیدگاهی شخصی و هنری نیست، بلکه کار او باز-بازنمایی یا باز-نمایش تصاویر برجسته‌ی تاریخ هنر در زمینه و فضایی است که این آثار در آن قرار می‌گیرند. لحن بازیگوش و غیرخصمانه‌اش، جدا از آن‌که سبب شده دوستان زیادی داشته باشد، بر واقعیتی عمیق‌تر راه می‌برد و آن این‌که نقدهای او از مسئله‌ای شخصی بر نمی‌خیزند و هدفش رویارویی و دعا و مرافعه با موزه‌ها و هنرمندان نیست. اگر لولر بر المپ‌نشینی و تقدس‌گرایی نهادهای هنر و صاحبان ثروت و قدرت در این نهادها یا بر شهرت‌مداری یا سلبریتی‌بازی، که خود لولر در زندگی شخصی و حرفه‌ای با قاطعیت از آن دوری می‌کند، انگشت می‌گذارد، هدفی جز آن ندارد که هاله‌ی تقدس را از گرد سر نهادها بردارد و این جهانی بودن آن‌ها را بر مخاطب آشکار سازد.

### فرد ویلسون؛ تمام آن‌چه انتظار ندارید در موزه ببینید

فرد ویلسون (۱۹۵۴-)، هنرمند آمریکایی متولد نیویورک، حرفه‌ی هنری خود را از اواخر دهه‌ی هفتاد میلادی، پس از

پایان تحصیلات دانشگاهی‌اش در کالج سونی (State University of New York) آغاز کرد. در سال ۱۹۷۶، ویلسون تنها دانشجوی رنگین‌پوست در دانشکده‌ای بود که نلسون راکفلر آن را تأسیس کرده بود. او از همان دوران دانشجویی به موزه و کار در این نهاد علاقه داشت و در موزهی نویبرگر مشغول به کار شد که در واقع بخشی از دانشکدهی هنر دانشگاه سونی بود، البته نه در جایگاه کارشناس یا کارآموز بلکه به عنوان نگهبان و دربان. تجربه‌هایی که در این دوران از کار در نهاد مورد علاقه‌اش کسب کرد در اثری با عنوان «بازدید تحت حفاظت» (Guarded View) به ثمر نشست، که در سال ۱۹۹۱ در موزهی ویتنی به نمایش درآمد. او در این اثر مانکن‌هایی رنگین‌پوست را در لباس نگهبان موزه به نمایش درآورد که اتفاقاً یکی از مانکن‌ها لباس نگهبان موزهی ویتنی را به تن داشت. این مانکن‌ها سر نداشتند و پیام روشنی را القا می‌کردند: این که سهم رنگین‌پوستان از موزه‌های هنر صرفاً درباری و نگهبانی و کار در کافه تریای موزه است، این که هویت رنگین‌پوستان یا به عبارتی تفکر و ذهنیت و خلاقیت‌شان در نهاد موزه از آن‌ها سلب می‌شود و آن‌ها به بدن‌هایی تقلیل داده می‌شوند که فقط برای کار فیزیکی مناسب‌اند. ویلسون درباره‌ی این کار می‌گوید: «چیزی که بر آن اصرار داشتم این بود که موزه‌ها کمی به خودآگاهی برسند.»<sup>۳</sup> بعضی افراد از بیرون نهادها را نقد می‌کنند، اما ویلسون دوست دارد در درون نهاد باشد و سؤال‌هایی را که در ذهن دارد همان‌جا طرح کند؛ این که نهادها چرا وجود دارند و چه فایده‌ای برای آدم‌ها دارند؟ هنر ویلسون در تمام دوره‌های کاری‌اش حول این مسئله دور می‌زند که نهادهای قدرتمند هنری، به‌خصوص موزه‌ها،



فرد ویلسون

چه سیاست‌های حذفی و تبعیض‌آمیزی نسبت به گروه‌های ضعیف‌تر اقتصادی و اجتماعی یا گروه‌های هویتی به‌حاشیه‌رانده‌شده اعمال می‌کنند. موزهی ویتنی با نمایش این آثار جزو نخستین موزه‌هایی بود که خود در نقد این نهاد قدرتمند وارد عرصه شد و جالب این‌که ویلسون به عضویت هیئت امنای ویتنی درآمد.

ویلسون در سال ۱۹۹۲ بار دیگر از موزه‌ها یارگیری کرد؛ این بار در بالتیمور، مرکز ایالت مریلند در کرانه‌ی شرقی ایالات متحد با اکثریت جمعیت سیاه‌پوست و به‌شدت درگیر با



محرومیت اقتصادی و فرهنگی. او برای نمایشگاه «نقب زدن به موزه» (Mining the Museum) به سراغ موزهی متعلق به انجمن تاریخ مریلند (Maryland Historical Society) رفت و با همکاری موزه و کمک کارکنان بخش نگهداری از گنجینه این نمایشگاه را برپا کرد که یکی از مهم‌ترین

فرد ویلسون،  
«تحت حفاظت»،  
۱۹۹۱، موزهی ویتنی،  
نیویورک.



نمونه‌های نقد نهادی نسل دوم به‌شمار می‌رود. انجمن تاریخ مریلند نهادی است با بیش از صد سال سابقه و گنجینه‌ی بسیار باارزشی از آثار تاریخی مریلند را در موزه‌ای نگهداری می‌کند که یکی از مهم‌ترین موزه‌های ایالات متحد محسوب می‌شود. در سال ۱۹۹۱ این نهاد تصمیم گرفت مخاطبانی را جذب کند که تکثر فرهنگی منطقه را بازتابی می‌کردند.<sup>۴</sup> آن‌ها از ویلسون، که در آن زمان در چندین پروژه‌ی مشابه با موزه‌های دیگر کار کرده بود، دعوت کردند پروژه‌ای در مریلند در دست بگیرد. ویلسون در کار با اشیاء موزه و در استخراج اشیاء مدفون در پستوها کاملاً آزاد بود و موزه از رویکرد جدید ویلسون استقبال کرد.

نمایی از نمایشگاه «نقب زدن به موزه»ی فرد ویلسون، موزه‌ی انجمن تاریخ مریلند، ۱۹۹۳.



در مریلند، او اشیائی را در موزه پیدا کرد که از دوران برده‌داری باقی‌مانده بودند و پیش از آن هرگز به نمایش درنیامده بودند، اشیائی هم‌چون زنجیرهایی که به دست و پای بردگان می‌بستند یا برای تنبیه بردگان استفاده می‌کردند. او در نمایشگاهش این اشیاء را در کنار آثار باستانی‌ای قرار داد که عموماً از زندگی و هنر اشراف سفیدپوست مریلند باقی مانده و همواره با عنوان «آثاری از تاریخ مریلند» نمایش داده می‌شدند تا نشان دهد نهاد موزه لزوماً نهادی بی‌طرف نیست و اغلب با موضع‌گیری‌هایی برتری‌جویانه تاریخ را روایت کرده است، هر آن‌چه در موزه به نمایش درمی‌آید عین حقیقت نیست و موزه‌ها گاهی با نشان دادن تنها بخشی از تاریخ و بخشی از زندگی و هنر گروه خاصی از مردمان یک منطقه که معمولاً گروه مسلط هستند، تاریخ گروهی دیگر را از روایت خود حذف می‌کنند و بر نسبت گروه سرکوب‌شده با طبقه‌ی حاکم و بی‌عدالتی‌هایی که در حق‌شان اعمال شده سرپوش می‌گذارند.

لیزا گ. کورین، سرپرست هنری که با ویلسون در این نمایشگاه همکاری کرد، می‌نویسد: «این نمایشگاه بیانگر مسائلی بود که ما حس می‌کردیم بسیاری از موزه‌ها با آن‌ها درگیرند... هدف این نمایشگاه مواجهه با موانعی بود که مسیر محقق کردن نظریه‌های تکثر و بازخوانی تاریخ را سد می‌کردند و هم‌چنین، این نمایشگاه قصد داشت الگویی برای تغییر ارائه دهد که فراخور نیازهای جامعه‌ی خاص ما [در مریلند] باشد.»<sup>۵</sup>

ویلسون هم‌چنین در این نمایشگاه بعضی از نقاشی‌های قرن‌های پیشین را که در موزه نگهداری می‌شد انتخاب کرد و با تغییر نام آن‌ها، یا با اضافه کردن صداهایی که

گویی صدای صحبت افراد بازنمایی شده است، مستقیم به گذشته‌ی استعماری مریلند و پنهان شدن این تاریخ شرم‌آور در هنر رسمی اشاره کرد، مثلاً نام نقاشی رنگ روغنی را که سفیدپوستان خوش‌لباسی را در طبیعت آرام اطراف شهر به همراه برده‌های آرام و مطیع‌شان نشان می‌داد از «زندگی در اطراف شهر» (Country Life) به «فردریک در حال سرو کردن میوه» (Frederick Serving Fruits) تغییر داد. یکی از تأثیرگذارترین چیدمان‌های او در این نمایشگاه در راهروی ورودی موزه قرار داشت: او سه مجسمه‌ی نیم‌تنه از سه تن از سیاستمداران مهم قرن‌های هجدهم و نوزدهم را که جزو گنجینه‌ی موزه بودند در راهرو قرار داد، مجسمه‌های نیم‌تنه‌ای از ناپلئون بناپارت، اندرو جکسون (سومین رئیس‌جمهور امریکا) و هنری کلی (سیاستمدار) و در سمت چپ آن‌ها، سه پایه‌ی مجسمه گذاشت به رنگ سیاه و خالی از هر مجسمه‌ای. روی پایه‌ها نام سه تن از فعالان و مبارزان افریقایی‌تبار مریلند متعلق به همان دوره حک شده بود: فردریک داگلاس (نویسنده و مبارز برای آزادی سیاهان)، بنجامین بنکر (محقق تاریخ طبیعی) و هریت توبمن (مبارز و فعال سیاسی که از بردگی گریخت و هفتاد برده‌ی دیگر را فراری داد). این پایه‌های بدون مجسمه می‌توانستند بهتر از هر پیکره‌ای جای خالی رنگین‌پوستان را در روایت تاریخی موزه نشان دهند. با این‌همه، ویلسون برای تأکید بیشتر، کره‌ی نقره‌ای در میان این دو ردیف قرار داد که روی آن حک شده بود: «حقیقت». یکی دیگر از چیدمان‌های او کالسکه‌ای بود با عروسکی در آن که در قنداقی به شکل لباس‌های کوکلاس‌کلان‌ها پیچیده شده بود.

ویلسون به‌عنوان یک هنرمند و موزه‌شناس، در طول فعالیت هنری خود تا به امروز، همواره بر این دغدغه‌ی خاص تمرکز داشته که موزه‌ها چگونه و تحت چه ضوابطی شکل می‌گیرند، با چه معیارهایی آثار را ارزش‌گذاری و طبقه‌بندی می‌کنند و نمایش می‌دهند و مهم‌تر این‌که فضای موزه که به نوعی تجلی قدرت این نهاد است، چگونه به بافت و زمینه‌ای تبدیل می‌شود که بر تعیین «معنای» اثر هنری بیش‌ترین تأثیر را می‌گذارد، درحالی‌که ادعا می‌کند صرفاً فضایی بی‌طرف برای نمایش و آموزش است. به این ترتیب، مثلاً در نمایشگاه مریلند، او قصد نداشته تاریخ فرهنگ سیاهان را به نمایش بگذارد، به قول خودش برای این کار می‌توانست از دیگر موزه‌ها نیز آثار مربوط به زندگی سیاهان را جمع‌آوری کند و نمایش دهد، بلکه هدفش آن است که نشان دهد چگونه در مکانی که قرار است تاریخ یک منطقه، یعنی مریلند، روایت شود، درباره‌ی بخش بزرگی از این تاریخ سکوت می‌شود.<sup>۶</sup> حال ممکن است این تصور در ذهن ایجاد شود که ویلسون بیش‌تر به پژوهشگر شبیه است تا هنرمند. نکته این‌جاست که او اگرچه با آثار از پیش موجود کار می‌کند و تنها این آثار را تغییر می‌دهد و به عبارتی، چیزی خلق نمی‌کند، به دنبال پژوهش آکادمیک هم نمی‌رود. نمایشگاه‌های او در نهایت، کنشی شخصی و برآمده از عواطف و احساسات او در مقام هنرمندی رنگین‌پوست است و عواطف و احساسات مخاطب را درگیر می‌کند. اگرچه نمایشگاه مریلند و بسیاری دیگر از پروژه‌های او مبتنی بر تحقیق در اسناد و آرشیو موزه‌ها هستند، نتیجه‌ی کار هیچ شباهتی به یک مقاله‌ی آکادمیک ندارد. او در مصاحبه با مارتا باسکرک در سال ۱۹۹۴ بر این موضوع

تأکید می‌کند که نمایشگاه‌هایش از احساساتی شخصی برمی‌خیزند و حسی که قصد دارد در مخاطب برانگیزد، غافلگیری است.<sup>۷</sup> ویلسون می‌خواهد چارچوب فکری و تصور کلی مخاطب از نهادهای هنر را زیرورو کند و ابزار اصلی‌اش برای برپا کردن این انقلاب فکری، نه استدلال آکادمیک که برانگیختن حس شگفت‌زدگی در مخاطب است. شگفت‌زدگی و واکنش‌های حسی و غریزی برای او مهم‌تر از تأمل فکری است؛ مخاطبی که وارد موزه می‌شود معمولاً انتظار دارد با شکل مشخصی از هنر روبه‌رو شود، ذهنیت تربیت‌شده‌ی این مخاطب قادر است تا حدودی تجربه‌ای را که در موزه در انتظار اوست، پیش‌بینی کند و این‌جاست که نمایشگاه‌های ویلسون این پیش‌بینی‌ها را به هم می‌ریزند و مخاطب را متوجه حضور تعیین‌کننده‌ی نهاد موزه می‌کنند.

ویلسون در ۱۹۹۳ در نمایشگاهی با عنوان «موزه: استعاره‌های مختلط» (The Museum: Mixed Metaphors) که در سیاتل برگزار کرد، به تلفیق هنرمند-سرپرست بسیار نزدیک شد و گفتنی است که او این شیوه‌ی کار را تا به امروز حفظ کرده است. او در این نمایشگاه مجموعه‌ی تاریخی موزه را که آثاری از مصر و یونان و رم، قرون وسطا و رنسانس تا هنر آمریکایی قرن بیستم را شامل می‌شد، در کنار مجموعه‌های دیگری از آفریقا و آسیا قرار داد، به نحوی که مخاطب با دیدن این آثار در کنار هم ناگهان با این حقیقت در ذهن خود مواجه شود که «تاریخ هنر جهان» صرفاً سیر تاریخی هنر اروپایی و آمریکایی نیست و سپس با شگفتی متوجه این نکته شود که یک ایدئولوژی مشخص برنامه‌های آموزشی نهادهای هنری را هدایت می‌کند.

ویلسون در مصاحبه‌ای درخصوص این نمایشگاه به صراحت این پرسش را مطرح می‌کند که: «چه کسی تصمیم می‌گیرد که کدام اثر در کنار کدام قرار بگیرد و کدام اثر مهم‌تر و سزاوار توجه بیشتر است؟»<sup>۸</sup> و این مسئله‌ای است که ویلسون در مقام یک هنرمند-سرپرست همواره پی گرفته است.

### آندرا فریزر؛ پیوند عمیق نقد نهادی با تحلیل‌های نظری درباره‌ی ذوق

آندرا فریزر



آندرا فریزر (۱۹۶۵-) پیشگام موج دوم است و علاوه بر آن‌که کار هنری خود را یک‌سره به نقد نهادی اختصاص داده، با مقاله‌ها و یادداشت‌های فراوانی که درباره‌ی نسبت نهادهای هنر با اقتصاد و نقش این نهادها در شکل دادن ذهنیت مخاطبان نوشته، چارچوب فکری محکم و نسبتاً دقیقی برای نقد نهادی فراهم آورده است. او در طول سی و خرده‌ای سال فعالیت هنری مسائلی از این قبیل را دنبال کرده است: چگونه علایق و منافع سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک که دنیای هنر را تا میانه‌ی قرن بیستم بارور می‌کردند، اکنون آن را عقیم و بی‌خاصیت کرده‌اند و چگونه نهادهای هنر، از جمله موزه‌ها، جایگاهی برتر برای خود تعریف کرده‌اند و بر این تصور غلط دامن زده‌اند که هنر جایگاهی برتر و خدایگون در زندگی اجتماعی انسان‌ها دارد. فعالیت هنری فریزر بر این موضوع متمرکز است که نهادهای هنر میل به آن دارند که گفتمان‌های مختلف و متنوعی از خودمختاری (اتونومی) هنر و هنرمند ترویج دهند، درحالی‌که این فقط گونه‌ای ایدئولوژی است برای پنهان کردن وابستگی شدید «دنیای» به‌ظاهر مستقل هنر به منافع اقتصادی و سیاسی.



فریزر در دانشگاه نیویورک تحصیل کرد و در موزهی ویتنی و دانشکدهی هنرهای بصری نیویورک دوره‌های مستقل آموزش هنر را گذراند و اولین اثر مهم خود را دربارهی نقد نهاد موزه در سال ۱۹۸۹ در موزهی هنر فیلادلفیا اجرا کرد: «مهم‌ترین قسمت‌های موزه» (Museum Highlights). این اثر شش بار به اجرا درآمد، پنج بار بدون دوربین و با حضور بازدیدکنندگان و بار ششم بدون بازدیدکننده و با حضور دوربین.

«مهم‌ترین قسمت‌های موزه» پرفورمنسی هجوآمیز بود که فریزر در آن در نقش راهنمای موزه ظاهر شد و به معرفی موزهی هنر فیلادلفیا پرداخت و دربارهی «مهم‌ترین قسمت‌های موزه» حرف زد. او که کت‌ودامن خاکستری پوشیده بود (لباس رسمی اکثر کارکنان موزه‌ها و به‌طور کلی نهادها) خود را جین کستلتن معرفی کرد. در پنج اجرایی که پیش از اجرای اصلی انجام شد و بازدیدکنندگانی هم در آن اجراها حضور داشتند، مردم خیلی زود متوجه شدند که این شخصیت واقعی نیست و این نه یک تور موزه که یک پرفورمنس است.

فریزر (کستلتن) خود را «مهمان، داوطلب، هنرمند» معرفی کرد، امری که برای بازدیدکنندگان تعجبی نداشت چرا که بسیاری از راهنماهای موزه‌ها افراد داوطلبی بودند که پس از گذراندن یک دورهی آموزشی بسیار کوتاه که فقط به توصیف آثار موزه بسنده می‌کرد، بازدیدکنندگان را، بدون دریافت دستمزد، راهنمایی می‌کردند. او در اجرای آخر مستقیم با دوربین حرف می‌زد و علاوه بر آن که اطلاعاتی دربارهی موزه و تاریخچهی آن می‌داد (که در تورهای موزه امری مرسوم است)، با لحنی آکنده از شور و اشتیاق که به لحن راهنماهای موزه‌ها طعنه می‌زد و با اشاره‌های سیاسی

و اجتماعی هزل‌آمیز و کنایی از توالت‌ها، آبخوری‌ها، کافه تریا و خلاصه از آن عناصری در موزه صحبت می‌کرد که کوچک‌ترین ارتباطی با هنر ندارند، مثلاً هنگام عبور از کافه تریا هیجان‌زده شد و آن را چنین توصیف کرد: «این اتاق نمادی است از دوران طلایی هنر استعماری در فیلادلفیای اوایل انقلاب و به‌حق می‌توان آن را یکی از زیباترین اتاق‌های تمام امریکا دانست.» یا به تابلوی خروجی اشاره کرد و با اشتیاق درباره‌اش گفت: «این هم نمونه‌ای درخشان از یک مکتب هنری درخشان.» او علاوه بر این‌ها، به اسنادی تاریخی دربارهی تأسیس موزهی فیلادلفیا و اطلاعاتی

آندرا فریزر،  
«مهم‌ترین قسمت‌های موزه»،  
موزهی هنر فیلادلفیا،  
۱۹۸۹.





درباره‌ی بیوگرافی اهداکنندگان به موزه اشاره کرد و نقل قول‌هایی از فیلسوفان و جامعه‌شناسان را ضمیمه‌ی کار خود کرد.

الن مک کالم (۱۹۴۴-) هنرمند امریکایی در شکل دادن شخصیت کستلتن به فریزر کمک کرد. در سال ۱۹۸۶، فریزر در موزه‌ی جدید هنر معاصر در نیویورک چندین اجرا با شخصیت جین کستلتن به نمایش گذاشت، این اجراها مقدمه‌ای بودند بر اجرای ۱۹۸۹ موزه‌ی فیلادلفیا. جین کستلتن به گفته‌ی خود فریزر: «نه یک شخصیت داستانی است و نه یک فرد واقعی. او یک ابژه است، یک مکان است که با کارکردش تعیین یافته. او در مقام راهنمای موزه نماینده‌ی موزه است و کارکردش صرفاً این است که فقط چیزهایی را که موزه می‌خواهد بازدیدکنندگان بدانند به آن‌ها بگوید، یعنی به مخاطبان بگوید که چه چیزهایی را می‌توانند به موزه اضافه کنند تا موزه ازشان راضی باشد.»<sup>۹</sup> موزه تعیین می‌کند که هنرمند چه جور اثری باید به موزه اهدا کند و این یادآور بسیاری از دیگر کارها در عرصه‌ی نقد نهادی است، مثل تابلوهای بزرگ و از ریخت‌افتاده‌ی لولر که اشاره به استاندارد سایز دارند، استانداردی نانوخته که موزه‌ها با عملکرد خود در طول سالیان آن را تعیین کرده‌اند. هم‌چنین، موزه تعیین می‌کند که مخاطبان چه آثاری را شاهکار بدانند، اگر قدرت‌ش را دارند آن آثار را خریداری کنند و بعدها، دوباره به موزه اهدا کنند. فریزر به این موضوع اشاره می‌کند که برای به عضویت درآمدن در هیئت رئیسه‌ی اکثر موزه‌های امریکایی کافی است حدود ده میلیون دلار پول به حساب موزه واریز شود و در سال ۲۵۰ هزار دلار حق عضویت پرداخت شود و فریزر بی‌رودربایستی این را «پولدار سالاری» می‌نامد و معتقد است

آنچه امروز در نهادهای هنر امری طبیعی به شمار می‌آید، چیزی نیست جز فساد مالی. این نرمالیزاسیون در نهادهای غیرانتفاعی هنر، به اعتقاد فریزر، به تمامی ریشه در نهادهای دولتی دارد و برای کشف و افشای آن فقط کافی است که رد پول را دنبال کنیم.

فریزر با مطالعه‌ی جامعه‌شناسی بورديو مبانی نظری محکمی برای مسئله‌ی قدرت موزه در تعیین سلیقه‌ی هنرمندان و مخاطبان فراهم کرده است. او به فاصله‌گیری موزه و هنرمندان ممتاز (الیت) از مخاطبانی اشاره می‌کند که از زمره‌ی هنرمندان و کارشناسان هنر نیستند. این مخاطبان معمولاً در فضاهایی مثل موزه یا گالری هنری احساس اضطراب می‌کنند و تلاش می‌کنند «رفتار» مناسبی نشان دهند تا در این نهادهای قدرتمند هنری پذیرفته شوند. فریزر در این اجرا، تحت تأثیر دیدگاه‌های بورديو، بر این نکته تأکید دارد که طبقات مختلف اجتماعی به یکسان از سرمایه‌ی فرهنگی بهره نمی‌برند و میزان برخورداری‌شان از سرمایه‌ی فرهنگی که درک و دریافت هنر یکی از مظاهر این برخورداری است، بر اساس میزان دسترسی‌شان به منابع آموزشی تعیین می‌شود که خود این منابع آموزشی در انحصار طبقاتی است که به لحاظ اقتصادی قدرت بیش‌تری دارند. هم‌چنین طبق نظر بورديو، درک و فهم آثار هنری ممتاز تشخیصی در میان طبقات ایجاد می‌کند که خرده بورژوازی سخت بدان علاقه‌مند است. موزه به این ترتیب، نهادی است که با آموزش به خرده بورژوازی این طبقه را قادر می‌کند به حلقه‌ی سرمایه‌داران فرهنگی وارد شود.

او دیدگاه بورديو را درباره‌ی نهاد هنر به کار می‌بندد؛ بورديو

نهاد بازار راه برده است و این فقط مختص موزه‌ها و دیگر «نهادهای» هنری نیست، بلکه به نظر فریزر، هنرمندان و منتقدان جریان اصلی هنر نیز در برابر هجوم بازار به هنر و سلطه‌ی آن هیچ مقاومتی از خود نشان نمی‌دهند؛ موفقیت هنری فقط با موفقیت در فروش تعریف می‌شود و هیچ منتقدی برای درک و توضیح این جریان رد پول را دنبال نمی‌کند، چیزی که از نظر فریزر تعیین‌کننده‌ترین عامل در دنیای کنونی هنر است.<sup>۱۱</sup>

فریزر معتقد است که سرازیر شدن سیل عظیمی از سرمایه به حیطه‌ی هنر، که از چند دهه‌ی گذشته آغاز شده بود، سبب شد که موفقیت هنری با موفقیت در بازار یکی انگاشته شود. از سوی دیگر، بعضی تغییرات ساختاری هم‌چون گران شدن آموزش هنر به آن‌جا منجر شد که فعالیت حرفه‌ای هنری برای طبقه‌های اقتصادی مشخصی ناممکن شود. یکی از نتایج این وضعیت آن بود که در میان اعضای «دنیای هنر» یک‌جور بی‌تفاوتی در مقابل تبعیض‌های اقتصادی پدید آمد و اتحاد هنرمندان و هنردوستان با گروه‌های اجتماعی درگیر در مبارزه‌های طبقاتی به‌شدت متزلزل شد. فریزر اما کورسوی امیدی دارد، در مصاحبه‌اش با آرت ریویو در سال ۲۰۱۹ می‌گوید امید دارد چرا که در قرن بیست و یکم هنرمندان و روشنفکران به‌تدریج نسبت به این مسئله آگاه‌تر می‌شوند و تغییراتی در نهادهای هنر در حال رخ دادن است.

با این‌همه، نکته‌ای که از دید او پنهان نمی‌ماند آن است که ظهور گرایش‌های هویتی و علاقه به تکثر فرهنگی سبب شده که طبقه‌ی ممتاز(الیت) مالی که سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی را در دست دارد، «سود» خود را در حمایت از تکثر،



توضیح می‌دهد که: «طبقه‌ی فرادست فضای نسبتاً خودمختاری ایجاد می‌کند که ساختار آن با توزیع سرمایه‌ی اقتصادی و فرهنگی میان اعضای این طبقه تعریف می‌شود و هر پاره‌طبقه با شکل معینی از این توزیع تعریف می‌شود که سبک زندگی معینی... با آن تناسب دارد»<sup>۱۲</sup> فریزر بر این باور است که نهاد هنر نیز نهاد اجتماعی نسبتاً خودمختاری است که قوانین، ارزش‌ها و حد و مرزهای خود را خود تعیین می‌کند و هم‌چون هر نهاد اجتماعی دیگر، با دیگر نهادها در ارتباط متقابل است، اما از دهه‌ی شصت میلادی به بعد، این ارتباط متقابل به موازنه قوای جدیدی به نفع

آنرا فریزر،  
«بنای یادبود فانتزی‌های  
دور ریخته شده»،  
چیدمان، ۲۰۰۳،  
موزه هنر مدرن سالزبورگ

## ارجاعات

۱. [www.artnet.com/artists/louise-lawler](http://www.artnet.com/artists/louise-lawler)

۲. Appropriation Art

۳. [Whitney.org/whitneystories:FredWilson](http://Whitney.org/whitneystories:FredWilson)

۴. Mining the Museum, An Installation Confronting  
History, Lisa G. Corrin

۵. Ibid.

۶. A Conversation with Martha Buskirk, 1994, Alex-  
ander Alberro, Institutional Critique: An Anthology

۷. Ibid.

۸. Ibid.

۹. Museum Highlights: The Writings of Andrea Frasc-  
ca, The MIT Press, 2007, به نقل از: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

۱۰. «تمایز»، پیر بوردیو، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران،  
نشر ثالث، ۱۳۹۰.

۱۱. به نقل از مصاحبه‌ی فریزر با جی.جی. چارلزورت، ۲۰۱۹،  
آرت ریویو.

تنوع و تفاوت ببینند. در نتیجه، مبارزه‌ای که برای از میان برداشتن نابرابری‌ها شکل گرفته، به ابزاری جدید برای سلطه‌ی نهادهای مسلط مالی بدل می‌شود و با تعیین استانداردهای نانوشته درباره‌ی فرم و بازنمایی بر نابرابری‌های ساختاری و سیستماتیک سرپوش گذاشته می‌شود. مسائلی که هنرمندان نقد نهادی در اروپا و ایالات متحد مطرح کرده‌اند تنها مختص به این سرزمین‌ها نیست، هرچند در دیگر منطقه‌های جهان می‌تواند به اشکال دیگری ظهور پیدا کند. با این‌همه، به قول آندرا فریزر به طور کلی آنچه می‌تواند وضعیت سلطه‌ی صاحبان قدرت بر نهادهای هنر را تغییر دهد اتحاد هنرمندان، منتقدان و مخاطبان هنر در برابر «پول سالاری» است. قطعاً واکنش هنرمند در کشورهایی که نهادهای هنر در آن‌ها اکثراً دولتی هستند، متفاوت از کشورهایی است که نهادهای مالی غیرانتفاعی بر هنرشان سلطه دارند، اما شناخت تجربه‌های دیگر هنرمندان همواره می‌تواند راهگشا باشد.

ماهنامه الکترونیکی زمینه

تیر ۱۴۰۰، شماره: ۰۱۸

صاحب امتیاز و مدیرمسئول

محمد مهمانچی

سر دبیر

شورای سردبیری زمینه

دبیر تحریریه

سیاوش خائف

گردآورنده و مؤلف

گلناز صالح کریمی

ویراستار

دلناز سالاربهزادی

مدیر هنری

پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک

سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

سرپرست اجرایی

فریده ابطحی

مدیر فنی

اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

دستیار اجرایی

کیانا ابریشمی و هلیا رضایی

مدیر پلتفرم آفلاین

نازنین فتاحی

مشاور بازاریابی

آناهیتا علیمی

رسانه‌های اجتماعی

یاسمن نودری

روابط عمومی

نگار کریم‌خانی

مالتی مدیا

آبان فاضل

با سپاس از

احسان آقایی، هویار اسدیان، امیربهداد بهمنی، حمید خدایناهی،

آرین قویدل، آریا کسائی، کیارش علیمی، مینو عمادی، پرهام مرادی،

مانوش منوچهری، اشکان ناصری و استودیو طبل.

(به ترتیب حروف الفبا)

• 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 صرفاً نظر نویسندگان است و لزوماً منطبق با دیدگاه

زمینه نیست.





