

نظرگاه‌های زمینه | جلد سوم

نقد نهادی - گفت‌وگوها، بیانی‌ها و یادداشت‌ها

گردآوری: گلناز صالح کریمی

ترجمه: گلناز صالح کریمی، اشکان جیهوری، مهسا محمدی

نظرگاه
مهر
هزار و چهارصد



NZAMINEH | NJ

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.

مقدمه

گلناز صالح کریمی

در شماره‌ی نوزدهم زمینه، موضوع «نقد نهادی» را که در شماره‌های هفده و هجده به معرفی و تحلیل تاریخی آن پرداختیم، با ترجمه‌ی چندین مصاحبه و یادداشت به پایان می‌بریم. در این شماره، گفت‌وگوهایی با فرد ویلسون، مایکل اشرف و مارسل بروترز را می‌خوانید که در شماره‌های پیشین به اختصار معرفی شدند، هم‌چنین بیانیه‌ای از گوریلا آرت اکشن گروپ، گروهی از هنرمندانی که هنر را با فعالیت و تأثیرگذاری سیاسی گره زدند و یادداشتی از آدرین پایپر، هنرمند و نظریه‌پرداز که با نقدها و یادداشت‌هایش هسته‌ی فکری و مفهومی قدرتمندی برای نقد نهادی فراهم آورده است. علاوه بر این‌ها، متن کامل اجرای «بهترین‌های موزه» اثر آندرا فریزر نیز در این شماره به فارسی ترجمه شده است.

مصاحبه‌ها و یادداشت‌هایی که در این شماره گرد آمده‌اند، همگی از کتاب «نقد نهادی: گزیده‌ای از آثار مکتوب هنرمندان»^۱ انتخاب شده‌اند. متن اجرای «بهترین‌های موزه» در شماره‌ی پنجاه و هفتم نشریه‌ی اکتبر به چاپ رسیده. در ترجمه‌ی این متن از پانویس‌های مفصل فریزر صرف‌نظر کردیم، مگر در مواردی که غفلت از آن‌ها به درک متن آسیب می‌رساند. با این‌همه، خوانندگان علاقه‌مند می‌توانند برای دسترسی به پانویس‌ها به شماره ۵۷ مجله‌ی اکتبر رجوع کنند و یا با زمینه تماس بگیرند.

امیدواریم معرفی مختصر جریان نقد نهادی در این سه شماره‌ی پیاپی زمینه، برای هنرمندان و منتقدان و مخاطبانی که به پیگیری مسائل و تضادهای نهفته در انگاره‌ی خودآئینی هنر و بحث نحوه‌ی ارتباط آثار هنری با دیگر عرصه‌های زندگی انسانی هم‌چون اجتماع و سیاست علاقه دارند، مفید باشد.

۱. Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings. Edited by Alexander Alberro, Blake Stimson. MIT Press 2009

رد پول را دنبال کن!

مصاحبه‌ی جی. جی. چارلزورت با آندرا فریزر

ترجمه‌ی گلناز صالح کریمی

منبع: Artreview

april-2019

آندرا فریزر طی سی سال فعالیت حرفه‌ای در عرصه‌ی هنر همواره به این موضوع پرداخته که هنر چگونه با شبکه‌ی درهم‌تنیده‌ای از منافع سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیکی که دنیای هنر را تداوم می‌بخشند، گره خورده است. او در آثارش از قالب هنر اجرا بهره می‌برد و به مسائلی از قبیل نقش انحصاری موزه‌ها و قدرت بازار هنر و همچنین نقش خود هنرمندان در تقویت این دیدگاه که هنر از جایگاه اجتماعی خاص و متمایزی برخوردار است، می‌پردازد. فریزر مدتی طولانی و با شیوه‌های مختلف با این مسائل درگیر بوده و پیشگام جریانی است که امروزه به نحوه‌ی کارکرد قدرت و عوامل بانفوذ و تأثیرگذار در دنیای هنر علاقه‌ی روزافزون نشان می‌دهد. «آرت ریویو» پرسش و پاسخی داشته با او درباره‌ی هنر، قدرت و حمایت از هنر پس از داند ترامپ ...

آرت ریویو: شما در اکثر کارهای‌تان به این موضوع پرداخته‌اید که چگونه «نهاد» هنر از طرفی میل به آن دارد که گفتمان‌های متغیر و متنوع درباره‌ی آزادی و خودمختاری هنر (و هنرمند) را ترویج دهد و درعین حال، بر نقش ضمنی جهت‌گیری‌ها و منافع اقتصادی و

سیاسی سرپوش بگذارد. امسال [۲۰۱۹] سی‌امین سالگرد اجرای «بهترین‌های موزه» است، اجرایی که روابط میان ایدئولوژی حاکم بر فعالیت‌های خیریه‌های فرهنگی، قدرت سیاسی و منافع اقتصادی را به باد انتقاد گرفت. این اجرا امروزه، یکی از آثار اصلی «نقد نهادی» به‌شمار می‌رود. به نظر شما در این سه دهه‌ای که از این اجرا گذشته، یعنی در زمانه‌ی ظهور مگا-موزه‌ها و بازار جهانی هنر، جایگاه هنر در نسبت با منافع و علائق صاحبان قدرت و ثروت چه تغییری کرده است؟

آندرا فریزر: من نهاد هنر را در چارچوب اصطلاحات [پی‌یر] بوردیو می‌فهمم، به این معنا که این نهاد میدان اجتماعی کمابیش خودمختاری است - یعنی مستقل از دیگر میدان‌های اجتماعی است، آن قدر که می‌تواند در درون مرزهایش ارزش‌ها، هنجارها و محدودیت‌های خاص خود را وضع کند. به لحاظ تاریخی، این خودمختاری معمولاً با نفی هنجارها و ارزش‌های میدان‌های سیاسی و اقتصادی تعریف می‌شد، ولی ما در چند دهه‌ی گذشته شاهد از دست رفتن این خودمختاری بوده‌ایم، چرا که ارزش‌های بازار به‌نحوی فزاینده بر ارزش‌هایی غلبه کرده‌اند که می‌شد آن‌ها را ارزش‌های خاص هنری توصیف کرد. این ماجرا فقط به مگا-موزه‌ها یا بقیه‌ی «نهادهای» هنر محدود نمی‌شود. در این دوره، در میان هنرمندان یا منتقدان جریان اصلی دنیای هنر عملاً هیچ مقاومتی در برابر بازار یا ارزش‌های بازار دیده نمی‌شود، مگر بعضی صورت‌بندی‌های محض نظری از مفهوم «نقد» که هرگز بر شرایط اقتصادی [حاکم بر] آثار هنری‌ای که این صورت‌بندی‌ها قرار است آن‌ها را توجیه



آندرا فریزر

کنند، اعمال نمی‌شوند. موفقیت هنری هر روز بیش‌تر از دیروز با موفقیت در بازار یکی انگاشته می‌شود.

آرت ریویو: آیا منظور شما این است که «نقد» به‌راحتی به کالا تبدیل شده است؟ شاید من بدبینانه به موضوع نگاه می‌کنم، اما آیا همواره این خطر وجود نداشته که اگر هنر انتقادی مرزهای خود را زیر پا بگذارد، می‌توان آن را مهار یا متوقف کرد؟ و شاید سؤال مهم این باشد که چرا خیلی‌ها در این عرصه از مقاومت در برابر بازار دست کشیده‌اند...

فریزر: یکی از مقدمات اصلی و اساسی نقد نهادی، آن‌گونه که من آن را می‌فهمم، این است که تأثیرگذاری نقد همواره فقط در یک لحظه‌ی خاص مداخله امکان‌پذیر می‌شود. غیر از آن لحظه‌ی خاص، نقد باید بازاندیشی و بازآفرینی شود. اگر نقد می‌خواهد نقد باقی بماند، خود دائم باید موضوع نقد قرار بگیرد. اما متقابلاً، اگر مسئله را این‌طور ببینیم که نقد به‌تمامی کالایی‌شده یا در خدمت اهداف دیگری قرار گرفته یا مهار شده است، قادر نخواهیم بود به آن لحظه‌ی خاص‌بودگی دست یابیم. به نظرم چنین دیدگاه‌هایی در اغلب موارد چیزی نیستند جز بهانه‌ای برای پوشاندن فقدان انسجام و فقدان ژرف‌اندیشی و یا نشانه‌ای هستند که سرمایه‌گذاری ناهماهنگ در نقد یا موضوع نقد را هشدار می‌دهند.

من در این باره نوشته‌ام که چگونه آن چیزی که ما با عنوان انکار انتقادی در گفتمان هنر می‌شناسیم، در اکثر مواقع هم‌چون انکار دفاعی به معنای روان‌کاوانه‌ی کلمه عمل می‌کند: یعنی راهی است برای فاصله گرفتن از بخشی از



فعالیت‌های مان و پشت کردن به بخشی از منافع و نهادهای مان، که ما آن‌ها را بد می‌پنداریم، اما همین فاصله‌گیری و انکار ما را قادر می‌سازد همچنان در این نهادها باقی بمانیم. به همین دلیل است که اصرار دارم نقد را فقط در حد قدم اول ببینم و قطعاً گمان نمی‌کنم که نقد به خودی خود هدف و غایت است. وقتی نقد می‌کنیم باید یک منظر عینی از تغییر را در نظر داشته باشیم، منظری که حتماً شامل تغییر در سرمایه‌گذاری‌های مان در ساختارهایی باشد که در قضاوت‌های مان آن‌ها را به عنوان ساختار بد می‌شناسیم، حال چه این سرمایه‌گذاری مالی باشد چه عاطفی.

تصور نمی‌کنم که تعداد زیادی از اعضای هیئت امنای موزه‌هایی که از ترامپ حمایت کردند، خود معتقد به سیاست‌های نژادپرستانه و زن‌ستیزانه و هوموفوبیکی باشند که ترامپ و اطرافیانش را به قدرت رساند. به گمان من، این‌که این افراد می‌توانند زشتی این سیاست‌ها را نادیده بگیرند به این دلیل است که این سیاستمدارها منافع اقتصادی آن‌ها را تأمین می‌کنند.

آرت ریویو: در آثار اخیر شما، از زمانی که داند ترامپ به ریاست جمهوری رسیده، شکل جدیدی از اضطرار دیده می‌شود. شما سال گذشته کتاب «۲۰۱۶ در موزه‌ها، پول و سیاست» را منتشر کردید که حجم عظیمی از اطلاعات و شواهد مختلف را در تأیید تحقیقات‌تان شامل می‌شود و در آن انواع و اقسام فعالیت‌ها و حمایت‌های سیاسی ثبت‌شده‌ی اعضای هیئت امنای ۱۲۸ موزه در سراسر آمریکا را در جریان انتخابات ۲۰۱۶ و اتفاقات بعدی فهرست کرده‌اید. شما در تحلیل این

تصویر صفحه‌ی مقابل،
آندرا فریزر،
«پروژکشن»،
چیدمان ویدئو، ۲۰۰۸،
گالری ناگل داکسلر، نیویورک.

اطلاعات به این نکته اشاره کرده‌اید که در بسیاری از گالری‌ها و موزه‌های هنر، حتی در ایالت‌هایی «با گرایش چپ»، اعضای هیئت امنای به لحاظ سیاسی متمایل به جناح راست هستند و بسیاری از آن‌ها از سیاستمدارانی با برنامه‌های به شدت دست راستی حمایت می‌کنند. شاید پاسخ به این سؤال نیاز به تأمل جدی داشته باشد، می‌خواهم بپرسم که به نظر شما چرا چنین است که هیئت امنای این موزه‌ها و گالری‌ها هم از سیاستمداران جناح راست حمایت می‌کنند و هم حامی آن بخشی از فرهنگ‌اند که ظاهراً به جناح‌های سیاسی «پیشرو» یعنی چپ یا لیبرال گرایش دارد؟

فریزر: درست بعد از انتخابات از مدیر موزه‌ای شنیدم که می‌گفت تعدادی از حامیان هنر را می‌شناسد که به ترامپ رأی داده‌اند، آن هم فقط به یک دلیل: گمان می‌کردند ترامپ مالیات آن‌ها را کاهش خواهد داد. احتمالاً خودشان را متقاعد کرده بودند که این به نفع هنر و نهادهای هنری تحت حمایت‌شان است: در این صورت پول بیش‌تری برای‌شان می‌ماند و می‌توانند آن را خرج هنر کنند و به موزه‌ها بدهند. من تعجب نمی‌کنم اگر واسطه‌ها و مدیران موزه‌ها و سرمایه‌گذارهای هنری با این موضوع موافق باشند. این همان حسابگری بی‌اعتنا و منفعت‌طلبانه‌ی اشرافیت پولدار و آن‌هایی است که به این طبقه‌ی ایت وابسته‌اند. همان‌طور که در مقدمه‌ی «۲۰۱۶» نوشتم، گمان نمی‌کنم که تعداد زیادی از تراست‌ها موزه‌هایی که از ترامپ و حزب ترامپ حمایت کردند سیاست‌های نژادپرستانه، بیگانه‌ستیز، زن‌ستیز و هوموفوبیکی را تأیید کنند، سیاست‌هایی که باعث به قدرت رسیدن این حزب شد. به نظر من آن‌ها تنها

به این دلیل زشتی و پلیدی این سیاست‌ها را نادیده می‌گیرند که این سیاستمداران منافع اقتصادی‌شان را تأمین می‌کنند. خیریه‌ها و فعالیت‌های انسان‌دوستانه‌ی این افراد [تراست حامی ترامپ] شاید کمک‌شان کند تا آن منافع اقتصادی را توجیه و آن شر سیاسی را به‌نحوی جبران کنند. با این همه، تصور می‌کنم که بسیاری از این اعضای هیئت امنای احتمالاً در یک چیز با سیاستمداران جناح راست اشتراک دارند، این‌که با نگاهی اساساً ضددموکراتیک، اگر نگوییم مستبدانه، خود را صاحب قدرت و امتیاز می‌دانند. فعالیت آن‌ها در نهادهای انسان‌دوستانه نیز احتمالاً این نگاه را تقویت می‌کند، نهادهایی که اصلاً و ابداً دموکراتیک نیستند و مثلاً به این دلیل که «مدیریت دوراندیشانه»ی آن‌ها را تحسین و تمجید می‌کنند، از حمایت‌های بی‌دریغ اعضای هیئت امنای بعضی موزه‌های حامی ترامپ برخوردار می‌شوند.

آرت ریویو: یکی از مضمون‌های اصلی کار شما، همدستی (و شاید به یک معنا خودفریبی) کسانی است که خود در عرصه‌ی هنر کار می‌کنند. شما در مقاله‌ی «به‌سوی مقاومت ژرفاندیشانه» که سال گذشته [۲۰۱۸] منتشر کردید، به این موضوع پرداخته‌اید که چطور کسانی که در دنیای هنر فعالیت می‌کنند و هم‌چنین، کسانی که از «سرمایه‌ی فرهنگی» چشم‌گیری برخوردارند که اغلب آن را از طریق آموزش کسب کرده‌اند، اصلاً متوجه امتیاز طبقاتی حاصل از این جایگاه نیستند، چرا که معمولاً تصورشان از خودشان این است که نقش اپوزیسیون

سیاسی را در برابر اشکال مقتدرانه‌تر برتری اقتصادی ایفا می‌کنند. در نتیجه به این دام می‌افتند که واکنش‌های «مردم‌گرایانه» را مختص به رأی‌دهنده‌های «خردگریز» و در تقابل کامل با «عقلانیت» خودشان در برخورد با امور می‌بینند و آن را به کلی کنار می‌گذارند. این ظاهراً نشان می‌دهد که رأی‌دهندگان لیبرال و متمایل به چپ در دنیای هنر با دیدگاه‌ها و رأی‌دهندگانی که آن‌طرز فکر فرهنگی را ندارند بیگانه شده‌اند. شما در مقاله‌تان نوشته‌اید: «آن دسته از افراد جامعه که به لحاظ فرهنگی بیش از همه تحت سلطه قرار دارند، شاید بتوانند این نزاع را همان‌گونه که واقعاً هست ببینند: یعنی رقابت قدرتمندان بر سر قدرت، رقابتی که آن‌ها از آن کنار

نان گل‌دین،
«خودنگاره در قطار»،
۱۹۹۲،
تیت مدرن، لندن.



گذاشته شده‌اند.» به نظر شما راهی برای خروج از این وضعیت وجود دارد؟

فریزر: سعی می‌کنم از کلماتی مثل هم‌دستی یا خودفریبی استفاده نکنم، چون باعث این تصور می‌شوند که ما این‌جا با مشکلی اخلاقی یا وجدانی، یا شکل دیگری از خردگریزی روبه‌رویم. به نظرم، مسئله‌ی اساسی‌تر این است که روشنفکران چشم‌شان را روی قدرت سرمایه‌ی فرهنگی بسته‌اند. همین غفلت از قدرت سرمایه‌ی فرهنگی است که باعث می‌شود ما به میدان‌های خودمان حقانیت سیاسی ببخشیم و امتیازات نسبی‌ای را که از آن برخورداریم حق مسلم خود بپنداریم. سرمایه‌ی فرهنگی تا حدی که بتواند برای رقابت با دیگر اشکال سلطه به کار آید می‌تواند قدرت خود را صرف اهداف پیشروی کند که در میدان هنر از آن‌ها پشتیبانی می‌شود، همان‌طور که تاکنون برای مقابله با اقتدار هویت-محور یا سلطه‌ی استعماری از قدرت این سرمایه استفاده شده است. اما آن‌جا که سرمایه‌ی فرهنگی با سرمایه‌ی اقتصادی در بازار هنر و در نهادهای خیریه‌ی پولدارسالارانه وصلت می‌کند، سرمایه‌ی فرهنگی در خدمت تقویت قدرت سرمایه‌ی اقتصادی درمی‌آید نه این‌که با آن رقابت کند، مثلاً قدرت و امتیاز اقتصادی را با آن اهداف پیشروی یکی می‌انگارد. در این نهادها، تسلط فرهنگی به‌نحو فزاینده‌ای با سلطه‌ی هویت-محور یکی انگاشته می‌شود و از سلطه‌ی اقتصادی جدا می‌شود، و به این ترتیب، ارتباط آن با هرگونه طبقه‌ی اجتماعی قطع می‌شود، چه طبقه‌ی اجتماعی‌ای که با سرمایه‌ی اقتصادی تعریف می‌شود چه آن‌که با سرمایه‌ی فرهنگی.

فکر می‌کنم به عنوان یک روشنفکر بیش‌تر میل دارم

این‌طور تصور کنم که تحلیل انتقادی می‌تواند به ما کمک کند از این وضعیت خارج شویم، به‌خصوص تحلیل درون‌نگرانه‌ی مفهوم طبقه که در گفتمان هنر تقریباً نایاب شده است. اما خروج از این وضعیت تلاشی بیش از این می‌طلبد و مستلزم این است که صاحبان سرمایه‌ی فرهنگی خود را از وابستگی به صاحبان سرمایه‌ی اقتصادی در بازار هنر و نهادهای خیریه‌ی پولدارسالارانه رها کنند و منافع‌شان را به‌نحوی بازتعریف کنند که هم‌سو با آنانی باشد که به لحاظ اقتصادی و هم‌چنین فرهنگی تحت سلطه قرار گرفته‌اند.

آرت ریویو: فکر می‌کنید چرا میزان آگاهی نسبت به سلطه‌ی اقتصادی و سلطه‌ی فرهنگی در یک سطح نیست، یا به قول معروف آگاهی از این دو شکل سلطه با هم «سینک نیست»؟ آیا اصلاً سابقه داشته هنرمندان اتحاد محکم و مطمئنی با طبقه‌ی اقتصادی تحت سلطه برقرار کرده باشند؟

فریزر: خیر، اگر هم اتحادی بوده محکم و مطمئن نبوده. در تحلیل‌های بورديو، چنین اتحادهایی اغلب براساس آن چیزی شکل می‌گیرند که او آن را همگونی مواضع میان وضعیت‌های اجتماعی به‌شدت متفاوت و حتی متضاد وصف می‌کند. تا زمانی که قدرت فرهنگی‌ای که در اختیار هنرمندان و روشنفکران است پایین‌تر از قدرت اقتصادی و تحت استیلای قدرت اقتصادی باشد، ممکن است هنرمندان سلطه‌ی اقتصادی و احساس کینه و بی‌زاری از قدرت اقتصادی را به همان شکلی تجربه کنند که افرادی که هم به لحاظ اقتصادی و هم به لحاظ فرهنگی مغلوب

هستند، آن را تجربه می‌کنند. اما احساس یگانگی حاصل از این همگونی‌ها معمولاً احساسی سطحی و زودگذر است. راز موفقیت در اغلب «عضوگیری‌های» نهادی آن است که مواضع رادیکالی که معمولاً هنرمندان جوان دنبال می‌کنند اکثراً ریشه در محرومیت و فقری دارد که هنرمندان در مرحله‌ی خاصی از مسیر حرفه‌ای خود به آن گرفتار می‌شوند. اگر هنرمندی به موفقیت برسد، این جایگاه به‌شدت نمادین و از شرایط اجتماعی و مادی هنرمند منفک می‌شود. اگر به موفقیت دست نیابد، نفوذ کلام خود را در میدان هنر از دست خواهد داد و حریف ارزش‌های حاکم بر این عرصه نخواهد شد. در چند دهه‌ی گذشته، جاری شدن سیل عظیمی از سرمایه به میدان هنر در کنار بعضی تغییرات ساختاری در این عرصه، مانند گرانی و خصوصی‌سازی فزاینده‌ی آموزش هنر، سبب شده‌اند که موفقیت هنری با موفقیت در بازار هنری انگاشته شود و این جریان تا جایی پیش رفته که حتی اتحادی موقتی و نمادین هم بین هنر و مبارزه‌های اقتصادی به‌ندرت برقرار می‌شود. با این‌همه شاید اکنون ما شاهد تغییراتی باشیم. حالا که هنرمندان و روشنفکران بیش‌تر و بیش‌تری احساس می‌کنند که به اعضای طبقه‌ی غرق‌درقرض پریکاریا^۱ فروغلطیده‌اند که این حتی درمورد هنرمندان تثبیت‌شده هم صدق می‌کند. شاهد آن هستیم که برای سروسامان دادن به وضعیت کار در مراکز آموزش عالی و موزه‌ها و حتی در میان خود هنرمندان سازمان‌های بیش‌تری تشکیل می‌شوند که پیشگام آن‌ها هم «ویج»^۳ (W.A.G.E.) است.

آرت ریویو: شما در مصاحبه‌های اخیرتان درباره‌ی

کتاب «۲۰۱۶» به این موضوع پرداخته‌اید که دخالت منافع مالی بزرگ در مدیریت بعضی نهادها اخلاص ایجاد می‌کند و امکان جایگزینی را پیشنهاد دادید از جمله این‌که اعضای هیئت امانا از میان هنرمندان، نمایندگان گروه‌های اجتماعی مختلف و رنگین‌پوستان انتخاب شوند و هم‌چنین این‌که از الگوهای قانونی اساساً متفاوتی در سازمان‌های هنری استفاده شود. اما به نظر می‌رسد چندان هم به دستیابی به این جایگزین‌ها خوش‌بین نیستید. آیا جاذبه‌ی مالی حامیان بزرگ است که سرپرستان، مدیران و هنرمندان را، به‌نحوی چاره‌ناپذیر، تحت فشار قرار می‌دهد؟ آیا همه‌ی ما «بخشی از سیستم» هستیم؟ اگر چنین است، چه مجالی برای عاملیت باقی می‌ماند؟

فریزر: پروژه‌ی تحقیقی کتاب «۲۰۱۶» را با یک توصیه‌ی اساسی به پایان بردم: کشیدن مرزی دقیق میان حمایت و مدیریت در سازمان‌های غیرانتفاعی؛ برای رسیدن به این هدف در درجه‌ی اول باید شرط اهدای کمک مالی از جیب برای عضویت در هیئت مدیره‌ی سازمان‌های هنری حذف شود. من تحقیقاتی را دیدم که نشان می‌دادند در ایالات متحد بیش از هفتاد و پنج درصد از کل سازمان‌های غیرانتفاعی، اعضای هیئت مدیره را ملزم به پرداخت کمک‌های مالی می‌کنند. در بزرگ‌ترین موزه‌های هنر این کمک‌ها گاهی شامل ده میلیون دلار هزینه‌ی ورود به هیئت مدیره و دویست و پنجاه هزار دلار حق عضویت سالانه می‌شود. این دقیقاً به این معناست که مدیریت نهادهای غیرانتفاعی «خریدنی» است. این سیستم در همه‌ی سازمان‌های نسبتاً بزرگ به پولدارسالاری اساسی

در مدیریت غیرانتفاعی می‌انجامد، چرا که فقط افراد بسیار ثروتمند قادرند هزینه‌ی عضویت در هیئت مدیره را بپردازند. این موضوع هم‌چنین، جلوی تکثر نژادی و قومی را در مدیریت موزه‌ها می‌گیرد. چنین سیستمی در هر حوزه‌ی دیگری اگر وجود داشته باشد، سیستمی فاسد به حساب می‌آید، اما در بخش غیرانتفاعی چنین چیزهایی کاملاً عادی‌سازی شده و به نظر من به عادی‌سازی فساد در بخش عمومی هم کمک کرده.

مشکل این‌جاست که در غیاب سرمایه‌گذاری عمومی، اکثر موزه‌ها در ایالات متحد برای تأمین بخش قابل توجهی از بودجه‌ی خود به کمک مالی اعضا تکیه می‌کنند. در بسیاری از موزه‌ها این کمک‌ها عملاً تنها منبع درآمد قابل اتکا به‌شمار می‌روند. بنابراین، موزه‌ها حتی پیش از آن‌که بخواهند به چنین تغییراتی فکر بکنند، مجبورند ساختار مالی خود را سراسر بازنگری کنند. آن‌ها یا باید منابع درآمد دیگری پیدا کنند یا مخارج خود را به‌شدت کاهش دهند. شاید گزینه‌ی سوم هم وجود داشته باشد، مثلاً این‌که شرط کمک مالی برای عضویت در مدیریت را حذف کنند و اعضای هیئت مدیره را با نگاهی تکثرگرا انتخاب کنند و درعین‌حال، گروه‌های حمایتی دیگری تشکیل دهند به‌نحوی که حامیان مالی نقشی در مدیریت موزه نداشته باشند. به گمان من چنین کاری انجام‌شدنی است، به‌خصوص با توجه به این‌که کار مدیریتی واقعاً کار سنگینی است و بسیاری از موزه‌ها همین‌حالاً برای حامیان مالی که عضو مدیریت نیستند مزایایی در نظر می‌گیرند که فرقی با مزایای حامیانی که عضو مدیریت هستند ندارد. با این‌همه، مسئله‌ی پولدارسالاری در بخش غیرانتفاعی



نان گل‌دین،
«پیک نیک در اسپلانده،
بوستون»، ۱۹۷۳،
موزه هنرهای معاصر
لس آنجلس.

حامیان ثروتمند داشته باشند. اساسی‌ترین مسئله‌ی ساختاری این است که رشد گسترده و جهانی میدان هنر در دهه‌های گذشته با سیل عظیم ثروت شخصی و به‌شدت متمرکز امکان‌پذیر شد. بدون این حجم از پول، دنیای هنر در مقیاس کنونی قادر به ادامه‌ی حیات نخواهد بود، حتی اگر سرمایه‌گذاری عمومی دوباره مثل دوران پس از جنگ [جهانی دوم] و پیش از سیاست‌های ریاضت‌کشانه به بالاترین حد خود برسد.

آرت ریویو: برمی‌گردم به نکته‌ای که درباره‌ی اقتصاد و هویت اشاره کردید: امروزه هرگاه بحث از نقش نهادهای فرهنگی در ایالات متحد، انگلستان و بعضی کشورهای دیگر پیش می‌آید، سیاست‌های هویتی قد علم می‌کنند. به نظر می‌رسد این نهادها دائم بابت

فقط به نقش تأثیرگذار حامیان ثروتمند «خریدنی» محدود نمی‌شود، بلکه بحث بر سر فقدان روبه‌های دموکراتیک در خارج از حیطه‌ی تصمیم‌گیری‌های داخلی [نهادها] هم هست، مثلاً این‌که هیئت مدیره‌ها خودشان رأی به انتخاب و ماندن خود در هیئت امنای می‌دهند. موزه‌ها برای حل این مشکل باید دموکراتیزه شوند، مثلاً شورا‌هایی از کارکنان منتخب و شورا‌هایی از هنرمندان تشکیل دهند که نمایندگان در هیئت مدیره داشته باشند و در اداره‌ی موزه سهیم شوند. اما، همان‌طور که شما اشاره کردید، هنرمندان، سرپرستان و مدیران موزه‌ها در سرپا نگه داشتن این سیستم نقش دارند. ما در امریکا یک «طبقه‌ی اهداکننده» داریم که از سیاستمداران ثروتمند تشکیل شده، در کتابم این موضوع را افشا کرده‌ام که این‌ها به بخش‌های فرهنگی غیرانتفاعی نیز کمک‌هایی اهدا می‌کنند. اما قدرت تأثیرگذاری این طبقه‌ی اهداکننده وابسته به نفوذی است که آن‌ها در میان طبقه‌ای دارند که اسم آن را طبقه‌ی کمک‌گیرنده گذاشته‌ام، طبقه‌ای از افراد سیاسی یا از حرفه‌های مختلف که دائم از این‌ها پول می‌خواهند. خیلی مهم است به این نکته توجه شود که بخش اصلی این سیستم در میدان هنر را نه حامیان ثروتمند هنر که موزه‌ها و حرفه‌ای‌های هنر راه انداخته‌اند، چرا که سرمایه‌گذاری دولتی و عمومی و حتی خود روندهای دموکراتیک را تهدید بزرگ‌تری برای خودمختاری خود می‌دانند تا نفوذ حامیان ثروتمند. برای افرادی که به‌طور حرفه‌ای در موزه‌ها کار می‌کنند خیلی راحت‌تر است هیئتی از حامیان مالی کار را در دست بگیرند که اصلی‌ترین نقشی که ایفا می‌کنند حمایت مالی است، همان‌طور که برای هنرمندان خیلی راحت‌تر است که

کم‌کاری‌شان در پذیرفتن یا نمایندگی کردن گروه‌های هویتی مختلف، یا بابت این‌که قادر نیستند پاسخگوی مطالبات اخلاقی جدید باشند، عذرخواهی می‌کنند. آیا این خطرناک نیست که از هنر و هنرمندان و نهادهای هنری توقع داشته باشیم که در برابر نزاع‌های سیاسی که در بیرون [از عرصه‌ی هنر] شعله‌ورند، خودمختاری یا فاصله یا تمایزی را حفظ نکنند؟

فریزر: خودمختاری میدان هنر و بازیگران آن همیشه نسبی بوده است. این خودمختاری محصول تاریخی تغییراتی دائمی است که در مرزبندی میان میدان هنر و دیگر میدان‌ها رخ می‌دهد. این خودمختاری همواره محدود و نسبی بوده و تضادهای شدیدی به همراه داشته. معنای خودمختاری در میدان هنر تا حد زیادی بستگی به این داشته که منافع هنرمندان و دیگر حرفه‌ای‌های هنر تا چه اندازه با منافع حامیان و مشتریان همگون باشد و این حتی در مواردی که هنرمندان ظاهراً به آن منافع پشت می‌کنند نیز صادق بوده است. پس مثلاً می‌بینیم که زمانی هم هنرمندان و هم حامیان، به قول بورديو «نفع خود را در بی‌طرفی می‌دیدند» که این از یک‌جور نفی همگون ضرورت اقتصادی حکایت می‌کرد که اگرچه از شرایط اقتصادی بسیار متفاوت [میان هنرمندان و حامیان] ناشی می‌شد، نقطه‌ی اشتراک آن بیزاری از خرده‌بورژوازی بود. در دوران پس از جنگ [جهانی دوم] هم هنرمندان و هم دولت‌های سرمایه‌داری دموکراتیک، هر دو نفع خود را در آزادی بیان می‌دیدند؛ اگرچه مشی سیاسی این دو گروه کاملاً متفاوت بود، ترس مشترک از حکومت‌های تمامیت‌طلب آن‌ها را به هم وصل می‌کرد.

در سی سال گذشته، از زمان رواج تکثرفرہنگی در ایالات متحد طی دوران جهانی‌سازی تا به امروز که ما با پوپولیسم راست‌گرا مواجه شده‌ایم، هنرمندان و دیگر کارکنان حرفه‌ای هنر، هم‌چنین جنبش‌های رهایی‌بخش هویت-محور و نیز الیت مالی جهانی و جهان‌وطنی، همگی به تکثر علاقه دارند. با وجود این‌که، باز هم می‌بینیم، این علاقه و منفعت آن‌ها ریشه در برنامه‌هایی دارد که تفاوت اساسی با یکدیگر دارند، آن‌ها به شیوه‌های مختلف کارکرد و معنای خودمختاری هنری را بازتعریف کرده‌اند و خودمختاری را آزادی برای مقابله با بی‌عدالتی و طرد و حذف فرهنگی و هویت-محور می‌دانند. هرگز نمی‌گوییم که این بازتعریف‌ها نسبت به تعریف متکلفانه و محدودی که زیبایی‌شناسی اعلای مدرنیستی تجویز می‌کرد، که البته آن زیبایی‌شناسی هم نماینده‌ی ویژگی‌های فرهنگی بسیار خاصی بود، به خودمختاری کم‌تری منجر می‌شود. چیزی که در سیاست‌های هویتی معاصر باعث نگرانی‌ام می‌شود این است که این سیاست‌ها به سمت ذاتی کردن هویت‌های اجتماعی‌گرایش دارند و هم‌چنین، تبعیض‌های ساختاری را به بازنمایی و دیگر اشکال صرفاً فرهنگی تقلیل می‌دهند. موضوع دیگری که آزارم می‌دهد این است که به نظر می‌رسد اغلب سیاست‌های مربوط به مبارزه با سلطه‌ی هویت-محور راه را بر تشخیص دیگر اشکال سلطه و انحصار سد می‌کنند.

آرت ریویو: با وجود آن‌که شما در نقد به‌شدت سرسخت و جدی هستید، در اغلب آثارتان از شوخی و روابط جنسی برای مواجهه با موضوع استفاده

می‌کنید و جنسیت در آثار شما به‌وضوح مفهومی اساسی است. زن در آثار شما شخصیتی در دسرساز است که دائم شکل عوض می‌کند و قدرت خود را از هیچ منبعی جز خودش کسب نمی‌کند. این کاراکتر پس از جنبش می‌تو (#MeToo)، چگونه به کارش ادامه خواهد داد؟

فریزر: برای توصیف کارم گاهی آن را پژوهشی می‌بینم در باب این‌که ما از هنر چه می‌خواهیم، این «ما» یعنی همه‌ی کسانی که در میدان هنر سهمی داریم. حد نهایی این پژوهش از یک طرف شامل تحقیق در منافع و علائق اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است که معمولاً با کمک گرفتن از علوم اجتماعی انجام می‌شود. حد نهایی آن در طرف دیگر، تحقیقی است در سرمایه‌ی عاطفی معمولاً بسیار حساسی که ما در این میدان می‌گذاریم، این تحقیق نیز معمولاً با کمک گرفتن از تحلیل روان‌کاوانه و تحقیق در روابط میان گروه‌ها انجام می‌شود، از جمله تحقیق درون‌نگرانه درباره‌ی این‌که خود من در میدان هنر دنبال چه هستم. در مورد خودم، این رویکرد اساساً ریشه در فمینیسم دارد و در تحقیقات فمینیستی درباره‌ی این‌که عاملیت آگاهانه (سوژگانی) و هویت، از جمله هویت جنسیتی، چگونه در نهادهای اجتماعی شکل می‌گیرند، چگونه تا این حد انباشته و آکنده از «میل» می‌شوند و از طریق فانتزی و در درون فانتزی عمل می‌کنند. من عمیقاً به آن سنت‌های فمینیستی‌ای پای‌بندم که بر این آموزه اصرار می‌ورزند که هویت به‌نحوی اجتماعی ساخته می‌شود و، چه در چارچوب هویت جنسیتی و چه در چارچوب ابژه‌ی میل، بر دوجنسیتی بودن عاملیت

سوژگانی تأکید دارند، هم‌چنین بر پیچیدگی‌های میل و سکسوالیته تأمل می‌کنند.

جنبش می‌تو را زنانی بسیار جسور به‌وجود آورده‌اند، آن‌ها بالاخره موفق شده‌اند تغییراتی را در فرهنگ خشونت جنسی آغاز کنند، آن هم درحالی‌که بسیاری از تلاش‌های دیگر در این راه شکست خورده‌اند. چنین حرکت تأثیرگذاری معمولاً تا حد مشخصی مستلزم قطبی شدن و دودستگی است، که این را می‌توان در وجوه بازنمایی جنسیت و هم‌چنین در بعضی از موضع‌گیری‌های سیاسی درباره‌ی می‌تو مشاهده کرد. من امیدوارم که هنر همیشه جایی باشد برای کشف مدام پیچیدگی‌های سکسوالیته و هویت جنسیتی. امیدوارم من هم بتوانم به رشد آن سنت‌های فمینیستی که گفتم کمک کنم.

آرت ریویو: در هفته‌های اخیر خبر رسوایی مربوط به بحران داروهای اپیوئید [آرام‌بخش‌های مورفینی] در ایالات متحد و ماجرای داروی اوکسی‌کوتین در این بحران و هم‌چنین بحث درباره‌ی حمایت مالی خانواده‌ی سکرا^۴ از هنر (که ثروت خود را از طریق شرکت داروسازی بزرگ پردو فارما به دست آورده‌اند) در انگلستان سر و صدای زیادی کرد. بخش عظیمی از واکنش‌ها در انگلستان به سبب کارزاری بود که نان گلدین^۵ به راه انداخت و تهدید کرد که نمایشگاه مرور بر آثارش را که قرار بود در *نشنال پرتره گالری (لندن)* برگزار شود تعطیل خواهد کرد و کار به آن‌جا رسید که *نشنال پرتره گالری* کمک مالی جدیدی را که از خانواده‌ی سکرا قولش را گرفته بود رد کرد، حالا هم موزه‌ی تیت

اعلام کرده که دیگر از خانوادگی سکالر کمک مالی دریافت نخواهد کرد. شما در این باره چه فکر می‌کنید؟

فریزر: برای فعالیت‌های نان گل‌دین درخصوص این رسوایی احترام فوق‌العاده‌ای قائلم. او نه تنها آگاهی عمومی درباره‌ی این جنایت سازمانی شرکت داروسازی در گسترش اعتیاد به اپیوئیدها در ایالات متحد را به شدت بالا برد، نهادهای هنری را هم واداشت با این مسئله‌ی اساسی روبه‌رو شوند که پول‌شان از کجا می‌آید. نهادهای هنر، جدا از مسئله‌ی سکالر، ناچارند استراتژی‌های روشن و واضحی برای مقابله با موقعیت‌هایی داشته باشند که فعالیت‌های سیاسی و تجاری حامیان و اعضای هیئت مدیره به وظایف و ارزش‌های نهادها لطمه می‌زنند. موزه‌های همیشه از من این سؤال را می‌کنند که مرزی که ما باید میان خود و آن‌ها بکشیم کجاست؟ معنای ضمنی این سؤال این است که اگر موزه‌ها بخواهند چنین مسیری را در پیش بگیرند، ممکن است دیگر هیچ حامی یا هیئت امنایی برای‌شان باقی نماند. بنابراین شاید ناچار شوند از هزینه‌های‌شان بزنند یا نهادهای‌شان را بسیار کوچک‌تر کنند و به این ترتیب، دارند به من یادآوری می‌کنند که چنین مسیری می‌تواند به هنرمندانی هم‌چون من و گروه‌های پیشگامی هم‌چون ویج که برای حفظ حقوق و دستمزد هنرمندان فعالیت می‌کنند، آسیب برساند. اما واقعیت این است که اگر بزرگ‌ترین موزه‌های ایالات متحد به جمع‌آوری کمک مالی اولویت می‌دهند به خاطر آن نیست که به این کمک‌ها واقعاً نیاز دارند، بلکه بیشتر به خاطر بلندپروازی‌های اعضای ممتاز این موزه‌هاست که با تکیه بر درآمدهای شش‌رقمی و حتی هفت‌رقمی‌شان،

برای گسترش ساختمان موزه‌ها یا خریدهای میلیون دلاری برنامه‌ریزی می‌کنند. خب، مرزی که این‌ها تعیین می‌کنند کجاست؟ بله، ما کسانی را که در اعتیاد و اوردوز جمعی مردم نقش داشته‌اند طرد می‌کنیم، اما هرچه آدم خودکامه و دزد و بزهکار یقه‌سفید است قدمش روی چشم. یا مثلاً حامیان یا اعضای موزه‌هایی را در نظر بگیرید که خود به تکرر و شمول پای‌بندند، اما حاضر نیستند حمایت مالی‌شان را از سیاستمداران دست راستی قومیت-ملیت‌پرست افراطی‌ای قطع کنند که سیاست‌های‌شان به طور مستقیم فعالیت‌های همان نهادهایی را تهدید می‌کند که آن‌ها عضو هستند و به آن خدمت می‌کنند با این‌همه، ما باید از هنرمندانی که فرق چندانی با موزه‌ها ندارند و به ندرت پیش می‌آید رابطه‌ی متفاوتی با حامیان‌شان داشته باشند هم بپرسیم: مرزی که ما باید میان خود و آن‌ها بکشیم کجاست؟

ارجاعات

۱. تراست از اتحاد چند شرکت که کالایی مشابه به هم تولید می‌کنند و سهم عمده‌ای از بازار را در اختیار دارند به وجود می‌آید. تراست سهام شرکت‌هایی را که در آن عضو هستند، به صورت امانت نگه می‌دارد، اما مالکیت سهام برای خود شرکت‌ها باقی می‌ماند. اما شرکت‌ها استقلال مالی، فنی و بازرگانی خود را از دست می‌دهند و تمام امکانات و قدرت عمل آن‌ها در تراست متمرکز می‌شود. وظیفه اصلی تراست کنترل امور شرکت‌های عضو از طریق کنترل آرای سهامداران آن شرکت‌ها، انتصاب مدیران و اعمال نظارت مرکزی بر امور یکایک آن‌ها است، به نحوی که حداکثر سود تراست حاصل شود و در نهایت این سود میان اعضا تقسیم گردد. (منبع: ویکی‌پدیای فارسی.)

۲. Precariat: واژه‌ای که از ترکیب دو واژه‌ی پرولتاریا و pre-carious به معنای ناپایدار، متزلزل و بی‌ثبات ساخته شده و برای توصیف طبقه‌ای اجتماعی به کار می‌رود که از امنیت شغلی برخوردار نیست. پریکاریا از این لحاظ که مالکیتی بر ابزار تولید ندارد و مورد تبعیض طبقاتی قرار می‌گیرد هم‌چون پرولتاریاست، اما تفاوت آن با پرولتاریا آن است که حتی نمی‌تواند به نحوی باثبات و مستمر کار خود را بفروشد و همواره در معرض خطر از دست دادن شغل است. بسیاری از محققان معتقدند که ظهور این طبقه از عوارض سرمایه‌داری نئولیبرالیستی بوده است.

۳. (Working Artists and the Great Economy (w.a.g.e):

سازمانی غیردولتی که در سال ۲۰۰۸ در نیویورک شکل گرفت و از گروهی از فعالان اجتماعی تشکیل شده که برای ایجاد روابط اقتصادی پایدار و باثبات میان هنرمندان و نهادها تلاش می‌کنند.

۴. Sackler family: خانواده‌ی قدرتمند و بانفوذ سکلر، صاحب دو کارخانه‌ی داروسازی پردو فارما و موندی فارما، از دهه‌ی ۱۹۹۰ بر تجویز و فروش گسترده‌ی داروهای اپیوئید اصرار داشتند و مسکن‌های مورفینی آهسته‌رهش ساخت این کارخانه‌ها در دهه‌ی ۲۰۰۰ به بحران اعتیاد به مسکن‌های مورفینی در آمریکا منجر شد. خانواده‌ی سکلر از نهادهای خیریه‌ی فراوانی حمایت می‌کنند و کمک‌های مالی عظیمی به بزرگ‌ترین موزه‌های هنری آمریکا و انگلستان از جمله موما، گوگنهایم، اسمتسونین، موزه‌ی بریتانیا و موزه‌ی تیت و هم‌چنان دانشگاه‌هایی هم‌چون ییل، هاروارد، آکسفورد و کمبریج اهدا کرده‌اند. رسوایی اپیوئید چنان گسترده بود که سبب شد بسیاری از این نهادها مجبور شوند دریافت کمک مالی از این خانواده را متوقف کنند.

۵. Nan Goldin، عکاس امریکایی متولد ۱۹۵۳، بیش‌تر کارهایش درباره‌ی بدن دگرباشان و غیر دگرباشان و روابط آن‌هاست.

بهترین‌های موزه: گفت‌وگویی در گالری

آندرا فریزر

ترجمه‌ی گلناز صالح‌کریمی

مقدمه‌ی مترجم

«بهترین‌های موزه» بخشی از «مجموعه‌ی دیدگاه‌های معاصر، سخنرانی هنرمندان» بود، که با همکاری دانشگاه تمپل و سرمایه‌گذاری پیو چریتبل تراستس (هیئت امنای خیریه‌ی پیو) ترتیب داده شد.

اغلب جمله‌هایی که جین کسلتن (با بازی آندرا فریزر) به زبان می‌آورد نقل‌قول‌هایی هستند که فریزر از منابع مختلف جمع‌آوری کرده. این جمله‌ها از دو دسته از منابع نقل می‌شوند، یکی متونی درباره‌ی هنر و موزه، دیگری متن‌ها و گزارش‌های اجتماعی درباره‌ی سبک زندگی و ارزش‌های



آندرا فریزر در نمایی از
« بهترین های موزه:
گفت‌وگویی در گالری»

واقعیت‌های سیاسی و اقتصادی‌ای را پنهان می‌کنند که به بی‌عدالتی در توزیع ثروت و آموزش می‌انجامد. فریزر در این اجرا از زبانی آبرونیک استفاده می‌کند، به این معنا که درست مانند راهنماهای موزه‌ها و با همان لحن و عبارات، به تحسین و تمجید آثار موزه می‌پردازد، اما این عبارات را درباره‌ی اشیا غیرهنری به‌کار می‌برد و یا در اشاره به آثار هنری، از گزارش‌های اجتماعی و اقتصادی نقل‌قول می‌آورد با این هدف که نشان دهد زبان «کارشناسان» تا چه حد غیرخنثی، جهت‌دار و ایدئولوژیک است. گاهی نیز مکان‌های عمومی مخصوص طبقات فرودست را در تناظر با مکان‌های هنری به‌خصوص موزه

فرهنگی مردم طبقات اقتصادی مختلف، کاتالوگ نمایشگاه‌های موزه‌ی فیلادلفیا، مقالات و کتاب‌هایی درباره‌ی موزه و کارکرد آن، گزارش‌های مختلفی از هیئت امنای موزه‌ها درباره‌ی نقش مهم موزه از دید مدیران و گاهی نیز متون مهمی درباره‌ی فلسفه‌ی هنر، مانند نقل‌قولی که از کتاب «نقد قوه‌ی حکم» اثر امانوئل کانت می‌آورد، منابع هنری را تشکیل می‌دهند و جمله‌هایی که فریزر انتخاب کرده بر توصیف فرم آثار هنری تأکید دارند. فریزر عبارات را به‌نحوی جدا کرده که حساسیت مخاطب به تکرار کلمات کلیدی‌ای مانند زیبایی، ظرافت، کمال را برانگیزد، صفاتی که فقط به فرم اشاره دارند و وابستگی هنر به زمینه‌ی آن را پنهان می‌کنند.

فریزر از گزارش‌هایی مربوط به اسکان تهیدستان بی‌خانمان در فیلادلفیا، تحقیقاتی درباره‌ی طبقات اقتصادی و سبک زندگی طبقات تنگدست و مقالاتی درباره‌ی آموزش عمومی، عباراتی را جدا کرده که در آن‌ها می‌توان گونه‌ای تقابل میان ذات‌گرایی و اعتقاد به اکتسابی بودن فرهنگ را در تحلیل فرهنگی طبقات اقتصادی مختلف تشخیص داد، کلیدواژه‌هایی مانند ظرافت، وقار و سلیقه مفاهیمی هستند که ذات‌گرایی نهفته در این تحلیل‌ها را نشان می‌دهند و آن را در تناظر با فرم‌گرایی خنثی و فریبکارانه‌ی توصیف‌های هنری می‌نهند: این‌گونه توصیف‌های هنری که متکی به وصف زیبایی و کمال آثار هنری استاندارد هستند و بسیاری از سیاست‌های صاحبان سرمایه‌ی مالی و فرهنگی در رأس موزه‌ها را پنهان می‌کنند، درست شبیه به همان گزارش‌هایی هستند که بی‌سلیقگی و زمختی را به تهیدستان نسبت می‌دهند و آن را در ذات آنان می‌بینند و به‌نحوی ایدئولوژیک،

قرار می‌دهد تا با تأکید بر تفاوت‌ها و شباهت‌ها از موزه تقدس‌زدایی کند و خصلت اجتماعی و سیاسی وضعیت را نشان دهد که فرادستان آن را «ذات فقر» می‌پندارند. در این ترجمه همه‌ی نقل‌قول‌ها در گیومه آمده‌اند و پانویس‌ها حذف شده‌اند، مگر در سه‌چهار مورد که به نظر می‌رسید ذکر منبع به فهم خواننده کمک می‌کند. خوانندگان علاقه‌مند می‌توانند برای دسترسی به پانویس‌ها با «زمینه» تماس بگیرند.

فوریه ۱۹۸۹، موزه‌ی هنر فیلادلفیا

عصر بخیر... من جین کسلتن هستم و به تکتک شما که امروز به موزه‌ی هنر فیلادلفیا آمده‌اید، خوشامد می‌گویم. امروز راهنمای شما هستم تا با هم گشتی در موزه بزنیم و نگاهی به تاریخ موزه و مجموعه‌های آن بیندازیم. برنامه‌ی امروز ما به بازدید از مجموعه‌های موزه اختصاص دارد و بهترین‌های موزه نام دارد، ما امروز سری می‌زنیم به بعضی از سالن‌های موزه، سالن‌های دوره‌ای مشهور موزه، سالن غذاخوری، اتاق رختکن و غیره، سرویس‌های بهداشتی... ما هم‌چنین از بخش پذیرش و بسیاری از فضاهای خدماتی و پشتیبانی دیدار خواهیم کرد و البته از این ساختمان... این ساختمانی که تمام این‌ها را در خود جا داده است. و البته خود موزه، خود موزه، که خود این «خود» چه جذاب است!

مسلاً در گردش امروز فقط بخش کوچکی از موزه را خواهیم دید؛ این موزه با بیش از دویست گالری شامل

صدها هزار اثر هنری است که طی قرن‌ها در سراسر جهان خلق شده‌اند. اما شما پس از این بازدید فقط تصویری کلی پیدا می‌کنید، این گردش کمک‌تان می‌کند از این فضا سر در آورید.

این‌جا ورودی غربی موزه است. خب، آن روبه‌رو هم ورودی شرقی است، که کمی بعد به آن سمت می‌رویم. این‌جا درواقع مرکز موزه است، که همان‌طور که در این نقشه‌ها می‌بینید، از یک ساختمان دراز مرکزی تشکیل شده که بال‌های آن از دو طرف تا انتها گسترش یافته‌اند. این ساختمان چهار طبقه است به اضافه‌ی یک زیرزمین.

در این‌جا سالن ورودی غربی دسترسی به طبقه‌ی همکف بال جنوبی ساختمان را فراهم می‌کند که بعضی از امکاناتی که موزه برای عموم در نظر گرفته در آن‌جا قرار دارند و ما هم کمی بعد از آن دیدن خواهیم کرد.

جین به سمت میز اطلاعات در مرکز سالن ورودی غربی می‌رود: هم‌چنین در این‌جا میز مدل جدید موزه قرار دارد که میزی است ترکیبی، هم میز اطلاعات است هم میز پذیرش، امیدوارم همه‌ی شما هزینه‌ی ورودی را در قسمت پذیرش پرداخت کرده باشید، این میز برای عضوگیری هم هست. البته اگر در موزه عضویت داشته باشید لازم نیست هزینه‌ی ورودی پرداخت کنید.

می‌دانید که عضویت «نقشی به‌شدت مهم و تعیین‌کننده در بقای موزه ایفا می‌کند. بسیاری از اعضا اظهار کرده‌اند

که انگیزه‌شان برای عضویت در این موزه آن بوده که دریافته‌اند این موزه نهادی با بالاترین کیفیت و یکی از عظیم‌ترین گنجینه‌های تمدن بشری است. آن‌ها این مکان را مبرا از ضروریات مادی و مبتذل واقعیت این جهانی می‌دانند، جایی که هر فردی می‌تواند پیوند خود با نیروهای خلاق جهان قدیم و جدید را تحکیم بخشد.»

در صورتی که از اعضای موزه باشید، می‌توانید از سالن مخصوص اعضا نیز استفاده کنید که در بالکن، درست بالای سر من در سمت راست قرار دارد.

خود من هزینه‌ی ورودی پرداخت نکرده‌ام، البته من از اعضای موزه نیستم، کارمند موزه هم نیستم. سخنران مهمان هستم و از سوی بخش آموزش دعوت شده‌ام و مثل اعضای هیئت امنای موزه‌ها و مثل همه‌ی راهنماهای موزه‌ها، داوطلبانه این‌جا کار می‌کنم. بنابراین، این امتیازی برای من است، مایه‌ی افتخار من است که به عنوان مهمان، به عنوان داوطلب و اگر اجازه می‌دهید بگویم به عنوان هنرمند، فرصت آن را یافته‌ام که این‌جا و امروز نظر خود را فقط به عنوان یک فرد، فردی با ویژگی‌های خاص خودش، بیان کنم.

و از صمیم قلب آرزو می‌کنم که بتوانم بهترین قابلیت‌هایم را به نمایش بگذارم، که البته همه‌ی ما چنین می‌کنیم و اصلاً به همین خاطر است که اکنون این‌جاییم.

اجازه دهید به سمت ورودی شرقی حرکت کنیم. لطفاً دنبال من بیایید.

چین گروه را به سمت آسانسورها هدایت می‌کند: هوم، رسیدیم. ما به طبقه‌ی دوم می‌رویم.

طبقه‌ی دوم، سالن پلکانی بزرگ: این‌جا سالن پلکانی بزرگ است. و همان‌طور که می‌بینید، ما در طبقه‌ی دوم هستیم، درست در ورودی شرقی. همان‌طور که پیش از این گفتم، این‌جا مرکز موزه است و از این‌جا می‌شود به تمامی مجموعه‌ها دسترسی داشت. در سمت راست، بال جنوبی ساختمان قرار دارد که طبقه‌ی اول آن به هنر امریکایی اختصاص یافته و به‌طور کلی جدا از بقیه است، در طبقه‌ی دوم نیز هنر جنوب آسیا و شرق دور و نزدیک و هنر قرون وسطا قرار دارند. در سمت چپ من بال شمالی ساختمان است، آن‌جا در طبقه‌ی اول می‌توانید هنر اروپایی و هنر قرن بیستم و در طبقه‌ی دوم آثار بیش‌تری از هنر اروپایی و سالن‌های دوره‌ای را بازدید کنید، که کمی بعدتر درباره‌شان صحبت می‌کنیم.

موزه‌ی هنر فیلادلفیا یکی از قدیمی‌ترین موزه‌های هنر در ایالات متحد است. این‌جا سال ۱۸۷۷ افتتاح شده و در ابتدا موزه و مدرسه‌ی هنرهای صنعتی پنسیلوانیا بوده. در ۱۸۷۷. البته آن موزه‌ی اولیه در سالن یادبود قرار داشت نه در این ساختمان. این ساختمان در سال ۱۹۲۸ به روی عموم باز شد. در ابتدا قرار نبود که این‌جا موزه‌ی پنسیلوانیا باشد. آن اوایل، در حدود سال ۱۹۰۷ تصور می‌شد این‌جا «این ساختمان به عنوان محلی که بلوار فرانکلین به آن منتهی می‌شود، ساختمانی است عالی. این‌که خود ساختمان چه کارکردی داشته باشد، موضوعی فرعی بود.»

اما موزه‌ی هنر صرفاً ساختمان یا مجموعه‌ای از اشیا نیست. موزه‌های هنر، به‌خصوص موزه‌های هنری وابسته به شهرداری، مانند همین موزه‌ای که ما داریم، نهادهایی عمومی‌اند که مأموریتی خاص بر عهده‌شان است و اختیارات مشخصی دارند. موزه‌ی هنر فیلادلفیا هم، مانند همه‌ی نهادهای عمومی، محصول یک استراتژی عمومی بوده است.

آن استراتژی چه بود؟

در سال ۱۹۲۲ دفتر موزه در یادداشت «موزه‌ی جدید و خدمات آن به شهر فیلادلفیا» نوشت: «ما به این نکته واقفایم که نه به لحاظ اقتصادی، نه به لحاظ ملی و نه به لحاظ استراتژیک صحیح نیست اشیائی که ارزش معنوی برای مردم دارند به سرقت بروند و بعد برای جبران این خسارت دستمزدها افزایش یابند.»^۱

بسیاری از نهادهای شهری آن دوران به همین ترتیب [تغییر استراتژی دادند]، مانند... [چین در این‌جا فهرستی از نهادهای دولتی را برمی‌شمرد که اکثرشان نوانخانه‌هایی برای نگهداری از افراد بی‌خانمان، کودکان یتیم و بیماران تنگدست بودند].

این‌ها به گورستان زنده‌ها یا گورستان‌های اجتماعی معروف بودند. نوانخانه عبارت‌ی کلی و وقیح بود که هر کسی را که به نوعی در تنگنا قرار داشت شامل می‌شد، انباری نکبت‌بار بود که آت‌و‌آشغال‌های جامعه را آن‌جا می‌ریختند و هیچ‌کس داوطلبانه وارد آن نمی‌شد. دست‌ورالعملی که قرار بود به کمک مردم بیاید، به آئینی برای تحقیر مردم

بدل شد، تحقیری چنان نفرت‌انگیز که پست‌ترین شغل‌ها با پایین‌ترین دستمزدها به آن ترجیح داشت.

چین به سمت پنجره‌ای می‌رود و به پیانویی که کنار پنجره قرار دارد تکیه می‌دهد:

گالری هنری شهرداری «در صورتی‌که واقعاً در راستای اهداف خود عمل کند، فرصتی را فراهم می‌آورد برای کسانی که از سلیقه‌ای پرورش‌یافته بهره‌مندند اما ابزاری برای ارضای آن در اختیار ندارند، آن‌ها می‌توانند در این‌جا از بالاترین امتیازهایی که ثروت و رفاه برای‌شان به ارمغان آورده لذت ببرند.» هم‌چنین، موزه برای کسانی که هنوز سلیقه‌ی خود را به کمال نرسانده‌اند فرصتی مهیا می‌کند و «ذوق آنان را پرورش می‌دهد». اما مهم‌تر از همه آن است که گالری هنری شهرداری باید «آن‌قدر گسترده باشد که کارکرد هنر را که عبارت است از بیان هر آن‌چه ناب‌ترین است، به بهترین وجه در قالب دستاوردها یا آرزوهای بشری نمادین سازد، ... تصویر تباهی مردم به این‌جا راه نمی‌یابد.»

چین پرده‌های پنجره را کنار می‌زند و چشم‌انداز زیبایی از بلوار بنجامین فرانکلین نمایان می‌شود:
این منظره را ببینید! چه باشکوه است!

«اگر در شهرمان هنر نداشته باشیم، یا جاهای قشنگ نداشته باشیم، نمی‌توانیم انتظار داشته باشیم که گردشگران به شهر ما بیایند.»

چین رو به گروه ادامه می‌دهد:

«فیلادلفیا گروه‌های مختلفی از نیروی کاری تحصیل کرده و آموزش فنی دیده را به خود جذب کرده است، چرا که جوانان علاقه‌ی خاصی به این منطقه دارند. هم‌چنین، به سبب حفظ روش‌های سنتی تولید، کارگران ماهر نیز به وفور در این‌جا یافت می‌شوند.»

چین قدم‌زنان به سمت گروه می‌رود و از کنار آن‌ها می‌گذرد: «آب‌وهوای این‌جا سالم است. فضاهای عالی برای زندگی با قیمت مناسب در دسترس‌اند... نظامی موفق سر کار است که به خوبی کار می‌کند. اما از همه‌ی این‌ها مهم‌تر این‌که فیلادلفیا جای زندگی است.»

فیلادلفیا پنج تیم ورزشی حرفه‌ای دارد که می‌توانید طرفدار هرکدام که می‌خواهید باشید، یک گروه ارکستر در سطح جهانی، صد موزه، بزرگ‌ترین پارک شهری در کشور و رنسانسی در خدمات رستورانی که امروز در کل جهان بر سر زبان‌ها افتاده.»

به اضافه‌ی: «هفتصد هزار متر مربع فضای اداری جدید، تکنولوژی مدرن، مراکز درمانی، انتشارات و مراکز فروش کتاب‌های پزشکی، خدمات عمومی بازرگانی، خدمات مالی، صنایع سنگین، مد...»

حالا به گالری‌ها برویم و کمی درباره‌ی سالن‌های دوره‌ای موزه صحبت کنیم، سالن‌های دوره‌ای مشهور موزه که پیش از این به آن‌ها اشاره کردم.

چین گروه را از میان گالری‌های هنر اروپایی به سمت یکی از سالن‌های دوره‌ای موزه هدایت می‌کند:

این‌جا گزند سالن شاتو دو دراوی^۱ است. فرانسوی است. متعلق به قرن هجدهم...

فرانسه‌ی قرن هجدهم چنان اهمیتی برای «زندگی به سبک خاص» قائل بود که نظیر آن در تاریخ کم‌تر دیده شده. «این سبک ساده و بی‌پیرایه را ملاحظه کنید که مشخصه‌ی آخرین سال‌های حکومت لوئی شانزدهم است و این‌جا در سطوح ساده و گسترده خود را نشان داده است، قاب‌های کشیده و متناسب با تزئینات کلاسیک که با برش‌هایی بی‌نهایت نازک و شکننده و درخشان کنده‌کاری شده‌اند. زیبایی و ظرافتی چشمگیر، جذابیتی منحصربه‌فرد، که از نهایت مهارت هنرمند نشان دارد...»

بعد از این‌جا، مایلم درباره‌ی سالن دوره‌ای دیگری صحبت کنم. سالنی که در آن طرف گالری قرار دارد...

چین به سالن دوره‌ای دیگری در آن سوی گالری می‌رود. این اتاق در انتهای راهروی باریکی است که سرویس بهداشتی آقایان نیز در سمت دیگر آن قرار دارد:

این‌جا اتاقی است قاب‌بندی‌شده^۳ به سبک انگلیسی که به ۱۶۲۵ باز می‌گردد و در ۱۹۵۲ به این موزه راه یافته است. این اتاق شامل نقاشی‌هایی هلندی از قرن هفدهم است. و این طرف سرویس بهداشتی آقایان است.

«فضاهای دو سوی یک دیوار نازک چه اندازه می‌توانند متفاوت باشند! در این سوی دیوار خانواده‌ای که به سبب آموزش اجتماعی ناکافی به وضعی آشفته و آلوده افتاده، به نظافت شخصی و محل زندگی‌شان هیچ توجهی نشده. گند و کثافت کف زمین را پوشانده، تنها به این دلیل که هیچ‌کس



موزه هنر فیلادلفیا

با کفپوش‌های چوبی ظریف و تمیز پوشیده شده. روی میز وسط چراغ مطالعه و گلدانی با گیاهان تازه قرار دارند، روی دیوارها تابلوهایی از منظره‌ها و تصویرهای خانوادگی آویخته شده، انگار که دفتر کار به معبدی تبدیل شده باشد.»

میل به تغییر این وضعیت ندارد یا خود را موظف به آن نمی‌بیند. حق مالکیت محترم شمرده نمی‌شود و اگر رعایت شود فقط با اعمال زور یا از روی ترس است. در آن سوی دیوار، فقط چند سانتی‌متر آن طرف‌تر، کف زمین

«مسلم است به ساکنان شلخته و مخرب به همان اندازه‌ی کسانی که مکان را تمیز نگاه می‌دارند، از آن به خوبی نگهداری می‌کنند و هزینه‌ها را به موقع پرداخت می‌کنند، توجه نمی‌شود.»

جین اتاق قاب‌بندی شده را ترک می‌کند:

«لازم است مردمی را که برای لباس و ظروف چینی و کاغذیواری و جواهرات گران‌قیمت هزینه می‌کنند، واداریم که با مشاهده‌ی شاهکارهای هنری از دیگر اعصار و تمدن‌ها، معیارهای سلیقه‌ی خود را بالاتر ببرند.»
مثلاً در این جا...

جین به سراسر گالری اشاره می‌کند:

«استفاده از چیدمان‌های معمارانه، فضایی ناب در درون گالری‌های موزه پدید آورده است.»

جین به گالری دیگری وارد می‌شود. سپس رو به «تولد ونوس» اثر نیکلا پوسن می‌گوید:

«باشکوه... بی‌نقص و شگفت‌انگیز... فاخر... این پیکره از ظریف‌ترین و زیباترین مخلوقات بشری است... تصویری با ضرباهنگ و سیلان استثنائی...»

جین به سوی تابلوی «سنت لوک» اثر سیمون ووئه می‌رود: این از همه چشم‌گیرتر است، طرح‌های واضح و برجسته‌ی این اثر، که نسبتاً مختصر اما قدرتمند و هماهنگ هستند، ستایش بسیاری را برانگیخته، یکی هزاران اثری که مشاور حقوقی برجسته‌ی فیلادلفیا جمع‌آوری کرده... عظیم، تماشایی... در یک زمینه‌ی ساده و بی‌پیرایه...

جین به سمت گالری‌ای می‌رود که «چهار فصل» منسوب به آگوستن پاژودر آن قرار دارد:

«قرص و محکم، به‌اندازه، سنجیده و رام... مستقل و متکی به خود...»

جین با اشاره به «قربانی کردن تیر عشق در محراب دوستی» اثر ژان پی‌یر آنتوان تاسرت می‌گوید:

یکی از تکان‌دهنده‌ترین و تأثیرگذارترین تفسیرها [از حکایت مزبور]... بدن‌های در پیچ‌وتاب، در زنجیر، عضلانی... عظیم، جنون‌آمیز... پرشور و پرابهت... قطعه‌ای عالی برای تکمیل کاخ‌ها و کلیساهای مجلل اروپایی...

جین به گالری دیگری وارد می‌شود و با اشاراتی کلی ادامه می‌دهد:

یکی از پیچیده‌ترین و زیباترین ترکیب‌بندی‌ها در قرن هفدهم...

در اشاره به بوفه [قفسه] اثر آدام وایزوایلر:

تصویر دختران جذاب در حال رقص... در اندازه‌ی طبیعی، باوقار، اسطوره‌ای... خلق شکوه و عظمتی کمابیش رویاگون. دوار و مواج... مبالغه‌آمیز، حمله‌ور [به حواس بیننده]... واجد یک خصلت نمایشی عظیم و نیز، به‌وضوح خاص و متمایز...

جین به سالنی که «چهار فصل» در آن قرار دارد بازمی‌گردد و رو به گروه صحبت می‌کند:

«با وجود آن‌که او از "خارج شهر" آمده بود، تجربه‌ها و آموخته‌هایی مشابه آن‌ها داشت و خود را با برنامه‌های عصرگاهی در خانه، آکادمی موسیقی روزهای سه‌شنبه،

شب افتتاحیه نمایشگاه رنگ‌وروغن... وفق داد.»^۴

با لحنی کلی ادامه می‌دهد:

جایی که تا پایان قرن منبع تغذیه‌ی والاترین کیفیات ذوقی به شمار می‌رفت...

چین به چارپایه‌ی یکی از نگهبان‌ها در گوشه‌ی گالری اشاره می‌کند:

مقیاس و پیچیدگی این اثر... نشان از چه بلندپروازی‌ها که ندارد... مطابق با سنت درخشان اروپایی... زیبا و سرشار... رها از زمان و مکان...

رو به «چهار فصل: [مجسمه‌ی] پاییز هم‌چون باکوس»: و این‌جا را ببینید... «امریکایی، مادر و سه برادر که به وضوح پایین‌تر از حد عادی‌اند، خود مادر ناقص‌العقل، خشن، بی‌تربیت، فاقد تمام کیفیات مادرانه، بی‌عرضه، بی‌مسئولیت... شوهر دومش از پست‌ترین آدم‌ها، از خانواده‌ای شرور و سطح پایین... پدر با هوشی پایین‌تر از سطح متوسط... کلاً هر که با این خانم در ارتباط بوده او را آدم ضعیفی دیده... که به سبب تمایلات غیراخلاقی‌اش شخصیتی خطرناک به نظر می‌رسد... با آن سرووضع به شدت زمخت و سطح پایین... فاقد توانایی یادگیری... فاقد خدمتکار خانگی... کاملاً لخت و عور... که با ماهیتابه‌ی کثیف و دودگرفته‌ای در دست، کف زمین لم داده.»^۵

رو به گروه:

می‌خواهم زیبا باشم.

آئین‌های خانوادگی، عشق، نظم و ترتیب...

چین به سالنی که «تولد ونوس» در آن قرار دارد بازمی‌گردد و بی آن‌که به تابلوی خاصی اشاره کند می‌گوید: «لطیف، درون‌گرا... جذاب و اصیل... خویشتن‌دار... فارغ از اضافات... با خطوط راست و مستقیم.»

اکنون به «تولد ونوس» اشاره می‌کند:

«فرهنگ طبقات پایین: سبک زندگی، ارزش‌ها و الگوهای رفتاری بخش مهمی از جامعه‌ی امروز امریکایی محصول یک نظام فرهنگی مشخص است که شاید بتوان آن را «فرهنگ طبقات پایین» نامید.»^۶

چین بی آن‌که به تابلوی خاصی اشاره کند در گالری قدم می‌زند:

«ملاحظت محض... هماهنگ و کمال‌یافته... تأثیرگذار... قاعده‌مند و درعین‌حال دوست‌داشتنی... قدرتمند... متواضع... لذت‌بخش...» بی‌عرضه، تنبل، کم‌توقع... دچار فقر مزمن...

با اشاره به «تجاوز به ساینی‌ها» اثر لوکا جوردانو:

«ناتوانی در نیل به موفقیت، به علت کمبودهای شخصیتی یا عدم یادگیری مهارت‌های لازم... طبقه‌ی جدید تهیدستان، خانواده‌های مسئله‌دار، فرهنگ فقر، فقر و بدنامی، مسکین، ضعیف، پرسروصدا، دردسرساز و در کل... فرودست.» با اشاره به یک تابلوی خروج در انتهای گالری: «رنگ‌آمیزی دقیق، بافت و رنگ ملایم، این تابلو

نمونه‌ی درخشانی است از یک فرم درخشان.»

چین از گالری خارج می‌شود و از گروه فاصله می‌گیرد. به سمت گالری‌های هنر قرون وسطا می‌رود و بعد دوباره به سمت سالن پلکان بزرگ برمی‌گردد. با اشاره‌های کلی می‌گوید:

روابط سطحی و متزلزل میان افراد... سطح پایین مشارکت... بی‌علاقگی یا نادانی نسبت به جامعه... احساس بی‌پناهی و بی‌کفایتی... دستاوردهای اندک و سطح پایین انگیزش شخصی.

برمی‌گردد و خطاب به گروه صحبت می‌کند:

«عشق به زیبایی یکی از کمال‌یافته‌ترین احساساتی است که به زندگی ارزش زیستن می‌بخشد.»

باز با اشاره‌هایی کلی:

مشاغلی که مهارت بالایی نمی‌طلبند... کارگر غیرماهر... پادو...

با اشاره به قسمت‌های مختلف گالری ادامه می‌دهد:

«در هتل‌ها، خشکشویی‌ها، آشپزخانه‌ها، کوره‌ها،

کارخانه‌های غیرعضواتحادیه، بیمارستان‌ها...»

«خانه‌های آجری پراکنده... انبارهای ملال‌انگیز... دیوارهای

خالی و اوراق فروشی‌ها... محصور، بی‌روح... اغلب غم‌بار.»

چین به سالن پلکان بزرگ بازمی‌گردد و خطاب به گروه می‌گوید:

واقعاً می‌گویم! مثلاً این نمونه...

هم‌چنان در حال صحبت به سمت پلکان می‌رود و به نیمکت‌ها، حفاظ‌های سنگی، فرشینه‌ها و غیره اشاره می‌کند:

«اتاق روستایی معمولی و آشنایی را که همیشه در آن زندگی کرده‌اید در نظر بگیرید، همان اتاقی که هرگز به چشم یک اثر هنری به آن نگاه نکرده‌اید؛ حالا فرض کنید می‌آیید و به تدریج آن را تغییر می‌دهید، جای صندلی را عوض می‌کنید، روی شومینه را مرتب می‌کنید، نصف آن خرده‌ریزهای روی شومینه را دور می‌اندازید و آن‌جا را خلوت می‌کنید - دیده‌اید که بیش‌تر آدم‌ها چطور روی شومینه‌شان را با خرت‌وپرت پر می‌کنند - بعد، یکی دو تا چیز قشنگ آن رو می‌چینید، دقت می‌کنید که در جای درستی نسبت به هم قرار بگیرند... هنرمندان هم همین کار را می‌کنند... خوب، من فکر می‌کنم کار موزه‌ها هم همین است و این کار را برای همه‌ی ما می‌کنند.»

چین به همراه گروه از پلکان بزرگ پایین می‌رود. در پاگرد دوم شروع به صحبت می‌کند، تا به پایین پلکان می‌رسد: همان‌طور که پیش از این اشاره کردم این‌جا از یک ساختمان مرکزی و چند ساختمان جانبی تشکیل شده...

«ساکنان این‌جا در چهل و دو اتاق حدوداً سیزده در شش متر اسکان داده شده‌اند، در هر اتاق حدود بیست تا بیست‌وچهار نفر سکونت دارند و براساس عادت‌ها و ویژگی‌های کلی شخصیتی طبقه‌بندی شده‌اند، به نحوی که شایسته‌ترین‌ها از بی‌کس و کارها و به درد نخورها جدا شده‌اند تا چهره‌ی نفرت‌انگیزی که اکثر مؤسسه‌های این‌چنینی پیدا می‌کنند، این‌جا به چشم نیاید. امریکایی‌ها کلاً جدا از بقیه هستند، ایرلندی‌ها هم همین‌طور،

سیاه‌ها هم اتاق‌های مخصوص خودشان را دارند.»
«این‌جا هم چنین یک ندامتگاه دارد، یک بیمارستان برای بیماران جسمی و روانی، چندین ساختمان بزرگ شامل کارگاه‌ها، اتاق‌های آموزشی، اتاق‌هایی مخصوص اسکان کودکان و تعدادی توالت بزرگ و تمیز و مرتب در حیاط...»

جین کنار تابلوی «رهایی رعیت» اثر دیگو ریورا می‌ایستد. این تابلو زیر پله‌ها، کنار درختن آویزان است:
این آبخوری خوشگل را ببینید!

جین وارد رختکن می‌شود و به آبخوری گوشه‌ی اتاق اشاره می‌کند:

«اثری با عظمت و ایجازی چشم‌گیر... به شدت در تقابل با محصولات خشک و شدیداً استیلزهای که به این شکل ساخته می‌شوند... عظمت و یکدستی... نهایت بلندپروازی و استواری را در این اثر ملاحظه کنید...»

باشکوه، اسطوره‌ای، در اندازه‌ی طبیعی...
من هم می‌خواهم زیبا باشم.

جین از رختکن خارج می‌شود و به گروه اشاره می‌کند به دنبالش بروند:

می‌دانید «هر آدمی، هر چقدر هم بی‌تجربه و آموزش‌ندیده باشد، می‌تواند هزاران شی را (اگر یک شی باشد که چه بهتر) پیدا کند که به وضوح بی‌نقص و عالی باشند و کاملاً با تلاش نصفه‌نیمه‌اش برای دستیابی به کمال جور درآیند.»

مثلاً...

جین به سمت مجسمه‌ای از دیوید اسمیت می‌رود، کنار آن می‌ایستد و دست‌ها را از هم می‌گشاید:

دقت کنید که چطور نور روی بافت پارچه و طرح پیچازی ظریف این لباس رسمی می‌درخشد و به چین‌های اطراف بازوها، پاها و کمی پایین زانوها و کشیدگی اطراف کمر و یقه جلای نقره‌فام درخشانی می‌بخشد...

و اما نگاهی به چهره بیندازید. پوست صورت کمی شکسته شده و او سر را کمی به آن سو چرخانده...

جین به سمت پلکان می‌رود و ادامه می‌دهد:

با وجود آن‌که می‌شود از لباس‌ها و حالت بدن او گمان برد که فردی از طبقه‌ی ممتاز یا یک بانوی اشرافی است، بیننده‌ی تیزبین و اهل تشخیص متوجه آثار زخم روی دست‌ها می‌شود و می‌بیند که ناخن‌ها به خوبی نگهداری نشده‌اند و دندان‌ها مرتب نیستند.

جین ناگهان بین پله‌ها می‌ایستد و رو به گروه می‌گوید:

«وظیفه‌ی موزه را می‌توان چنین تعریف کرد: کار مستمر و جدی با ثبات‌قدم و وظیفه‌شناسی برای متمایز ساختن کیفیت عالی از کیفیات معمولی.»

«اشتهاآورترین چاشنی، گرسنگی است و هر آدمی که بیماری اشتهاایش را کور نکرده باشد، هر آن‌چه را خوردنی است با رغبت می‌خورد... [اما] این نوع رضایت نشان‌دهنده‌ی انتخاب از روی ذوق و سلیقه نیست. فقط وقتی که نیاز به غذا رفع شده باشد است که می‌توانیم تشخیص دهیم بین این همه انسان چه کسی ذوق و سلیقه دارد و چه کسی فاقد آن است.»^۶

در تالار ورودی غربی:
با این همه، تهیه‌ی یک ظرف پنیر و میوه‌ی خوشگل که
کاری ندارد. این جا مثلاً:

با اشاره به «نیمف‌های رقصان» اثر کلود میشل (مشهور
به کلودین):
تکه‌های بزرگ پنیر چدار سفید ورمونت که به صورت
نامنظم بریده شده و یک سیب عالی که سلیقه را در
سادگی به نمایش می‌گذارد...

با اشاره به تصویر دیگری از «نیمف‌های رقصان»:
«...که از ترکیب‌های هولناکی مثل این تکه‌های گرد مرغ
با آووکادو به مراتب بهتر است.»

جین از کنار مجسمه‌های «نیمف‌های رقصان» می‌گذرد، از
رختکن عبور می‌کند و به راهرویی وارد می‌شود که
سرویس‌های بهداشتی، تلفن‌ها، گالری فروش و اجاره‌ی
آثار هنری و هم‌چنین چند اثر هنری معاصر در آن قرار دارند.
ظاهراً این روزها هر کسی داستان ترسناکی برای گفتن دارد.
مدتی پیش در مهمانی صبحانه‌ای از آقاییی که خانه‌ی مجللی در
دلانسی داشت، شنیدم که می‌گفت نمی‌تواند دم در خانه گل
بکارد، چون هر روز صبح شاهد این صحنه است که گلدان‌ها
افتاده و شکسته‌اند و کف زمین پر از آشغال و کثافت شده
است.

آقای دیگری تعریف می‌کرد که گدای را در خیابان دیده که
ظاهراً بعد از آن که همه‌ی سوراخ سنبه‌ها و زیرپله‌ها را به
تصرف خود در آورده بوده به سراغ خیابان ولنا رفت، همان

خیابانی که مراکز خرید اصلی ما در آن قرار دارند، و جلوی
فروشگاه نان داسکین [لباس‌فروشی معروف زنانه] ایستاده.
هیچ‌کس، حتی پلیس، نتوانسته این گدا را از محل دور کند.
خانمی که همیشه حامی موزه‌های هنر بوده و هست، معتقد
بود منظره‌ی آن‌جا افتضاح شده.
«دیگر هیچ گوشه‌ی متمدنی باقی نمانده که آدم به آن‌جا پناه
ببرد.»

جین در انتهای راهرو می‌ایستد و خطاب به گروه صحبت
می‌کند:

این راهرو بعضی از امکانات عمومی موزه را در خود جای داده
است؛ رختکن، سرویس‌های بهداشتی، تلفن‌ها... راستش
این‌جا اسم خاصی ندارد...

این‌جا پایین سالن...
جین به سمت گالری‌های طراحی و چاپ در مقابل فروشگاه
موزه می‌رود:

این‌جا، این پایین، گالری طراحی و چاپ موریل و فیلیپ
برمن را داریم. انتخاب این نام برای این گالری بخشی از
برنامه‌ی معرفی اهداکنندگان بوده. می‌دانید که موزه برای
اهداکنندگان کلی از این فرصت‌های درست و حسابی جور
می‌کند، شانس این‌که اسم‌شان را روی یک مکان بگذارند.
این‌جا مثلاً...

جین به فروشگاه موزه اشاره می‌کند:
در ازای هفتصد و پنجاه هزار دلار می‌توانید اسم‌تان را روی
فروشگاه موزه بگذارید.
می‌دانید، من هم دوست دارم اسمم روی یک مکان باشد،

من خودم اگر هفتصد و پنجاه هزار دلار پول داشتم اسمم را روی این فروشگاه می‌گذاشتم... فروشگاه آندرا! چه اسم خوبی است، آندرا...

این‌جا آندراست، فروشگاه موزه. خانم جین پ. کسلتن، هنرشناس و هنردوست ازلی‌ابدی که یک‌بار کار راهنمای موزه را به عهده گرفت، این نام را در ۱۹۸۹ روی این فروشگاه گذاشت. جین همیشه دوست داشت این موضوع را گوشزد کند که: «حمایت از هنر حسی شخصی از مالکیت به آدم می‌دهد، حس مالکیت در خانه‌ی زیبایی هنرها. هم‌چنین، روشن‌ترین ذهن‌های جامعه با حمایت از هنر و وقف کردن خود برای خیر جمعی با هم پیوند می‌یابند.»

«شما او [جین] را می‌شناختید؟ اگر او را می‌دیدید عاشقش می‌شدید. زن خاصی بود... با آن گام‌های بلند و رفتار شایسته. با موهای بلوند، قد متوسط، لباس‌هایی ساده که با ظرافت و سنجیدگی انتخاب می‌کرد، فوق‌العاده، "جلاخورده"، معمولاً کیف‌دستی‌ای به همراه داشت... صدایش طنینی از حیرت و شگفتی داشت، صدایی دورگه، گرم و پراحساس و کشدار، که به‌خصوص حروف صدا دار را خیلی کشیده ادا می‌کرد... دانشجویی جدی، متواضع، تشنه‌ی یادگیری، با ذهنی تحلیلی... او خیلی می‌خواند... خوب نگاه می‌کرد و ما را هم به دیدن و نگاه کردن فرامی‌خواند... وقت برای خوب نگاه کردن همیشه داشت.»

جین لحظه‌ای سکوت می‌کند و سپس در حالی که از فروشگاه موزه عبور می‌کند و به راهروهای پرنور و خالی منتهی به

کافه‌ی موزه وارد می‌شود به صحبت ادامه می‌دهد: «موزه به مخاطبان آگاه و مشتاق نیاز دارد، علاقه دارد، مخاطبانی که دانش خود را به کمک مجموعه‌ها و برنامه‌های موزه مدام افزایش می‌دهند.»

موزه می‌گوید: «نیازهای شما در این‌جا برآورده می‌شود، شما در این‌جا رضایت و لذت را تجربه می‌کنید. شما در



آندرا فریز در حال اجرای یکی از آثارش در موزه‌ی لودویگ، کلن، ۲۰۱۳

این‌جا چیزهای زیباتری می‌بینید که به زندگی ارزش زیستن می‌دهند. شما در این‌جا از دردسرهایی که نیازهای مادی تحمیل می‌کنند رها می‌شوید. در این‌جا زیبایی آرمانی را می‌یابید. الهام می‌گیرید. مکانی مجزا را تجربه می‌کنید. معیارها را درک می‌کنید، تمدن را لمس می‌کنید.» جین به کافه نزدیک می‌شود: اوه، من خوشبختی را تجربه کرده‌ام؛ خوشبختی واقعی،

خوشبختی حقیقی، خوشبختی را همین‌جا در موزه تجربه کرده‌ام، کنار همین کاشی‌ها، در این سالن، در آن سالن... چه خوب است حس زنده بودن. من دوست دارم مثل یک شی هنری زندگی کنم. چه خوب است زندگی کردن هم‌چون یک شی هنری... «ترکیب پیچیده‌ای از هماهنگی بی‌پیرایه، سرزندگی و بی‌واسطگی؛ تشریفات جدی که با فضایی با درخشندگی عالی تلطیف شده.» آدمی بیش از این چه می‌خواهد؟ لطیف، اسطوره‌ای، در اندازه‌ی طبیعی...

جین وارد کافه می‌شود: «این اتاق نمادی از دوران طلایی هنر استعماری در فیلادلفیای اوایل انقلاب است و به‌حق می‌توان آن را یکی از زیباترین اتاق‌های تمام امریکا دانست.»

جین به میز و صندلی‌ها و سطل آشغال و غیره اشاره می‌کند: دقت کنید به «تزئینات معمارانه‌ای که در آن... عناصر کلاسیکی هم‌چون سردرهای شکسته و نیم‌ستون‌های تراش‌خورده که عناصری آشنا در طراحی خانه‌های انگلیسی بودند، با تزئینات گچی شعله‌سان و نامتقارن برگرفته از سبک روکوکوی فرانسوی ترکیب شده‌اند. مبلی که به زیبایی رویه‌دوزی شده، صندلی‌هایی به سبک چپ‌نیل^۱ و میزی با رویه‌ی مرمری، همگی نشان از آن تنوع فرمی دارند که مبلمان‌سازی فیلادلفیا به‌حق به آن شهره است.» «جرج واشنگتن در دوران فرماندهی کل قوا و

ریاست‌جمهوری بارها به این اتاق اشاره کرده بود.» جین کافه را ترک می‌کند و از همان راهی که آمده بود بازمی‌گردد: مردان و زنان موقر - بله، بسیار موقر - متین، تمیز و مرتب، که آراستگی و آرامش خاصی دارند... رنگ‌های تیره و سنگین، ترکیب‌بندی‌های موقرانه... نظم و ترتیب ساده و ظریفی که همه‌ی ما با آن ارتباط برقرار می‌کنیم [عادت‌های خاصی در طراحی خوب، چیزی که دوست دارم آن را «شیوه‌ی درست نقاشی» وصف کنم]... اندکی سنجیده‌تر، اندکی ملایم‌تر، اندکی آرام‌تر، وقار، صداقت خاصی در به‌کارگیری تکنیک‌ها... سلیقه، حسی از متانت و آداب‌دانی... «خب، به این موزه‌ای که متعلق به خودتان است، بیش‌تر سر بزنیید و رابطه‌ی خود را با سنت قوی‌تر کنید. از منبع سنتی که این‌جا وجود دارد و از تمام دوران‌ها و اعصار بزرگ گردآوری شده است، سیراب شوید. شما هم مثل من حس خواهید کرد که این آثار معیار و سنگ‌محک هنرنده و هیچ نشانی از تکلف و فضل‌فروشی در آن‌ها نیست، بلکه معیاری‌اند برای تشخیص غریزه‌های خاص و آموزش‌دیده و پرورش‌یافته.» حالا فقط از هنر نگوئیم. چرا که در آخر، هدف موزه فقط بالا بردن درک مخاطبان از هنر نیست، بلکه هدف آن بالا بردن درک مخاطبان از ارزش‌ها نیز هست... «ذهن ما اگر ارزش‌ها را درک کند، قادر خواهیم بود میان چیزهای باارزش و بی‌ارزش، حقیقی و کاذب، زیبا و زشت، میان ظرافت و عدم‌ظرافت، صداقت و تزویر، میان آنچه به ما تعالی می‌بخشد و آنچه ما را حقیر می‌سازد، میان

لباس‌ها و رفتار شایسته و ناپسند، میان ارزش‌های ماندگار و ارزش‌هایی که عمر کوتاهی دارند... تمایز قائل شویم.»
بله، میان...

چین به سرعت به راهرویی که تلفن‌ها و رختکن و گالری فروش و اجاره‌ی آثار هنری در آن قرار دارد بازمی‌گردد. در راهرو چرخی می‌زند و هنگام صحبت به همه‌ی این‌ها اشاره می‌کند:

بله، قادر می‌شویم میان رختکن و سرویس بهداشتی، میان یک نقاشی و یک تلفن، یک نگهبان و یک راهنما تمایز قائل شویم، قادر می‌شویم بین خودمان و یک آبخوری، بین آن‌چه متفاوت است و آن‌چه بهتر است، بین چیزهای درونی و بیرونی فرق بگذاریم. قادر می‌شویم میان حقوق و خواسته‌ها، میان آن‌چه برای ما خوب است و آن‌چه برای جامعه خوب است تمایز بگذاریم.

خب، این پایان گردش امروز ماست. ممنونم که به من ملحق شدید، روز خوبی داشته باشید.

ارجاعات

۱. برپایی موزه‌های هنر در امریکا در ربع آخر قرن نوزدهم آغاز شد. هم‌زمان با تأسیس موزه‌ها، جنبشی به رهبری بانکداران و صاحبان صنایع شکل گرفت که به دنبال کاهش اعانه‌های دولتی و سازماندهی دوباره‌ی استراتژی‌های عمومی بودند. هدف اصلی این جنبش آن بود که اعانه‌هایی که به طور مستقیم و خارج از نهادهای دولتی به فقرا می‌رسید به کلی قطع شود. به قول پیون و کلوارد [دو استاد جامعه‌شناسی، سوسیالیست و اکتیویست سیاسی] اعانه‌های غیرنهادی «بعضی از فقرا را قادر می‌ساخت از تجاوز صنعت به زندگی شان جان به در برند» و غیر از دو گزینه‌ی گرسنگی و کار کردن تحت هر شرایط، یک گزینه‌ی جایگزین داشته باشند.

در اواخر قرن نوزدهم و با نفوذ بانکداران و صاحبان صنایع، تنها نوانخانه‌ها اجازه یافتند به طور مستقیم به فقرا اعانه دهند و «هر نوع سیستم تأمین نیازهای اولیه برای فقرا» باید با «انضباط و آموزش» همراه می‌شد.

صاحبان بورژوازی سازمان‌های خیریه و «طرفداران کمک‌رسانی علمی به نوع بشر» با طرح این دیدگاه که اعانه‌ی مادی به بهبود کاستی‌های شخصیتی فقرا کمکی نکرده و به تشدید معضل فقر و بیکاری انجامیده، اعلام کردند که هدف اصلی کمک به مردم، کمک به ساخته شدن شخصیت انسان‌هاست. پس بعضی از طرفداران کمک‌رسانی علمی با توسل به لابی‌کاری، کمک مادی‌ای را که مستقیم به نوانخانه‌هایی که درعین حال مرکز تنبیه و تربیت نیز بودند می‌رسید، محدود کردند و دیگر

Chateau de Draveil.۲

۳. Paneled room: اتاق‌هایی که معمولاً در کاخ‌های دوره‌ی رنسانس و به قصد نمایش مجموعه‌های هنری صاحب کاخ ساخته می‌شدند. روی دیوار این اتاق‌ها قاب‌هایی با تکنیک گچ‌بری ساخته می‌شد که تابلو درون آن روی دیوار جای می‌گرفت.م.

۴. توصیف خانم الی کرک پرایس. به نقل از جرج و مری رابرتس، خانم پرایس از طرح ساختمان جدید موزه‌ی فرمونت در نقشه‌ی شهر پشٹیپانی کرد.

۵. بخشی از زنان کودن و کودکان منحطشان، اداره سلامت و خیریه‌ی فیلادلفیا.

۶. Walter B. Miller, *The Stigma of Poverty: A Critique of Poverty Theories and Policies* (New York: Pergamon Press, ۱۹۷۷), p. ۲۶.

۷. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. J. H. Bernard (New York: Hasner Press, ۱۹۵۱), p. ۴۴.

۸. این سبک در ایران به مبل استیل معروف است.م.

انسان‌دوستان بورژوا نیز، برای تکمیل اقدامات ضد رفاهی، به فکر تأسیس اشکال جدیدی از نهادهای عمومی افتادند. کتابخانه‌ها و کالج‌ها و موزه‌های جدید، از یک جهت درست مانند سازمان‌های خیریه بودند، چرا که در این نهادها «مردم دلسوز و مهربان و موفق و بافرهنگ طبقه‌ی متوسط و مرفه» می‌توانستند به طور مستقیم بر توده‌ها تأثیر بگذارند و «شخصیت توده‌ها را بازسازی کنند» [به عبارتی آن‌ها را آدم کنند]. برخلاف نوانخانه‌ها، در این نهادهای جدید، فقط غذای روح و ذهن فراهم می‌شد.

با وجود آن‌که هزینه‌ی این نهادها با سوبسیدهای مستقیم و غیرمستقیم از صندوق قرضه‌ی ملی تامین می‌شود، شهرت آن‌ها میان عموم، به‌خصوص موزه‌های هنر، کاملاً زیر سایه‌ی شهرت بسیار بیش‌تر صاحبان صنایع و بانکداران بخش خصوصی قرار گرفته که در جایگاه هیئت امناء، این نهادها را در اختیار دارند. عمومی بودن این نهادها به معنی آن نیست که به بخش دولتی تعلق دارند. بلکه، به این معنی است که عموم مردم را مخاطب قرار می‌دهند. شهرت عمومی و تبلیغات، برای این نهادها مخاطب عام به وجود می‌آورد و هم‌چنین مخاطب عام را وادار می‌کند به این نهادها وارد شوند و فرهنگی را که در این نهادها گرد آمده و نیز، علایق و مواضعی را که این نهادها بازنمایی می‌کنند بپذیرند: البته نه به عنوان فرهنگ خودشان، بلکه به عنوان فرهنگی که شایسته است خواهان آن باشند.

[فریزر این توضیحات را در دوپانویس جدا داده بود که در این جا برای درک بهتر مطلب در یک پانویس آورده‌ایم.م.]

موزهی هنر مدرن، دیارتمان عقابها (۱۹۷۲)

مارسل بروترز
ترجمه‌ی اشکان جیهوری

«موزهی هنر مدرن، دیارتمان عقابها» صرفاً دروغ محض است، فریب است. ولی در یک دوره‌ی چهارساله و در متنوع‌ترین فرم‌ها و اشکال و صور باقی ماند و تاب آورد: در نشریات، مباحثات، کارت‌پستال‌ها، اشیاء هنری واقعی، نقاشی و مجسمه، و در اشیاء و آثار تبلیغاتی.

در مورد این موزه، یعنی موزهی من، منظور این است که درباره‌ی چگونگی تحلیل این فریب صحبت شود. موزه‌ای معمولی و نمایندگان و عوامل آن فرمی از حقیقت را عرضه می‌کنند. برای صحبت از این موزه باید درباره‌ی شرایط حقیقت صحبت کرد.

هر دروغی بر مبنای حقیقتی است که وجود دارد. و همین هم وجدان من را تعیین می‌کند. آیا اگر یک اثر هنری بر

مبنای دروغ یا فریب شکل یافته باشد، هم‌چنان یک اثر هنری است؟ جوابی ندارم.

موزه‌ای که یک فریب باشد چیزی را پنهان می‌کند. دروغ شخصی یک جنبه‌ی فرویدی دارد. ولی موزه‌ای شخصی به دنبال پنهان کردن موزه‌ای واقعی است.

حقیقت این است که انگیزه‌ی تمامی آرטיست‌ها خودشیفتگی است، یا شاید حتی «اراده‌ی معطوف به قدرت» (نیچه). درهرصورت، برای من، انگیزه‌ی جذابیت کم‌تری از خود موضوع واقعی دارد.

موزه‌ی تخیلی تلاش می‌کند برای خوراندن قدرت و مشروعیت بیشتر به دروغ‌هایش، از موزه‌ی رسمی و واقعی بدزدد. درعین حال مهم است که معلوم و مشخص شود که آیا موزه‌ی تخیلی نوری جدید بر مکانیزم‌های هنر، زندگی هنری و اجتماع تابانده است.

من می‌توانستم موزه‌ی خودم را بفروشم. ولی در حال حاضر تن دادن به آن برایم غیرممکن است. تا زمانی که به درون آن پناه می‌برم و خود را با آن معرفی می‌کنم، نمی‌توانم. من مسائل را این‌گونه می‌بینم، حداقل فعلاً که چنین است.

نباید گیر بیفتم. من به درون مخفی‌گاهم عقب‌نشینی می‌کنم، به درون موزه‌ام. از این منظر موزه خط مقدم است. پس شاید تنها امکان برای آن که «آرטיست» باشم این است که دروغگو باشم، چون در نهایت تمامی محصولات اقتصادی، کل تجارت، همه‌ی روابط، همه و همه دروغی بیش نیستند. اغلب آرטיست‌ها تولید خود را مثل کالاهای صنعتی با شرایط تطبیق می‌دهند تا با بازار هم‌نوا و هم‌رنگ شوند.

* متن مصاحبه‌ی یوهانس کادرس با مارسل بروترز به تاریخ ژانویه‌ی ۱۹۷۲. این مصاحبه نخستین بار در کتاب «مارسل بروترز: مصاحبه‌ها و مکالمات ۱۹۷۶-۱۹۴۶» (۱۹۹۴) به چاپ رسید. ترجمه‌ی آن به انگلیسی از کتاب «موزه به مثابه عرصه‌ی نزاع: بیانیه‌های نقد نهادی آرטיست‌ها» ۲۰۰۱، اثر کریستین کروانیا (مورخ هنر و استاد مطالعات پسااستعماری در آکادمی هنرهای زیبای وین) و همکاری والتر کونیگ، برداشته شده است.

دو گفت‌وگو با مارسل بروترز

فردی دی وری
ترجمه‌ی اشکان جیهوری

گفت‌وگوی اول، بروکسل، سال ۱۹۶۹

فردی دی وری: به ابهام‌زدایی اشاره کردید که دقیقاً همان کاری است که می‌خواستید با «موزه‌ی هنر مدرن، دپارتمان عقاب‌ها» انجام دهید [دپارتمان عقاب‌ها موزه‌ای است مفهومی که نه کلکسیون دائمی دارد و نه مکان دائمی]. شما این موزه را برای یک سال در داخل استودیوی‌تان در بروکسل برپا کردید. اخیراً هم آن را برچیدید. هدف‌تان از این پروژه چه بود؟ آیا در واقع بیش‌تر یک تعهد بود یا...

مارسل بروترز: شاید ساده‌تر باشد که درباره‌ی خاستگاه و منشأ آن به شما بگویم. در سال ۱۹۶۸، که اتفاقاً زمان زیادی هم از موج اعتراضات و شورش‌های ۱۹۶۸ فرانسه و اروپا نگذشته بود، من و تعدادی از دوستان - دوستانی شامل گالری‌دارها، مجموعه‌دارها و آرتیست‌ها - برای تحلیل و بررسی ناکارآمدی عرصه‌ی هنر در بلژیک دور هم جمع شدیم، برای نمونه، ما به بررسی رابطه‌ی بین هنر و جامعه پرداختیم، کمی درباره‌ی آن بحث کردیم و در نهایت تصمیم گرفتیم برای ادامه‌ی بحث و بررسی در استودیوی من جمع شویم. سر زبان‌ها افتاده بودیم و من منتظر

شانزده هفده نفر بودم. استودیو تقریباً خالی بود، تنها دو یا سه صندلی داشتم. با خودم می‌گفتم: «آدم‌ها قرار است چطور و کجا بنشینند؟» و ایده‌ای به ذهنم رسید. با شرکت نسبتاً معروف حمل‌ونقلی تماس گرفتم و از آن‌ها پرسیدم که آیا می‌توانند تعدادی جعبه (مخصوص حمل‌ونقل) به ما قرض بدهند تا افراد در استودیو روی آن‌ها بنشینند. منطقی هم بود که روی جعبه‌هایی بنشینند که مهر ارجاعات و علامت‌های هنری خورده بودند؛ به عبارت دیگر، جعبه‌ها برای بسته‌بندی و حمل‌ونقل نقاشی و مجسمه مورد استفاده قرار گرفته بودند. جعبه‌ها را دریافت کردم و آن‌ها را طوری چیدم که گویی کسی یک اثر هنری را چیده است، و به خودم گفتم: «درواقع، این چیزی که الآن این‌جاست موزه است. چیزی که به ایده‌ی موزه ارتباطی پیدا می‌کند.» بعد هم تعدادی کارت‌پستال به صحنه اضافه کردم، کپی‌ای از آثار قرن نوزدهم، و درعین حال با فاصله گرفتن از پلاستیک که مدیوم مورد استفاده و علاقه‌ام بود، می‌خواستم کنجکاوی حاضران را کمی برانگیزانم. سپس کلمه‌ی «موزه» را روی پنجره‌ام، عبارت «دیپارتمان عقاب‌ها» را روی بیرون‌آمدگی دیوار حیاط، و عبارت «قسمت قرن ۱۹» را روی دری نوشتم که به حیاط باز می‌شد. بدین ترتیب موزه متولد شد، ولی نه به‌واسطه‌ی یک ایده یا مفهوم، بلکه بر مبنای شرایط؛ و ایده بعدتر ظاهر شد. و همان‌طور که مارسل دوشان یک‌بار گفته بود «این یک کار هنری است»، من هم گفتم «این یک موزه است»، گرچه که بعد از یک سال لوازم را با تغییراتی نه چندان ناچیز به شرکت حمل‌ونقل پس دادم. بعد از آن، موزه تحول یافت. بلافاصله در دوسلدورف،

ولی در فرمی متفاوت. در یک میان برنامه، در نمایشگاه موقت (Kunsthalle) دوسلدورف که یورگن هارلن، مرمت‌گر و نگهدار آثار هنری، آن را برپا کرده بود، توانستم تحت همان عنوان قبلی مجسمه‌های واقعی قرن نوزدهمی را به نمایش درآورم، موزه‌ی هنر مدرن، دیپارتمان عقاب‌ها، و مابقی کلمات. ممکن است کسی بگوید که من هم‌زمان توانسته‌ام بین جعبه‌های خالی و کپی‌های هنری بی‌محتوای بازار هنر ارتباطی برقرار کنم. البته که می‌توان در این موزه نسبت به دولت، سیاست‌های موزه‌ای و سلسله‌مراتب فرهنگی در بلژیک انتقاداتی اصیل و درهم‌تنیده یافت، ولی درعین حال یک وجه زبانی نیز وجود دارد که آن هم بسیار مهم است. این زبان مشکلات و معضلات متعدد و متفاوتی را برملا می‌کند، برای نمونه معضلات مربوط به ایده‌ی مجسمه یا ایده‌ی تاریخی از موزه در زمان ما و به‌ویژه در کشور ما.

دی وری: می‌خواهم از شما آخرین سؤال را بکنم که کاملاً بدیهی و درعین حال بسیار اساسی است و آن هم موقعیت و نقش آرטיست است. با رد تفرعن و رویکرد سرمایه‌دارانه‌ی مجموعه‌داران در گالری‌ها و موزه‌هایی معین، و در واقع اغلب موزه‌ها، و با عرضه‌ی فهمی جدید از هنر که می‌توان آن را هنر غیرقابل فروش نامید، آن‌گاه آرטיست چطور باید در دوره و زمانه‌ی فعلی زندگی کند؟

بروترز: نکته‌ی درستی است، ما امروز، حتی در بلژیک، شاهد تولد چرخه‌ی جدیدی هستیم، جایی که شیوه‌ی نگاه آن مجموعه‌دارانی غالب است که دیگر به توجه و

سرمایه‌گذاری روی آرتیست و تولیدات هنری او راضی نیستند، بلکه ترجیح می‌دهند از طریق و به همراه او به



فعالیت‌ها و اهداف خودشان بپردازند. به عبارت دیگر، آن‌ها از پروسه‌ها و فعالیت‌های پرخطر و با ریسک بالایی حمایت مالی می‌کنند که به نظر می‌رسد به خاطر نداشتن ارزش تجاری بی‌معنی و اشتباه‌اند. اتفاقاً، این رویکرد واکنشی نسبتاً طبیعی است چراکه در حال حاضر تمامی تولیدات هنری به سرعت جذب چرخه‌ی تجاری می‌شوند که این نیز به نوبه‌ی خود نه تنها معنای هنر بلکه طبیعت ذاتی این هنر را نیز دچار تحول می‌کند، موافق نیستید؟ از نگاه من این ساختار جدیدی که به وجود آمده هنوز

مارسل بروترز،
«موزه‌ی هنر مدرن، دیپارتمان
عقاب‌ها»،
۱۹۶۸.

بسیار شکننده است چراکه تازه شکل گرفته، ولی فکر می‌کنم نقش مهمی ایفاء خواهد کرد و جایگزین ساختار سنتی خواهد شد. چون روشن و واضح است که از زمانی که من این خطر را پذیرفتم... که عمل من در سطح تولید اشیائی باشد که فروش آن‌ها دشوار است - نه آن‌طور که تو می‌گویی «غیرقابل فروش» - هم در گذشته و هم در حال در نهایت چیزی فروخته‌ام. و به شیوه‌ای که این موزه کار می‌کند، که شخصی نقش محافظ و مرمت‌گر را بازی کند، واضح است که من هم نمی‌توانستم بدون حمایت مالی تا این‌جا پیشرفت کنم. پس می‌بینید که این ساختار هنوز خام و معصوم و خالص است؛ پیش‌بینی من این است که به همین سیاق باقی نخواهد ماند و در ادامه دیگر ارجاعات سلسله‌مراتبی از نوع و فرمی سرمایه‌دارانه بر هسته و جوهر درونی آن سوار خواهند شد. ولی فعلاً همه چیز عالی است.

دی وری: این‌که پس از یک رویکرد سرمایه‌دارانه‌ی جدید منتظر صحنه‌ای تهاجمی‌تر باشید، کم‌وبیش به معنی همین وضع موجود نیست؟
بروترز: سؤال را درست نمی‌فهمم...

دی وری: آیا امیدی وجود دارد که این وضع موجود هم‌چنان باقی بماند، یعنی مجموعه‌داران تا حد معینی به تو آزادی عمل خواهند داد؟ آیا به این نیات و اهداف به جد اعتقاد داری؟

بروترز: مسلم است که به اهداف و منظورشان به جد ایمان دارم، همان‌طور که به نیت و قصد خودم اعتقاد

راسخ دارم، ولی می‌گویم عاقلانه‌تر و محتاطانه‌تر آن است که بپذیریم هویت و روابط ما هم‌چنان سرمایه‌دارانه خواهد بود، و این‌که به عنوان مجموعه‌دار و آرتیست یا مدیر در فرم و نوع جدید گالری‌ها، ما مغلوب ساختارهای عمیق و درونی سیستم خواهیم بود و در نتیجه موظف و مکلف به بازسازی و احیاء ساختار سرمایه‌دارانه هستیم.

گفت‌وگوی دوم، دوسلدورف، سال ۱۹۷۱

فردی دی وری: کمی درباره‌ی کارکرد موزه‌ای که به تازگی در دوسلدورف افتتاح کرده‌اید صحبت کنید.

مارسل بروترز: در همین لحظه، موزه در مقابل شماست. ترجیح می‌دهم خود شما با توصیف احساس و واکنش‌تان نسبت به آن بحث را آغاز کنید چراکه من به شخصه ایده‌ای ندارم که این موزه، که ساختاری از تخیل است، برای افراد دیگر چطور کار می‌کند و چه در آن‌ها برمی‌انگیزاند. من این ماجراجویی موزه‌ی تخیل را عینی و واقعی تجربه کرده‌ام. همان‌طور که می‌دانید، کل این داستان سه یا چهار سال قبل در بروکسل آغاز شد. داخل استودیوی خودم یک موزه‌ی خیالی یا موازی برپا کردم که متشکل بود از جعبه‌هایی که معمولاً برای حمل‌ونقل آثار هنری مورد استفاده قرار می‌گیرند، تعدادی بازتولید آثار هنری در فرم یا مدیوم کارت‌پستال، و پاره‌ای توضیحات کتبی که به بازدیدکننده یادآور می‌شد که وارد یک موزه شده است؛ این‌جا هم من در سطح معینی دوباره همان وضعیت را تجربه می‌کنم، ولی با عناصری متفاوت، با فرم‌هایی متفاوت و با ایده‌هایی متفاوت. اما از نظر کاربردی، کاملاً مطمئن

نیستم که بازدیدکننده حس داخل موزه بودن داشته باشد، به‌عبارت بهتر، گویی که در مکانی مثل بیمارستان یا زندان باشی و هم‌زمان در تخیل هم باشی.

دی وری: پس معنای نهفته در این وسواس فکری به موزه، یا از نظر من، به رها کردن گذشته‌ای رمانتیک چیست، وقتی هم‌زمان به برداشتی که زندگی و هنر را جدایی‌ناپذیر می‌داند متعهد هستی؟

بروترز: منظورت از دید شخصی است، موزه همواره برای من مکانی بوده است که در دوران جوانی زیاد به آن‌جا می‌رفتم چون در آن زمان مطلقاً کسی را در آن موزه‌ها پیدا نمی‌کردی و نمی‌دید.

دی وری: و این تنهایی و فضای انفرادی، آیا سعی داری آن را دوباره برای خودت خلق کنی یا برای بازدیدکننده؟

بروترز: تا جایی که دغدغه‌ی من است، می‌خواهم از آن فرار کنم، ولی کاملاً هم بر اساس منظور و هدف من پیش نمی‌رود چراکه این مکان خیلی هم شلوغ نیست. آدم‌های خیلی بیش‌تری هم هستند که چشم به فراتر از این دارند، یعنی به دنبال جایی هستند که اوضاع بر مبنای ساختارهای عادی سازماندهی شده باشد، جایی که مخاطب روند معمول و عادی بیان و نمایش هنری قرار گیرند.

دی وری: برداشت تو از نقش بازدیدکننده چیست؟ آیا خواهان شلوغی و جمعیت هستی، یا اشخاصی را ترجیح می‌دهی که کم و بیش به طور تصادفی ظاهر شوند و درون موقعیت تو بلغزند؟

بروترز: کمی دشوار است که در شرایط مصاحبه، فی‌البداهه پاسخی تئوریک به سؤال شما بدهم. دوست دارم بگویم که من کسی هستم که همیشه از دیدار با دوستان یا افرادی که می‌شناسم و هر کسی که به دیدار من بیاید خوشنود خواهم شد. دوست دارم. تماس مستقیم برقرار می‌شود. از طرف دیگر، شخصی که بدون برنامه و صرفاً تصادفی می‌آید را هم دوست دارم. شخصی که به پیشنهاد یک دوست به این‌جا آمده. یعنی در این‌جا اشاره و ارجاع من به بازدیدکننده بر مبنای یک ذهنیت شخصی است، و وقتی بحث به این‌جا برسد، این را از خودم می‌پرسم: آیا این مکان نمی‌تواند، با صرف اتکا بر فضیلت این ارجاع شخصی، به عنوان موزه و تخیلی که دقیقاً هم‌زمان و هم‌پوش هستند، وجود داشته باشد و در نهایت بازدیدکنندگانی که قصد ورود دارند با صرف پذیرفتن این ایده شاد و راضی شوند؟ ولی چیزی که من را اذیت می‌کند این است که چطور این موضوع می‌تواند، به‌رغم همه‌ی مسائل، از سوی کسی درک شود که ممکن است کاملاً با روابط شخصی ناآشنا باشد؟ اگر برای لحظه‌ای فراموش کنیم که من و شما در سطح ارتباطی مشغول مکالمه هستیم، من این را از شما خواهم پرسید: این چیست؟ آیا این یک موزه است؟ آیا یک تخیل است؟ آیا هدف برآورده شده است؟

دی وری: سؤال بسیار سختی است. آنچه من می‌بینم یک موزه است که به موضوع سینما اختصاص یافته و در آن شاهد غیبت یا تقلیل کاراکترها هستیم، که همان‌ها هم به نوبه‌ی خود به سمبولیسمی محدود و

معین تقلیل یافته‌اند و در سراسر فضایی که موزه را شکل داده پخش شده‌اند. برای من این مکانی است بسیار ناراحت چراکه باید خودم را مجبور کنم چیزی غیر از و بیش از واقعیت‌های به نمایش درآمده در این‌جا را تصور کنم تا از نظر روانی احساس آرامش کنم.

بروترز: بله، ولی به نظر من این احتمالاً با بحث ارجاع شخصی ارتباط دارد. اتفاقاً، معتقدم برای پایان دادن به این ماجراجویی موزه‌ی تخیل که من خودم آن را زمانی نسبتاً طولانی پیش از این راه انداختم، باید موقعیت را هدفدار کنم و به همین دلیل است که این‌جا، در دوسلدورف، وظیفه‌ی سازمان دادن به نمایشگاه موزه‌ی تخیل را در خود موزه بر عهده گرفتم. به نظرم از این لحظه به بعد، تماس‌های شخصی و تصورات ذهنی، چه از طرف شما باشد و چه خودم، ناپدید خواهند شد، چرا که فکر می‌کنم جالب خواهد بود که این ماجراجویی با شخصیت رمانتیکش را جای شکستی رمانتیک به فروش برسانیم.

دی وری: مارسل بروترز، یک سؤال کاملاً متفاوت: شما به شکلی متمایز و استثنائی در یک نمایشگاه شخصی در گالری «فضای سفید باز» در جشنواره‌ی آرت کلن (ART Cologne) و نیز در دو گالری دیگر به‌خوبی معرفی و عرضه شدید. دیدگاه شما درباره‌ی نمایشگاهی که به خرید و فروش هنر اختصاص یافته چیست؟

بروترز: من در واقع در آرت کلن نسبت به موزه‌ی خودم احساس راحتی بیش‌تری می‌کنم، چون در آرت کلن ما بخشی از واقعیت اجتماعی امروز هستیم، درون نظام و ساختار آن، در محاصره‌ی پست‌ترین جنبه‌های تجاری آن.

دی وری: و چرا احساس راحتی بیش‌تری می‌کنید؟

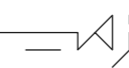
بروترز: چون زندگی روزمره است، زندگی تقریباً تمامی آرتیست‌ها، تمامی مدیران موزه‌ها، و تمامی کسانی که گالری‌ها را می‌چرخانند. وقتی می‌گویم «پست» و «تجاری»، الزاماً بدین معنا نیست که همه‌ی این نمایندگان اصناف هنری ذاتاً مردمان حقیر و پستی هستند، بلکه آن‌ها هنر می‌فروشند، هنر به مثابه متاعی پست و کم‌ارزش.

دی وری: آیا فکر می‌کنید [آثار شما] زیر قیمت به فروش می‌روند، یا به نظرتان تصور رایج از فروش شامل اثر هنری شما نمی‌شود؟

بروترز: درباره‌ی خود اثر هنری، و به‌ویژه در میان آثار به نمایش درآمده در آرت کلن، من سعی کردم در میان آثاری شرکت کنم که نقض هم‌زمان همان شرایطی بود که من به جد انتظار داشتم آثار در آن شرایط باشند. دو سه چیز وجود دارد، که چون در این‌جا هم هستند، امکان آن ارزان‌فروشی که قبلاً گفتم را فراهم می‌کنند، ولی امیدوارم در ساختار آن‌ها و در کلماتی که در کنار و در توصیف آن‌ها می‌آیند، تصویر یک انگشت در حال اشاره را نیز بگنجانند که می‌گوید: «فریب! شاید این‌جا باشم، ولی این خطای من نیست.»-این همان شیئی است که این را می‌گوید.

*این متن‌ها از روی مصاحبه‌های دی وری با بروترز پیاده‌سازی شده است؛ یکی در سال ۱۹۶۹ در بروکسل و دیگری در دوسلدورف و به مناسبت برگزاری نمایشگاه «بروترز: موزه‌ی هنر مدرن، دیپارتمان عقاب‌ها، قسمت سینما» در سال ۱۹۷۱. برای نخستین بار در کتاب «مارسل بروترز:

مصاحبه‌ها و مکالمات ۷۶-۱۹۴۶» به چاپ رسیدند. ترجمه‌ی آن‌ها به انگلیسی از کتاب «موزه به مثابه عرصه‌ی نزاع: بیانیه‌های نقد نهادی آرتیست‌ها»، ۲۰۰۱، اثر کریستین کروانیا و همکاری والتر کونینگ، برداشته شده است.



اثر هنری در موزه

گفت‌وگوی مارتا باسکیرک با فرد ویلسون (۱۹۹۴)

ترجمه‌ی مهسا محمدی

مارتا باسکیرک! نقطه‌ی تلاقی اثر هنری و موزه مسئله‌ای است که برای هنرمندان قرن بیستم اهمیتی روز افزون دارد - هم برای دوشان و هم برای آثار [هنرمندان] معاصر. شما بر روی این نکته تمرکز کرده‌اید که موزه چگونه گردآوری می‌شود و معنا چگونه در آن بافتار ساخته می‌شود. من به پیوند میان هنرمند بودن و کیوریتور بودن و جایی که این دو با یکدیگر هم‌پوشانی پیدا می‌کنند نیز علاقه‌مندم.

فرد ویلسون: بسیاری گمان برده‌اند که شاید کار هنری من برخاسته از مباحث نظری باشد و در این مورد از من سؤال کرده‌اند، اما درواقع این‌طور نیست، کار هنری من از تجربه‌ای که در موزه‌ها داشته‌ام نشئت می‌گیرد.

به‌عنوان کسی که هم در نقش کیوریتور و هم در نقش هنرمند فعالیت کرده است، معتقدم که تفاوت بزرگی میان این دو هست. در کیوریت کردن آبرونی به مفهوم درست و دقیق آن جایی ندارد، اغلب دلیل خوبی هم برایش هست - زیرا مردم در فضای موزه معمولاً توقع یک‌جور



دانش یا حقیقت مطلق را دارند، تصویری که به آن بدگمان هستم. وقتی در مقام هنرمند در یک نهاد کاری انجام می‌دهم، بیننده آزادی عمل لازم را برای ارتباط برقرار کردن با اثر دارد. سراسر کار من بنهایت شخصی است. این وجه در کیوریت کردن به دلیل تأکید بر به‌اصطلاح پژوهش بی‌طرفانه بیشتر به پس‌زمینه رانده می‌شود، و این امر تجربه‌ی مخاطبان در مواجهه با نمایشگاه را به

فرد ویلسون
در کنار یک خانه‌ی عروسکی،
بخشی از چیدمان نمایشگاه
«نقب زدن به موزه»،
۱۹۹۲.

انفعال می‌کشاند. همواره سعی می‌کنم که نمایش‌ها را فراتر از آنچه از یک کیوریتور موزه انتظار دارم پیش ببرم.

باسکیرک: باین‌حال، البته که بخشی از آنچه در پروژه‌ی «نقب زدن به موزه»^۱ می‌شد دید شخصی شما تلقی کرد، درواقع برپایه‌ی پژوهش صورت گرفته بود، برپایه‌ی بررسی دقیق جزئیات مجموعه و آرشیو آن. و چنین بود که توانستید به شناخت و اطلاعاتی دست یابید که پیش‌تر یافت یا شاید جست‌وجو نشده بود.

ویلسون: من هیچ ضدیتی با پژوهش ندارم. این‌که در کارم ادعاهای پرطمطراق و بی‌اساس نمی‌کنم نکته‌ی مهمی است. اما دوست دارم مخاطب با گشودگی بیش‌تری درمورد پژوهش بیندیشد. در «نقب زدن به موزه»، سعی ندارم بگویم که این آن تاریخی است که مردم باید به آن توجه کنند. فقط دارم به این نکته اشاره می‌کنم که در محیطی که به‌ظاهر تاریخ مریلند در آن جریان دارد، ممکن است تاریخ دیگری هم باشد که صحبتی از آن نمی‌شود. می‌شد برمبنای بررسی اشیای مجموعه، نمایشگاهی از تاریخ زنان، تاریخ یهودیان یا تاریخ مهاجران ترتیب داد. من بررسی اطلاعات درمورد آمریکاییان آفریقایی‌تبار و بومی را انتخاب کردم، زیرا نادیده گرفتن آن‌ها برایم ناممکن بود. اما منظورم به‌هیچ‌وجه این نبود که این تاریخی است که شما باید دریابید. و قطعاً موضوع آن نمایشگاه به‌طور مستقیم و سراسر تاریخ سیاهان نبود. اگر چنین قصدی داشتم، می‌توانستم چیزهایی از سایر موزه‌های اطراف مریلند و سراسر کشور قرض بگیرم و تاریخ منسجم‌تری از سیاهان به‌شیوه‌ی خطی

ارائه دهم، مطابق با راه و رسم اغلب موزه‌ها. اما این کاری نبود که من می‌خواستم انجام دهم.

باسکیرک: به نظر می‌رسد در کار شما یک نتیجه‌گیری پیشین و اجتناب‌ناپذیر هست که از درون فضای نهادی دارید با آن کار می‌کنید. شما تلاش نمی‌کنید ایده‌های را بیان کنید که به یک فضای دیگر تعلق دارد، بلکه با تاریخ‌هایی کار می‌کنید که پیش‌تر تا حدی ساخته شده‌اند. آیا این مسیر همیشه برای شما آشکار و بدیهی بوده است؟

ویلسون: پس از «نقب زدن به موزه» و پروژه‌ی سیاتل، به نظر می‌رسید این مسیر بیش از هرچیز دیگری برایم معنادار باشد. من واقعاً از غافل‌گیری خوشم می‌آید، از این‌که چه‌طور پیش از پیدا شدن سروکله‌ی نفس متفکر بر مبنای احساسات و شهود واکنش نشان می‌دهیم. این سیناپس انگار وقتی به بهترین شکل اتفاق می‌افتد که احساس می‌کنید موقعیتی را که در آن قرار دارید درک می‌کنید، و فضای موزه جایی است که مردم احساس می‌کنند می‌دانند باید انتظار چه چیزی را بکشند و قرار است چه‌طور عمل کنند. این هم روشی است که مردم را وقتی خلع سلاح هستند، به ترک منطقه‌ی امن‌شان و دارید. در غیر این صورت، چنان‌چه با شاخک‌های تیز و حواس جمع وارد یک فضا شوند، ممکن است چیزهای زیادی را از دست دهید.

باسکیرک: منتقدان کاری را که شما با رتوریک فضاهای رسمی و از پیش تثبیت‌شده کردید به هنر مفهومی

مرتبط دانسته‌اند. دوست دارم بدانم شما تا چه اندازه خودآگاهانه خود را در نسبتی با هنر مفهومی دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ یا هنر دوره‌های پیش‌تر قرار داده‌اید.

ویلسون: در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ در کالج درس می‌خواندم و هنر مفهومی آن‌زمان در مدارس هنر موضوع بحث و گفت‌وگو بود، من هم به آن علاقه‌مند بودم. اما اخیراً نمونه‌های بسیاری از آن را دیده‌ام که آن‌زمان با آن‌ها آشنا نبوده‌ام. بنابراین، می‌توانم بگویم که به‌طور کلی با آن آشنایی داشتم، اما در آن غور نکرده بودم.

باسکیرک: با وجود این، فارغ از آن‌که به‌طور صریح به هنر مفهومی اشاره داشته‌اید یا نه، می‌توان گفت که هنر مفهومی فضایی پدید آورد که به‌واسطه‌ی آن مردم می‌توانستند مسائلی را که در کارتان به آن‌ها پرداخته‌اید درک کنند.

ویلسون: این مهارت خاص را طی چندسال کیوریت کردن پرورش دادم. برخی نظیر بروترز کار خود را براساس [ماهیت] موزه پیش می‌بردند، اما من بعدها متوجه این تأثیر شدم، بنابراین این تأثیر واقعاً نشئت‌گرفته از تجربه‌ی من بوده است. البته که خودم را هنرمند مفهومی قلمداد می‌کنم، با این حال، کاملاً از خلال دیدن و تجسم کردن نیز کار می‌کنم. این‌که چیزها چگونه به من مربوط می‌شوند، و محیطی که در آن قرار دارم چگونه با من کار می‌کند. در هر محیطی که می‌سازم تا حد زیادی مسئله‌ی ارتباط بصری اشیا با یکدیگر و نحوه‌ی قرارگیری آن‌ها در فضا برایم مطرح است.

باسکیرک: در مورد چیدمان شما در بالتیمور بسیار نوشته‌اند، اما در مورد چیدمان سیاتل [موزه: استعاره‌های مختلط^۳، ۱۹۹۳] کم‌تر. این دو موزه به وضوح دو نوع موزه‌ی متفاوت بودند. تفاوت میان آن‌ها محصول فرآیندی تاریخی است، فرآیندی که هنرهای زیبا را از تاریخ طبیعی، مردم‌نگاری، مستندسازی تاریخی و غیره جدا کرد. این‌که شما چگونه ایده‌ی پشت دست‌ساخته‌های بشر و تفسیری که از آن‌ها می‌شود را در بالتیمور به پرسش کشیدید برای من جالب و جذاب است. اما در مورد انتظارات شما در سیاتل نیز کنجکاو هستم، وقتی که نه در یک جامعه‌ی تاریخی بلکه در یک موزه‌ی هنری مشغول به کار بودید.

ویلسون: در مورد سیاتل، چیزی که عاشقش بودم این بود که دقیقاً نقطه‌ی مقابل بالتیمور بود. آن‌جا موزه‌ای کاملاً جدید بود که یک سال هم از گشایشش نمی‌گذشت، درست عکس جامعه‌ی تاریخی که از اواسط قرن نوزدهم برپا بوده است. مسئله‌ی من در پروژه‌ی «نقب زن به موزه» تجربه‌ی احساسی نبود، زیرا آن‌جا اساساً خبری از آن شکل از تاریخ درونی آمریکا نیست که پیوند بسیار نزدیکی با تاریخ شخصی من دارد. این موزه، هم‌چون موزه‌ی متروپولیتن و سایر موزه‌هایی است که مجموعه‌های متداولی را از هنر سراسر دنیا گرد آورده، و همگی شروع کرده‌اند به چندفرهنگی خواندن خود. اما در نظر من، آن‌ها همان اندازه از تکثر فرهنگی برخوردارند که امپراتوری بریتانیا؛ تمامی فرهنگ‌ها آن‌جا حی و حاضرند، اما کیست که تصمیم می‌گیرد که چه باید بگویند، چه چیز

کنار چه چیز دیگر قرار بگیرد و چه چیز از اهمیت برخوردار است؟ بنابراین، تصمیم گرفتم از دریچه‌ی این پرسش به آن نگاه کنم که تاریخ چگونه در طبیعت خطی پلان موزه شکل گرفته است که شما را از جهان باستان، مصر، یونان و رم می‌کشاند به سمت اروپای قرون وسطی، رنسانس و غیره، تا جایی که به هنر آمریکای قرن بیستم می‌رسید. پس سایر مجموعه‌ها جای [نامعلوم] دیگری از موزه هستند؛ نه بخشی از سیر تاریخ. باین حساب، سعی کردم مجموعه‌ها را به نحوی که برایم معنادار باشند با یکدیگر ترکیب کنم و تلاش کردم جوری این کار را انجام دهم که واضح باشد این چیزها به طرز کاملاً خاص و غیرمعمول کنار هم چیده شده‌اند. یک تفاوت دیگر آن بود که این اشیا در سرتاسر نهاد [موزه] پراکنده شده بودند. کمی نگران بودم، زیرا علاقه‌ی زیادی به کنترل فضا دارم. اما آن‌چه را در رابطه با امکان ساماندهی دقیق فضا از دست دادم، در مفهوم غافل‌گیری بازیافتم، توانایی غافل‌گیری بینندگان تا به همه‌چیز با دقت بیش‌تری نگاه کنند. دلیل دیگرم برای دوست داشتن سیاتل این بود که نمی‌خواستم کسی باشم که فقط در مورد تاریخ آمریکایی‌های آفریقایی‌تبار کار می‌کند، هرچند که برایم مسئله‌ی بسیار مهمی است.

باسکیرک: شما با رتوریک موزه‌ها کار کرده‌اید، اما نمایشگاه‌هایی هم در گالری‌ها برپا کرده‌اید. اگرچه یک گالری هنر معاصر هم تاریخ و ماهیتی تداعی‌کننده دارد، از برخی جهات بار فضای آن به نسبت فضای موزه سبک‌تر است.

آن را بیرون بکشیم و آن‌ها را مرئی کنیم. این برای من کار بسیار هیجان‌انگیزتری است.

*این گفت‌وگو برمی‌گردد به ۱۴ ژوئن ۱۹۹۴ و اولین بار در 109-112 (Fall 1994): October 70 منتشر شده است.

ارجاعات

Martha Buskirk.۱

Mining the Musuem .۲

The Musuem: Mixed Metaphors .۳

ویلسون: وقتی در مترو پیکچرز یا حتی در بینال ویتنی کاری انجام می‌دهم، موقع آمدن به آن فضا می‌دانید که باید انتظار چیز غیرمعمول یا پیش‌بینی‌ناپذیری را داشته باشید. نمی‌توانم شما را گول بزنم که این موزه است.

باسکیرک: من به این ایده علاقه دارم که اشیاء از پیش موجود در موزه‌ی هنرهای زیبا از نو با یکدیگر ترکیب شوند تا حس شگفتی و غافل‌گیری پدید بیاید. پیش‌تر بارها در قرن بیستم اتفاق افتاده است که هنرمندان تلاش کرده‌اند پرسش‌هایی مطرح کنند یا برخی اشیاء و تصاویر را که به‌طور معمول هنر تلقی نمی‌شوند به فضای نمایشگاه، گالری یا بعدها موزه بکشانند و بدین ترتیب یک‌جور حس شوک ایجاد کنند. درمقابل، شما سعی می‌کنید با آن‌چه از پیش در موزه موجود هست کار کنید.

ویلسون: درست است. من از راه‌های گوناگون به تاریخ هنر واکنش نشان می‌دهم و سعی دارم آن‌چه قبلاً انجام شده را انجام ندهم، معمولاً کارهایی که ما فهمیم نامتعارف و غیرمعمول ربط زیادی دارند. درهرحال، می‌کوشم آن مفهوم را با نمایش چیزهای آشنا بیان کنم و مردم را وا دارم تا آن‌ها را به‌گونه‌ای متفاوت ببینند. حالا دیگر چه چیزی هست که در فضای موزه جایی برایش وجود نداشته باشد و بخواهیم آن را به موزه وارد کنیم؟ اساساً دیگر هیچ‌چیز نمانده که جایی در موزه نداشته باشد. بنابراین، این رویکرد دیگر کاملاً بی‌معنا و مستهلک شده است. در نظر من، بسیار باریک‌بینانه‌تر است که خود موزه را مورد بررسی قرار دهیم و روابط ناپیدای موجود در

موزه هم‌چون الهه‌ی هنر. تأملات اشتر (۱۹۹۹)

مایکل اشتر و استفان پاشر
ترجمه‌ی مهسا محمدی

**از کجا معلوم که سرانجام آثار هنری را بدل نکنیم به
وثیقه‌ای برای گروه‌گذاری، و در ازای مجسمه‌های آنتیک
اسکناس دریافت نکنیم؟**

آنتوان کریسوستوم گترومر دو کنسی، نامه‌هایی به
میراندا درمورد جابه‌جایی آثار هنری تاریخی ایتالیا، ۱۷۹۶.

**... طی قرن بیستم، موزه نقش و عملکردی را که صرفاً
به‌عنوان یک خانه یا انبار برای هنر ایفا می‌کرد،
گسترش داد و تبدیل شد به مکانی برای الهام‌بخشی و
فعالیت هنری.**

-بروشور موزه‌ی هنر مدرن، کریستین اریکسن، دستیار
کیوریتور، بخش نقاشی و مجسمه، نیویورک، ۱۹۹۹.

اولین‌بار حدود دو سال پیش بود که از مایکل اشتر در
مورد «موزه هم‌چون الهه‌ی هنر»^۳ چیزی شنیدم. او با من
درباره‌ی نمایشگاهی در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک صحبت
کرد که از او دعوت شده بود در آن شرکت کند. اما هنوز
معلوم نبود همکاری امکان‌پذیر باشد یا نه. این‌طور
به‌نظر می‌رسید که او درگیر سلسله مذاکرات کشداری با
موزه است. خب، در نهایت شرکت در آن نمایشگاه برای او
میسر شد.

موضوع کار مایکل برای نمایشگاه «موزه هم چون الهی هنر» الحاق [accessioning] و اسقاط [deaccessioning] آثار هنری است، به عبارت دقیق‌تر، ورود آثار به مجموعه‌ی موزه یا خروج آن‌ها. بدین ترتیب است که موزه فهرستی از آثار اصیل تدوین می‌کند، بازار را [به نفع خود] می‌گرداند، و علاوه بر بُعد حرفه‌ای تأثیرگذاری‌اش، تاریخ را می‌نویسد و بازنویسی می‌کند. هرچند، پرسش‌هایی هم در این میان مطرح می‌شوند. برای مثال این‌که موزه‌ها در قبال چه کسانی مسئول و پاسخگوند؟ آیا این ایده که آثار هنری به نحوی بخشی از حوزه‌ی عمومی هستند دیگر هیچ اعتبار و مقبولیتی ندارد؟ آیا به تعبیری، این آثار متعلق نیستند به آگاهی، حافظه، دانش و تجربه‌ی حسی یک جامعه‌ی مشخص؟ چه طور می‌توان آثار هنری را این قدر دل‌بخواهی معرفی کرد و سپس همین قدر دل‌بخواهی و خودسرانه به کناری راند؟ این‌ها برخی از سؤالاتی هستند که با مایکل مطرح کردم. آن‌چه در ادامه خواهید خواند، متن ویرایش‌شده‌ی گفت‌وگویم با اوست.^۴



مایکل اشتر، ۱۹۹۲

استفان پاشر^۵: چه طور شد که در نمایشگاه «موزه هم چون الهی هنر: تأملات هنرمندان» شرکت کردید؟
مایکل اشتر: من از طریق ایمیل دعوت‌نامه‌ای دریافت کردم.

پاشر: استنباط شما از فرضیه یا نظریه‌ی نمایشگاه چه بود؟

اشتر: دعوت‌نامه بسیار کلی بود و به هیچ جزئیاتی اشاره نمی‌کرد. وقتی به نیویورک سفر کردم تا با کیوریتور ملاقات کنم، این برداشت را کردم که موضوع نمایشگاه

بیش‌تر محدود می‌شود به موزه، اما موضوع مورد علاقه‌ی او [کیوریتور] دخیلی به پرسش و کاوش نداشت.

پاشر: ممکن است کمی توضیح دهید.

اشتر: از کیوریتور سؤال کردم که منظورش از «موضوع: موزه» چه بود. او نقاشی «موزه‌ی هنر لس‌آنجلس در حال سوختن» (رنگ روغنی متعلق به ۱۹۶۸-۱۹۶۵)، اثر اد روشا را برای من مثال زد. این‌طور شد که فهمیدم او به آثاری علاقه‌مند است که با موزه به‌عنوان یک تصویر، فارغ از این‌که خیالی باشد یا واقعی، سروکار دارند.

پاشر: منظورتان بازنمایی‌هایی تماماً بصری از موزه است، و نه هیچ شکلی از تحلیل ...

اشتر: بله، دقیقاً. از کیوریتور پرسیدم کارهایی که شامل نقد نهادی می‌شوند هم جایی در موزه خواهند داشت؟ حس می‌کردم که هر بررسی یا پرسشی در مورد موزه می‌تواند به آشکار کردن عملکرد یا شیوه‌ی اداره‌ی آن کمک بیش‌تری بکند. پاسخ کیوریتور منفی بود. هرچند، باید این را بگویم که با نزدیک شدن به زمان افتتاحیه، متوجه حضور هنرمندانی شدم که کارشان شامل استراتژی‌هایی بود که عملکردهای موزه را در معرض دید قرار می‌دادند.

پاشر: بنابراین، زمانی که متوجه هدف نمایش شدید، چه فکری در مورد شرکت در آن داشتید؟

اشتر: بررسی موقعیت همواره بخشی از کار من است. شروع و بسط یک پروژه با در نظر داشتن فلسفه‌ی

کیوریتور، چالش بزرگی بود. فرضیه‌ی نمایشگاه اجازه‌ی پرداختن به پژوهشی را نمی‌داد که نشان دهد اساسی‌ترین راه‌های ساخت و برپایی موزه چه‌ها هستند. من چاره‌ای نداشتم جز آن‌که این نمایشگاه را به چشم یک فرصت برای بیان این اختلاف ایدئولوژیک ببینم.

پاشر: گویا اثر شما تنها کار موجود در نمایش است که سعی دارد بر خود موزه‌ی هنر مدرن نیویورک به‌عنوان موضوع اصلی تأکید کند. (البته شاید اثر هانس هاکه، «کابوی و سیگار» (۱۹۹۰)، هم یک استثنای دیگر باشد که به سانسور اعمال‌شده از سوی فیلیپ موریس بر نمایشگاه پیکاسو و براک در موزه (۱۹۹۰ - ۱۹۸۹) می‌پردازد). اثر شما بر مسئله‌ی «اسقاط» [deaccession] به‌عنوان عملکردی از جانب موزه انگشت می‌گذارد. این اصطلاح تقریباً غیرمتداول است. درواقع، پیش‌تر ابدأً به گوش من نخورده بود. آیا ممکن است کمی درمورد عمل اسقاط توضیح دهید، و این‌که چه‌طور شد کنجاوی‌تان را برانگیخت؟

اشر: من داشتم به افسانه‌ی موزه‌ی هنرهای مدرن عکس‌العمل نشان می‌دادم، این‌که چه‌طور سرآمد موزه‌های مدرنیسم کلاسیک به حساب می‌آید و بسیاری از آثار ممتاز و اصیل هنر مدرن را به‌نمایش می‌گذارد. پرسش‌های بسیاری در سر داشتم... پرسش‌هایی درمورد این تشکیلات. واقعاً چه‌طور ممکن است به‌طور خاص، در این برهه از زمان، فهرستی از آثار اصیل وجود داشته باشد، بعد از همه‌ی آن‌چه پشت سر گذاشته و دیده‌ایم؟ اما البته، در مدرسه به ما این‌گونه می‌آموزند

که فهرست معینی از آثار اصیل و نبوغ‌آمیز در کار است. مشکل این شیوه‌ی اندیشیدن این است که راهی برای امکان‌های دیگر باز نمی‌گذارد. بنابراین، یک شیوه‌ی ورود به نمایشگاه، تلاش برای پیدا کردن راه‌هایی بود که موزه از طریق آن‌ها چنین فهرستی را ترتیب داده بود. به نظرم ضروری می‌آمد که روش‌های اتخاذ‌شده از سوی موزه برای ورود آثار هنری به مجموعه یا خروج از آن را بررسی کنیم - این‌که آیا فهرست مشخصی از آثار اصیل، حاصل کنار هم قرار گرفتن کارها طی سالیان بوده است، یا آن‌که فرآیند اسقاط یا حذف آثار هم در شکل‌گیری آن دخیل‌اند؟ ما همیشه در روزنامه‌ها و نشریه‌ها در مورد دارایی‌های جدید موزه داستان‌هایی می‌خوانیم. اگر حذف آثار هم به همان میزان مؤثر است، پس چرا به‌ندرت چیزی در آن مورد می‌خوانیم یا می‌شنویم؟

پاشر: چه‌طور درمورد سیاست اسقاط یا حذف موزه مطلع شدید؟ فکر نمی‌کنم که خود موزه در این مورد خبری منتشر کند.

اشر: از سیاست‌های چند موزه‌ی دیگر در این زمینه آگاهی داشتم، پس به مشام رسید که داستان از این قرار باشد. در کاتالوگ موما نوشته‌ی کوتاهی خواندم با عنوان «تصور آینده‌ی موزه‌ی هنر مدرن» (پیرامون ساختمان جدیدی که در برنامه‌شان بود) که به‌طور خاص بر این حدس من صحه می‌گذاشت.

پاشر: این اطلاعات تا چه حد در دسترس بود،

منظورم داده‌های مشخصی است که برای ساخت کارتان از آن‌ها استفاده کردید؟

اشتر: برای من ابدأ در دسترس نبود و در دسترس عموم هم نیست. هیچ فهرستی از آثار اسقاطی در کار نبود. از خلال یکسری ارجاعات بود که این فهرست را جمع‌آوری کردند. رد تمامی فروش‌ها و مبادلات‌شان را دنبال کرده بودند، و به کمک پرونده‌ی مجموعه‌ها و کارت مشخصات آثار [object cards] توانستند فهرستی از آثار اسقاطی گردآوری کنند.

پاشر: کارت مشخصات آثار؟

اشتر: من هم همین را از دستیار کیوریتور پرسیدم. او پاسخ داد که تمام اطلاعات مربوط به حذفیات را در این جا می‌توان یافت. و این موجب شگفتی‌ام شد، زیرا شنیده بودم که تدوین و تنظیم چنین فهرستی زحمت ارجاع به منابع بسیاری را در پی دارد.

پاشر: آن‌ها فهرست را برای شما گردآوری کردند؟

اشتر: مایل بودم خودم این کار را انجام دهم... (خنده) ... آن‌ها می‌خواستند که یک کارآموز این کار را برایم انجام دهد.

پاشر: در کاتالوگی که شما برای نمایشگاه تهیه کردید، نوشته‌ای از کیرک وارندو^۷، کیوریتور ارشد موزه، هست که یک‌جورهایی خط بطلانی بر کار شما می‌کشد. این مسئله چه‌طور پیش آمد؟

اشتر: این اتفاق شش هفته پیش از افتتاحیه افتاد. به من گفتند که می‌خواهند سیاست موزه در مورد اسقاط آثار را در

کاتالوگ منتشر کنند. گفتند که این مسئله قابل مذاکره هم نیست و کاری است که باید انجام شود. قطعاً در ابتدا خواهان چنین چیزی نبودم. اما پس از خواندن آن، دریافتم که می‌تواند روشنایی‌بخش و آشکارکننده باشد. این‌که اساساً، آن را نمی‌خواستیم به این دلیل بود که اعتقاد ندارم که کیوریتور بایستی در اثر هنرمند دست ببرد؛ ممکن است فکر کنند کار عیب و مشکلی دارد، اما این واقعاً مسئله‌ی هنرمند است و ابدأ به کیوریتور ربطی ندارد. از نظر من درخواست بسیار عجیبی بود.

پاشر: جان کلام نامه‌ی وارندو اعتبارزدایی از فهرست شماست. او به‌وضوح اظهار می‌کند که این فهرست در نظرش ثمره‌ی یک پژوهش موجه و درست نیست؛ می‌گوید «ما نتوانسته‌ایم خود را متقاعد کنیم که فهرست حاضر حائز آن دقت یا کمالی باشد که معیار مطلوب و مورد نیاز ما در کاتالوگ موزه است.»

اشتر: درست است. حرف عجیب‌وغریبی است، زیرا حدود یک سال برای گردآوری فهرست زمان داشتند. در اصل، در قسمتی از بیانیه‌ی وارندو این‌طور اظهار می‌شود که این کاتالوگ رسمی موزه نیست. به گوشم رسید که ویراستار کاتالوگ از او پرسیده است که آیا اصلاً موزه کاتالوگ رسمی‌ای هم دارد، او پاسخ داده که خیر، و سپس ویراستار درآمده که «پس چه‌طور ممکن است کاتالوگ اشتر کاتالوگی غیررسمی باشد؟»

پاشر: غیررسمی... (خنده) ...

اشتر: (خنده) ... غیررسمی ... بله. حیرت‌آور است که وارندو

این فهرست گردآوری شده را این قدر سرسری می‌گیرد درحالی‌که مسئله‌ی اسقاط آثار برای موزه بی‌نهایت جدی است. این فرآیند انتخاب، فرایندی بسیار زمان‌بر و پیچیده است. من نمی‌دانم در سر آن‌ها چه می‌گذرد. شاید هدف بیانیه‌ی او تسکین خاطر اهداکنندگان به موزه بوده است، یا چیزی شبیه به آن. واقعاً ایده‌ای ندارم. این‌ها مسائلی هستند که در موردشان سؤال کردم اما پاسخی نشنیدم.

پاشر: ممکن است این سؤال را پیش‌تر پاسخ داده باشیم، اما متوجه شدم نام شما در میان نام هنرمندانی که در دعوت‌نامه درج شده‌اند به چشم نمی‌خورد؛ هرچند اسم‌تان در کاتالوگ هست. در این مورد صحبتی دارید؟

اشر: اولین باری که کیوریتور نمایشگاه (کیناستین مک‌شاین)^۱ به من گفت که می‌خواهند در کارم تغییراتی اعمال کنند، با جدیت برای او نوشتم که یا کار من آن‌طور که در نظر دارم پیش می‌رود، یا درخواستم این خواهد بود که نامم از کاتالوگ نمایشگاه حذف شود، همین‌طور از دعوت‌نامه و پوستر، زیرا در ارائه‌ی کاری که در آن دست برده شده باشد فایده‌ای نمی‌دیدم. دستیار کیوریتور با من تماس گرفت و مرا ترغیب کرد که در نمایشگاه بمانم. او بیانیه‌ی وارندو را برایم فرستاد و برای نخستین بار این فرصت را داشتم که محتوای آن را بررسی کنم. تا زمانی‌که دعوت‌نامه برای چاپ رفت، نمی‌دانستم که می‌خواهم در نمایشگاه بمانم یا نه. اما با توجه به بازخوردی که از کار تا به این‌جا دریافت کرده‌ام، خوشحالم که ماندم... (خنده).

پاشر: از حرف‌های‌تان این جور دست‌گیرم می‌شود که انگار آن‌ها کنترل کار شما را در دست داشتند.

اشر: خیلی عجیب و غیرعادی است... اما اولین باری که کاتالوگ نهایی را دیدم و آن را در دست گرفتم، زمان افتتاحیه بود. و نمونه‌ی اولیه‌ای هم ندیده بودم تا دقیقاً دم زمان چاپ.

پاشر: اما کاتالوگ همان چیزی است که اساس کار شما برای نمایشگاه را تشکیل می‌دهد.
اشر: بله.

پاشر: به پافشاری کیوریتور ارشد بر گنجاندن بیانیه‌ای در مورد سیاست موزه اشاره کردید، چه چیز دیگری در کار شما بود که آن‌ها تغییر دادند یا می‌خواستند تغییر دهند؟
اشر: آن‌ها می‌خواستند نوشته‌های تمام صفحات را با ایکس [ضربدری] خاکستری بیوشانند تا مردم متوجه شوند که این یکی از کاتالوگ‌های معمول موما نیست. همین‌طور می‌خواستند تیتتری به موازات عنوان روی جلد اضافه کنند: «پروژه‌ای از مایکل اشر».

پاشر: اما در نهایت موافقت کردید که روی جلد تیتتر «به‌همت مایکل اشر» چاپ شود. به نظر من کار نامتعارفی بود. ایده از آن‌ها بود؟

اشر: این کاری بود که آن‌ها از من خواستند انجام دهم، که البته صورت‌بندی عجیبی هم بود زیرا خود آن‌ها بودند که فهرست را گردآوری کرده بودند... (خنده).

پاشر: پیش‌تر گفتید که آن‌ها موقعیت مکانی کار را در نمایشگاه عوض کردند.

اشر: دقیقاً عکس آن چیزی بود که من می‌خواستم. نه تنها در یک موقعیت مکانی متفاوت بود، بلکه مجبور بودم شکل و فرم اینستالیشن را از نو طراحی کنم. اما، هم‌چون ماجرای گنجاندن نوشته‌ی وارندو، راهی برای کنار آمدن با این مسئله نیز پیدا شد.

پاشر: بله، آن‌ها کار شما را روبه‌روی اثر بورن نصب کردند، که از قضا دکریکوهای متعلق به موزه را هم شامل می‌شد. برایم جالب است بدانم که آیا هیچ‌یک از این آثار دکریکو از طریق اسقاط و کنارگذاری آثار دیگری از او به‌دست آمده‌اند. شما امکان پیگیری این اطلاعات و نگاشتن یک‌جور تبارشناسی را نداشتید، نه؟

اشر: نه، نداشتیم. بدم نمی‌آمد سر در بیاورم که چگونه بایستی خوانشی درست از کیفیت تبادلات گذشته داشت، شاید این کار در حوزه‌ی پژوهش تاریخی قرار بگیرد.

پاشر: حساسیت ویژه‌ای هم می‌طلبد زیرا همان‌طور که شما اشاره کردید، مسئله‌ی تدوین فهرستی از آثار اصیل در میان است. درواقع، آن‌ها از طریق این فرآیند می‌توانند بازار را به نفع خود اداره کنند.

اشر: دقیقاً. یکی از دلایل من برای انجام این کار مطرح کردن این ایده بود که موزه درگیری زیادی با بازار دارد؛ نه‌تنها از طریق ارائه‌ی الگوهای برای تعیین فرم‌های ایده‌آل تولید، بلکه هم‌چنین از طریق اسقاط آثار هنری - فروش یا مبادله‌ی آثار با هرگونه خدمات یا آثار هنری

دیگر. برای من تعداد ۴۰۳ اثر هنری از سال ۱۹۲۹ تا کنون رقم بسیار قابل‌توجهی است.

پاشر: علاوه بر بازار، مسئله‌ی جنبه‌ی تاریخی هم هست: دخل و تصرف در خود تاریخ. گویی اسقاط آثار هنری راهی باشد برای بیرون راندن نام بسیاری از هنرمندان از دفتر تاریخ... از فهرست آثار هنری اصیل.

اشر: پرسش‌های بی‌پاسخ بسیاری در این مورد هست. و نمی‌دانم چه‌طور بایستی به آن‌ها پاسخ گفت. اما در این مورد با شما موافقم که موزه کاملاً در شکل‌دهی بازار هنرمند نقش دارد. در مورد هنر معاصر، بازار ارزیابی کوتاه‌بینانه‌ای از آثاری داشته که در عمل تولید هنری سهیم بوده‌اند. در نمایشگاهی نظیر «موزه هم‌چون الهه‌ی هنر»، موما مشخصاً هنرمندانی را انتخاب می‌کند که آثارشان در بازار از ارزش برخوردارند. چنین فرآیندی، که محدود به موزه‌ی هنر مدرن هم نیست، ثبات فرهنگی و اقتصادی را تولید و بازتولید می‌کند.

پاشر: نوشتن و بازنویسی تاریخ ...

اشر: نمی‌دانم، منظورم این است که باتوجه به تجربه‌ی شخصی خودم و افکاری که گاه در سر داشته‌ام، گمان می‌کنم مسئله چیزی ورای پول است.

پاشر: کدام مسئله؟

اشر: هنر... اما تجربه‌ی من در موزه مرا متقاعد نکرد که هنر از تبادلات اقتصادی جدا شده است. و این مایه‌ی تأسف است.

پاشر: آیا شما خودتان را هنرمندی تلقی می‌کنید که کارش در بازار ارزش دارد؟

اشر: نمی‌دانم موزه چه فکری در این مورد می‌کند.

پاشر: این اولین باری نیست که شما در نمایشگاهی در موزه‌ی هنر مدرن حاضر شده‌اید.

اشر: سال ۱۹۶۹ در نمایشگاه «فضاها» شرکت کردم. خدای من، فوق‌العاده بود. کیوریتور (جنیفر لیخت)^۹ از هر کاری که ما می‌کردیم حمایت می‌کرد، فارغ از آن که خودش با آن کار موافق باشد یا نه. تجربه‌ی کاملاً متفاوتی بود. او احتمالاً بسیار جلوتر از زمانه‌ی خودش بود.

پاشر: آیا در گذشته موما بیش‌تر با هنرمندان معاصر کار نمی‌کرد، درحالی‌که اکنون بیش‌تر سروشکل یک موزه‌ی تاریخی را دارد؟ منظورم این است که بخشی از برنامه‌ی آلفرد بار^{۱۰} در ابتدا، در سال ۱۹۲۹ این نبود؟ نهاد موما آن زمان جور دیگری بود...

اشر: بله، من هم همین‌طور فکر می‌کنم. آن‌ها چاره‌ای نداشتند جز آن‌که به زمان حال بیندیشند؛ طی دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ با افرادی کار می‌کردند که با جدیت مشغول تولید بودند... به نظر می‌رسید که این روند حتی تا دهه‌ی ۱۹۷۰ هم ادامه پیدا کند.

پاشر: در کاتالوگ شما به این نکته پی‌بردم که خیلی از آثار اسقاطی مدت‌زمان اندکی پس از خلق شدن‌شان به موزه راه یافتند.

اشر: اگر ایرادی نمی‌بینید که به بیانیه‌ی وارندو باز

گردیم، به نکته‌ای جالب اشاره کنم؛ او هرگز درمورد آثار محذوفی که موزه نخست خریداری کرده است صحبت نمی‌کند. به نظر می‌رسد که او اغلب درمورد آثار اهدایی یا وقف‌شده حرف می‌زند. در فهرست آثار دریافتی موزه می‌توان مشاهده کرد که بسیاری از آثار با بودجه‌ی موزه خریداری شده‌اند.

پاشر: همان‌طور که پیش‌تر ذکر آن رفت، به‌مرور زمان این موزه بیش‌تر به نمایش هنر گذشته می‌پردازد تا عرضه‌ی آثار معاصر. بنابراین، در چنین نهادی مسئله‌ی الحاق و اسقاط آثار بیش‌تر موضوعیت پیدا می‌کند. درمورد موزه‌ی معاصر برای کسی چنین سؤال مطرح نمی‌شود. در همین رابطه، بد نیست نگاهی بیندازیم به آثاری که موزه در یک زمان مشخص از مجموعه‌ی «دائمی» خود برای به نمایش گذاشتن برمی‌گزیند. به‌عبارت دیگر، در مورد گردش مجموعه‌اش؟

اشر: بله، سؤال فوق‌العاده‌ای است... که در واقع یکی از محرک‌های من برای پیگیری این فهرست بود. روشن‌ترین و آشکارترین جنبه‌های پروژه‌ی من به ایده‌ی شکل‌گیری مجموعه، تاریخ [history] گزینش آثار مجموعه، و نیز به تجارتی می‌پردازد که در موزه در جریان است و چیز بسیاری در مورد آن گفته نمی‌شود. یکی از بخش‌های غیرمستقیم‌تر کار من از بحثی ریشه می‌گیرد که حول چگونگی استفاده از پول حاصل‌آمده از اسقاط می‌چرخد. به باور من، بیش‌تر این حذف‌ها به قصد تجارت یا خرید آثار جدید برای مجموعه صورت می‌گیرند. هرچند این‌طور به نظر می‌رسد که مردم روز‌به‌روز بیش‌تر این فرضیه را

باور می‌کنند که عایدی حاصل از اسقاط آثار هنری از موزه، صرف هزینه‌های نگهداری ساختمان یا خدمات می‌شود. به مقاله‌ای برخوردارم از گلن لوری "مدیر موما" که در مورد ضرورت این امر صحبت می‌کرد. درحقیقت، مثال‌هایی می‌زد از نحوه‌های خرج شدن این پول. نمی‌دانم نظر اهداکنندگان در این مورد چه بوده است؟

یکی دیگر از جنبه‌های غیرمستقیم کار من مربوط می‌شود به رابطه‌ی طبقات کارگر با افزودن آثار هنری به موزه یا حذف آن‌ها. برایم سؤال بود که چرا این طبقات با مسئله‌ی اسقاط مخالفاند، و البته که آن‌ها در این مورد تنها نیستند. این یکی از موضوعاتی است که به نظرم بسیار پیچیده و درعین حال واقعاً جالب است. گمان می‌کنم یکی از دلایل مخالفت‌شان این است که آن‌ها آگاهانه یا ناآگاهانه متوجه این حقیقت هستند که این کار [labor] آن‌هاست که امکان خرید این آثار را فراهم کرده است.

پاشر: منظورتان از چه طریقی است؟

اشر: منظورم این است که کار و زحمت آن‌ها به اندازه‌ی کافی برای مالکان شرکت‌ها سود رقم زده است تا به خرید آثار هنری مبادرت ورزند. هدایای عرضه‌شده به موزه اغلب نتیجه‌ی این خریدها هستند. آن‌گاه که این آثار هنری عمومی شوند، یعنی وارد مجموعه‌ی موزه شوند، بخشی از فرهنگ آن اجتماع خواهند بود و هنگامی که نهادها یک کار را کنار می‌گذارند یا می‌فروشند، دارند آن اثر را از اجتماع دور و از آگاهی جامعه‌ای حذف می‌کنند که چنین آثاری برای‌شان تبدیل به متعلقاتی ارزشمند شده‌اند. و گمانه‌زنی است اما واقعاً فکر می‌کنم حقیقت

دارد، این‌که مردم پیوند و رابطه‌ای عمیق و تنگاتنگ با این آثار هنری دارند، نه تنها به خاطر کار و زحمت خودشان، بلکه به این خاطر که در این جوامع زندگی می‌کنند و آثار هنری بخشی از این جوامع می‌شوند و به همین دلیل است که باز پس دادن آن‌ها برای‌شان دشوار و مخالفت‌برانگیز است.

**پاشر: حرف جالبی می‌زنید. انگار چنین چیزی می‌تواند به بی‌اعتمادی جامعه نسبت به موزه ختم شود. این‌که موزه مجموعه‌ای از آثار را گردآوری کرده و به آن‌ها ارزش و اعتبار بخشیده است، و بعد رهاشان کرده، گویی دیگر ارزشمند نیستند...
اشر: بله.**

پاشر: به نظر مزورانه و فریب‌کارانه می‌رسد که عده‌ای تاریخی بسازند و سپس چندسال بعد آن را به یک چیز کاملاً متفاوت تغییر دهند.

اشر: فراموش نکنید که مسئولان موزه فکر می‌کنند مردم واقعاً به راحتی فراموش می‌کنند - این حسی است که هرازچندگاهی در این مورد پیدا می‌کنم. این است که سهل و آسان می‌بینند که با ایجاد این تغییرات، تاریخ‌های متعدد و متفاوتی رقم بزنند.

پاشر: بنابراین مقاومت در مقابل اسقاط آثار هنری هم هواداران خودش را دارد.

اشر: این‌طور فکر می‌کنم. مثلاً چندماه پیش که مرکز لینکلن - هرچند که موزه نیست - درصد بود تا از شر آثار

جوز خلاص شود، اعتراض گسترده‌ای صورت گرفت و در نهایت خروج کارها میسر نشد.

پاشر: مردم به آن‌ها خو گرفته‌اند.

اشر: بله، نمی‌شود از مردم انتظار داشت که فراموش کنند. این آثار جزوی از دانش و آگاهی آن‌ها شده‌اند. بایستی درک کنیم آنچه در معرض دید است، به جریان دانش [عمومی] ورود می‌کند. معلوم است که نمی‌توان دانش و آگاهی مردم را از آنان ربود بدون آن‌که صدایی از آن‌ها بلند شود.

پی‌نوشت:

پس از موزه هنرمدرن، نمایشگاه به موزه هنر معاصر سن‌دیگو (در منطقه‌ی لاجولا) منتقل شد و از ۲۵ سپتامبر ۱۹۹۹ تا ۹ ژانویه ۲۰۰۰ برپا بود. اشر به شکل پرسش‌برانگیزی به نمایشگاه سن‌دیگو دعوت نشد، اگرچه برداشت او آن بود که کاتالوگ اسقاط ۱۹۲۹ تا ۱۹۹۸ «به‌عنوان اثری پذیرفته شده که قرار است در نمایش‌های بعدی نیز حضور داشته باشد»^۳، با این ایده که کار مشابهی (کاتالوگ اسقاط) برای هریک از اماکن برگزاری نمایش تولید کند. بنا به گفته‌ی کیناستن مک‌شاین، کیوریتور نمایشگاه، چنین تداومی در همکاری هرگز مطرح نشده بوده است. هنگامی‌که اشر در مورد «حذف» خود از نمایشگاه سؤال کرد، با این پاسخ مواجه شد که چنان‌چه او در نمایشگاه سن‌دیگو شرکت می‌کرد، کاری غیراخلاقی مرتکب شده بودند. زیرا در آن صورت او تنها هنرمند آن‌جا می‌بود که با حمایت مالی موزه اثر خود

را تولید کرده است. در حقیقت، موما در «موزه به‌مثابه سرچشمه‌ی الهام» به‌طور خاص از آثار شش هنرمند – مایکل اشر، دنیل بورن، جنت کاردیف^۳، مارک داین^۴، لوئیس لولر و فرد ویلسون – حمایت مالی کرد. از میان آن شش نفر، تنها اشر و بورن به سن‌دیگو دعوت نشدند. پس از سن‌دیگو، قرار بر این بود که نمایش به موزه‌ی رینا سوفیا^۵ در مادرید سفر کند. هرچند، حین نوشتن این متن، از روابط عمومی موما شنیدم که «سفر به مادرید دیگر در برنامه نبود.»

ارجاعات

۱. Antoine-Chrysantome Quatremère de Quincy

۲. Kristen Erickson

۳. «موزه هم‌چون الهه‌ی هنر: تاملات هنرمندان» از ۱۴ مارس الی ۱ ژوئن ۱۹۹۹ در موزه‌ی هنر مدرن نیویورک برپا بود.

نسخه‌ی کنونی نیز از همین منبع اخذ شده است.

Janet Cardiff .۱۳

Mark Dion .۱۴

Reina Sofia .۱۵

۴. متن کامل این مصاحبه تابستان ۱۹۹۹ در شماره‌ی ۵
مجله مرچ [Merge Magazine] تحت عنوان "Cave
Notes" منتشر شد.

Stephan Pascher .۵

Ed Ruscha .۶

Kirk Varnedoe .۷

Kynaston McShine .۸

Jennifer Licht .۹

Alfred Barr .۱۰

۱۱. Glenn Lowry, "Talking the Lid off the Cookie Jar",
.Art News, March.1998

۱۲. مایکل اش، به نقل از لیا اولمن [Leah Ollman] در:
"The Musuem Show's Caseof the Missing List", Los
Angeles Times, October 10, 1999, 73
این مصاحبه اولین بار در شماره‌ی ۵ مجله‌ی مرچ
(تابستان ۱۹۹۹) منتشر شد، و بعدتر در کتابی به گردآوری
کریستین کراوانیا [Christian Kravagna]:
The Musuem as Arena on Institutional Critique (Co-
logne, Walther König, 2001, 106-112

تأملاتی بر ماهیت سیاسی این موقعیت (۱۹۸۳)

آدرین پایپرا
ترجمه‌ی مهسا محمدی

گالری‌ها و موزه‌ها فضاهایی عمومی‌اند. فضاهای عمومی میادین سیاسی‌ای هستند که قدرت در آن‌ها کسب می‌شود، به رسمیت شناخته می‌شود، تضمین می‌شود، به پرسش کشیده و یا تهدید می‌شود، از دست می‌رود و دوباره به دست می‌آید. مادامی‌که روابط قدرت پایدار باشد و برنامه‌ریزی ایدئولوژیک کارآمد و بازیگران برای دستیابی به منافع شخصی‌شان با یکدیگر همکاری کنند تشخیص این برهم‌کنش‌ها دشوار می‌شود. گالری‌ها و موزه‌ها اما میادین سیاسی‌ای‌اند که دیگر چنین شرایطی در آن‌ها برقرار نیست.

۱. روابط قدرت ناپایدارند. بسیاری از هنرمندان هرروزه بیش‌تر و بیش‌تر اشتیاق خود را نسبت به منطبق کردن فرم و محتوای فعالیت‌شان با الزامات استثمارگرایانه‌ی تولید و توزیع کالای هنری «جریان اصلی» از دست می‌دهند. بسیاری از مخاطبان هنر روزبه‌روز این هنر اغلب گیج‌کننده، پراطوار و شیک اما درعین حال بی‌سروته را غیرقابل‌تحمل‌تر می‌یابند. بسیاری از منتقدان دیگر نمی‌خواهند نقش داور و اشاعه‌دهنده‌ی هنری را ایفا کنند که روزبه‌روز ابلهانه‌تر و بی‌ربط‌تر از پیش می‌نماید.

آدریان پایپر،
از مجموعه‌ی خودنگاره
«Mythic Being»، ۱۹۷۴،
مرکز هنری واکر، نیویورک.



۲. برنامه‌ریزی ایدئولوژیک دیگر مؤثر و کارآمد نیست. اصل «هنر برای مردم» دارد به تدریج جایگزین اصل «هنر

برای هنر» می‌شود. یک‌نوع آگاهی تدریجی، دردناک و شرمسارانه نسبت به دنیایی ورای دنیای هنر در حال رسوخ به بافتار هنر والا است؛ آگاهی نسبت به دنیایی که در آن فقر، بی‌کاری، تبعیض، گرسنگی و جنگ وجود دارد. چنین مسائلی پرده از خودمحوری و ابتدالی برمی‌دارند که اساس دغدغه‌های غالب در هنر «جریان اصلی» را تشکیل داده‌اند. ۳. برای بازیگران - یعنی همه‌ی ما - دیگر اشتیاقی نمانده است تا با یکدیگر به منافع شخصی خود دست یابیم. بسیاری از هنرمندان تمایل کم‌تری به پرداخت بهای موفقیت دارند. یعنی آماده‌اند تا خودمختاری خلاقانه‌ی خویش را قربانی کنند، و در عوض بیش‌تر علاقه دارند از جانب تشکیلات سیاسی و اجتماعی مشخصی که نمایندگی می‌کنند صحبت کنند. بسیاری از بازدیدکنندگان به‌طور روزافزون پذیرای این محتوای سیاسی و اجتماعی می‌شوند و هنر والای به‌لحاظ سیاسی ختثایی که در سطح دکوراسیون داخلی باقی می‌ماند دیگر برای آن‌ها رضایت‌بخش نیست. بسیاری از منتقدان به‌جای ادامه دادن به مهمل‌پراکنی، با جدیت تمام انتخاب کرده‌اند که این گرایش را حمایت کنند و به آن صدایی رسا ببخشند. گالری‌ها و موزه‌ها میادین سیاسی‌ای‌اند که در آن‌ها استراتژی‌های رویارویی و اجتناب محاسبه می‌شوند، تمرین دیپلماسی صورت می‌گیرد و تسلیحات آزمایش می‌شوند؛ همگی در خدمت منافع واگرا و اغلب متعارض. ما که دوشادوش یکدیگر به گالری‌ها و موزه‌ها هستی بخشیده‌ایم، نه تماشای بلکه شرکت‌کننده‌ایم، ما نه بیننده بلکه بازیگرانی هستیم که شگردهایی برای پیش‌برد منافع شخصی‌مان طرح‌ریزی و اجرا می‌کنیم.

ارجاعات

۱. **آدرین پایپر (Adrian Piper)** هنرمند مفهومی و فیلسوف کانتی اهل آمریکا و متولد ۱۹۴۸ است. م.

دلبستگی من سیاسی‌سازی تام‌وتمام بافتار کنونی جهان هنر است. مایلم تا شما را با افرادی روبه‌رو کنم که با آن بافتار در فرم کنونی‌اش بیگانه و ناآشنا هستند، می‌خواهم با مکانیسم دفاعی‌تان در مقابل آن‌ها مواجه شوید: مکانیسم‌های ترس، خصومت، دلیل‌تراشی و عقب‌نشینی (چهار مزاحم اخلاص‌گر به‌اضافه‌ی سیستم‌های هشداردهنده). اگر تمایل شما به لذت بردن است، پس علائق ما در دو سوی مخالف‌اند. اگر به دست‌بندی علاقه دارید، پس علائق ما مغایر یکدیگرند. اگر میل دارید سرگرم شوید، منابع جدیدی برای سرمایه‌گذاری لحاظ کنید یا کسب فرهنگ کنید، بنابراین تمایلات ما سازش‌ناپذیرند.

چنان‌چه به درهم‌آمیزی مجدد آگاهی هنری و هوشیاری اجتماعی‌تان میل و رغبت دارید، پس علائق ما هم‌گرایند.

* این مقاله اولین بار این‌جا منتشر شده است:

Art of Conscience: The Last Decade (Dayton, OH: Wright University, 1980) و سپس در اثر آدریان پایپر Out of Order, Out of Sight, vol 2, Selected Writings in Art Criticism 1967-1992 (Cambridge, MA: MIT Press, 1996). 43-44

نسخه‌ی کنونی از کتاب پایپر برداشته شده است.

درخواست برای استعفاء فوری تمامی افراد وابسته به خاندان راکفلر از هیئت امنای موزهی هنر مدرن (۱۹۶۹)

گوریلا آرت اکشن گروپ Guerrilla Art Action^۱

(GAAG) puorG

ترجمه‌ی اشکان جیهوری

گروهی از ابر ثروتمندان از هنر به عنوان روشی برای خودستایی و شکلی از مقبولیت اجتماعی استفاده می‌کنند. آن‌ها هنر را تبدیل به لباسی مبدل و نقاب کرده‌اند، به پوششی برای مداخلات بی‌رحمانه‌ی خود در تمامی وجوه و سطوح ماشین جنگ در سراسر جهان.

این افراد می‌خواهند با هدایایی از خون‌بهای بی‌گناهان و بخشیدن و اهداء آثار هنری به موزه‌ی هنر مدرن، جرم و گناه خود را بشویند. ما به عنوان آرتیست فکر می‌کنیم تا زمانی‌که موزه‌ی هنر مدرن به پذیرش این پول‌های کثیف ادامه دهد هیچ نوع توجیه اخلاقی برای ادامه‌ی حیات و کار آن نهاد وجود ندارد. موزه با قبول هدایای کثیف از این افراد ثروتمند، تمامیت هنر را به نابودی می‌کشاند.

از ابتدای تأسیس موزه، کنترل واقعی سیاست‌های آن در دستان این افراد بوده است و آن‌ها نیز با این قدرت توانسته‌اند ایده‌های آرتیست‌ها را تحت کنترل و سلطه‌ی

گوریلا
آرت اکشن گروپ،
«حمام خون»،
پرفورمنس، ۱۹۶۹.



و مستقیم به شاخه‌ی مسائل امنیت بین‌الملل در پنتاگون
گزارش می‌دهد.
بنابراین ما خواستار استعفای فوری تمامی اعضای خاندان
راکفلر از هیئت امنای موزه‌ی هنر مدرن هستیم.

نیویورک، ۱۰ نوامبر ۱۹۶۹، گوریلا آرت اکشن گروپ [گروه
اقدام هنر چریکی]، جان هندریکس، جین توش

ارجاعات:

۱. گوریلا آرت اکشن گروپ یا گروه اقدام هنر چریکی در
سال ۱۹۶۹ شکل گرفت. این گروه معتقد بود که هنر به
سود اقتصادی و منافع شخصی آلوده شده و باید به
روش‌های غیرخشونت‌آمیز مراکز هنری و رسانهای را به
سخره گرفت و به رویکردهای آن‌ها اعتراض کرد.

خود دربیابان؛ هنر را از هر شکلی از اعتراض اجتماعی و
اعلام جرم علیه نیروهای سرکوبگر در اجتماع خالی و تهی
کرده‌اند و در نتیجه هنر را به امری کاملاً بی‌ارتباط با
بحران‌های اجتماعی موجود تبدیل کرده‌اند.

۱. بر اساس گفته‌های فردیناند لاندبرگ [۱۹۰۲-۱۹۹۵]
روزنامه‌نگار امریکایی]، در کتابش با عنوان «ثروتمند و
اثرثروتمند»، خاندان راکفلر ۶۵ درصد از شرکت استاندارد
اوایل را در اختیار دارد؛ در سال ۱۹۶۶، طبق گفته‌های سیمور
هرش [۱۹۳۷] نویسنده و روزنامه‌نگار امریکایی] در کتاب
«جنگ‌افزارهای شیمیایی و بیولوژیک»، شرکت استاندارد
اوایل کالیفرنیا - که در حوزه‌ی منافع خاص دیوید راکفلر
قرار دارد (رئیس هیئت امناء موزه‌ی هنر مدرن) - یکی از
کارخانه‌های خود را به مرکز تکنولوژی یونایتد (UTC) و به
هدف اختصاصی تولید بمب ناپالم اجاره داده است.

۲. طبق گفته‌های لاندبرگ، برادران راکفلر صاحب ۲۰ درصد
از شرکت هوافضای مک‌دانل هستند (تولیدکننده‌ی
هواپیماهای جنگنده‌ی فانتوم و بانشی که در جنگ کره
مورد استفاده قرار گرفتند). به گفته‌ی هرش، شرکت
مک‌دانل در تحقیقات مربوط به تولید جنگ‌افزارهای
شیمیایی و بیولوژیک مشارکتی عمیق دارد.

۳. به گفته‌ی جرج تایلر در کتاب «کسب‌وکار جنگ»، بانک
چیس منهن (که دیوید راکفلر رئیس هیئت مدیره‌ی آن
است) - و نیز شرکت هوافضای مک‌دانل و خطوط هوایی
آمریکای شمالی (یکی دیگر از دارائی‌های خاندان راکفلر) -
در کمیته‌ی شورای مشورتی صنایع دفاعی (DIAC) حضور
دارد که به عنوان خط ارتباطی بین تولیدکنندگان داخلی
اسلحه و مذاکرات لجستیک بین‌الملل (ILN) عمل می‌کند.

بیانیهی درخواست‌ها (۱۹۶۹)

ائتلاف شاغلان هنری
ترجمه‌ی اشکان جیهوری

الف. در خصوص موزه‌های هنری به‌طور کلی، ائتلاف شاغلان هنری درخواست‌های زیر را مطرح می‌کند:

۱. برای آن‌که اعضای هیئت امنای موزه‌ها بتوانند هم‌چنان در سیاست‌گذاری موزه‌ها نقش فعالی داشته باشند، باید هیئت امنای متشکل از یک‌سوم کارکنان موزه، یک‌سوم حامیان مالی و یک‌سوم آرتیست‌ها باشد. تمامی برنامه‌ها، شیوه‌ها و تصمیم‌ها باید در راستا و به نفع موزه‌ای آوانگاردتر، آزاداندیش‌تر و دموکراتیک‌تر باشد. آثار هنری میراث فرهنگی‌ای هستند که به مردم تعلق دارند، هیچ اقلیتی حق اعمال کنترل بر آن‌ها را ندارد؛ بنابراین، انتخاب هیئت امناء بر مبنای فاکتورهای مالی و تجاری باید ملغی شود.
۲. ورود به تمامی موزه‌ها و در تمامی اوقات باید رایگان باشد و برای پذیرایی از قشر کارگر باید عصرها نیز باز باشند.
۳. تمامی موزه‌ها باید تا جایی تمرکززدایی شوند که فعالیت‌ها و خدمات‌شان به جوامع سیاه‌پوست، پورتوریکویی‌ها و اصولاً کلیه‌ی اقلیت‌ها نیز راه یابد. موزه‌ها باید از برگزاری رویدادهایی حمایت کنند که به شناساندن این جوامع پرداخته و تحت کنترل خود ایشان اداره شوند. آن‌ها باید ساختارهای فعلی سراسر شهر را به موزه‌های نیمکتی (سرپایی) ارزان و منعطف و یا مراکز

فرهنگی تبدیل کنند تا دیگر داغ ننگ پذیرایی ویژه از اقصا ثروتمند جامعه بر پیشانی‌شان دیده نشود.

۴. در تمامی موزه‌ها باید بخش ویژه‌ای تحت اداره و کنترل آرتیست‌های سیاه‌پوست و پورتوریکویی به‌وجود آید و به نمایش و عرضه‌ی موفقیت‌ها و دست‌آوردهای آرتیست‌های سیاه‌پوست و پورتوریکویی اختصاص یابد، به‌ویژه در شهرهایی که این (یا دیگر) اقلیت‌ها حضور پررنگی دارند.

۵. موزه‌ها باید زنان آرتیست را تشویق کنند تا بر قرن‌ها آسیب‌ورده به تصویر زن به‌عنوان یک آرتیست غلبه کرده و مرهم بگذارند؛ برای نیل به این هدف باید در نمایشگاه‌ها، خریدهای موزه‌ها و کمیته‌های گزینش هنری فرصت عرضه و نمایش برابر برای جنسیت‌های مختلف فراهم شود.

۶. در هر شهر حداقل یک موزه باید فهرستی به‌روز از تمامی آرتیست‌های ساکن در همان منطقه را تهیه کند، فهرستی که قابل ارائه و انتشار عمومی باشد.

۷. کارکنان و مقامات موزه باید به مناصب عمومی دست یابند و از نفوذ و اثرگذاری سیاسی خود در موضوعاتی که به رفاه آرتیست‌ها ارتباط دارد استفاده کنند، از قبیل کنترل اجاره‌بهای مسکن آرتیست‌ها، قانون‌گذاری برای حقوق آرتیست‌ها و اصولاً هر آنچه به‌طور مشخص به آرتیست‌های ساکن در منطقه‌ی آن‌ها مربوط می‌شود. به‌طور خاص، موزه‌ها، به‌عنوان نهادهای مرکزی و محوری، باید نسبت به بحران‌هایی که حیات بشر را تهدید می‌کنند مترصد و آگاه باشند و از حکومت بخواهند تا مشکلات زیست محیطی را هم‌تراز با موضوعاتی هم‌چون جنگ و سفرهای فضایی قرار دهد و به آن‌ها رسیدگی کند.

۸. در برنامه‌های هنری نمایشگاه‌ها باید به آثار آرتیست‌هایی

که توسط گالری‌های تجاری مورد بی‌مهری قرار گرفته و فرصتی برای عرضه ندارند توجهی ویژه شود. موزه‌ها نیز باید از تولید و نمایش چنین آثاری در خارج از محیط کاری خود حمایت مالی کنند.

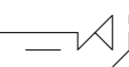
ب. تازمانی‌که حداقل دستمزد برای تمامی افراد جامعه تصویب و تضمین نشده است، وضعیت اقتصادی آرتیست‌ها باید با روش‌های زیر بهبود پیدا کند:

۱. باید به آرتیست یا ورثه‌ی او بابت تمامی آثاری که در مکان‌هایی با هزینه‌ی ورودی به نمایش درآمده حق‌الاجاره پرداخت شود، چه آرتیست مالک آن اثر باشد و چه نباشد.

۲. باید از سود حاصله از فروش مجدد یک اثر هنری درصدی نیز به آرتیست اثر یا ورثه‌ی او تعلق گیرد.

۳. باید از مالیات بر فروش آثار هنری آرتیست‌های درگذشته یک صندوق مالی امانی تشکیل شود. کمک هزینه، بیمه‌ی سلامت، کمک به وابستگان آرتیست‌ها و دیگر منافع اجتماعی از موجودی این صندوق تأمین و پرداخت شود.

*این بیانیه به شکل جمعی نوشته و به‌صورت جزوه در سال ۱۹۶۹ توزیع شد. بیانیه در مقاله‌ای از لوسی لیپارد (منتقد و نویسنده‌ی هنری) با عنوان «ائتلاف شاغلان هنری: نه صرفاً یک تاریخ»، در دوره‌ی ۱۸۰ مجله‌ی هنری «استودیو اینترنشنال»، شماره‌ی ۹۲۷ (نوامبر ۱۹۷۰)، صفحات ۱۷۱-۱۷۴ به چاپ رسید.



ماهنامه الکترونیکی زمینه

مهر ۱۴۰۰، شماره: ۰۱۹

صاحب امتیاز و مدیرمسئول

محمد مهمانچی

سر دبیر

شورای سردبیری زمینه

دبیر تحریریه

سیاوش خائف

مترجمان

گلناز صالح کریمی، اشکان جیهوری، مهسا محمدی

ویراستار

دلناز سالاربهزادی

مدیر هنری

پیمان پورحسین (استودیو کارگاه)

طراح گرافیک

سپیده هنرمند (استودیو کارگاه)

روابط عمومی و دبیر اجرایی

فریده ابطحی

دبیر رسانه‌های اجتماعی

یاسمن نوزری

مدیر فناوری

پرهام مرادی

مدیر فنی

اشکان قویدل (آرمان پردازان نوژن)

مشاور بازاریابی

آناهیتا علیمی

دستیار اجرایی

کیانا ابریشمی و هلیا رضایی

مدیر پلتفرم آفلاین

نازنین فتاحی

تولید محتوا

نگار کریم‌خانی

مالتی مدیا

آبان فاضل

با سپاس از

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

(به ترتیب حروف الفبا)

آرین قویدل، آریا کسای، کیارش علیمی، مینو عمادی، مانوش منوچهری،

اشکان ناصری و استودیو طبل.

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

● نقل و بازنشر مطالب زمینه با ذکر منبع آزاد است.

● محتوای منتشر شده صرفاً نظر نویسندگان است و لزوماً منطبق با دیدگاه

زمینه نیست.



