

میزگرد

وضعیت کنونی نقد هنر

جرج بیکر | رزالیند کراس | بنجامین بوکلو | آندرا فریزر | دیوید جوسلیت
جیمز مهیر | رابرت استور | هال فاستر | جان میلر | هلن مولزورت

ترجمه‌ی گلناز صالح‌کریمی

نامه‌ی زمینه
اسفند
نود و هشت



گفتارهای زمینه

گفتارهای زمینه

کیارش علیمی

«گفتارهای زمینه» مجرای نشر متونی‌اند که در پویایی دورانی از گفتمان هنر و فرهنگ نقش مهمی داشته یا دارند. هر جلد از این مجموعه، خواه تک مقاله باشد و خواه سلسله‌ای از مقالات، همواره به یک موضوع محوری می‌پردازد. اگر چه سراسری بیان همواره از اولویت‌های ماست، زمینه گفتارها را ساده‌سازی نمی‌کند.

مقدمه

گلناز صالح‌کریمی

نقد هنر در دهه‌های اخیر به بحرانی جدی دچار شده است. اگر زمانی نقد هنر گفتمانی بود که بخش قابل ملاحظه‌ای از معنا و ارزش اثر هنری را شکل می‌داد، امروز به نظر می‌رسد این کارکرد مهم از نقد گرفته و به کیوریتورها و دلال‌های هنری سپرده شده است. عده‌ای که گرچه هرگز رویکردی ثابت و تغییرناپذیر را دنبال نکرده‌اند و قابل فروکاستن به بازار صرف نیستند، هم‌چنان تا حدود زیادی به معیارهایی بی‌اعتنا هستند که نقد بر اساس آن‌ها گنجینه‌ی آثار هنری را شناسایی و معرفی می‌کرد. منتقدان و هنرمندانی که در این میزگرد شرکت کرده‌اند، بحران نقد در دوران معاصر را با طرح چند پرسش بنیادین پی‌می‌گیرند: این‌که اساساً نقد چیست و چه ضرورتی دارد؟ آیا هر یادداشتی درباره‌ی هنر نقد محسوب می‌شود؟ این‌که نقد بر اساس چه معیارهایی اثر هنری را ارزش‌گذاری می‌کند و این معیارها تا چه حد اعتبار خود را حفظ کرده یا از دست داده‌اند؟ مخاطبان نقد چه کسانی هستند؛ نقد برای هنرمندان نوشته می‌شود یا خریداران؟ شرکت‌کنندگان در این میزگرد از میان گروه‌های مختلفی از نویسندگان و هنرمندان انتخاب شده‌اند و هر یک با رویکردی خاص به نقد هنری اشتغال داشته‌اند: جرج بیکر، استاد تاریخ هنر در دانشگاه کالیفرنیا و از گردانندگان نشریه‌ی «اکتبر»؛ بنجامین بوکلو، متولد ۱۹۴۱، استاد تاریخ هنر و معماری در دانشگاه هاروارد و نویسنده‌ی کتاب «نیوآوانگارد و صنعت فرهنگ» منتشر شده در سال ۲۰۰۰؛ آندرا فریزر، متولد ۱۹۵۶، هنرمند اجراگر که فعالیت هنری او بر نقد نهادی متمرکز است؛ دیوید جوسلیت، استاد تاریخ هنر در دانشگاه شهر نیویورک CUNY و از نویسندگان نشریه‌ی «اکتبر»؛ جیمز مه‌یر، مورخ هنر و کیوریتور، نویسنده‌ی کتاب «هنر و مجادله‌ی مینیمالیستی در دهه‌ی شصت» منتشر شده در سال ۲۰۰۴؛ رابرت استور، متولد ۱۹۴۹، منتقد، نقاش و کیوریتور با حدود ۲۹۰ مقاله و کتاب؛ هال فاستر، متولد ۱۹۵۹، منتقد و مورخ هنر و از نظریه‌پردازان برجسته‌ی جایگاه آوانگارد در پست‌مدرنیسم؛ جان میلر، متولد ۱۹۵۴، هنرمند و منتقد؛ هلن مولزورت، کیوریتور سابق موزه‌ی هنر معاصر کالیفرنیا که در دوره‌ی همکاری با این موزه نمایشگاه‌هایی را برگزار کرده که از پربازدیدترین نمایشگاه‌های تاریخ موزه در جهان محسوب می‌شوند و چندی از نوشته‌هایش نیز در «اکتبر» چاپ شده‌اند.

میزگرد: وضعیت کنونی نقد هنر

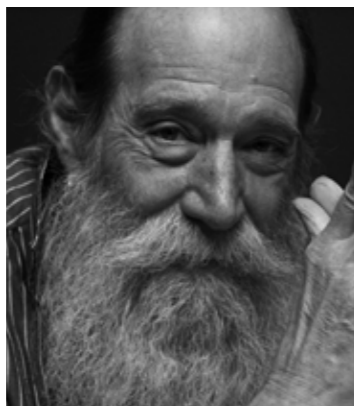
با حضور جرج بیکر | رزالیند کراس | بنجامین بوکلو
آندرا فریزر | دیوید جوسلیت | جیمز مهیر | رابرت استور
هل فاستر | جان میلر | هلن مولزورت
ترجمه‌ی گلناز صالح‌کریمی
منبع:

October, Vol. 100, *Obsolescence* (Spring, 2002), pp. 200-228



جرج بیکر

جرج بیکر: برای شروع می‌خواهم بخشی از مقاله‌ی پل دو مان را با عنوان «نقد و بحران» بخوانم. دو مان چرخه‌ای از نوآوری و کهنگی را، که در اواخر دهه‌ی شصت میلادی کنش نقد را تسخیر کرده بود، به‌طور جداگانه بررسی می‌کند که به گمانم این چرخه امروز به امری کهنه بدل شده است: «قاعده‌ها و قراردادهای تثبیت‌شده‌ای که بر رشته‌ی نقد حاکم بودند و این شاخه را به سنگ‌بنای نهاد فکر بدل کرده بودند با چنان شیوه‌های بدی دستکاری شده‌اند که اکنون کل عمارت نقد در حال فروریختن است... وجه بحرانی این وضعیت مثلاً در سرعت باورناپذیر پشت سر هم ظهور کردن گرایش‌های غالباً متضادی آشکار می‌شود که حکم بی‌درنگ کهنگی برای اموری صادر می‌کنند که شاید تا اندکی پیش، حد اعلای آوانگاردیسم به نظر می‌رسیدند. تا به حال به‌ندرت پیش آمده که واژه‌ی خطرناکِ «جدید» چنین آزادانه به زبان آورده شود... امروزه تقریباً هر کتاب جدیدی که ظاهر می‌شود، رسماً نوع جدیدی از نقد بدیع بدیع را معرفی می‌کند.»



بنجامین بوکلو

ضرورت بود. به نظر می‌رسد در ده سال گذشته، احساس چنین ضرورتی هم از سوی هنرمندان و هم از سوی دلالان کم‌رنگ شده، تا بدان‌جا که رسم کاتالوگ‌نویسی به آن شکل تا حد زیادی بر افتاده است. چیزی که ظاهراً جای آن را گرفته صرفاً در همین حد است که فلان هنرمند به‌طور مرتب در فلان گالری شناخته‌شده نمایشگاه می‌گذارد، همین و بس. این تفکر که نوعی فضای گفتمانی وجود دارد که هنرمند باید در آن قرار گیرد تا اثر هنری او از اهمیت خاصی برخوردار شود در مجله‌های معتبر هنر نیز تا حدود زیادی ناپدید شده است. **بنجامین بوکلو:** به نظرم در بیست سال گذشته، فرایند فوق‌العاده‌ای را به سوی انتزاع یا به بیان دقیق‌تر استخراج شاهد بوده‌ایم، فرایندی که سطحی از تخصصی‌شدن را نشان می‌دهد که تاکنون برای ما شناخته‌شده نبوده. هرچه این فرض سنتی که فعالیت‌های هنری ظاهراً بُعدی انتقادی، اگر نگوییم آرمانی، را از تجربه به وجود می‌آورند، سست‌تر شد، اولویت منافع نهادی و اقتصادی تنها حسی شد که برای مان باقی ماند. به واسطه‌ی دسترسی سازمانی کیوریتورها به آپاراتویس صنعت فرهنگ (مثلاً به بینال‌ها و نمایشگاه‌های گروهی بین‌المللی) یا به واسطه‌ی دسترسی مستقیم کلکسیونرها به اشیاء هنری در بازارها یا حراجی‌ها، قضاوت منتقد از اعتبار ساقط شده. الان کل آن‌چه [به عنوان منتقد] باید داشته باشید توانایی قضاوت کردن در باب کیفیت است و سواد کارشناسی بالا که به کار اظهار نظر برای سرمایه‌گذاری بیاید. قبول دارم این نظر مبالغه‌آمیز است، اما این مبالغه به کار آن می‌آید که نشان دهیم در ساختار سرمایه‌گذاری به نقد نیاز ندارید، به کارشناس نیاز دارید. نقدی هم نداریم که سهام بلوچپ داشته باشد. نقد، که به عنوان صدایی که به‌طور سنتی مستقل از نهادها و

شاید این سخنان حسی نوستالژیک در بعضی از ما برانگیزد. چرا که ما امروز از آن جریان دائمی نو شدنِ گفتمان‌های انتقادی، که دو مان از آن صحبت می‌کند، اثری نمی‌بینیم، از آن جریانی که زمانی برای نقد هنری و ادبی نقش پشتیبان را پیدا کرده بود و با توشه‌ی فکری‌ای که ذره ذره از شاخه‌های متنوع، از فلسفه گرفته تا جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی ساختاری، انسان‌شناسی و روان‌کاوی تحلیلی گرد می‌آورد، نقد را تحکیم و تقویت می‌کرد. منتقدانی، هم‌چون کرگ اوئنز، که در دوره‌ی این گشایش میان‌رشته‌ای در گفتمان نقد کار و فعالیت می‌کردند، گاهی رویای محو شدن «تقسیم کار» فرهنگی را در سر می‌پروراندند. اما شاید این نخبه‌گرایی نقد مدرنیستی نبود که محو شد، بلکه به نحوی مازوخیستی، مناسبات فرارشته‌ای گسترده‌تر خود کنش متمایز نقد هنری بود که زائل شد: وضعیت میان‌رشته‌ای به فرصتی بدل شد برای ظهور شیوه‌های بیانی هر چه غامض‌تر و ترکِ زمین‌هایی که نقد هنری همواره متعلق به خود دانسته و از آن دفاع کرده بود. اکنون به دنبال آن نیستم که اعلام کنم نقد هنری امری کهنه و منسوخ است، بلکه مفهوم بحران است که برایم جالب شده: همان‌طور که دو مان اشاره می‌کند، این دو، یعنی نقد و بحران، همواره دست‌درست هم و اغلب در مسیرهایی خلاق و سازنده حرکت کرده‌اند. اشتغال به نقد هنری هرگز تا بدین حد دشوار نبوده است. به نظر شما جنبه‌های دیگر این دشواری، این بحران، چیست؟

رزالیند کراس: خُب، یکی از چیزهایی که تغییر کرده این است: دلال‌ها، به گمانم، قبلاً احساس می‌کردند اثر هنری نمی‌تواند در خلأ گفتمانی وجود داشته باشد، این‌که اثر هنری موجودیتش را تا حدی از گفتمان نقد می‌گیرد. در نتیجه، وجود کاتالوگ‌هایی شامل جستارهای جدی از منتقدان یک

رزالیند کراس





دیوید جوسلیت

عامه‌پسند ظاهراً نقش بسیار بیش‌تری در این خصوص دارند.
بوکلو: می‌توانی یک مثال برای‌مان بزنی؟

فریزر: خب، لندن برجسته‌ترین نمونه است. یانگ بریتیش آرتیستس [هنرمندان جوان بریتانیایی YBA] را درواقع مطبوعات عامه‌پسند بریتانیا متمایز تعریف کرده‌اند، نه بازارهای محلی هنر که چندان هم پُر تعداد نیستند. اکنون، در ایالات متحده، مجله‌های مُد و دکوراسیون منزل نقش بیش‌تری در توصیف حرفه‌های هنری دارند و هم‌چنین از طریق تبلیغات نقش بیش‌تری در ساختن بازار هنر ایفا می‌کنند.

دیوید جوسلیت: باید بررسی کنیم که کار نقد به لحاظ استدلالی چیست. عملکرد سنتی نقد این بوده که یا قضاوت کند یا تجزیه و تحلیل کند. در پاسخ به دور اول حمله‌ی بنجامین، نظر من این است که نقد به مثابه شیوه‌ای تفسیری هنوز هم وجود دارد، اما چیزی که حفظ و نگهداریش امروزه سخت به نظر می‌رسد نقد به مثابه شیوه‌ای برای قضاوت کردن است، قضاوتی که وزن داشته باشد، تأثیرگذاری داشته باشد. جالب این‌که، به گمانم، مطبوعات عامه‌پسند همان عرصه‌ای است که چنین قضاوت‌هایی امروزه در آن اهمیت پیدا می‌کند. به همین ترتیب است که ما امروز YBA را به عنوان نوعی موجودیت فرهنگی عامه‌پسند داریم.

بوکلو: YBA؟

جوزلیت: یانگ بریتیش آرتیستس [خنده]. این احتمالاً یک نشانه بود.

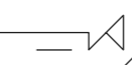
جیمز مه‌پر: مایلم بحث فعالیت، به‌خصوص نسبت فعالیت هنری با نقد را مطرح کنم. به نظر می‌رسد فعالیت‌های بسیار زیادی در جریان است که مورد بی‌اعتنایی نقد قرار می‌گیرد. آدم احساس می‌کند در امور مربوط به نقد و در انواع مجادله‌های

هم‌چنین بازار بود و هم‌چون یک میانجی، لایه‌های متنوع در فضای عمومی فرهنگ آوانگارد را پیوند می‌داد، مشخصاً اولین چیزی بود که نابود شد (و بعد از آن هم نوبت به عملکردهای سنتی موزه‌ها رسید). هر دوی این عناصر سازنده‌ی فضای عمومی هنر به افسانه پیوستند و مه‌جور شدند، چرا که هیچ‌کس دیگر واقعاً علاقه‌ای ندارد، هیچ‌کس واقعاً اجباری ندارد که بداند زمینه، تاریخ، نیت و خواست یک فرایند هنری چه ممکن است بوده باشد.

به نظرم این بحث فرصت فوق‌العاده‌ای را فراهم می‌کند برای بررسی این تغییر و تحولات از موضعی مسلط که دورنماها و عقیده‌های مختلفی را در بر می‌گیرد که گروهی که گرد این میز نشسته‌اند آن‌ها را نمایندگی می‌کنند: هنرمندانی که خود منتقد هم هستند یا هنرمندانی که به شیوه‌ای بسیار انتقادی کار می‌کنند، نمایندگانی از دو سه نسل از منتقدان و مورخان هنر که مکالمه‌ای میان‌شان در جریان است و منتقدی که خود کیوریتور موزه‌ای مهمی است.

آندرا فریزر: برمی‌گردم به موضوعی که رزالیند به آن اشاره کرد، به نظرم مهم است که میان انواع مختلف گفت‌وگوهای نقد و انواع مختلف نوشتن درباره‌ی هنر تمایز قائل شویم. به نظرم باید حواس‌مان به این باشد که نقد را چطور تعریف می‌کنیم. سؤال این است که اگر برای مثال نقدهای نوشته شده را ملاک تعریف نقد قرار دهیم، آن وقت آیا جستارهای موجود در کاتالوگ گالری‌ها، که اساساً ابزارهایی برای بازاریابی‌اند، نیز چنین نقشی را ایفا می‌کنند یا نه. از سوی دیگر، اگر نقد را نوشتن درباره‌ی هنر تعریف کنیم، می‌بینیم که احتمالاً جستارهای «جدی» در کاتالوگ‌ها و نشریه‌ها نقش کم‌تری در تثبیت اعتبار هنری ایفا می‌کنند، درحالی‌که مطبوعات و رسانه‌های

آندرا فریزر



انتقادی‌ای که بسیاری از ما در باب آن‌ها تأمل کرده‌ایم و بسیاری از افراد حاضر در این میزگرد آن‌ها را پدید آورده‌اند، کنش جایی ندارد. به نظر می‌رسد علاقه به نقد یا باور به نقد هم چون چیزی که به خاطر خودش ضروری و ارزشمند است، چیزی که به خاطر خودش باید دنبال شود، از بین رفته است. ما هم چنین شاهد یک جور بی‌علاقگی به نقادی نیز هستیم (اگرچه شاید ارتباط این‌ها چندان آشکار نباشد): یک جور بی‌علاقگی [هنرمندان] به روش هنری‌ای که با اندیشه‌ی انتقادی، با مسئله‌های انتقادی درگیر باشد. بسیاری از آثار امروزی حتی زحمت جواب دادن به منتقد و به نقد را به خود نمی‌دهند. مسلماً این یک سنت قدیمی میان هنرمندان بوده که ادعا کنند نقد برای‌شان اهمیتی ندارد و یا، هم چون فلاوین یا ر کونینگ، منتقدان را در فضای عمومی به دیده‌ی تحقیر بنگرند. اما واقعیت این است که اتفاقاً همین هنرمندان معمولاً به نقدها اهمیت می‌دادند و مشتاق بودند آن‌ها را بخوانند؛ البته این تا حدودی از موضوع این بحث خارج است. **رابرت استور:** شاید دلیل این‌که نقد جدی گرفته نمی‌شود تا حدی این باشد که چیزهایی که در نقد گفته می‌شود، یا شاید دست‌کم زبان و سبکی که برای گفتن آن چیزها به کار می‌رود، دیگر تأثیرگذار یا به‌دردبخور نیستند. وقتی می‌خواهید شکل خاصی از استدلال را دنبال کنید یا انواع خاصی از موارد مشخص را سر و شکل دهید، باید حواس‌تان به این نکته باشد که فرض‌ها و لحن مسلط بر نقدهای دهه‌ی هفتاد و هشتاد و تا حدی اوایل دهه‌ی نود باعث دلسردی و سرخوردگی بسیاری از هنرمندان جوان‌تر شده‌اند. بنابراین، هم‌چنان‌که شیوه‌ی مطرح کردن سؤال [در نقد] اهمیت اساسی دارد، رویکرد نوشتاری و زبان نقد نیز به همان اندازه مهم است. اگر

رابرت استور



امروز نمی‌توانید بازخوردی بگیرید، لزوماً به این معنا نیست که مردم نسبت به موضوع‌های اساسی‌ای که مطرح می‌کنید به تمامی بی‌اعتنا شده‌اند؛ بلکه مسئله شاید صرفاً مربوط به شیوه‌ی مطرح کردن این موضوع‌ها باشد.

کراس: می‌شود منظورت را کمی دقیق‌تر بیان کنی؟ دقیقاً

درباره‌ی چه جور نویسنده‌هایی صحبت می‌کنی؟

استور: منظورم این است که مثلاً اگر دیو هیکی می‌تواند چنین بازخوردهایی بگیرد، تا حدود زیادی به این دلیل است که نویسنده‌ی خوبی است.

بوکلو: هیکی بازخوردهای زیادی می‌گیرد؟ قصد طفره رفتن ندارم، موضوع این است که واقعاً نمی‌دانم او چقدر بازخورد می‌گیرد. منظورتان در بین هنرمندان است؟

استور: البته، بازخوردهای زیادی دارد.

هال فاستر: بخشی از جذابیت دیو هیکی به خاطر این است که او یک جور زیبایی‌شناسی پاپ-لیبرترین، یک زیبایی‌شناسی نئولیبرال بسیار هماهنگ با بازار را بسط داده است. آرتور دانتو نیز خیلی‌ها را تحت‌تأثیر قرار داده چرا که از جناح مقابل، از یک جناح فلسفی آمده، و گونه‌ای نسبیت‌گرایی را ارائه داده، اما نسبیت‌گرایی او هم مورد پسند بازار است. **استور:** منظورم اصلاً و ابداً این نیست که بگویم تمام دیدگاه‌های دیو را قبول دارم، اما صراحت او در خصوص مسائل مربوط به بازار را واقعاً ستایش می‌کنم. به گمانم، نباید همیشه جوری درباره‌ی بازار حرف بزنیم که گویی، یک: بازار فاقد قدرت آینده‌نگری است، دو: بازار پدیده‌ی جدیدی است و سه: بازار به انجام هر کاری قادر است. قبل از این‌که به شیوه‌ای انتزاعی، کلی‌نگر، یا «فرا»نگر درباره‌ی بازار صحبت کنیم، باید صادق باشیم و با این واقعیت کنار بیاییم که



هال فاستر

نویسنده‌ها همیشه در ازای آن‌چه نوشته‌اند پول خواسته‌اند و همیشه سعی کرده‌اند بر نظر دیگران تأثیر بگذارند و بعضی از مردمی که این نویسندگان آن‌ها را تحت تأثیر قرار داده‌اند در واقع همان خریدارها هستند. با این حال، می‌خواهم بگویم که خوانندگان اصلی هیکی خریداران هنر نیستند، چرا که اگر به آثاری که او معرفی می‌کند نگاه کنید، می‌بینید بسیاری از این آثار در واقع موفقیت فوق‌العاده‌ای در بازار نداشته‌اند. خوانندگان اصلی دیو کسانی‌اند که دوست دارند درباره‌ی هنر بخوانند و بیاندیشند.

فریزر: این‌جا باز می‌خواهم بگویم بازارهای هنر انواع مختلفی دارند. یک بازار، بازار اقتصادی و تجاری هنر است، اما هنر بازارهای روشنفکری هم دارد، که شامل دانشگاه‌ها و نهادهایی مانند موزه‌ها و مؤسسه‌ها و اداره‌های عمومی است. این‌ها هم تا حدی بازار محسوب می‌شوند، یعنی تا آن حدی که ساختارشان را رقابت بر سر فرم‌های متفاوتی از سرمایه شکل می‌دهد و کارکردشان در جهت تثبیت ارزش است و این ارزش فقط ارزش اقتصادی نیست بلکه ارزش تاریخی را هم شامل می‌شود. همان‌طور که لری گاگوسیان، دلال آثار هنری، گفته است «اصل موضوع برای هنرمندان من» آن است که جایی در تاریخ داشته باشند. مهم‌ترین مسئله برای من نسبت میان این بازارهای مختلف و شکل‌های سرمایه‌ای است که این بازارها در انحصار می‌گیرند، یعنی اعتبار و خودمختاری نسبی این بازارها درون حیطه‌ی هنر و با در نظر گرفتن این‌که یک‌سری فعالیت‌های خاص به‌طور کلی [از طریق این بازار خاص] به رسمیت شناخته شده‌اند. **جان میلر:** البته نویسندگان حوزه‌ی هنر اغلب برای پول نیست که مطلب می‌نویسند (چون اصلاً این کار پولی ندارد)، بیش‌تر



جان میلر

به‌خاطر این است که موقعیت شغلی‌شان در دانشگاه با انتشار مقاله تثبیت می‌شود. بنابراین، دستمزد نویسنده پولی که دریافت می‌کند نیست، بلکه بیش‌تر اعتباری است که کسب می‌کند و ظاهراً این اعتبار اول از همه از طریق برقرار کردن رابطه‌ای منفی با ذات بازار به دست می‌آید. هم‌چنان که این اعتبار انباشت می‌شود، تبدیل به سرمایه‌ای نمادین می‌شود که همیشه می‌تواند به سرمایه‌ی واقعی تبدیل شود. **استور:** به نکته‌ی مهمی اشاره کردی، به این جهت که ما تا این‌جا از موزه‌ها و بازار نام بردیم، اما خود دانشگاه هم یک نهاد است، درست به همان اندازه‌ای که موزه یک نهاد است. برای من، که در جنبش دانشجویی دهه‌ی ۱۹۶۰ فعال بودم، عجیب می‌آید که کسانی که در حال حاضر به فعالیت‌های انتقادی (هم‌چون «نقد نهادی») مشغولند ظاهراً هر چیزی را موضوع نقد خود می‌دانند به جز دانشگاه را. این معافیت مشکوک است.

بوکلو: ما نمی‌خواهیم دانشگاه را از ملاحظات خود مستثنای کنیم. در واقع، این بخشی از توضیح آن‌درا درباره‌ی اظهارات پیشین تو بود. می‌خواهم به موضوعی که قبل‌تر درباره‌ی زوال نقد مطرح کردم، بازگردم. بخشی از این زوال در بافت هنر مفهومی آغاز شد. این‌جا می‌توانم روی دیگر منطق صحبت‌های قبلی‌ام را نشان دهم و بر این واقعیت تأکید کنم که از درون قلمرو رادیکال‌ترین فعالیت‌های هنری دهه‌ی شصت و تحولات متعاقب آن بود که نه تنها وضعیت کالا شدگی اثر هنری یا چارچوب نهادی آن هدف حمله قرار گرفت، بلکه هم‌چنین یکی از هدف‌های این حمله متن‌های استدلالی ثانوی‌ای بودند که خود را به فعالیت هنری چسبانده‌اند. نقد و کل آن گفتمان ثانوی هدف حمله‌های بی‌امان قرار گرفتند. نباید این موضوع را فراموش کنیم یا

دست‌کم بگیریم. بنابراین، برای آن‌که تصویری دیالکتیکی‌تر از موقعیت معاصر بسازیم، می‌توانیم این‌طور بگوییم که قابلیت خواننده‌ها و بیننده‌ها به سطحی رسیده بود که دخالت منتقد به لحاظ تاریخی محکوم شد و در مقابل آن مقاومت شد. **بیکر:** به کدام فعالیت‌های هنری اشاره می‌کنی؟

بوکلو: بی‌شک کل نسل هنرمندان مفهومی به نحوی نظام‌مند به این مسائل پرداخته‌اند، از جوزف کوسوت - که معمولاً اولین کسی نیست که بخوایم به او اشاره کنم، اما در این مورد قطعاً امتیاز کار را باید به او داد - تا آندرا فریزر که کارایی نقش منتقد را زیر سؤال برد. گمان نمی‌کنم آندرا اصلاً به دنبال منتقد باشد، چرا که او درگیر یا مدعی عملکردهای متنوعی است که دست‌کم در گذشته می‌شد بخشی از آن را منتقدان بررسی کنند. در واقع چیزی که می‌خواهم بگویم این است که ما باید خوانش دیالکتیکی‌تری را پیریزی کنیم، خوانشی که این مسئله را تأیید کند که افول گفتمان ثانوی نقد جزء لازم روند خیزشی بیننده/گوینده/خواننده به سمت توانمند شدن بود.

همان‌طور که پیش‌تر گفتم، وجه دیگر این پدیده‌ی تاریخی، آن وجهی است که به فروپاشی این توانایی‌ها در حین گذار از بازار منجر می‌شود، یعنی در جایی که حوزه‌ی عمومی موزه دیگر به دنبال صدای سوم مستقلی نیست که میان آفریننده و مخاطب قرار بگیرد. اگر اکنون مسئله این است که کارکرد هنر در جهت حفظ ساختار قدرت آپاراتوس است، این موضوع قطعاً و دقیقاً در جهت عکس ارتقای توانمندی خواننده و بیننده است. در چنین لحظه‌ای که کاملاً معلوم شده منتقد دیگر هیچ جایی در ساختارهای فرهنگی ما ندارد (و حالا می‌خواهم به صحبت راب برگردم)، جایگزین‌های پرشوری، هم‌چون دیو

هیکی، می‌توانند به صحنه برگردند و چنان به نظر برسد که گویی هیکی تلاش می‌کند با تنفس مصنوعی فعالیت مهجور نقد را به هوش آورد، آن هم به این نحو که چیزی دست‌مان بدهد فاقد هرگونه کارکرد اجتماعی، فاقد هرگونه مختصات استدلالی، در واقع چیزی شبیه به دارونما برای نقد.

استور: شاید این کمی بی‌انصافی باشد. قصد ندارم از همه‌ی گفته‌های دیو دفاع کنم، اما فکر می‌کنم نمی‌توانیم این فرض را بپذیریم که اگر کسی دیدگاه آرمانی ندارد، هیچ دیدگاه اجتماعی‌ای هم ندارد. برعکس، تصور می‌کنم بخشی از کاری که دیو انجام داده این است که مجموعه‌ای از اسطوره‌ها را درباره‌ی آوانگارد و نسبت آن با بیننده و خواننده‌ی جهان در هم شکسته، یا سعی کرده در هم بشکند و به این‌ها [آوانگارد و مخاطبان‌ش] قدرت مشخصی را برگردانده که به تصور او، دانشگاه و موزه این قدرت را به نفع خود قبضه کرده بودند. از آن‌جا که در موزه کار می‌کنم، خبر دارم که این چیزها چطور اتفاق می‌افتند، که چطور خودمختاری مخاطب می‌تواند تحت‌تأثیر فعالیت نهادها و تحت هدایت نهادها به خطر بیفتد. اگرچه عضو تمام‌وقت دانشگاه نیستم، در دل دانشگاه بزرگ شده‌ام و خیلی خوب می‌دانم که اقتدار دانشگاه هم چیزی است که می‌تواند مورد سوء استفاده قرار بگیرد. **بیکر:** پس دیو هیکی در واقع رابین هود نقد هنر است. **استور:** نمی‌گویم او رابین هود است. حرف من این است که او رقیبی جدی است، زیرا انگشت روی نقطه‌ی حساسی در مناسبات واقعی قدرت گذاشته. این فرض که دیدگاه آرمانی باید به عنوان جزء اساسی نقد جدی حفظ شود، فرضی است که دست‌کم باید در آن شک کرد. **هلن مؤلزورت:** فکر می‌کنم یکی از دلایلی که دیو هیکی



هلن مولزورت

این روزها خیلی محبوب شده این است که او درباره‌ی بازار و مناسبات بین بازار، سلیقه، جهان هنر و موزه خیلی رک و پوست‌کنده حرف می‌زند. با این حال، تصور نمی‌کنم که کار او به خودی خود خصلت و کارکرد نقد هنری را داشته باشد و همین باز ما را به آن سؤال ملال‌آور می‌کشاند، این‌که منظور ما از نقد دقیقاً چیست، به‌خصوص که من با جیمز و بنجامین درباره‌ی «مرگ» نقد موافق نیستم. هنرمندهایی را می‌شناسم که نقد هنوز برای‌شان مفید و به‌دردبخور است و وقت زیادی را صرف این می‌کنند که با نقد مکالمه برقرار کنند. پاسخ من به این مسئله پاسخی دوگانه است: اولاً، به راحتی نمی‌توانم بپذیرم که هنرمندی مثل آندرا به منتقد نیاز ندارد چرا که او خودش نقد را در کنش هنری خود وارد کرده است. دوست دارم این‌طور فکر کنم که دیدگاه استدلالی از موضعی بیرون از اثر همیشه فایده‌ای دارد. ثانیاً، فکر می‌کنم بعضی از هنرمندان هم‌اکنون با شیوه‌هایی به نقد واکنش نشان می‌دهند که ما آن شیوه‌ها را نمی‌بینیم و تشخیص نمی‌دهیم. بگذارید هنرمندی مثل ریچل هریسون را بررسی کنیم. کار او در واقع روی متن‌هایی استوار شده که بسیاری از افرادی که دور این میز نشسته‌اند، درباره‌ی مینیمالیسم، پدیدارشناسی و نقش عکس در فرهنگ نمایش پدید آورده‌اند. اما به نظرم، نوع آثاری که او تولید می‌کند به گونه‌ای است که شاید همین افرادی که او سعی می‌کند با آن‌ها وارد مکالمه شود، آن‌ها را قبول ندارند. قصدم از همه‌ی این حرف‌ها آن است که بگویم وقتی هنوز مشخص نکرده‌ایم که نقد اساساً چیست، نمی‌توانیم اعلام کنیم که نقد مرده است.

جوسلیت: با این حرف موافقم که ما به تعریف دقیق‌تری از آن‌چه به عنوان نقد تلقی می‌کنیم نیاز داریم. باز هم می‌گویم

موضوع بر سر قضاوت کردن است نه صرفاً تفسیر کردن. و بعد سؤال ما به این شکل درمی‌آید که قضاوت‌های‌مان را در کدام زمین می‌توانیم عرضه کنیم؟

بیکر: آیا به این ترتیب میان نقد هنر و تاریخ هنر نیز تفاوت قائل می‌شوی؟ چون براساس طرحی که ارائه می‌دهی، تفسیر را می‌توان کار تاریخ هنر و قضاوت را وظیفه‌ی نقد دانست.

جوسلیت: خب، این لبه‌ی پرتگاه است. به گمانم یکی از مسائل حساس و بنیادین در این لحظه، در واقع از تاریخ هنر سر بر آورده، اما از محدوده‌ی آن فراتر رفته است. این مسئله به کل فرهنگ بصری سرایت کرده و حول یک تمایز مرزی و بینابینی می‌چرخد، حول قضاوت در این باب که ابژه‌ی تفسیر زیبایی‌شناختی چه باید باشد.

بیکر: طرح این دیدگاه ما را دوباره به مسئله‌ی تخصصی شدن نقد می‌رساند. چنین نیست که منتقد هنر لزوماً درباره‌ی شرایط فرهنگ بصری در درون تاریخ بزرگ‌تر و طولانی‌تر آن صحبت کند. پس دوباره می‌رسیم به مسئله‌ای که بنجامین مطرح کرد، از یک طرف محو کردن یک سری قابلیت‌های خاص و از طرف دیگر، برعکس، گشودن فضاها‌ی جدید که نقد بتواند در درون آن‌ها کار کند.

میلر: از دید من هنر مفهومی عملاً میراث متفاوتی به جا گذاشته. بسیاری از هنرمندان مفهومی نسل اول گرفتار مغلطه‌ای نیت‌گرایانه بودند، یعنی تصور می‌کردند که با حذف منتقد، مخاطبان می‌توانند نیت آن‌ها را که [به نظر خودشان] معنای درست اثر بود، بهتر و به نحوی مستقیم‌تر درک کنند. اما ما هم در عوض می‌توانیم این‌گونه نیاززدایی از مهارت منتقد را از زاویه دید مطالعات فرهنگی و دوشان ببینیم. کار دوشان درست همان‌طور که نیاززدایی از مهارت هنرمند را

به همراه داشت، هم‌زمان نیاززدایی از مهارت منتقد را نیز در خود داشت.

جوسلیت: فکر نمی‌کنی که این در واقع یک جور بازمهارت‌یابی است؟ به نظرم این کمک می‌کند تا به درک این موضوع برسیم که نمونه‌ی دوشان نشان دهنده‌ی گسترش شکل‌های جایگزین مهارت‌های زیبایی‌شناختی و زبان‌شناختی است.

میلر: صرفاً داشتم واژگان بنجامین را به کار می‌برد، وگرنه حرفت را قبول دارم. به هر حال بازمهارت‌یابی گسستی است که توانمندی‌های تثبیت‌شده‌ی موجود را بر هم می‌زند و از اعتبار می‌اندازد.

بوکلو: بیایید هنرمند جذابی مثل جان میلر را در نظر بگیریم، کسی که هم هنرمند است و هم نقد می‌نویسد و هم مدرس دوره‌ای است با موضوع هنرمندان نقدنویس که به نظر من ایده‌ی واقعاً درخشانی است. و با این حال، وقتی نقدهای او را می‌خوانم، نوشته‌هایش را همیشه می‌خوانم، از این موضوع حیرت می‌کنم که نوشته‌های او چقدر با نوشته‌های خود من فرق می‌کند [خنده]. خلاصه این‌که، یک جور پیوستگی بین کار هنری تو و نقدهایت وجود دارد و هر وقت نقدهایت را می‌خوانم متوجه می‌شوم که من اصلاً خودم را آدمی نمی‌بینم که در تمام موارد بین پروژه‌های هنری‌اش پیوستگی وجود داشته باشد. خودم را آدم مبارزه‌جویی می‌دانم، آدمی هستم که همه‌چیز را با ذهنیتی شکاک بررسی می‌کنم، دائم سؤال و جواب می‌کنم و همه‌چیز را زیر ذره‌بین می‌گذارم، اما تو در حرکتی پیوسته از کار خودت شروع می‌کنی و به سراغ فعالیت‌های هنرمندان دیگر می‌روی، به سراغ پرسش‌های نظری می‌روی و آن‌ها را به مثابه یک پروژه‌ی فرهنگی در نظر می‌گیری، یعنی اساساً در انطباق با فعالیت خودت. برای



مل باکتر، «طرح‌های کاری و دیگر اشیاء قابل دیدن روی کاغذ که لزوماً قرار نیست هنر تلقی شوند»، ۱۹۶۶، اهدایی گالری زون‌آپند.

من مخالفت کردن، مبارزه‌طلبی، تردید و شک‌گرایی عناصر سازنده‌ی نقد در مواجهه با فعالیت‌های جدید هنری هستند، که البته امیدوارم [نقدهایم] غیر از این‌ها عناصر دیگری هم داشته باشند. در واقع می‌توانم بگویم که ترجیح می‌دهم هر اسطوره‌ای را پیش از آن‌که زیادی قدرت بگیرد، زیر ذره‌بین بگذارم. اما دغدغه‌ی تو این نیست. تو احتمالاً بر این باوری که «اسطوره هرگز آن قدرها قوی نیست». تصور می‌کنم که خیلی به ندرت ممکن است پیش بیاید که بخواهی به معرفی و نقد یک پروژه‌ی زیبایی‌شناختی [هنری] بپرداز و برداری تیشه به ریشه‌ی آن بزنی، درست است؟

میلر: بستگی دارد نوشته‌ام درباره‌ی چه کسی باشد. با این حال، من هم معتقدم که حتی شک‌گرایی محض و سؤال و جواب صرف هم در نهایت می‌تواند به نحوی نظام‌مند کارکرد ایجابی داشته باشد، بسته به این‌که قدرت ضربه‌های منتقد چقدر باشد.

بیکر: اما جان، تو در بعضی از نقدهایت بر این نکته تأکید زیادی کرده‌ای که منتقد-هنرمند، که تو خود را چنین توصیف می‌کنی، با منتقد دانشگاهی یا منتقد روزنامه‌ای تفاوت دارد. به یک معنا، تو جایگاه‌ها و کارکردهای انتقادی مختلفی را پیش چشم ما عرضه می‌کنی. جایگاه خودت متضمن این دیدگاه است که روند کنونی زیر سؤال بردن کارکردهای سنتی نقد از دهه‌ی شصت به این سو، نه باعث محو شدن توانایی‌ها شده و نه برعکس، یعنی منجر به محو شدن تقسیم کار و گونه‌ای استحاله یافتن نقد «به امری فراسوی تصدیق» هم نشده. تمایزهای میان هنرمند و منتقد و کیوریتور و دانشگاهی واقعاً و عملاً محو نمی‌شود، بلکه اکنون شکل‌های مختلف نقد و منتقد، فضاهای مختلف و کارکردهای بسیار متنوع‌تری به وجود آمده‌اند. در این دیدگاه نقد و شخصیت منتقد نه اموری یک‌پارچه، بلکه تکه‌تکه‌اند که نه یک تاریخ واحد، بلکه تاریخ‌های مختلفی را اقتضا می‌کنند.

مولزورت: اما اگر با نکته‌ای که دیوید پیش‌تر مطرح کرد موافق باشیم، که امروزه کارکرد نقد کارکردی مربوط به قضاوت است و نه تفسیر، باید بفهمیم منظورش از قضاوت دقیقاً چیست. آیا [قضاوت] برحسب چیزی است که مشخص می‌کند فلان هنر خوب است یا بد یا می‌تواند جزء آثار مرجع قرار بگیرد یا نه، یا قضاوت براساس چیزی است شبیه به معیار دانلد جاد براساس «گیرایی»؟ قضاوت براساس چه معیارهایی صورت می‌گیرد؟

بوکلو: اگر بر اساس تفسیر نباشد...؟

جوسلیت: خب، مسلم است که قضاوت بر مبنای تفسیر استوار است، اما شاید یکی از بحران‌های نقد ریشه در این واقعیت داشته باشد که مفهوم کیفیت دیگر برای آدم‌هایی

مثل ما اعتبارش را از دست داده. شما دیگر نمی‌توانید بگویید این خوب است و آن بد است، دست‌کم نه به آن نحوی که پیش‌تر، در اولین لحظه‌های تاریخ می‌شد به کیفیت استناد کرد.

فاستر: وقتی کیفیت را از قضاوت کنار می‌گذاری، به دنبال چه معیارهای دیگری می‌روی؟ یکی از برنامه‌های نسلی از منتقدان که من - و هم‌چنین شما - به آن تعلق داریم، آن بود که علیه یکی‌انگاری نقد و قضاوت کار کنیم. این در واقع بخشی از واکنش دیرینه‌ی ما در برابر گرینبرگ بود.

جوسلیت: آدم می‌تواند در این باره قضاوت کند که یک ابژه از چه ساخته شده. این چیزی است که برای من به شخصه جذابیت دارد.

بوکلو: یک ابژه‌ی زیبایی‌شناختی؟

جوسلیت: بله، یا یک ابژه‌ی تاریخی.

فاستر: نکته‌ای که دیوید مطرح می‌کند، اگر درست فهمیده باشم، این است که یکی از وظایف منتقد امروزی مربوط به دسته‌بندی یا شاید ترجیح بدهید بگویید ضدسته‌بندی است: یعنی تعیین این‌که آیا باید میان مقوله‌های هنر و مقوله‌های فرهنگ تصویری مرز مشخصی کشید یا باید از مرز میان‌شان عبور کرد. به نظر می‌رسد این بیش‌تر یک کار دانشگاهی باشد، اما برای تو کاری مربوط به نقد است.

جوسلیت: مثالی برای‌تان می‌زنم. اخیراً یادداشتی درباره‌ی نمایشگاه «به سوی روشنایی» (Into the Light) در موزه‌ی ویتنی نوشتم. حرف من این بود که این نمایشگاه به خصوص موفق نشده برای فعالیت هنری‌ای که ادعای پرداختن به آن را دارد، یعنی ویدئو و فیلم اینستالیشن، یک تاریخچه بسازد و سعی کردم مسئله‌ی ساخته شدن تاریخ

معیارهای‌شان درون آن گفتمان شکل بگیرد و بسط یابد. من خودم یک معیار واحد و یکه ندارم. معیارهای من گاهی فرمی‌اند، گاهی سیاسی. این معیارها عمیقاً واکنشی‌اند، و این واکنش در دو سطح است: یا واکنش به دگرگونی‌هایی که در عرصه‌ی فعالیت هنری اتفاق می‌افتند و شرح و توصیف آن‌ها که به نظرم همواره بر عهده‌ی منتقد است یا واکنش به وضعیت دشواری که امروزه منتقد و هنرمند در آن فعالیت می‌کنند، یعنی وضعیتی که در آن بسیاری از افراد در قضاوت‌های‌شان یک‌سری کارهای مشخص و یک‌سری خواست‌های مشخص را طرد شده و تمام‌شده و شکست‌خورده می‌دانند. بنابراین، آن معیاری که الان برایم واقعاً مهم است، شاید فقط و فقط به سبب موقعیت فعلی حکم معیار را پیدا کرده باشد، حکم کارکردی را که به نظرم نقد امروزی باید خیلی محکم‌تر از قبل به آن بچسبد. این معیار عبارت است از توجه به فعالیت‌های هنری‌ای که به سکوت واداشته می‌شوند و آوردن این فعالیت‌ها به صحنه‌ی مباحثه‌های عمومی.

یکی از الگوهای من برای کاری که در جایگاه منتقد انجام می‌دهم چیزی شبیه به الگوی کاری یک مکتشف است. مسلماً منتقدان همیشه همین کار را کرده‌اند و آدم باید مراقب باشد تا کارش به برآوردن نیازهای تحقیقاتی و شرح و بسط نظری صرف محدود نشود. اما آن نوع «اکتشافی» مورد نظر من، اکنون به نحو فزاینده‌ای دشوار شده است. امروزه نمی‌توان برای دنیای هنر یک فضای بیرونی متصور شد، تقریباً هر فعالیت هنری‌ای که بتوانید تصورش را بکنید بلافاصله [درون دنیای هنر] پذیرفته می‌شود و هنرمندان جوان به سرعت به وعده‌گاه جهانی بینال‌ها راه پیدا می‌کنند.



این قبیل رسانه‌ها را بررسی کنم، با توجه به این‌که تاریخ خود مستلزم مفهوم گذر زمان است، درحالی‌که مشخصه‌ی اصلی این رسانه‌ها آنیّت زمانی [در لحظه بودن] است. گمان نمی‌کنم این عدم موفقیت لزوماً به معنای شکست فردی کیوریتور نمایشگاه (کریسی آیلز) باشد، بلکه نکته این است که این نمایشگاه یک مسئله‌ی بحرانی را آشکار می‌کند و آن این است که چطور می‌توان از یک رسانه‌ی هنری ناپایدار [به لحاظ زمانی] یک ابژه‌ی تاریخی ساخت. **فاستر:** شاید تیّت کیوریتور این نبوده.

جوسلیت: من هم مطمئن نیستم، اما داریم درباره‌ی نقد حرف می‌زنیم و من، در جایگاه منتقد، حس کردم چیزی که [درباره‌ی این نمایشگاه] اهمیت دارد، همین مسئله است. **بیکر:** مایلیم نظرتان را درباره‌ی مسئله‌ی معیار بیش‌تر بشنوم، یعنی درباره‌ی مسئله‌ی معیار «پس از [بی‌اعتبار شدن معیار] کیفیت»، نه فقط نظر دیوید را که نظر جیمز و هلن را هم می‌خواهم بدانم که به نسل جوان‌تری تعلق دارند که گفتمان عمومی چندانی در اختیار نداشته‌اند تا

ریچل هریسون، بدون عنوان، از مجموعه‌ی بکی (دوست باری)، دیوارهای سفید، پرینت سی، ۲۰۰۱، اهدایی گالری گزینه نفتالی.

اما فضاهای بیرونی وجود دارند، در واقع خیلی هم زیادند، منتها منتقدی که به تنهایی بخواهد مشخص کند این فضاها کجا هستند، مدام با پیچیدگی‌ها و دشواری‌های بیش‌تری روبه‌رو می‌شود. فضای بیرونی شامل چیزهای جدید یا چیزهایی نیست که در حال حاضر نادیده گرفته می‌شوند، بلکه شامل آن چیزی است که به سکوت واداشته می‌شود، سرکوب می‌شود. عجیب این‌جاست که شکل‌گیری کار انتقادی من تقریباً شبیه به یک پروژه‌ی تحقیقاتی بود و خیلی کار برد. بقیه‌ی کسانی هم که دور این میز نشست‌اند همین اندازه کار کرده‌اند، مثل جیمز و هلن و من قطعاً از فعالیت‌های آن‌ها بهره برده‌ام. چرا که در زمانی که کار انتقادی من در حال شکل‌گیری بود، مجله‌ها و گالری‌های هنری امریکایی داشتند یک نسل کامل از فعالیت‌های هنری‌ای را از درجه‌ی اعتبار ساقط می‌کردند که رویکردهای انتقادی دهه‌های شصت و هفتاد و هشتاد از دل‌شان رشد کرده بود، و اگر دیدگاهم را فقط محدود به تجربه‌ی خواندن آن مجله‌ها و دیدن آن گالری‌ها کرده بودم، من هم امروز از دیدن خیلی چیزها عاجز بودم. در عوض، مثلاً وقتی بیست‌وپنج شش سالم بود، تک‌تک شماره‌های مجله‌ی آلمانی «تکسته تسو کونست» (Texte zur Kunst) را دقیق می‌خواندم. این‌طوری است که یکهو به خودت می‌آیی و می‌بینی نیویورک چقدر تنگ‌نظر شده، تعریف‌های آن از هنر و فرهنگ چقدر سطحی شده. درعین‌حال، متوجه این نکته هم می‌شوی که قلمرو نقد، که حالا تمام جهان را فراگرفته، چقدر محدود و بسته است؛ در مسیر جهانگردی‌های این نقد فضای بیرونی‌ای وجود ندارد. اما اراده‌ی من، به عنوان منتقد، آشکارا بر این بوده که در نوشته‌هایم درباره‌ی هنر

تعادلی برقرار کنم، به این ترتیب که هر گاه چیزی درباره‌ی هنرمندی شناخته‌شده می‌نویسم، دقیقاً به همان اندازه هم درباره‌ی هنرمندانی بنویسم که شناخته‌شده نیستند. معیارها همیشه به قضاوت درباره‌ی کیفیت مربوط بوده‌اند، اما در پی انحلال آن بخش از کار نقد [قضاوت درباره‌ی کیفیت]، معیار ما شاید به معیار در وضعیت فشار تبدیل شده باشد، مانند این نمونه: پیدا کردن سکوت‌ها، بیان کردن سرکوب‌ها، مهیا کردن فضایی که اشکال خاصی از آثار هنری و جنس خاصی از خواسته‌های هنرمندان بتوانند در آن تداوم داشته باشند و رشد کنند.

فاستر: البته این از وظیفه‌های قدیمی منتقد است.

بیکر: اما من هنوز برای این کار ارزش قائلم.

فاستر: از جهاتی با تو موافقم. اما به نظرم تفاوتی که امروز با گذشته دارد این است که امروزه هیچ توافق عامی بر سر جایگاه هنر پیشرفته وجود ندارد. نقد هنری در عرصه‌ی عمومی قرن نوزدهم و در جست‌وجوی آثاری که نظم بورژوازی را زیر سؤال می‌بردند ظهور کرد. در آن زمان، برای هنر و برای فعالیت منتقد فضایی فراهم بود تا بتوانند برای تعارض‌ها و تضادهایی که در نظام مزبور در کار بودند راه‌حلی بیابند. حتی همین اواخر، در دهه‌ی ۱۹۶۰ هم یک توافق عام درباره‌ی هنر پیشرفته و نقد پیشرفته وجود داشت و هدف این فعالیت‌ها را محک زدن [آن تعارض‌ها] می‌دانست. آن «بند ناف طلا» در قدیم شرط این محک زدن بود، نه سلب حق از آن. امروزه، هنر دیگر در خدمت آن هدف نیست. طبقه‌ی حاکم امروز هر چه که هست، علاقه‌ای به این کار ندارد. بورژوازی در مرحله‌ی مشخصی از روند طولانی اضمحلال خود خواستار آن کارکرد بود، اما امروز آن را نمی‌خواهد.

استور: هال، بند ناف طلا را به درستی از گرینبرگ نقل کردی، اما اگر به بودلر برگردی و به آن حرف بنیادینش که می‌گوید از بورژوازی، که خود او برای آن‌ها می‌نویسد، بیزار است، اتفاقاً می‌بینی که بودلر بر سر به دست آوردن مخاطبانی از همان گروه [با دیگر منتقدان] در رقابت بود. بودلر به دنبال افرادی بود که تحمل شنیدن آن ایرادها را داشتند و به همین خاطر بود که می‌توانست درباره‌ی هنر با آن‌ها حرف بزند، کاملاً روشن است که مخاطبانش همین‌ها بودند، این واقعیتی تاریخی درباره‌ی توانایی بالقوه‌ی کل مخاطبان او در آن دوره‌ی خاص و هم‌چنین واقعیتی درباره‌ی خود اوست، خود او هم از بسیاری جهات بورژوا بود. به نظرم وضعیت تناقض‌آمیزی که درباره‌اش صحبت می‌کنی، هنوز هم کمابیش پابرجاست، مگر در آن گوشه‌هایی از تاریخ که انقلاب‌هایی اصیل به خود دیده‌اند. به استثنای آن‌ها، ما دائم در موقعیت‌هایی این‌چنینی گیر می‌کنیم که گمان می‌کنیم آدم‌هایی را پیدا کرده‌ایم که توانایی آن را دارند که چیزهایی را که ما می‌فهمیم آن‌ها هم بفهمند، اما بر سر نقطه‌ی آغاز بحث‌های زیبایی‌شناختی یا دیدگاه‌های اجتماعی یا سیاسی هیچ‌گونه وجه مشترکی با آن‌ها نداریم، پس هم‌زمان آن‌ها را با دست پیش می‌کشیم و با پا پس می‌زنیم.

بوکلو: بسیار خوب، ولی بگذارید برای ملموس شدن نکته‌ی مورد نظر هال، یک پرسش تاریخی بسیار مشخص را این‌جا مطرح کنم. این پرسش به هیچ وجه ربطی به نوستالژی ندارد و از سر گلایه و شکایت هم نیست. اما راب، تو موافق نیستی که موزه‌ی هنر مدرن (MoMA) در زمان ریاست ویلیام رویین، در اواخر دهه‌ی شصت تا اواسط دهه‌ی هفتاد، ارتباط مستقیمی با گرینبرگ و مایکل

فرید و خیلی‌های دیگر داشت؟ موافق نیستی که این نهاد متعلق به عرصه‌ی عمومی بورژوازی می‌آمد و با آن منتقدان پیوند برقرار می‌کرد و حرف‌های‌شان را جدی می‌گرفت؟ **استور:** کاملاً موافقم.

بوکلو: و موافقی که امروز دیگر این‌طور نیست؟ **استور:** بله، اما آن پیوند میان منتقدان و موزه همیشه هم چیز خوبی نبود. به گمانم، اگر کانون دید موزه‌ای که آلفرد بار تأسیس کرد تنگ و محدود شده، باعث و بانی‌اش از بسیاری جهات خود رویین بوده. موزه‌ای که آلفرد بار بنیان‌گذاری کرد موزه‌ای چندرشته‌ای و بین‌المللی بود که اگرچه خصلت بین‌المللی آن به تمامی تحقق نیافت، اما در این ادعا حقیقتاً صادق بود. هم‌چنین جایی بود که به تعارض‌های واقعی فعالیت هنری پر و بال می‌داد، نه آن‌که بیاید و، با کمی کمک گرفتن از بازوی پرقدرت گرینبرگ، هر آن‌چه را که هیچ‌کس با تعلق آن به «جریان اصلی» مخالفتی ندارد، غربال کند و کنار بگذارد. **فاستر:** عجیب است که در پاسخ به پرسش بنجامین، از آلفرد بار تجلیل کنیم. پرسش او درباره‌ی بی‌علاقگی است که موزه در حال حاضر نسبت به آراء منتقدان نشان می‌دهد. **استور:** حرف من این است که تصور رویین از مدرنیسم، به گمانم، بسیار محدودتر از دیدگاه کسی بود که موزه را بنا کرد و این واقعیتی تاریخی است. علاوه بر این، این موزه‌ای که الان خیلی‌ها به آن اعتراض دارند موزه‌ی بار نیست، موزه‌ی رویین است. اتفاقی که شاید رخ داده باشد، که من هم امیدوارم رخ داده باشد، این است که موزه‌ی مدرن بازگشایی شده است. در بین نسل‌های جدیدتر اراده‌ای وجود دارد برای ساختن موزه‌ای که بیش از پیش نماینده‌ی فکر یا الگوی اولیه‌ای باشد که بار بین سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۴۳ از یک موزه‌ی

هنر مدرن در سر می‌پروراند. شما می‌توانید همین مسئله‌ی موزه را با بحثی که درباره‌ی نقد داشتیم ارتباط دهید. شکی نیست که نقد به سبک‌های فراوان وجود دارد و برنامه‌ها و بلندپروازی‌های بسیاری دارد، اما اگر این تصور در شما به وجود بیاید که مشخصاً «بازی را باخته‌اید» یا «در اقلیت هستید و از هر طرف با قوای دشمن محاصره شده‌اید»، باید این را هم در نظر بگیرید که شاید در رقابت برای به دست آوردن محبوبیت نزد مخاطبان عام موجود و کسانی که، بنا به ادعای خودتان، دوست دارید به نحو مثبتی بر آن‌ها تأثیر بگذارید، با تمام توان شرکت نکرده باشید. بودلر «سالن‌ها» را برای مخاطبان عام می‌نوشت، مخاطبانی که از بخشی از آن‌ها عمیقاً نفرت داشت. با این همه، برخی از نقدهای او جزو ارزشمندترین نقدهایی هستند که تا به حال نوشته شده‌اند و او این نقدها را می‌نوشت تا مخاطبان آن‌ها را بخوانند. تفاوتی هست میان آن منتقدانی که برای به دست آوردن اقبال عمومی نزد مخاطبان عام، یا دست‌کم برای بخشی از مخاطب عام که ممکن است واکنشی از خود نشان دهد، رقابت می‌کنند و آن‌هایی که اساساً برای دیگر متخصصان یا هنرمندان می‌نویسند. و این تفاوت بزرگی است. نمی‌گویم یکی از این دو دسته منتقد از آن دیگری بهتر است، فقط به گمانم بهتر است در بحث آن‌ها را از هم جدا کنیم.

فریزر: مسئله‌ای که راب به آن اشاره کرد این بود که شاید ما به این دلیل «بازی را باخته‌ایم» که با تمام قوا در رقابت شرکت نکرده‌ایم، اما شاید مسئله این است که بازی را باخته‌ایم چون داریم رقابت می‌کنیم؟ به این دلیل که با فرهنگ عامه، با مجله‌های پرزرق و برق، با مجموعه سرگرمی‌های تجاری وارد رقابت بر سر مخاطب شده‌ایم؛ به

این دلیل که روی مجموعه سهامی سرمایه‌گذاری کرده‌ایم و آن را پذیرفته‌ایم که با معیارهای کمی و با میزان دیده شدن تعریف شده. این حرف به معنای دعوت به بازگشت به نخبه‌گرایی و مبهم‌گویی نیست، بلکه به معنای آن است که قبول کنیم تغییری تاریخی به وقوع پیوسته است. آرزوی ترقی‌خواهانه‌ی ساختن مخاطب برای موزه‌های هنر، که محرک اصلی آن سرمایه‌ی مردمی در دهه‌ی هفتاد بود، موضوع فوق‌العاده مهمی بود. موزه‌های خصوصی و هم‌چنین هنرمندان و منتقدان و کیوریتورها کم‌کم متوجه این قضیه شدند که مخاطب عمومی و مسئولیت‌های عمومی دارند. اما در دهه‌ی هشتاد و نود که سرمایه‌ی عمومی با سرمایه‌ی شرکتی جایگزین شد، آن مخاطب عمومی هم جای خود را به بازار داد و احساس مسئولیت موزه‌ها نسبت به مخاطب عام تا حد زیادی از فیلتر نیازهای حرفه‌ای و نهادی گذشت که مهم‌ترین آن‌ها تقاضای بازتولید سازمان‌یافته از طریق رقابت و رشد [بازار] بود. به این ترتیب، هنر برای هنر جای خود را به رشد بازار برای هنر داد که این خود معمولاً هم‌چون روکش نازکی است برای پوشاندن رشد برای رشد. ما اول باید این سؤال را مطرح کنیم که چرا باید هنر یا هنرمند یا موزه یا منتقد مخاطبان گسترده‌تری بیابد؟ آن مخاطبان واقعاً به چه نحو درگیر هنر می‌شوند؟ پاسخ این سؤال می‌تواند معیاری ابتدایی به هنرمند و کیوریتور و منتقد بدهد. اگر موضوع فقط بر سر به وجود آوردن تقاضای بیش‌تر برای محصولات و خدمات ما باشد، بله، در آن صورت، تا جایی که به من مربوط است، ما باخته‌ایم.

فاستر: یک اشکالی در صحبت‌های راب وجود دارد. بودلر

نسبت به مخاطبان سالن‌ها، که خودش هم برای آن‌ها نقد می‌نوشت، رویکردی دو سویه داشت، اما ما اکنون در موقعیتی بسیار متفاوت قرار داریم. بسیاری از منتقدان امروزی در نوشته‌های‌شان علناً خود را با طرفداران‌شان یکی حس می‌کنند.

فریزر: که اگر از این زاویه به موضوع نگاه کنیم، آن‌گاه این نکته اهمیت پیدا می‌کند که مسئله نه فقط درباره‌ی نقدِ فعالیت هنری، بلکه درباره‌ی نقد به مثابه فعالیت هنری است. **جوسلیت:** آندرا، فکر می‌کنی می‌شود هنرمند بود بدون آن‌که گونه‌ای عرف انتقادی را یاد گرفت و هضم کرد؟ البته هنر همیشه شکلی از فعالیت انتقادی را در خود دارد، منظورم یاد گرفتن یک فعالیت انتقادی استدلالی است که منتقدان هنر آن را شرح و بسط داده باشند.

فریزر: نه، احتمالاً نمی‌شود. اما هنرمندان نقد را از راه‌های بسیار متنوعی فرامی‌گیرند. خودم نقد را تا حد زیادی از طریق میراث هنر مفهومی و نقد نهادی و درگیری دنیای هنر با نظریه‌ی انتقادی در اوایل تا اواسط دهه‌ی هشتاد یاد گرفتم. شاید از قضا، همین شیوه‌ای که من از طریق آن نقد را فراگرفتم، یعنی تبدیل شدن به یک «منتقد نهادی» مطلق، من را به این موضع نسبتاً افراطی کشانده که معتقدم نقد هنر اصلاً نباید وجود داشته باشد. شاید هم به همین دلیل است که تا به حال هیچ تک‌نگاره‌ای درباره‌ی کارهای من نوشته نشده. [خنده]

مهیر: البته تو از حمایت منتقدان و نقد هنر برخوردار بوده‌ای، آندرا!

فریزر: نمی‌گویم نبوده‌ام. فقط دارم مشخصه‌های یک موضع افراطی را برمی‌شمرم که از میراث هنر مفهومی، آن‌گونه که

من آن را فهمیدم، سر برآورد. اما من آن میراث را دقیقاً به آن شکلی نمی‌بینم که بنجامین می‌بیند، یعنی اگر منظور بنجامین این است که این میراث در وهله‌ی اول حمله‌ای به گفتمان ثانوی^۱ است به این دلیل که این گفتمان را وجه دیگری از چارچوب نهادی تلقی می‌کند، من آن را این‌طور نمی‌دانم. به اعتقاد من آن میراث بیش‌تر با نقد آن شیوه‌ای سر و کار دارد که خود هنرمندان از طریق آن در مکانیسم انتزاع و اعتباربخشی نهادی شرکت می‌کنند، یعنی از این طریق که خودشان و آثارشان را به مثابه‌ی ابژه‌هایی گنگ و مبهم به دست معرفی و تفسیر می‌سپارند. سال‌هاست بر این موضع ایستاده‌ام که مسئولیت بازنمایی هنرمندان بر عهده‌ی خودشان است، کاتالوگ‌های هنر نباید درباره‌ی هنرمند باشند بلکه باید به این موضوع بپردازند که پروژه‌های هنرمند درباره‌ی چیست، این کاتالوگ‌ها نباید شامل بیوگرافی هنرمند یا یادداشت‌های نویسنده‌های بیرون گود درباره‌ی هنرمند باشند. واقعاً فکر می‌کنم این عناصر باعث می‌شوند کاتالوگ‌ها به ابزار بازاریابی بدل شوند. اما این به آن معنا نیست که کاتالوگ‌ها نباید شامل یادداشت‌های نویسنده‌های بیرون گود درباره‌ی موضوع پروژه‌ی هنرمند باشند.

مولزورت: کمی گیج شدم!

فریزر: این موضع بر این تصور استوار است که تقسیم کار در درون دنیای هنر اساساً تقسیم کارهای مربوط به اعتبار بخشیدن است. کارهای مربوط به اعتباربخشی نقشی اساسی در شکل‌گیری باور ما به ارزش کار هنری دارد، از این طریق که نمودی از سرمایه‌گذاری‌های مستقل یا قضاوت‌های مستقل را شکل می‌دهد که در ظاهر به نظر می‌رسد به درجات مختلف، از ابعاد مادی ارزش [کار هنری] و از سهم شخصی

۱. منظور نقد است که نسبت به گفتمان هنر ثانوی است، درباره‌ی هنر است، نه خود هنر-م.

و حرفه‌ای کسانی که در این عرصه شریک‌اند و در تولید کار هنری سهم دارند، فراتر می‌رود و خود را متعالی از این‌ها می‌داند. در واقع، با وجود آن‌که شاید مفهوم خودمختاری منتقد حتی از مفهوم خودمختاری هنرمند انسجام کم‌تری داشته باشد، این مفهوم نقش بسیار پررنگی در شکل‌گیری باور ما به آثار هنری ایفا می‌کند.

مولزورت: باز هم درست متوجه نشدم. مجموعه نقدهایی در دست داریم که رزالیند درباره‌ی مغلطه‌ی گزاره‌های مربوط به قصد و نیت هنرمند نوشته است. الان به نظر می‌رسد آن‌را هم از سوئی آمده و چیزی در این مایه‌ها می‌گوید که «هر نوشته‌ای فقط باید به این بپردازد که اثر درباره‌ی چیست»، گویی هنرمند است که حرف آخر را می‌زند. من مانده‌ام که پس آن طرز فکر چه شد که می‌گفت اثر هنری توانایی بالقوه‌ی آن را دارد که اولین موضوع مکالمه باشد، یا دست‌کم این بخشی از کارکرد آن است؟ مگر باور ما این نبود که نقد جای ابژه‌ی هنر را مشخص می‌کند و چگونگی کارکرد آن را بیان می‌کند، آن هم در درون یک عرصه‌ی استدلالی بزرگ‌تر متشکل از متن‌ها و ابژه‌ها و نهادها، نه در یک عرصه‌ی واحد که فقط به شرح جزئیات پروژه‌ی هنری آن‌گونه که خود هنرمند ترسیم کرده می‌پردازد؟ مگر ما باور نداشتیم به مکالمه‌ای که حول و حوش ابژه شکل می‌گیرد و نه حول هنرمند؟

فریزر: اگر من باور دارم نقد هنر نباید وجود داشته باشد، مسلماً به این دلیل نیست که مثلاً فکر می‌کنم هنرمند باید سرور جهان خودش باشد. کاملاً برعکس. تقسیم کار در دنیای هنر، مانند تقسیم کار در هر جای دیگر، ساختاری سلسله‌مراتبی دارد. اما این سلسله‌مراتب تغییرناپذیر نیست.

از دیدگاه نقد نهادی، نقد را هم چون فعالیتی اخلاقی تعریف می‌کنم که شامل گونه‌ای تأمل در خود و ارزیابی شیوه‌هایی است که ما از طریق آن‌ها در بازتولید روابط سلطه شرکت می‌کنیم، که این [روابط سلطه] به گمانم شامل بهره‌کشی از توانمندی‌های انحصاری و دیگر شکل‌های مرجعیت نهادی است. درست همان‌طور که هنرمندان می‌توانند از قدرت و مرجعیت خود سوءاستفاده کنند و این کار را هم می‌کنند، به نظرم منتقدان و کیوریتورها هم می‌توانند و باید به نقد نهادی بپردازند. در واقع، موضع من بر این‌که نقد هنر نباید وجود داشته باشد، اگر ریشه در چیزی داشته باشد، آن چیز آرزوی از بین رفتن و صاف شدن آن سلسله‌مراتب است که بر این تفکر استوار است که هنرمندان و نویسندگان و کیوریتورها همکار یکدیگرند و با هم روی یک پروژه‌ی اجتماعی و فرهنگی مشترک کار می‌کنند. تصور می‌کنم مثلاً لوسی لیپارد نقش خود را در رابطه با هنر مفهومی و جنبش هنر زنان این‌طور می‌دید. طبق تجربه‌ای که خودم در دهه‌ی هشتاد داشتم، تصور می‌کنم برایان ویلیس وقتی [نمایشگاه] «کالاهای خسارت‌دیده» (Damaged Goods) یا انتشار کتاب‌های «دیا» (Dia) را، به همراه گروپ ماتریال و مارتا روزلر، برعهده داشت چنین نقشی برای خود تصور می‌کرد. آن کتاب‌ها درباره‌ی گروپ ماتریال یا مارتا روزلر نیستند؛ درباره‌ی دموکراسی فرهنگی و بحران مسکن‌اند.

بوکلو: اما این موضعی است مشخصاً کهنه و مهجور که در بازاندیشی گذشته به شدت بار نوستالژیک، اگر نگوئیم سانتیمانتال، دارد. منظورم این است که مثلاً لوئیس لائولر بیست سال از این بحث دفاع کرد که تمام فعالیت‌های هنری پروژه‌هایی جمعی هستند. و من فکر می‌کنم با توجه

به تغییرهایی که در نهادها و در فضای تولید فرهنگی به وقوع پیوسته، دیگر ما تا الان این را فهمیده‌ایم که خیلی احمقانه است اگر فکر کنیم در یک پروژه‌ی جمعی داریم همه با هم همکاری می‌کنیم. یعنی مثلاً من و جولین اشنابل و شخص دیگری...

بیکر: بینجامین، بی‌خیال! خود تو و مایکل اشر، یا من و کریستین فیلیپ مولر را چه می‌گویی؟ این‌ها همکاری است دیگر، همکاری‌ای که هم‌چنان هم ادامه دارد.

بوکلو: بسیار خوب، درست می‌گویی. اما آیا باید اجازه بدهیم این استثناها جلوی درک درست ما را از وضعیتی که واقعاً حاکم است بگیرند؟ این‌که در وضعیت فعلی توزیع قدرت و در وضعیت فعلی تقسیم کار، ما بیابیم و تصور کنیم که در یک پروژه‌ی جمعی مشغول همکاری هستیم، شاید بتوان گفت تحریف تاریخ در مقیاسی عظیم است.

فریزر: من هرگز نمی‌گویم که چنین همکاری‌ای برقرار است. این چیزی است که دوست داشتم اتفاق بیفتد، این چیزی است که همواره اعتقاد داشته‌ام. مسئولیتی بر عهده دارم که در جهت تحقق آن کار می‌کنم تا شاید فقط بتوانم چند نمونه کار انگشت‌شمار فراهم آورم که کارکردی شبیه به یک الگو داشته باشند.

فاستر: هنر مفهومی به سوی ساختن هنری حرکت کرد که تا جای ممکن صریح و شفاف باشد و این حرکت یک کیفیت اندوهبار داشت: هنر بیش از پیش پیچیده و مبهم شد، دست‌کم برای مخاطبانی خارج از محفل هنری و خارج از محیط اجتماعی بی‌واسطه‌ی هنر مفهومی. همین اتفاق برای الگوهای همکاری هم رخ داد. به نظر می‌رسید این حرکت مسیر اجتماعی شدن را توسعه می‌دهد، اما در اکثر

موارد به گونه‌ای عزت‌نشینی، به گونه‌ای پیچیدگی فعالیت هنری منجر شد و عموم بازدیدکنندگان باز هم خود را کنار کشیدند. این هم به نوعی بازی وکیل شیطان^۲ است. تولد خجسته‌ی خواننده یا بیننده هرگز واقعاً رخ نداد. مخاطب‌ها ریزش کردند، آن‌ها به موضعی از پیش موجود غلطیدند، موضعی که معمولاً ضد‌هنر، ضدنقد و ضدروشنفکری است... **استور:** درست متوجه نمی‌شوم، این مخاطب‌هایی که ریزش کردند دقیقاً چه کسانی‌اند؟

فاستر: چرا راب، می‌دانی منظورم چه کسانی هستند... **استور:** نه نمی‌دانم. و این هم یک‌جور صحبت محفلی و درونی است که تو به من بگویی «چرا، تو می‌دانی این‌ها کی هستند»، درحالی‌که من واقعاً نمی‌دانم این‌ها چه کسانی‌اند. پس لطفاً بگویند این‌ها چه کسانی هستند.

فاستر: خوب، راب عزیز! این‌ها حدود سه چهارم مخاطبان تو در موزه‌ی هنر مدرن‌اند. موضع از پیش موجود در هنر معاصر، که موضع پرطرفداری هم است، این است که هنر معاصر یا یک‌جور هوچی‌بازی است یا یک‌جور مجادله یا هر دو. در این کشور، یک فرهنگ ضد‌هنری اساسی وجود دارد، تا حالا چیزی درباره‌ی این موضوع نشنیده بودی؟

استور: ببخشید، من این حرف را قبول ندارم. اصلاً این حرف را قبول ندارم.

فاستر: بسیار خوب، پس ما سر این موضوع اختلاف نظر اساسی داریم.

استور: این حرف را قبول ندارم و مخالفت‌م از جایگاه کسی است که بسیار بیش‌تر از شما با عموم مخاطبان سر و کار دارد. به این مسئله آگاهم که اعتماد به نفس مخاطب در رویارویی با نهاد [موزه] یا در رویارویی با هنر مورد بحث و

۲. The Devil's Advocate:

وکیل شیطان به کسی می‌گویند که در بحث، علیه موضعی که خود عمیقاً به آن باور دارد استدلال می‌آورد، با این هدف که قدرت و اعتبار موضع خود را محک بزند، هم‌چنین گاهی وکیل شیطان برای تحریک مردم به بازاندیشی درباره‌ی اموری که سخت به آن اعتقاد دارند وارد بحث می‌شود و آن امور را زیر سؤال می‌برد. در کلیسای کاتولیک بعضی از افرادی که توانایی بالایی در استدلال داشتند انتخاب می‌شدند تا علیه تقدیس یک قدیس خاص استدلال کنند، درحالی‌که خودشان به قدیس بودن او اعتقاد داشتند. به این ترتیب، کلیسا قادر بود استدلال‌های مخالف را بشناسد و خود را برای دفاع آماده کند. به این افراد ادووکاتوس دیابلو یا وکیل شیطان می‌گفتند. [منبع: ویکی‌پدیا] -م.

غیره متزلزل می‌شود، اما در عین حال، به کرات پیش می‌آید که مخاطب با شگفتی متوجه می‌شود که قادر است با آن چه می‌بیند ارتباط برقرار کند. این که مردم با این ارتباط چه کار می‌توانند بکنند و چه کار نمی‌توانند بکنند، تا حد زیادی با نوع و کیفیتِ گفتمانی که پیرامون آن‌ها جریان دارد تعیین می‌شود و این خود یکی از دلایلی است که باعث می‌شود فکر کنم نوشتن برای این مخاطبان کار بسیار مهمی است، نوشتن جدی‌ای که مخاطب را هم در نظر می‌گیرد. اگر ما این کار را نکنیم، آن وقت این وظیفه‌ی مهم به آدم‌های ضدروشنفکر و ضدهنر واگذار می‌شود.

مه‌یر: مقدمه‌ی بحث‌ها را قبول دارم، آن هم از جایگاه کسی که در معدود مجله‌های پرزرق‌وبرق هنری که هنوز باقی مانده‌اند مشغول نوشتن نقد هنرم، مجله‌هایی که یک‌هوا به خود می‌آیم و می‌بینم از من می‌خواهند در چارچوب‌های بسیار کاهشی^۳ برای‌شان «ده اثر برتر» بنویسم - یا همان نقد به شیوه‌ی «نکته‌گزینی»- یعنی به همان سبکی که راب به آن می‌گوید «نویسنده-محور»^۴. آدم به نوعی احساس می‌کند مجبور است از یک الگوی هیکی تقلید کند که من این الگو را مشخصاً یک جور قشنگ‌نویسی^۵ می‌دانم. این مدل مسلماً خیلی قدیمی است (آدم را یاد «آرت نیوز» در دهه‌ی پنجاه و نوشته‌های شوپلر و اوهارا می‌اندازد که جاد و موریس به شدت در برابرشان واکنش نشان دادند). اما واژه‌ی «نویسنده-محور» برای توصیف آن شکلی از نقد به کار می‌رود که ظاهر نوشته‌های ادبی را دارد و ارزش آن به خاطر لحن احساسی و توانایی‌اش بر اغوا کردن [مخاطب] و بالا بردن فروش مجله است. این همان نویسنده-محور به معنای بارتی کلمه نیست که بر سبکِ اخلال‌گر در نوشتن

اشاره می‌کرد^۶. اما قشنگ‌نویسی، آن گونه که در «آرت‌فروم» کنونی یا در نشریه‌های کالکتور-محور مثل «پارکت» می‌توان نمونه‌هایی از آن را پیدا کرد، می‌شود گفت که سمت‌وسویی ضدنویسنده-محور دارد. و از آن جا که این نوع قشنگ‌نویسی معمولاً با «احساسات» یا شخصیت نویسنده سر و کار دارد، بیش‌تر به این سمت متمایل می‌شود که از تأمل ژرف مدام بر خود هنر دوری کند. این سبک قرار است برای خواننده جذاب باشد و نشریه را سر پا نگه دارد. خیلی هم خوب و قشنگ، اما به چه قیمتی؟

بیگر: می‌شود گفت تو به خوبی توصیف کردی که چه چیزی نقد نیست. موقعیتی که توصیف کردی نقد نیست. این دست «نویسنده‌ها» منتقد نیستند. به این خاطر که نقد به یک معنا، باید بر اخلال‌گری استوار باشد تا اصلاً بتواند کارکردی انتقادی پیدا کند.

استور: این حرف به این معناست که بخشی از بهترین نقدهایی که از گذشته باقی مانده‌اند صرفاً یادداشت‌ها یا نوشته‌هایی «مناسبتی» یا حتی «قشنگ‌نویس» بوده‌اند که یک سری پژوهشگر و شیفت شب‌کار از حوزه‌های دیگر آن‌ها را نوشته‌اند. مسئله فقط سالن‌های بودلر یا حتی ستون‌های گرینبرگ در «پارتیزان ریویو» و «دِ نیشن» نیست. بلکه یک سنت آوانگارد از هنرمندان نقدنویس هم هست، هنرمندانی مثل دانلد جاد که در «آرتس مگزین» و رابرت موریس که در «آرت فروم» می‌نوشتند یا مثلاً شاعر-منتقدان و منتقدان قشنگ‌نویس که همین حالا به آن اشاره شد، بعضی از آن‌ها خیلی خیلی خوبند. تازه گذشته از همه‌ی این‌ها، مگر غیر از این است که خود رولان بارت مقاله‌های «اسطوره‌شناسی» را برای یک ماه‌نامه‌ی فرهنگی نوشت و سبک

۳. reduced: کاهشی یا تقلیلی: هر گاه موضوعی را به فقط یک جزء یا خلاصه‌ای از اجزاء آن ساده کنیم آن را کاهش داده‌ایم.م.
۴. writerly
۵. belletristic
۶. نویسنده . محور در برابر خواننده . محور (readerly)
تمایزی است که رولان بارت در کتاب s/z (۱۹۷۰) بر آن تأکید کرد. آثار خواننده . محور آثاری هستند که خواننده برای فهم آن‌ها احتیاج به سابقه‌ی مطالعاتی چندانی ندارد. آثار نویسنده . محور آثاری هستند که نویسنده به عمد خواننده را با سبک ادبی خود درگیر می‌کند و فهم آن‌ها از خواننده تلاش نسبتاً زیادی می‌طلبد. بسیاری از آثار ادبی شاخص نویسنده . محورند، مانند آثار جیمز جویس و ویلیام فاکنر.م.

نوشتاری‌اش را متناسب با این تغییرِ تریبون انتخاب کرد؟
کراس: می‌خواهم به تعریف دیوید از نقد بازگردم، یعنی آن تعریفِ محدود از نقد به مثابه‌ی قضاوت در باب کیفیت...
جوسلیت: یا صرفاً قضاوت.

کراس: بسیار خب، قضاوت. برای من در مقام نویسنده، نقد همیشه دارای یک معنای غالباً تاریخی از تغییرهایی است که در جهت‌گیری‌های بخش بزرگی از فعالان هنر رخ می‌دهد. مثلاً در یک برهه‌ی مشخص، تصمیم گروهی از نویسندگان بر این شد که چیزی به اسم پست‌مدرنیسم وجود دارد که توجه بسیار زیادی می‌طلبد و این‌جا بود که پست‌مدرنیسم حیات خود را آغاز کرد و دیگر شکل‌های هنرورزی را منسوخ اعلام کرد. در واقع، بخشی از آن چیزی که من همیشه کار منتقد می‌دانستم این بود که افق‌ها را با دقت بکاود تا قادر شود نوسان‌های کوچک جدیدی را تشخیص دهد که گاهی در سطح آن پدیدار می‌شوند.
جوسلیت: جالب است که می‌گویی «افق‌ها را به دنبال نوسان‌های کوچک بکاود»، چون کار تو به ساخته شدن تعریفی از پست‌مدرنیسم کمک فراوانی کرد، کار تو این نبود که صرفاً گزارشی از یک پدیده‌ی از پیش موجود تهیه کنی.
کراس: درست است. منتقد خوب همان اندازه که گزارش می‌نویسد، تولید هم می‌کند.

جوسلیت: بله، در واقع می‌توانی بگویی کار نقد قضاوت درباره‌ی مرزهای یک حوزه است. نقد حد و حدود یک حوزه را ترسیم می‌کند. با جیمز موافق نیستم. من هم برای همان مجله‌ای می‌نویسم که او در آن می‌نویسد و محدودیت‌های او را می‌شناسم. اما در عین حال، فکر می‌کنم آدم حق انتخاب دارد که از آن بنگاه چه استفاده‌ای بکند. آدم می‌تواند ملک آن‌ها را تصرف کند.

استور: از این تعبیر خوشم آمد.

مولزورت: تعریف رزالیند از نقد، من را به فکر یکی از مواردی انداخت که وقتی اسناد (Documents) را شروع کردیم درباره‌اش صحبت می‌کردیم. ما به این نکته آگاه بودیم که کاوش کردن در افق‌ها کاری است که به مدون شدن و تثبیت گروه می‌انجامد و این چیزی بود که ما کمابیش نسبت به آن محتاط بودیم و درواقع، سعی می‌کردیم از آن دوری کنیم.

بیکر: چرا؟

مولزورت: چون ما آن شکل از مدون شدن را شکل قدرتمندی از اعتبار بخشیدن می‌دیدیم که این اعتبار منوط به تولید آن شکلی از موجودیت گروهی بود که قابلیت کالایی شدن در بازار را داشته باشد. ما هم چنان تلاش می‌کردیم ببینیم آیا امکان دارد آدم درباره‌ی آثاری که مورد تأییدش نیستند متن هوشمندانه‌ای بنویسد یا نه.

بیکر: این یک جور انحراف است. این دقیقاً همان مازوخیسم منتقد است که پیش‌تر به آن اشاره کردم، یعنی کنار گذاشتن کارکردهایی که ارزش نگهداشتن را دارند.

مولزورت: شما اسمش را بگذارید انحراف، اما ما جزء به‌جزء این کار را بررسی کردیم. ما هم به دنبال آن بودیم که بفهمیم کارکرد نقد چیست. ما هم کنجکاو بودیم بدانیم آیا می‌شود نقدی وجود داشته باشد که ابهام‌ها و ناهمخوانی‌های موجود در حوزه‌ای را که، به گمان ما، بر منطق نفی و تأیید ساخته شده نشان دهد. احساس می‌کنم هنوز بخشی از ذهنیتم درگیر این موضوع است، به همین دلیل مایلیم به اظهارنظر دیوید درباره‌ی قضاوت برگردم. در اوایل دهه‌ی نود، چندان به قضاوت خوش‌بین نبودم، زیرا



جوزف کوسوت، «یک و سه صندلی»، ۱۹۶۵، موزه هنرهای مدرن نیویورک.

دارد. به نظرم کار جالبی نیست که بیاییم و وانمود کنیم که توافق یک زمانی میسر بود و حالا نیست و به همراه این مفهوم توافق، شکل خاصی از نقد هم نقش بر آب شده است. انبوهی از کسانی که در آن دوره در دنیای هنر درگیر بودند و گاهی به نسل‌های مختلفی تعلق داشتند، حمایت رزالدین از مینیمالیسم را تأیید نکردند. این اختلاف نسلی هم چنان ادامه دارد. ما حتی بر سر ریشتر هم با هم توافق نداریم. و این به نظر من چیز خوبی است. **فاستر:** فقط این اتفاق دیگر رخ نمی‌دهد که یک منتقد دگرگونی‌ای را در هنر دنبال کند و این موضوع برای خیلی‌ها تبعاتی به همراه داشته باشد. موج‌های کوچک بیش از حد از هر طرف بلند می‌شوند، ما هم که دیگر همه‌مان در یک دریا شنا نمی‌کنیم. **میلر:** یکی از چیزهایی که جایگزین دگرگونی‌های هنری

«کیفیت» به یک اصطلاح بسیار مسئله‌ساز تبدیل شده بود، از این بابت بود که به نظر می‌رسید ابهام می‌تواند جایگزین بااهمیت و قابل قبولی باشد، یعنی ابهام در این که آدم از چه خوشش می‌آید و از چه خوشش نمی‌آید.

جوسلیت: فرض من این است که همین که درباره‌ی چیزی می‌نویسید آن را تأیید کرده‌اید. در نتیجه فکر می‌کنم باید به وضوح آگاه باشیم که چه جور ارزش‌هایی را داریم به زمینه‌ی مورد نظر اضافه می‌کنیم.

فاستر: مایلم به الگویی که رزالدین چند دقیقه پیش مطرح کرد برگردم و یک وجه تفاوت را در این میان نشان دهم. مثلاً نسبت لئو استاینبرگ با راثوشنبرگ و جانز، یا رزالدین با مینیمالیسم و پست‌مینیمالیسم را در نظر بگیرید. این‌ها دگرگونی‌هایی بودند که همه جا پای‌شان وسط بود؛ چه موافق بودید، چه مخالف، چه مردد، به نحوی باید این دگرگونی‌ها را دنبال می‌کردید. الان وضعیت این‌طور نیست. الان بر سر این که کدام نوآوری‌ها اهمیت دارند توافقی وجود ندارد، اگر اصلاً نوآوری‌ای وجود داشته باشد. مثلاً هنرمندهایی را که امشب در این گفت‌وگو اسم‌شان آمد در نظر بگیرید. گمان نمی‌کنم ما بر سر اهمیت کریستین فیلیپ مولر همان اندازه توافق داشته باشیم که بر سر اهمیت گرهارد ریشتر توافق داریم. **بیکر:** نه، خوشبختانه چنین توافقی نداریم.

فاستر: خب، شاید، شاید هم نه. **بیکر:** با شیوه‌ای که تو دائم از این واژه‌ی «توافق» استفاده می‌کنی چندان موافق نیستم، هال. فقدان توافق خود یک دلیل است که چرا ما هنوز به نقد احتیاج داریم. این که امروزه رسیدن به یک توافق مشخص کم‌تر امکان دارد، شاید حتی به این معنا باشد که نقد بیش از پیش ضرورت

۷. D.J. culture: کار دی. جی آن است که موزیک ساخته شده و از پیش موجود را میکس می‌کند، با انتخاب خود آهنگ‌ها را پشت سر هم مرتب و پخش می‌کند و آمیزه‌ای جدید از کارهای قبلی می‌سازد. Andrea Fraser, 'A 'Sensa-Action' Chronicle', Social Text 67 (Summer 2001), pp. 127-56.

بزرگ و تعیین‌کننده شده توسط به فرهنگ جوانان است، به خصوص در مجله‌های پرزرق‌وبرق که به نظر می‌رسد نظام تمرکز آن‌ها دو سطح دارد: یا تمرکزشان بر هنرمندان سالخورده‌تری است که کمابیش استاد تلقی شده و تأیید می‌شوند، یا هنرمند موردنظرشان جوان است و کارش باید به نحوی شبیه به فرهنگ دی. جی یا چیزهایی مثل آن باشد [تا دیده شود]! ظاهراً با این روش می‌توان سبک را خیلی دقیق‌تر و قطعی‌تر مدون کرد؛ تقریباً می‌شود گفت از توسط به فرهنگ جوانان گریزی نیست، مگر آن‌که آدم به عنوان استاد پذیرفته شود. آندرا در «سینسیشن کرانیکل»^۸ این موضوع را در بررسی سبک چارلز ساچی در گردآوری آثار هنری به وضوح تحلیل کرده.

مولزورت: البته این موضوع کمی فرعی است، اما حتماً به نحوی با مفهوم توافق و نقش منتقد مربوط است. یک چیزی که به نظرم در این گفت‌وگو از قلم افتاده، بحث درباره‌ی این است که چطور ظهور فضاهای آلترناتیو، ظهور موزه‌های هنر معاصر و هم‌چنین افزایش سریع اتاق پروژه‌ها نقش کیوریتور را تغییر داده است. امروزه کیوریتور معاصر کسی است که به دنبال «استعدادهای جدید» می‌گردد، نه کسی که منتظر نشسته تا خبر آن [استعداد جدید] از جای دیگری به او برسد. فکر می‌کنم شاید بخشی از آن اضطرابی که این‌جا در میان منتقدان احساس می‌شود از این جهت است که صدای منتقد دیگر مانند سابق در فضای موزه شنیده نمی‌شود – و این حرف را در مقام یک منتقد می‌زنم و نه یک کیوریتور. صدای منتقد به مثابه قدرت مرجعی که اعلام می‌کند: «گوش کن! آن بیرون را حسابی گشته‌ام و خوب می‌دانم که تو چه چیزی را باید به داخل موزه بیاوری.» دیگر به گوش

کیوریتور نمی‌رسد. امروزه به نظر می‌رسد خواست موزه آن است که به هنرهای بیش‌تری اعتبار ببخشد و این کار را با سرعتی به مراتب بیش‌تر از گذشته پیش ببرد. این امر باعث می‌شود یک جور بحران قضاوت در تنظیم معیارهای هنر و در تعیین آثار مرجع^۹ پیش بیاید، بحرانی برای نقد هنر و تاریخ هنر، هر دو. قصد توهین ندارم، ولی امروزه همه می‌توانند در یک اتاق پروژه یا در نمایشگاه گروهی بزرگی در موزه شرکت کنند. همه‌ی ما به این بینال‌های عظیم بین‌المللی رفته‌ایم و آن‌قدر هنرمند در آن‌ها دیده‌ایم که حافظه‌مان توانایی به خاطر سپردن همه‌شان را ندارد. قضاوت انتقادی را کجای این نمایشگاه‌ها می‌شود دید؟ خب، براساس نکته‌ای که جان الان مطرح کرد، شاید تا حدی خودمان خواستیم این‌طور بشود. از قضا، بخش زیادی از این تغییرات در نتیجه‌ی تقاضای هنرمندان و منتقدان برای باز کردن موزه پدید آمده‌اند. منظور من این‌جا ائتلاف کارکنان هنر (Art Workers Coalition) است.^{۱۰} به گمانم، تصور از مدافعه‌ای که موزه‌شناسان (کارشناسان امور موزه) در باب معیارهای قضاوت هنری داشتند با مخالفت‌های خلاقانه و سازنده‌ای روبه‌رو شد و همین امر، به ناگزیر، کاهش میزان توافق بر سر آن معیارها را به همراه داشت.

میلر: اما آن روی دیگر قضیه مربوط به کسانی است که واقعاً نمی‌توانند در بینال‌ها شرکت کنند، چرا که بینال به بالاترین سطح اعتباربخشی تبدیل شده است. بینال‌ها در مقایسه با موزه‌ها، چندان تکررگرا نیستند و یک جور زنجیره‌ی بین‌المللی از هنرمندان ثابت وجود دارد که مدام بر بینال‌های ثابتی تسلط می‌یابند، فرقی هم نمی‌کند کجا باشند.

استور: بسیاری از منتقدان این بازار بینال را زیر سؤال

۹. این‌جا برای هر دو مفهوم معیار هنری و مجموعه آثار هنری مرجع از واژه‌ی canon استفاده شده که برای انتقال بهتر معنا در فارسی آن‌ها را از هم جدا کردم. ۱۰. AWC: ائتلاف آزاد هنرمندان، نویسندگان، منتقدان و کارکنان موزه‌ها که در سال ۱۹۶۹ در نیویورک شکل گرفت. هدف اصلی این ائتلاف آن بود که موزه‌ی هنر مدرن و دیگر موزه‌های شهر را به اصلاحات اقتصادی و سیاسی وادار کند و به آن‌ها فشار بیاورد تا رویکردهای انحصاری در نمایش آثار و معرفی هنرمندان را کنار بگذارند. از جمله خواسته‌های این ائتلاف توجه به هنر زنان و هنر رنگین‌پوستان بود و هم‌چنین این‌که موزه‌ها موضع اخلاقی درستی در قبال جنگ ویتنام بگیرند. [منبع ویکی‌پدیا]. م.

برده‌اند. مثلاً پیتر شیلدال را در نظر بگیرید که در «نیویورکر» درباره‌ی به تعبیر خودش «فستیوالیسم» ستون می‌نویسد. خب، پیتر اصلاً آدم رادیکالی نیست. حس‌وحال و سبکش خیلی شبیه به دیو هیکی است. با این‌همه، او در درون همان بافت، کاری تمام و کمال را به انجام رسانده و ریشه‌ی پدیده‌ای به اسم بینال را از بیخ زده. و این کار را بدون [تکیه به] یک ساختار نظری خاص انجام داده. کار او خیلی کلی و بدون در نظر گرفتن جزئیات و هم‌چنین متعصبانه بود، اما در عین حال صاف به هدف زد و خیلی خیلی تأثیرگذار بود.

مولزورت: به چه نحو تأثیرگذار بود؟

استور: به این نحو تأثیرگذار بود که باعث شد کم‌کم بسیاری از آدم‌ها به همه‌ی چیزهایی که می‌دیدند اعتماد نکنند. یا می‌شود امیدوار بود که چنین تأثیری گذاشته باشد. و از آن‌جا که پیتر رویکردی جدی به هنر دارد، نمی‌آید به مردم بگوید «هر جا هر اثر هنری‌ای دیدید به آن اعتماد نکنید»، بلکه می‌گوید به این شکل خاص از نهادینه شدن اعتماد نکنید. **بیکر:** شیلدال معمولاً به خصلت ضدروشنفکری عامه، که حال پیش از این به آن اشاره کرد، می‌تازد. این یکی از استعدادهایش است. اما رویکرد جدی او فقط نسبت به جسدی است که از یک‌جور فهم خاص از هنر باقی‌مانده و در این‌که این لاشه را برای عمومی که برای‌شان می‌نویسد قابل عرضه نگه دارد.

بوکلو: جرج، تو کمی قبل‌تر اشاره کردی که یکی از کارهای نقد همان کار باستان‌شناسان است، که آن‌چه را از یادها زوده شده یا مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته احیا می‌کنند. به نظر من، و همان‌طور که حال هم گفت، این یکی از کارکردهای تعیین‌کننده‌ی نقد بوده. قطعاً می‌توانم بگویم که همواره

یکی از مهم‌ترین وظیفه‌هایم، به عنوان منتقد، ایفای همین نقش بوده و امیدوارم همین‌طور هم ادامه پیدا کند. خیلی خوشحال می‌شوم وقتی می‌گویی این کارکرد در نسل بعد یا دو نسل بعد هم، با وجود اختلاف سنی زیاد بین ما، هم‌چنان دنبال می‌شود. اما از نظر تو کارکردهای دیگر نقد چیست؟ واقعاً مایلم در این گفت‌وگو دیدگاه‌های مان را بیش‌تر با هم مقایسه کنیم، چرا که تصور می‌کنم منتقدی که در دهه‌ی شصت و هفتاد بزرگ شده انگیزه‌های کاملاً متفاوتی دارد نسبت به منتقدی که در دهه‌ی هشتاد و نود بزرگ شده. بخشی از موضوعی که امیدوار بودم در این گفت‌وگو روشن شود این بود: چگونه می‌توان شکافی را که بی‌شک میان نسل‌ها ایجاد شده، بازشناخت و پیوندی میان فعالیت نقد از این‌سو به آن‌سوی این شکاف برقرار کرد؟ همه‌ی ما قبول داریم که تغییرات بزرگی در تمام سطوح نقد رخ داده. نسل من در یک طرف این شکاف کار می‌کند و نسل شما در طرف دیگر آن. اما تصور می‌کنم که تفاوت‌های میان ما به اندازه‌ی کافی ظاهر نشده‌اند.

بیکر: بله، به «شکاف‌ها» و تغییرهای بزرگ اشاره کردی. درباره‌ی این‌که این شکاف‌ها و تغییرها به یک معنا رخ داده‌اند حرفی ندارم. اما به نظر می‌رسد این تغییرات تو را به آن‌جا رسانده که در شیوه‌ی انتقادی مختص خودت، فعالیت‌های خاصی را که احتمال می‌دهم اکنون آن‌ها را ناکارآمد می‌دانی کنار گذاشته‌ای. نتیجه‌گیری من در رویارویی با این شکاف، با این تغییرات، با نتیجه‌گیری تو فرق دارد. تغییرهای اساسی که در نهادهای نقد هنر رخ داده‌اند باعث شدند که من بیش‌تر و بیش‌تر به موضعی نزدیک شوم که تقریباً شبیه به حرف گرینبرگ و مایکل فرید است،

آن‌ها می‌گفتند مدرنیسم تداوم محض است و دیگر هیچ. خب شاید بشود گفت پست‌مدرنیسم گسستگی محض است و دیگر هیچ، اما خود همین امر مستلزم بازتعریف مداوم و تعقیب دگرگونی‌ها در گفتمان‌ها و فعالیت‌های پیشین است. پیش از این نیز تلویحاً گفتم یکی از کارهایی که نقد همین حالا می‌تواند برای خود تعریف کند آن است که دقیقاً در برابر تغییرهای مختلفی مقاومت کند که در نهادهای هنر و می‌توان گفت در بعضی نشریه‌های هنر رخ می‌دهند. مهم نیست که وضعیت چقدر تغییر کرده، صدای انتقادی باید به یک معنا، بعضی پروژه‌های خاص را زنده نگه دارد. آدم نباید راحت دست‌ها را بالا ببرد و بگوید: «خب، این کار دیگر ممکن نیست.»

بوکلو: منظورت پروژه‌های انتقادی و پروژه‌های هنری است؟
بیکر: بله، هر دو. موضع من همواره همین بوده. و نقد نهادی هم ضلع دیگر این دیدگاهم است. بعضی‌ها ممکن است بگویند در شرایط دگرگون‌شده‌ی کنونی، نقد نهادی فعالیت دانشگاهی است، یک ژانر است، یا حتی بدتر، یک

دن فلاوین، بدون عنوان، ۱۹۷۰،
گالری دیوید زویرنر.



سبک است. [نقد نهادی] به تمامی تجدید قوا کرده. بله، مسلماً این درخصوص بعضی موارد خاص صحیح است. اما چنین قضاوتی مبتنی بر آن درکی از آوانگارديسم است که دیگر کارکردی ندارد، شاید دیگر مطلوب هم نباشد. چنین نیست که وضعیت معاصر همه‌ی فعالیت‌های ارتباطی و انتقادی را از میان برداشته باشد. کاری که پیش از این با عنوان نقد نهادی شناخته می‌شد امروزه به شیوه‌های چشمگیری دگرگون شده و این‌گونه ادامه پیدا کرده و به نحوی با شکافی که دهه‌ی شصت را از دهه‌ی نود جدا می‌کرد مطابقت پیدا کرده. این امر هنوز شرح و بیان انتقادی کامل خود را نیافته است.

فاستر: بسیار خب، پس ما تا الان رسیدیم به کارکرد باستان‌شناختی، کارکرد اکتشافی، کارکرد ترسیم الگوها [پارادایم‌ها] و کارکرد یادآوری. اما این‌ها هیچ‌کدام تفاوت نسل‌ها را نشان نمی‌دهند.

بوکلو: نه، نشان نمی‌دهند.

فاستر: پس چه چیزی این تفاوت را نشان می‌دهد؟

جوسلیت: تردید دارم شکاف به آن معنایی که بنجامین در نظر دارد وجود داشته باشد. همیشه فکر می‌کردم نسل شما از سر ضرورت بقا بوده که از منتقد بودن به سمت دانشگاهی بودن حرکت کرده. من درست همان زمانی کارم را شروع کردم که شما داشتید کارتتان را به دانشگاه منتقل می‌کردید. کمابیش به این نتیجه رسیده بودم که آدم برای بقا چاره‌ای جز این ندارد. بسیاری از باریک‌بین‌ترین منتقدانی که درگیر نظریه بودند به کار دانشگاهی روی آوردند، درحالی‌که همه‌ی شما کارتتان را بیرون از دانشگاه شروع کرده بودید، درست است؟

بیکر: نه واقعاً. همه این‌طور نبودند، رزالدیند این‌طور نبود. **جوسلیت:** اما به نحوی می‌شود این مورد را به او هم نسبت داد، به این دلیل که او هم منتقد روزنامه‌ای بود و هم منتقد دانشگاهی، یعنی تقریباً در دو مسیر موازی کار می‌کرد.

مولزورت: پس آیا آن ریزش مخاطب نقد تا حدودی بر این شکل از دانشگاهی شدن نقد مبتنی است؟ یعنی الان دانشجویان مخاطب نقد هستند؟

جوسلیت: خب، اگر قبول کنیم که این اتفاق افتاده، ظاهراً بیش‌تر برای نسل قدیم گردانندگان «اکتبر» رخ داده، چرا که همه‌ی شما با نقد شروع کردید و بعد وارد دانشگاه شدید.

استور: همه‌ی منتقدان جدی این کار را نکردند. بعضی از آن‌ها هم چنان نویسندگانی مستقل‌اند، بعضی‌شان سردبیرند، بعضی در نهادها، موزه‌ها و غیره کار می‌کنند. این‌ها همه جایگزین‌های معتبری هستند. این ابدأ تصور درستی نیست که همه‌ی راه‌ها به دانشگاه ختم می‌شوند. حرف تو در واقع فقط درباره‌ی شکل خاصی از گفتمان نقد است. **جوسلیت:** بله، راب، همین‌طور است.

استور: اما فکر می‌کنم باید این امکان را هم در ذهن سبک و سنگین کنی که انواع دیگری از نقد جدی هم وجود دارند که ممکن است برای‌شان کارهای روزانه‌ی دیگری موجود باشد.

بوکلو: خب، پس کی آن بیرون می‌ماند؟

استور: هیچ‌کس بیرون نمی‌ماند.

بوکلو: حتی دیو هیکی هم تدریس می‌کند. [خنده]

مولزورت: قبلاً به این موضوع به شکل یک شکاف نسلی نگاه نکرده بودم، اما شاید این واقعاً یک شکاف نسلی باشد. همیشه فکر می‌کردم یکی از معیارهای نقد عالی این است که چیزی باشد که هنرمندها به صورت جدی آن را بخوانند.

مخاطبان «نیویورکر» واقعاً هیچ‌وقت به خودی خود برایم جذاب نبودند، منظورم این است که فکر می‌کردم آن‌جا جایی نیست که نقد عالی تحقق پیدا کند. نقد عالی مقاله‌ای است که هنرمندها آن را بخوانند. شاید البته این نظرم خیلی رمانتیک باشد.

بیکر: و دلیلش آن است که این نوع نقد مدام دارد شرایطی را شکل می‌دهد که فرد می‌تواند تحت آن شرایط اثر هنری بسازد.

مولزورت: دقیقاً. برای این‌که در این صورت، اثر هنری هم‌چون موضوع یک گفت‌وگو عمل می‌کند، موضوعی که هنرمند پیش می‌کشد و به طور بالقوه به نحوی به آن پاسخ می‌دهد. شاید ما به همان مفهوم همکاری که تو گفتی باز می‌گردیم. نقد واقعاً خوب در چنین حالتی گفت‌وگویی است میان متن‌ها و ابژه‌ها، و من گمان نمی‌کنم چنین گفت‌وگویی در نشریه‌های عامه‌پسند اتفاق بیفتد؛ چیزی که در این نشریه‌ها می‌بینم این است که کارکرد نقد چنان است که گویی نقد طرف صحبت ابژه‌ها و شارح آن‌ها برای مخاطب است. از جهاتی، شکل آرمانی نقد را یک‌چیز به طور بالقوه بسیار کامل و عمیق می‌بینم، توضیح این‌که کارکرد نقد آن است که خوانندگان جدی به بار آورد. برای من دقیقاً همین خصلت عمومی بودن نقد است که می‌تواند منجر به آن شود که یک گفت‌وگوی بالقوه میان اشخاص به مکالمه‌ای میان متن‌ها و ابژه‌ها تبدیل شود.

بیکر: از نکته‌ای که طرح کردی یک چیزهایی می‌شود بیرون کشید، یکی این‌که اگر الگوی نقد خوب این باشد که گفتی، پس بعضی از نقدهای خوبی که آدم‌های دور این میز نوشته‌اند به نحوی بر فعالیت هنری هنرمندان تأثیرگذار بوده‌اند، منتها به نحوی که بعدها خود همان منتقدانی که این دگرگونی‌های

هنری خاص را آغاز کرده بودند آن فعالیت‌های هنری را نادیده گرفتند. بنجامین، به فرض که منظور من کار تو باشد که فعالیت نقد نهادی و تأثیر آن بر کل یک نسل از هنرمندان را تعریف کردی و آن هنرمندان جایگاه خود را نسبت با نسل خود و هم‌چنین نسبت با موضع‌های انتقادی خاصی تعیین کرده‌اند که منتقدان اتخاذ کرده بودند.

مولزورت: یا مثلاً آثار ریچل هریسون که در رابطه با نقدهایی است که حال درباره‌ی فرهنگ نمایش و هم‌چنین درباره‌ی پیچ‌وخم‌های مینیمالیسم نوشت.

فاستر: چه خوب! دوست دارم با او آشنا شوم. [خنده]

مولزورت: البته شاید بهتر باشد کارهایش را ببینی.

استور: بگذارید به حرف‌های قبلم برگردم. اگر دغدغه‌ی یک نوع خاص از نقد متفکرانه‌ی باریک‌بین و متعهد را دارید، اگر این چیزی است که واقعاً دنبالش هستید، کسی نمی‌گوید فضای بزرگ‌تری که بتوان این نقد را در آن جا داد وجود ندارد، مسئله این است که: چطور می‌خواهید این فضا را به دست آورید؟

جوسلیت: باید گفتمان‌تان را عوض کنید.

مهیر: اما برای نویسندگان امروزی وضعیت متفاوتی در کار است. به گمانم مسئله‌ای که درباره‌اش حرف می‌زنیم، یعنی فقدان هوادار یا فقدان مخاطب منسجم، مسئله‌ای بسیار حیاتی و تعیین‌کننده است. شما دیگر نمی‌دانید برای چه کسی دارید می‌نویسید. «آرت‌فروم» ۲۰۰۱ همان «آرت‌فروم» ۱۹۷۰ نیست که می‌دانستید برای چه کسی می‌نویسید و آن‌چه می‌نوشتید به نحوی اهمیت داشت و به حساب می‌آمد. همین را می‌شود درباره‌ی «اکتبر» ۱۹۸۱ در مقابل «اکتبر» ۲۰۰۱ گفت. پس در این‌جا یک تفاوت نسلی وجود دارد. ما هنگام نوشتن دیگر آن حس خوش‌بینی و اطمینان

را از این‌که کارمان، یعنی نقد، به خودی خود یک فعالیت ضروری است، نداریم.

بیکر: تصور می‌کنم نویسندگان «اکتبر» هنوز مخاطبان خود را می‌شناسند، چه خوب چه بد این نشریه هنوز یک تریبون به‌دقت تعریف‌شده است، تریبونی که مرزهایش دقیقاً تعیین شده. شاید بخواهیم این وضعیت را تغییر دهیم، اگر امکانش باشد. این‌که مخاطب‌تان را نشناسید همیشه هم چیز بدی نیست، اما موافقم که تحت شرایط موجود، «آرت‌فروم» گاهی به ابزاری تبدیل می‌شود که با آن می‌توانید به زبان مادری خودتان، برای مخاطبان اکثراً غیرامریکایی و غیرانگلیسی‌زبان مطلب بنویسید. برعکس تمام سفارش‌های دیگری که مثلاً مستقیم از نشریه‌های آلمانی می‌آیند و آن‌جا می‌توانید هر کاری که خودتان دوست دارید بکنید و درباره‌ی هر چه می‌خواهید بنویسید اما واقعاً خواننده‌های‌تان را هیچ نمی‌شناسید. فقط در خیال می‌توانم مجسم کنم که خواننده‌هایی وجود دارند که من نمی‌شناسم‌شان و ممکن است به همان افکار و همان هنری علاقه‌مند باشند که من به‌شان علاقه‌مندم.

مهیر: حرف من این است که شما امروزه از همان ابتدای کار می‌دانید که دارید در یک‌جور خلاء می‌نویسید و نمی‌دانید خواننده‌ها چه کسانی‌اند و اصلاً احساس نمی‌کنید که نقد «مهم» است، که خواننده می‌شود...

استور: باید به این وضع عادت کنی، زندگی همین است دیگر. **مهیر:** حرف من لزوماً به معنی شکایت نیست. درباره‌ی شرایطی صحبت می‌کنم که در آن نقد می‌نویسیم. از یک تغییر تاریخی حرف می‌زنم. بنابراین، «زندگی همین» نیست. جرج صحبتش را با «نقد و بحران» آغاز کرد، دو مان ادعا

می‌کند که ماهیت یا منطق ساختاری خود نقد است که باعث می‌شود نقد در یک وضعیت دائمی «بحران» باشد. اما او شرایط گوناگون اقتصادی یا اجتماعی را که می‌تواند در زمان‌های مختلف به وضعیت‌های مختلف «بحران» منجر شوند، بررسی نمی‌کند، مانند شرایطی که ما این‌جا درباره‌اش بحث می‌کنیم. ما همه با حکایت [تفاوت‌های] دهه‌ی شصت با هشتاد آشنا هستیم. اما اکنون ما در وضعیت متفاوتی قرار داریم.

فریزر: بسیاری از شما درباره‌ی هنر مکان-ویژه مطلب نوشته‌اید، پس بیایید درباره‌ی نقد مکان-ویژه صحبت کنیم. تصور می‌کنم هر فعالیت مکان-ویژه که بخواهد لایق این عنوان باشد باید با درک انتقادی از کسانی که قرار است در زمینه‌ی مشخصی مخاطب آن باشند شروع کند. مسلماً چنین درکی همواره نسبی است و مستلزم میزان خاصی از تفکر و تأمل است. اما من واقعاً باور دارم که تفکر انتقادی درباره‌ی زمینه‌های اثر از مسئولیت‌های هر هنرمندی است و مخاطبان بخش بزرگی از زمینه را تشکیل می‌دهند. باور دارم فکر کردن به مکان-ویژه از مسئولیت‌های هر منتقدی است. به گمان من، نقد یا نوشتن درباره‌ی هنر نمی‌تواند از زمینه‌ی خود استعلا جوید، درست همان‌طور که هنر نمی‌تواند چنین کند.

مولزورت: این به چه معناست؟ لطفاً بیش‌تر توضیح بده.

فریزر: تفکر به مکان-ویژه به معنای آن است که متن فعالانه برای مخاطب یا خواننده نوشته شود. یعنی به اشتباه خواننده را یک «دیگری» در برابر گفتمان خود تلقی نکنیم، بلکه او را آدمی واقعی بدانیم که احتمالاً قرار است این مجله را بردارد و ورق بزند. یعنی به این فکر کنیم که این آدم‌ها کیستند و

چه جور علایقی آن‌ها را به سوی این نشریه می‌کشاند و ما چطور می‌توانیم به نحوی انتقادی با آن علایق پیوند بیابیم. **استور:** این حرف بسیار معقولی است، اما، درست همان‌طور که سعی کردم دامنه‌ی بحث را که با کلی‌گویی‌های شدید درباره‌ی جهان موزه شروع شد محدود کنم، این‌جا هم تأکید می‌کنم که باید با دقت این واقعیت را در نظر بگیریم که حتی در بین یک مجموعه‌ی کاملاً مشخص و محدود از خوانندگان تفاوت‌های چشمگیری وجود دارد و یکی از معدود قدرت‌هایی که آدم در مقام منتقد از آن برخوردار است آن است که می‌تواند از موقعیت به نحوی مثبت بهره‌برداری کند و آن چیزهایی را به کار بگیرد که در ذهن مخاطب نقد در جریان است، نه آن‌که صرفاً جوری با مخاطب برخورد کند که گویی میزان توجه، سود اقتصادی و غیره برای همه ثابت و مشخص است.

جوسلیت: شما این انتخاب را دارید که خوانندگان دیگری را مخاطب قرار دهید، به شرط آن‌که به شیوه‌ی دیگری بنویسید. مثلاً کتاب نوشتن برای مخاطب عام شیوه‌ی مناسبی برای پیشرفت در کار دانشگاهی نیست، اما [برای پیشرفت دانشگاهی] مهم است که بتوانید یک برنامه‌ی مطالعاتی ترکیبی جدید از دوره‌ی پس‌اجنگ را که غیرمتخصصان از جمله دانشجویان ممکن است بخوانند به آن‌ها معرفی کنید. این‌که دانشگاه مخاطب عام را کمابیش کوچک می‌شمارد امر قابل توجهی است؛ این امر دانشگاهیان را تشویق می‌کند در بسترهای استدلالی محدود و به دقت تعریف‌شده‌ای باقی بمانند که در آن‌ها فقط کارهای مشخصی هستند که پاداش می‌گیرند و بقیه نه. در نتیجه، خوانندگان آن‌ها هم محدود می‌شوند. ما تا حدی ناچاریم به این فکر کنیم که سرمایه‌ی

خود را کجا می‌گذاریم و در واقع مکان-ویژه باشیم. به نظر من این اصطلاح فوق‌العاده‌ای است.

استور: یک راه برای آن که آدم در جایگاه نویسنده تازگی کارش را حفظ کند آن است که به جای آن که فقط به خواننده فکر کند، کمی به عقب برگردد و به مسئله‌های مربوط به خالق متن توجه کند. کلی حرف برای گفتن هست درباره‌ی این که چطور می‌شود سرعت نوشتن را تغییر داد، چطور می‌شود ژانرهای مختلف نقد را آزمود، و به‌طور کلی چطور می‌شود مطمئن شد که هر آنچه لازم باشد می‌کنید تا نویسنده‌ای انعطاف‌پذیر باقی بمانید. من به عنوان نویسنده‌ای که تقریباً همیشه تا لحظه‌ی تحویل کار مشغول نوشتنم و تقریباً همیشه برای نشریه‌ها یا کاتالوگ‌های تیراژ بالا می‌نویسم، یکی از خطرهای که متوجه آن شده‌ام آن است که شما فقط محدود به انواع خاصی از نوشتن هستید که امکانش وجود داشته باشد. منظورم این نیست که در انتخاب این که در چه سطحی قصد دارید نقد بنویسید محدودیت دارید، بلکه این محدودیت در فرم و لحن انتقادی‌ای که می‌توانید استفاده کنید وجود دارد. یکی از وظیفه‌های منتقد آن است که دائم مکان‌هایی را کشف کند که بتوان در آن‌ها کارهایی را امتحان کرد که لزوماً مطمئن نیستید توانایی انجام‌شان را داشته باشید. این آزمودن عرصه‌های ناآزموده‌ی سبک‌شناختی افکار آدم را تازه نگه می‌دارد. اعتراض شما به قشنگ‌نویسی را درک می‌کنم البته اگر منظور از آن صرفاً یک جور نوشتن تصنعی باشد، اما این طرز نوشتن هم می‌تواند چیزی بیش از این باشد.

مهیر: منظور این است که اگر بتوان نگاهی ابزاری [به نقد] داشت، می‌توان خواننده‌های بیش‌تری جذب کرد و آن‌ها را وادار به تفکر کرد؟

استور: منظورم بیش از این‌هاست، من دارم موضوع را کاملاً می‌چرخانم و می‌گویم: نقد می‌تواند لزوماً ادبیات نباشد، حتی می‌تواند قصد ادبی شدن هم نداشته باشد، اما به‌رحال یک فرم ادبی است و اگر نوشتن در قالب‌های گوناگون را یاد بگیریم، اگر یاد بگیریم جنبه‌های مختلفی از دیدگاه خود را در کار وارد کنیم، شاید ابزاری شود برای رسیدن به افکار جدید و نیز مخاطبان بکر و تازه. خیلی مهم است که فقط به یک فضا نچسبیم.

بوکلو: اما این راه‌حل موقتی است و تمام سعی من این بود که همین را نشان دهم. ترجیح می‌دهم دورنمای فرهنگی را، به جای تصویرهای به‌غلط دلخوش‌کننده، همان‌قدر خشک و بایر در نظر آورم که در واقعیت است. مثالی که این‌جا بحثش پیش آمد این است که ما ظاهراً الگوهای قدیمی پاورقی‌نویسی و نقد به شیوه‌ی قشنگ‌نویسی را دوباره رونق می‌بخشیم، درحالی‌که در واقع بحران نقد خود پیامد یک بحران نهادی و اجتماعی بزرگ‌تر است که ما امشب درباره‌ی جنبه‌های مختلفی از آن بحث کردیم. خب، پس چرا باید به انواع مختلف جایگزین‌ها (شامل جایگزین‌های هنری و انتقادی) راضی باشیم، جایگزین‌هایی که در واقع راه دسترسی‌شان به عرصه‌ی عمومی مسدود است (تازه اگر چیزی از عرصه‌ی عمومی باقی مانده باشد)، جایگزین‌هایی که برای پوشاندن غیاب عرصه‌ی عمومی احیا شده‌اند، عرصه‌ای که کاملاً از فرهنگ و نهادهای آن تهی شده است، چرا به این‌ها راضی باشیم؟ مخالف این جور مُسکّن‌ها هستم. درست همان‌قدر که ترجیح می‌دهم آن حیطة‌ی فرهنگی‌ای را بررسی کنم که در آن اعتبار مجسمه‌سازی معاصر زیر سؤال رفته - به جای آن‌که مجبور باشم کارهایی را بررسی

کنم که با عنوان «جدید» مشتری‌یابی می‌کنند - به همین نحو ترجیح می‌دهم نقدی را بخوانم که بر مشکلات جاری نقدنویسی تأمل می‌کند و این مشکلات یکی از موضوع‌های مورد بررسی آن است.

فاستر: قطعی نمی‌شود گفت که این حالت همه یا هیچ تو فایده‌ای دارد یا نه، بنجامین. تیم کلارک در متنی در شماره‌ی آخر [اکتبر] توضیح داده که در حالت همه یا هیچ ممکن است «هیچ» نصیب‌تان شود. تو به «هیچ» راضی هستی؟

بوکلو: در شرایط خاصی، به «هیچ» راضی‌تر هم هستم.

فریزر: ولی آخر بنجامین، چطور می‌توانی بگویی به هیچ راضی‌تری درحالی‌که برای «آرت‌فروم» می‌نویسی؟
بوکلو: مگر در ده سال گذشته چند بار برای «آرت‌فروم» نوشته‌ام؟ من مجبور نیستم برای نوشتن در «آرت‌فروم» از خودم دفاع کنم، چون در چند سال اخیر دو سه بار بیش‌تر برای‌شان مطلب ننوشته‌ام. غیر از این، اعتراض تو بر پایه‌ی کدام منطق است؟ هرگز به آن شیوه‌هایی که دارم نقدشان می‌کنم نقد نمی‌نویسم، من به شیوه‌ای کاملاً متفاوت نقد می‌نویسم. من به شیوه‌ی قشنگ‌نویسی نقد نمی‌نویسم، دست‌کم خودم که این‌طور فکر نمی‌کنم.

فریزر: تو فکر می‌کنی نوشته‌هایت از بافت «آرت‌فروم» فراتر می‌رود؟
بوکلو: بله، قطعاً همین فکر را می‌کنم، اگر این‌طور نبود که اصلاً آن‌جا چاپ‌شان نمی‌کردم. درواقع چیزی که می‌خواهم بگویم این است که به خاطر این‌که نوشته‌هایم در «آرت‌فروم» چاپ شوند هرگز آن‌ها را حک و اصلاح نمی‌کنم.

فاستر: درواقع نوشته‌هایت از این رسانه بهره می‌برند.

فریزر: گمان نمی‌کنم نوشته‌های تو یا هر کس دیگری بتواند از زمینه‌ی خود فراتر برود.

فاستر: [آرت‌فروم] می‌تواند باز هم فضایی برای پیشامدهای انتقادی باشد، یا شاید هنوز هم چنین باشد.

فریزر: به نظرم [آرت‌فروم] به اندازه‌ی هر زمینه‌ی دیگری که استقلال رأی نسبی ما به عنوان هنرمند و منتقد را به رسمیت می‌شناسد، دارای امکانات انتقادی است. اما بنجامین، گزاره‌ی همه یا هیچ تو درباره‌ی دورنمای فرهنگی گزاره‌ای به‌غایت افراطی است، منتها من نمی‌دانم که آیا تو «آرت‌فروم» را هم بخشی از این دورنمای فرهنگی‌ای که ترجیح می‌دهی طردش کنی می‌بینی، یا نه.

بوکلو: بله، صد در صد.

فریزر: خب پس سؤال من این است که صورت‌بندی همه یا هیچ تو چه تناسبی با مشارکت در این زمینه‌ی مشخص دارد؟ قصدم از این سؤال قضاوت نیست، صرفاً کنجکاو منطبق ارتباط تو با این جور جاها را بفهمم.

بوکلو: به گمانم این سؤال تو فقط ریشه در این دارد که معتقدی کار آدم نمی‌تواند از زمینه‌ی نهادها فراتر رود.

مولزورت: سؤال آندرا خیلی منطقی و معنی‌دار است. گمان می‌کنم کاری که ما اغلب می‌کنیم - همین «مای» خیالی که دور این میز نشستیم - آن است که فرض می‌کنیم اثر هنری، وقتی در نقد ما ظاهر می‌شود، فقط یک کارکرد دارد. اما هنر از بی‌شمار فضای مختلف عبور می‌کند، از خانه‌ی کلکسیونر، از میان صفحه‌های «آرت‌فروم»، از اسلایدهایی که در کلاس‌های درس دانشگاه پخش می‌شوند و در هر یک از این عرصه‌ها کارکردی به‌شدت متفاوت می‌یابد. مقاله‌های «آرت‌فروم» نیز به همین ترتیب، هنگامی که طرفداران مختلف آن‌ها را می‌خوانند کارکردهایی بسیار متفاوت پیدا می‌کنند. نقد مکان-ویژه می‌تواند به معنای شکل دادن به گونه‌ای آگاهی خود-

ارجاع از این شرایط و در همین شرایط باشد، آگاهی از این که چطور کار فرد می‌تواند در بین مخاطبان بسیار پخش شود و با آن‌ها وارد گفت‌وگو شود.

میلر: آیا ما لزوماً همیشه به دنبال آنیم که معیار نقد را میزان ارتباط آن [با مخاطب] بدانیم؟

استور: واقعاً باید عادت‌مان به بینش‌های آرمانی و آخرالزمانی را کنار بگذاریم. این بینش‌ها در موارد خاصی بسیار به کار می‌آیند، مثلاً در مباحثه‌ها، در مواردی که توجه‌مان معطوف به این است که امور چقدر می‌توانند بدتر یا بهتر شوند. اما مسئله‌ی بحران، به عنوان یک مورد خاص، پیامد آن انتخاب‌های مبتنی بر همه یا هیچ نیست و اگر موضوع صحبت ما بحران [نقد] است، در واقع به یک معنا موضوع بحث این است که چطور می‌توان از یک موقعیت بالقوه نامطمئن عبور کرد، اما این موقعیت گرچه خطیر است، امکانات اصیلی نیز در اختیارمان می‌گذارد.

من تلاش می‌کنم تعادلی برقرار کنم میان آزادی عمل نسبی‌ای که از آن برخوردارم و کارایی نسبی این آزادی عمل از یک طرف و از طرف دیگر محدودیت‌های آشکاری که برخی از آن محدودیت‌ها را، پیشاپیش ملزم به تأیید و تصدیق هستم و بعضی را وقتی به‌شان برخورد می‌کنم تازه متوجه وجودشان می‌شوم - اعتراف هم می‌کنم که این دیدگاهم به‌شدت «نهاد زده» است. آدم می‌تواند به این شیوه به کارش در مقام منتقد ادامه دهد. آدم می‌تواند بگوید: «بله، الان وقتش است که در فلان جا یا فلان نشریه درباره‌ی فلان هنرمند بنویسم.» چون در این مورد خاص شاید دل‌تان بخواهد با خواننده‌های مشخصی ارتباط برقرار کنید. در شرایط دیگری شاید صرفاً بخواهید همان کاری را بکنید

که جرج درباره‌اش صحبت کرد، یعنی شروع کنید به حمایت کردن از هنرمندی که باید از او حمایت شود، و صادقانه بگویم هر چه مخاطب بیشتر، بهتر. اگر شما به عنوان نویسنده قضیه را به هوچی‌بازی بکشانید، مقصر خودتانید. اما از طرف دیگر، اگر فرصتی را که سیستم در اختیارتان گذاشته مغنم بشمارید و آن‌چه را باور دارید با صدای بلند بگویید و از اعتبار صدای خودتان و از اعتبار نشریه‌ای که برای آن می‌نویسید استفاده کنید و فریاد بزنید: «توجه! توجه!» آن وقت است که به نظرم موازنه‌ی درست برقرار شده. خطرش این است که ممکن است خیلی راحت حسابش از دست‌تان دربرود که نقطه‌ی تعادل در هر موقعیت خاص دقیقاً کجاست. من وجود این خطر را رد نمی‌کنم، اما اگر هوشیار باشید به نظرم جای مانور زیادی گیرتان می‌آید، خیلی بیشتر از آن‌چه از ابتدای این بحث صحبتش شد.

فریزر: می‌خواهم این نکته را روشن کنم که سؤال من از بنجامین لزوماً از این موضع نبود که فکر کنم بیرون از دنیای هنر هستم یا می‌خواهم بیرون باشم، یا فکر می‌کنم می‌توانم بیرون باشم. سعی کردم از درون تضادهای موجود در گفته‌های او، آن‌جور که من آن‌ها را فهمیدم و آن‌جور که به فعالیت‌های فعلی خودم مربوط می‌شد، سؤال را مطرح کنم. من همیشه به تفاوت‌های میان نهادهای غیرانتفاعی و گالری‌های تجاری، یا تفاوت‌های میان نشریه‌های دانشگاهی و مجله‌های پرزرق‌وبرق پر از تبلیغات توجه می‌کردم. در یک دهه‌ی گذشته متوجه شدم که این تفاوت‌ها به نحو چشمگیری کاهش پیدا کرده‌اند و به گمانم الان دیگر خیلی معقول به نظر نمی‌رسد که آدم فعالیت‌هایش را براساس [موضع] مخالفانش که دائم هم دارند عقب می‌نشینند

تعریف کند. اما حتی در میان این مخالفان، کم‌تر پیش می‌آید که فعالیت من با طرد کامل یک زمینه و قبول کامل زمینه‌ای دیگر تعریف شود، بلکه بیش‌تر با متدولوژی نقد مکان-ویژه تعریف می‌شود، که به اعتقاد من آدم می‌تواند و باید این متدولوژی را در هر زمینه‌ای که در آن کار می‌کند وارد کند، از جمله در زمینه‌ی «آرت‌فروم».

مه‌یر: سؤالی دارم از افرادی که در «اکتبر» کار می‌کنند. ما همه‌اش درباره‌ی «آرت‌فروم» حرف زدیم. اما خود «اکتبر» چه؟ «اکتبر» در اواخر دهه‌ی هفتاد کارش را شروع کرد، با این هدف که پاسخی باشد به ناخشنودی‌هایی که از «آرت‌فروم» آن زمان احساس می‌شد. طرح اولیه این بود که نشریه بدون تبلیغات گالری‌ها کار کند و در ارائه‌ی تحلیل از فعالیت هنری جاری استمرار بیش‌تری نشان دهد. از این جهت، درباره‌ی «اکتبر» ۲۰۰۱ این سؤال در ذهنم پیش می‌آید که: «اکتبر» الان خود را چطور می‌بیند؟ به نظر شما چه چیز فعالیت‌تان را از دیگر عرصه‌های انتقادی یا حتی از «آرت‌فروم» متفاوت می‌کند؟

بی‌کر: تفاوت‌ها واضح‌اند. این تفاوت‌ها به نوع خاصی از مقاومت در برابر هوس‌های بازار برمی‌گردند - واقعاً معتقدم نقدی که پایش گیر بازار باشد دیگر نقد نیست - و هم‌چنین به حفظ سطحی از پیچیدگی گفتمان‌ها. اما در عین‌حال، این گفت‌وگو [برای من] آموزنده بود، چرا که به‌هرحال اشتیاقم را بیش‌تر کرد تا در عین‌حال که محکم به آرمان‌های اولیه‌ی «اکتبر» چسبیده‌ام، راهی برای افزایش مخاطبان آن نیز پیدا کنم. «اکتبر» بخشی از یک «بحران» فوق‌العاده ثمربخش در حیطه‌ی فرهنگ بوده، که هم در ایجاد این بحران نقش داشته و هم مسیر آن را

دنبال کرده. آرزوی من این است که این روند باز هم بتواند اتفاق بیفتد. تا جایی که هر هنرمند، هر منتقد، هر مورخ هنر یا سینما که مشترک این نشریه نباشد، جزو آدم‌های مه‌جور و از رده‌خارج به حساب آید. کیوریتورها را نمی‌دانم؛ احتمالاً قادر نیستیم روی آن‌ها تأثیر بگذاریم. امروز آن‌ها کاری کرده‌اند که ما همه مه‌جور به حساب می‌آییم. جدی می‌گویم. من هم با نکته‌ای که در صحبت‌های قبلی هلن مستتر بود موافقم که امروز کیوریتور است که نقد را به نحو خاصی که ما به اندازه‌ی کافی درباره‌اش بحث نکردیم، از جای همیشگی‌اش بیرون رانده و جایگزین نقد و قدرت و کارکرد منتقد شده است.

به‌عنوان سردبیر «اکتبر» پیش خود نوسازی‌هایی را مجسم می‌کنم و بخشی از این نوسازی‌ها چنین ایجاب می‌کنند که در چهارچوب این نشریه کمی بیش‌تر روی ریشه‌کن کردن تمایز و گسست میان کار تاریخی و کار انتقادی تمرکز شود. این کاری است که حتماً باید انجام شود.

مه‌یر: می‌توانی کمی از جزئیات این طرح بگویی؟

بی‌کر: مقاله‌های تاریخی که در «اکتبر» چاپ می‌شوند باید ارتباط درونی بیش‌تری با فعالیت هنری معاصر برقرار کنند و فعالیت‌های معاصر باید به یک معنا، الگوهای تاریخی را بسط دهند. کارکردهای تاریخی و انتقادی این مجله باید به شیوه‌ای منطقی‌تر و برنامه‌ریزی‌شده‌تر به هم نزدیک شوند، که امیدوارم این‌طور شود، تا به این ترتیب کارهای انتقادی، هنری و تاریخ هنری خاصی را جذب خود کنند. «اکتبر» باید بیش‌تر نقد هنر چاپ کند و کم‌تر تاریخ هنر صرف. باید بیش‌تر برود به سمت چاپ نوشته‌های هنرمندان، پروژه‌های هنرمندان، شکل‌های بیش‌تر و

متنوع‌تری از نوشته‌ها و دیدگاه‌ها درباره‌ی فرهنگ معاصر. **فاستر:** «اکتبر» تاریخی‌تر و حتی باستانی‌تر شده است، آن هم به دلایلی که امروز درباره‌اش بحث شد. من هم موافقم که ما باید کارکرد انتقادی آن را احیا کنیم؛ فقط نمی‌دانم آیا می‌توانیم این کار را بکنیم یا نه.

مهیر: می‌توانید این کار را بکنید، چه با [تغییر] مخاطب و چه با [تغییر] فعالیت «اکتبر»؛ اگر به این نتیجه برسید که فعالیت‌هایی وجود دارند که به آن‌ها باور دارید، همان‌طور که به فعالیت‌های اوایل دهه‌ی هشتاد باور داشتید.

استور: «اکتبر» از دل یک عصیان بیرون آمد، که این عصیان خود مرحله‌ای بود از آشوب‌های دهه‌ی شصت و هفتاد و مربوط به خیلی وقت پیش بود و شرایط فعلی شرایطی بسیار متفاوت است. این اشتباهی تاریخی و نظری است که تصور کنیم یک سازمان مشخص یا در واقع، یک نهاد مشخص توانایی یا اراده‌ی آن را دارد که تغییری ایجاد کند بدون آن‌که دستور کلی‌تری برای آن تغییر وجود داشته باشد و در فضای کلی جدال و ناآرامی این احتمال بسیار کم‌تر می‌شود. مسئله این است که آیا واقعاً شکاف‌های جدی و آشفتگی‌های جدی دارد به جامعه راه پیدا می‌کند و آیا از این اختلاف‌نظرها توان و اندیشه‌ای تولید خواهد شد که بعد نهادها یا تریبون‌های انتقادی، مانند «اکتبر»، امکان آن را بیابند که به جایی برای دسته‌بندی کردن اندیشه‌های رقیب تبدیل شوند، یا نه.

جوسلیت: اما موضوع نقد در بسیاری سطوح همین است. برچیده شدن کارکردهای انتقادی حتی فراتر از دنیای هنر هم وجود داشته. ما در مقام منتقد می‌توانیم درباره‌ی زوال ذهنیت انتقادی و آنچه موجب این زوال شده تأمل کنیم و به این فکر کنیم که چطور می‌توانیم با توانایی‌های خاص خود با این

مسئله روبه‌رو شویم بدون آن‌که به نحوی مفرط و بی‌دلیل محدود به مرزهای دانشگاهی تاریخ هنر بمانیم. من در کار خودم، به تلویزیون اشاره کرده‌ام به مثابه یکی از ابزارهای اساسی مهندسی افکار. مسئله در این صورت، به این شکل درمی‌آید: فضاهاى عمومی جدید چگونه می‌توانند در درون فضاهاى تجاری ارتباط جمعی گسترش یابند؟ این سؤال را می‌توان درخصوص بسیاری از فعالیت‌های جاری هنر مطرح کرد اما فقط محدود به این فعالیت‌ها نمی‌شود.

به نظرم فرهنگ ما در اشاعه‌ی بحران مهارت خاصی پیدا کرده و به همین جهت احمقانه است اگر تصور کنیم باید منتظر یک بحران باشیم. شاید آدم خودش باید بحران درست کند، اما این کار تقریباً غیرممکن است.

استور: اصلاً نمی‌گوییم باید منتظر یک بحران باشیم. در واقع می‌گوییم در غیاب درک بحران - که جداً فکر می‌کنم اکنون بحرانی به وقوع پیوسته و در جریان است - آدم خیلی کارها می‌تواند بکند. الان شما عملاً می‌توانید سعی کنید به عنوان منتقد با در پیش گرفتن شیوه‌های خاصی آن درک را بالا ببرید. اما محدودیت‌هایی هم وجود دارد و آدم قبل از آن‌که قطع امید کند و بگوید: «آینده از چنگ ما درآمده.» باید به چرخه‌های تاریخی بزرگ‌تر نگاهی بیندازد. آمریکا چنان رونقی نصیبش شده که گیر هیچ جای دیگری نیامده و به سبب این وضعیت پررونق قادر شده تمام تنش‌هایی را مدیریت کند که در هر حالتی غیر از این، می‌توانستند به طغیان‌های جدی تبدیل شوند و ناگزیر به دنبال این طغیان‌ها گونه‌ای بازنگری اساسی در واقعیت‌های فرهنگی و اجتماعی پدید آید. اما این شرایط قرار نیست تا ابد ادامه پیدا کند. بنابراین، نمی‌گوییم آدم باید در سکوت منتظر بماند ببیند چه می‌شود؛ تردید کردن و زیر

سؤال بردن باید همپای ثابت تفکر انتقادی باشند. اما اگر به تاریخ قرن بیستم نگاهی بیندازید به کرات می‌بینید آدم‌هایی را که عقل متعارفِ زمانه را با تمام وجود جذب کرده‌اند و موضع‌هایی به مراتب تندروتر را به روشنی بیان کرده‌اند، اما باز هم هیچ اصطکاکی پدید نیامده، اصلاً و ابداً نتوانسته‌اند با مخاطبی که امیدوار بودند به دست آورند به تمامی ارتباط برقرار کنند. ما مدتی است که در دوره‌ای شبیه به این به سر می‌بریم. اما به جای آن که فکر کنیم کاری نمی‌شود کرد و خود را کنار بکشیم، فقط باید متوجه این نکته شویم که عملکردهای ما مستقل از رویدادهای بزرگ‌تر نیستند.

فاستور: هنر شاید جایی نباشد که بتوان در آن اصطکاک پیدا کرد.

استور: ولی، در گذشته، این‌طور بود.

فاستور: اما در حال حاضر شاید این‌طور نباشد، در آینده شاید این‌طور نباشد.

استور: کسی چه می‌داند؟ من امیدوارم این‌طور بشود.

فاستور: پس دیوید، پیشنهاد تو این است که قابلیت‌مان را به‌عنوان منتقد به فضاهای دیگری منتقل کنیم؟

جوسلیت: خب، خودم دوست دارم این کار را بکنم، این‌طور نیست که به همه پیشنهاد بدهم این برنامه را دنبال کنند. اما باوجود آن که هنر بیش‌تر و بیش‌تر به حاشیه می‌رود، فرهنگ بصری در همهی وجوه تجربه‌ی زیستی ما، از اوقات فراغت گرفته تا سیاست، بیش از پیش نقشی تعیین‌کننده پیدا کرده است. دانش به همان میزان که با متن تولید می‌شود با تصویر هم تولید می‌شود. برای من خیلی جذاب است که درباره‌ی این موقعیت خوب فکر کنم، هم در این مورد که هنرمندان چطور با این موقعیت برخورد می‌کنند و هم این‌که این موقعیت در فرهنگ بازاری خود را چطور نشان می‌دهد.

بیکر: شاید میان دو مسیری که این آخر گفתי تضادهایی وجود داشته باشد. شاید به حاشیه رفتن هنر انتقادی را نشود با نگاهی تحلیل کرد که هنر انتقادی را موضوعی به حاشیه‌رفته نشان می‌دهد. پویایی‌های هنری خاصی وجود دارند که هنوز از پا نیفتاده‌اند و تمام نشده‌اند و هم‌چنان می‌توانند ادامه یابند. برقرار کردن پیوند انتقادی با این هنرها هم‌چنان امری مهم و حیاتی است. دست‌کم برای من این‌طور است.

فاستور: به این ترتیب، جرج و دیوید نماینده‌ی دو الگوی متفاوت‌اند. جرج، تو می‌خواهی کارکرد منتقد به مثابه مدافع فعالیت هنری را حفظ کنی و دیوید می‌خواهد نقد به گونه‌ای به تحلیل انتقادی فرهنگ بصری راه پیدا کند.

جوسلیت: اما من این دو الگو را در تضاد با هم نمی‌بینم، فعالیت هنری چیزهای زیادی در خصوص این مسئله به من آموخته است. آدم می‌تواند در لحظه چندین استراتژی مختلف را دنبال کند، بعضی از آن‌ها شاید متضاد به نظر برسند. من با هنرمندان خاصی که به نظرم لایق توجه هستند دقیقاً همان رویه‌ای را داشته‌ام که جرج داشته. اما هم‌چنین گمان می‌کنم امکان‌های دیگری هم وجود دارد. ساده‌لوحانه است که به دنبال یک راه‌حل واحد و نهایی باشیم. فکر می‌کنم چنین چیزی اصلاً دیگر امکان‌پذیر نباشد.

-نیویورک، ۱۴ دسامبر ۲۰۰۱

ماهنامه الکترونیکی زمینه

اسفند ۱۳۹۸، شماره: ۰۱۲

صاحب امتیاز

پلتفرم زمینه

مدیر پروژه

محمد مهمانچی

تیم اجرایی

مروارید وزیری، فریده ابطحی

سر دبیر

کیارش علیمی

دبیر تحریریه

سیاوش خائف

مترجم

گلناز صالح کریمی

ویراستار

دلناز سالار بهزادی

مدیر هنری

پیمان پور حسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک

مژده مرادی (استودیو کارگاه)

مدیر فنی

اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

رسانه های اجتماعی

یاسمن نوذری

روابط عمومی

نگار کریمخانی

مالتی مدیا

آبان فاضل

با سپاس از

(به ترتیب حروف الفبا)

پویا آریان پور، احسان آقایی، هوپار اسدیان، حمید خداپناهی، طرلان رفیعی، دنیا سعیدی، شاهد صفاری، یاشار صمیمی مفخم، شهریار عظیمی، آریین قویدل، آریا کسایی، پرهام مرادی، مانوش منوچهری، اشکان ناصری، واستودیو طبل.

• تمام حقوق مادی و معنوی نشریه‌ی زمینه به پلتفرم زمینه تعلق دارد.

• نقل و باز نشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.

• محتوای منتشر شده صرفاً نظر نویسندگان و لزوماً منطبق با دیدگاه زمینه نیست.

