بازشناسی گفتمان انتقادی «نقد نهادی»

محمدمصطفی یزدان‌پناه[۱*]

۱.دانشجوی دکتری هنرهای تجسمی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۰۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۰۲]

چکیده

اصطلاح «نقد نهادی» به هنرمندانی اشاره دارد که از اواخر قرن بیستم با به‌کارگیری طیف وسیعی از شیوه‌ها و اعمال هنری، در راستای براندازی یا اصلاح و گسترش چارچوب نهادی هنر تلاش کرده و در مباحث دانشگاهی عموما ذیل «دو موج» مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. مقالهٔ پیش‌رو که از منظر هدف، پژوهشی بنیادی به‌شمار می‌آید، بر مبنای روش توصیفی-تحلیلی، با استناد به منابع کتابخانه‌ای و با هدف دست‌یابی به شناختی عمیق از گفتمان انتقادی نقد نهادی، ابتدا به شناخت بنیان‌های عملی و نظری این گفتمان پرداخته و در گام بعدی، با تکیه بر آثار و آرای هنرمندان مرتبط، رویکردها و شیوه‌های به‌کار گرفته شده توسط آن‌ها واکاوی شده و در نهایت، سرانجام این گفتمان مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌است. این پژوهش نشان می‌دهد که هنرمندان مرتبط با گفتمان انتقادی نقد نهادی، متاثر از «نگرش ضدنهادی» غالب بر فضای فکری اواخر قرن بیستم و با استفاده از تجربیات پیشین هنرمندان آوانگارد و نوآوانگارد و هم‌چنین با تکیه بر دانش نهادی شکل یافته در قالب «نظریهٔ نهادی هنر» و کاربست آن در حوزهٔ «جامعه‌شناسی هنر»، توانستند پا را فراتر از جنبش‌های انتقادی پیشین بگذارند و در اعمال انتقادی خود، ارکان گفتمان هنر -به‌ویژه موزهٔ هنر- را به‌چالش بکشند. اگرچه نقد نهادی را نمی‌توان گفتمانی کاملا موفقیت‌آمیز توصیف کرد، از تاثیرات آن بر جریان هنر معاصر نیز نمی‌توان چشم‌پوشی کرد. از جمله این تاثیرات را در شکل‌گیری جریان‌هایی هم‌چون «نهادگرایی نوین»، «زیباشناسی رابطه‌ای»، «کنش‌گری هنری»، «چرخش کیوریتوریال» و «موزه‌شناسی نوین» می‌توان یافت.

واژه‌های کلیدی

نقد نهادی، نهاد هنر، نگرش ضد نهادی، هنر آوانگارد، هنر نئوآوانگارد، نقد موزهٔ هنر، هنر معاصر.

*نویسنده مسوول: m.m.yazdanpanah@ut.ac.ir، تلفن: ۰۹۱۰۳۷۹۰۴۶۸

مقدمه

گفتمان انتقادی نقد نهادی که در اواخر قرن بیستم شکل‌گرفت، نگاه انتقادی تازه‌ای را به جریان هنر معاصر تزریق کرد که بر اساس آن سازوکارها و روابط پنهان گفتمان هنر و موزه به‌مثابهٔ نمود نهادی آن، واکاوی شد و مستقیما مورد انتقاد قرار گرفت. نقد نهادی گذشته از این‌که در نتیجهٔ جریان‌های هنری و انتقادی پیشین -هنر آوانگارد و نئوآوانگارد- بود، از تحولاتی نظری که ساختار نهادهای اجتماعی را به پرسش می‌گرفت نیز تبعیت می‌کرد. بنابراین نقد نهادی نقطهٔ اتصال جریان‌های انتقادی عملی و نظری بود و از این‌رو بنیان‌های عملی و نظری قدرت‌مندی داشت که بر همین اساس می‌توان از آن به‌مثابه یک گفتمان منسجم یاد کرد. نقد نهادی گذشته از تاثیری که بر ارکان گفتمان هنر به‌خصوص رویکرد موزه‌ها و گالری‌های هنر داشت، در شکل‌گیری برخی از جریان‌های نظری و عملی مرتبط با هنر معاصر نیز تاثیرگذار بود؛ از این‌رو شناخت این گفتمان انتقادی در حوزهٔ مطالعات هنر معاصر از اهمیت بالایی برخوردار است. مسالهٔ اصلی پژوهش حاضر، یعنی بازشناسی گفتمان انتقادی نقد نهادی را می‌توان به سه پرسش اساسی تقسیم کرد که مقالهٔ حاضر قصد پاسخ‌گویی به آن‌ها را دارد: ابتدا به‌دنبال یافتن بنیان‌های نقد نهادی، به بررسی و تحلیل زمینهٔ شکل‌گیری این گفتمان انتقادی می‌پردازد؛ در گام بعدی، در راستای شناخت رویکردها و استراتژی‌های اتخاذ شده توسط هنرمندان نقد نهادی، برخی از آثار این هنرمندان و هم‌چنین آرای آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌است؛ در نهایت نیز به سرنوشت این گفتمان انتقادی و تاثیرات آن بر هنر معاصر پرداخته شده‌است. نمودار شمارهٔ ١ نمایی کلی از مهم‌ترین عوامل مرتبط با گفتمان انتقادی نقد نهادی را نشان می‌دهد.

روش تحقیق

این پژوهش که از منظر هدف، پژوهشی بنیادی به‌شمار می‌آید، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده‌است. در روند پژوهش ابتدا منابع مربوط به بازه زمانی پیدایش جنبهٔ نهادی هنر (تاسیس آکادمی) تا شکل‌گیری نقد نهادی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت و به این واسطه شمایی کلی از زمینهٔ پیدایش نقد نهادی به‌دست آمد که در بخش نخست مقاله نتیجهٔ تحلیل این داده‌ها آمده‌است. سپس مرور پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ نقد نهادی، بررسی و تحلیل موردی آثار و نظریات هنرمندان مرتبط با این گفتمان انتقادی، موجبات شناخت اعمال، شیوه‌ها و آرای این هنرمندان را فراهم آورد که در بخش بعدی مقاله ذیل موج اول و دوم نقد نهادی به آن پرداخته شده‌است و در بخش پایانی مقاله نیز بر همین اساس تحلیلی کوتاه از فرجام این گفتمان و اثراتی که برجای گذاشته، آمده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

اصطلاح «نقد نهادی» برای اولین بار و برای توصیف هنر انتقادی-سیاسی اواخر دهه ۶۰ و اوایل ۷۰، توسط مل رامسدن[۱] از اعضای گروه هنر و زبان[۲]، در متنی تحت عنوان «در باب عمل»[۳] (۱۹۷۵) مورد استفاده قرار گرفت. او در این متن به نقد هژمونی غالب بر جهان هنر نیویورک پرداخته و از هنرمندان نیویورک به‌عنوان «عروسک خیمه‌شب‌بازی امپریالیست» یاد کرده‌است. در طول دههٔ ۱۹۸۰ دانشجویان «برنامهٔ مستقل مطالعاتی موزهٔ هنر آمریکایی ویتنی» و «مدرسهٔ هنرهای زیبای نیویورک» نیز از اصطلاح نقد نهادی به‌عنوان جایگزینی برای عبارت «نقد نهادها»[۴] استفاده کردند (Marstine, 2017 : 7).

آندریا فریزر[۵]، هنرمند موج دوم نقد نهادی را می‌توان اولین هنرمند مرتبط با این گفتمان دانست که در مقاله‌ای در سال ۱۹۸۵ در مورد لوئیز لاولر[۶] با عنوان «در داخل و خارج از مکان[۷]»، از اصطلاح نقد نهادی برای اشاره به اعمال گروهی از هنرمندان استفاده کرد و این گفتمان را از «آوانگارد تاریخی» منفک ساخت. اما پرداختن به نقد نهادی زمانی وارد مباحث دانشگاهی شد که در سال ۱۹۹۰ مورخ هنر، بنیامین بکولا از این اصطلاح برای توصیف بخشی از اعمال مرتبط با هنر مفهومی دههٔ ۱۹۶۰ استفاده کرد. بکولا را می‌توان یکی از مهم‌ترین نویسندگان موثر بر مطالعات مربوط به نقد نهادی دانست. او در مقالهٔ پر استناد خود با عنوان «هنر مفهومی ۱۹۶۲-۱۹۶۹: از زیبایی‌شناسی مدیریت تا نقد نهادها»[۸] (۱۹۹۰) که تاثیر زیادی بر منتقدان، هنرمندان و متفکران داشته‌است، نقد نهادی را به‌عنوان ژانری توصیف می‌کند که ذیل تبارشناسی مینی‌مالیسم و کانسپچوالیسم قرار

نمودار ۱. عوامل مرتبط با گفتمان انتقادی نقد نهادی (نگارنده).

می‌گیرد؛ او در این متن با اشاره به پروژه‌های مربوط به نقد نهادی در سال ۱۹۶۹، این ژانر را فصلِ آخر یک روند تاریخی به سمت کانسپچوالیسم تلقی می‌کند. جیمز میبر[۹] نیز از اولین کسانی است که در سال ۱۹۹۳ در مقالهٔ «چه اتفاقی برای نقد نهادی افتاد؟»[۱۰] به تبارشناسی نقد نهادی پرداخت. فریز وارد[۱۱] نیز در مقالهٔ «موزه متروکه: نقد نهادی و توجه عمومی»[۱۲] (۱۹۹۵) نقد نهادی را به‌عنوان نوعی آوانگاردیسم، در ادامهٔ کانسپچوالیسم و هم‌چنین در ارتباط با تفکر یورگن هابرماس[۱۳] بررسی کرده‌است.

اما متن مشهور فریزر با عنوان «از نقد نهادها تا یک نهاد نقد»[۱۴] (۲۰۰۵) از مهم‌ترین متون مربوط به نقد نهادی به‌شمار می‌آید. او از این اصطلاح برای طبقه‌بندی طیف متنوعی از هنرمندان و شیوه‌ها استفاده و نقش به‌سزایی در رسمیت یافتن[۱۵] نقد نهادی ایفا کرد. او هم‌چنین در این مقاله -شاید بدون اطلاع از متنِ رامسدن- این احتمال را مطرح کرد که «اولین شخصی بوده که این اصطلاح را مکتوب کرده‌است» (Fraser, 2005: 101). مقالهٔ فریزر آغاز موج تازه‌ای از علاقه نسبت به نقد نهادی در مطالعات دانشگاهی قرن حاضر بود و در ادامه به مهم‌ترین این پژوهش‌ها که پژوهش حاضر نیز از آن‌ها بهره برده، اشاره شده‌است:

«کتاب نقد نهادی و پس از آن»[۱۶] (۲۰۰۶) به تالیف جان سی. ولشمن[۱۷] که در سال ۲۰۰۶ منتشر شد شامل مقالاتی از کسانی هم‌چون الکساندر آلبرو[۱۸]، امی پدرسون[۱۹]، رنه گرین[۲۰]، آندریا فریزر و هانس هاکه[۲۱] است که به‌صورت کلی نقد نهادی را به‌مثابه نتیجهٔ هنر مفهومی و در ادامهٔ آن مورد بررسی قرار داده‌است. ولشمن در این کتاب با به‌کارگیری مقالات این نویسندگان سعی دارد تا ضمن پرداختن به ماهیت نقد نهادی به این پرسش پاسخ دهد که پتانسیل انتقادی هنر چگونه می‌تواند موجب تغییرات سیاسی و اجتماعی شود.

یکی دیگر از پژوهش‌های منسجم در این زمینه توسط جرالد راونیگ[۲۲] و جین ری[۲۳] طی پروژه‌ای با عنوان «ترنسفرم»[۲۴] (۲۰۰۵-۲۰۰۸) انجام و در قالب کتابی با عنوان «هنر و عمل انتقادی معاصر: بازآفرینی نقد نهادی»[۲۵] (۲۰۰۹) منتشر شده‌است. این کتاب شامل مجموعه مقالاتی است از متفکرانی هم‌چون سایمون شیخ[۲۶]، هیتو استیرل[۲۷]، استفان نوونتی[۲۸] و برایان هلمز[۲۹] که اغلب با رویکردی انتقادی به پژوهش در باب نقد نهادی پرداخته‌اند که طی آن شناختی از وضعیت نقد نهادی در گذشته، حال و هم‌چنین چشم‌اندازی برای آیندهٔ آن ارایه شده‌است.

«نقد نهادی: مجموعه متون هنرمندان»[۳۰] (۲۰۰۹) کتاب دیگری است که در همین سال و در رابطه با نقد نهادی منتشر شد. بلیک استیمسون[۳۱] و الکساندر آلبرو در این کتاب مجموعه متون مربوط به نقد نهادی که توسط هنرمندان منسوب به آن نگاشته شده را جمع‌آوری کرده‌اند. در ابتدای این مجموعه، در مقالاتی به بررسی زمینه‌های نظری نقد نهادی و روشن‌سازی ماهیت این جریان پرداخته شده‌است و در ادامه برای نشان دادن تحولات نقد نهادی، متونی که اغلب به قلم هنرمندان مرتبط با نقد نهادی نگاشته شده، در چهار بخش با عناوین «قاب‌بندی»، «نهاد هنر»، «نهادینه‌سازی» و «استراتژی خروج» قرار گرفته‌است.

هم‌چنین جنت مارستین[۳۲] از دیگر پژوهشگرانی است که در مطالعات خود در زمینهٔ موزه، به بررسی نقد نهادی نیز پرداخته‌است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به کتاب «عمل انتقادی: هنرمندان، موزه‌ها، اخلاق»[۳۳] (۲۰۱۷) اشاره کرد. پاسکال گیلن[۳۴]، جامعه‌شناس فرهنگی نیز در پژوهشی تحت عنوان «نگرش‌های نهادی: ایجاد هنر در جهانی مسطح»[۳۵] (۲۰۱۳) به بررسی نهاد هنر پرداخته و هم‌چنین تاثیرات نقد نهادی بر هنر معاصر را شناسایی

کرده‌است.

به‌صورت کلی متون مربوط به هانس هاکه و آندریا فریزر که از برجسته‌ترین هنرمندان مربوط به نقد نهادی به‌شمار می‌آیند، به‌نوعی بازتاب رویکرد این هنرمندان است. استیرل و هلمز و تا حدودی شیخ در آرای خود اغلب با رویکردی انتقادی به نقد نهادی نگاه کرده‌اند و آن را یک استراتژی شکست‌خورده تلقی کرده‌اند که بایستی با رویکردهایی تازه احیا شود. راونیگ و ری نیز در پژوهش‌های خود با آسیب‌شناسی دو موج نخست نقد نهادی به دنبال راهکاری تازه برای ادامه یافتن آن در قالب موج سوم احتمالی هستند. استیمسون و آلبرو نیز در مقالات خود بیش از هر چیز به بنیان‌های نظری و زمینهٔ اجتماعی-سیاسی شکل‌گیری نقد نهادی پرداخته‌اند.

همان‌طور که گفته شد تاکنون در پژوهش‌های دانشگاهی فارسی‌زبان چندان به این مبحث پرداخته نشده‌است. از این‌رو این مقاله قصد دارد تا با استفاده از منابع ذکر شده و دیگر متون مرتبط، ضمن رفع این فقدان، موجبات شناخت این گفتمان تاثیرگذار در هنر معاصر را در چارچوبی منسجم فراهم آورد.

زمینهٔ عملی نقد نهادی

«هنر [...] همیشه نیروی اعتراض انسان‌ها به فشار نهادهای سلطه‌گر بوده و هست [...] دست‌کم بازتاب ماهیت عینی آن‌هاست» (Adorno, 1996 : 237).

تئودور آدورنو،
«تزهایی در باب هنر و دین امروز» (۱۹۹۶)

هنرمندان همواره برای دست‌یابی به آزادی بیش‌تر و ترسیم افق‌های تازه در تلاش بوده‌اند؛ از عمل اعتراضی فلیپو برونلسکی[۳۶] در قرن پانزدهم مبنی بر عدم پرداخت حق عضویت صنف حجاران و نجاران گرفته تا برپایی نمایشگاه‌های جایگزین در تقابل با سالن‌های رسمی آکادمی در قرن نوزدهم و جنبش‌های «آوانگارد» اوایل قرن بیستم و در نهایت شکل‌گیری «گفتمان انتقادی نقد نهادی» در اواخر قرن بیستم؛ همگی مصداق این میل درونی هنرمندان است که همواره افق‌های تازه‌ای را برای هنر گشوده‌است.

پیدایش هنر در مقام نهادی با استقلال نسبی[۳۷]، نتیجهٔ روندی است که در پی جدایی هنر از علوم، شکل‌گیری مفهوم مدرن هنر[۳۸] (نظام هنرهای زیبا) و در نهایت به‌واسطهٔ تاسیس آکادمی هنر، در قرون هفدهم و هجدهم محقق شد. تاسیس آکادمی با شعار «احیای آزادی هنر»[۳۹] نقطهٔ عطفی در روند خودآیینی هنر محسوب می‌شود که هنرمندان به‌واسطهٔ آن به استقلال اجتماعی و حقوقی دست یافتند؛ البته این استقلال همراه بود با پیروی از سبکی تحمیلی که غالباً تمامی جزییاتش از پیش مقرر شده بود (بارش، ۱۳۹۸: ۴۳۹). این محصوریت نهادی موجب شد که در قرن نوزدهم اولین اعمال انتقادی هنرمندان در تقابل با نهاد هنر و انحصارگری آکادمی به‌وقوع بپیوندد که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به شکل‌گیری «انجمن برادری پیشارافائلی»[۴۰]، برپایی «پاویون رئالیسم»[۴۱]، تاسیس «انجمن هنرمندان ناشناس»[۴۲] و «انجمن هنرمندان مستقل»[۴۳] اشاره کرد.

این اعمال انتقادی در کنار عواملی هم‌چون کم‌رنگ شدن عنصر حمایتی، پیدایش بازار هنری و شکل‌گیری نظام منتقد-دلال، رفته‌رفته موجب زوال نظام آکادمی شد؛ اما تاوان استقلال هنر از نظام آکادمی، وابستگی آن به سرمایه و بدل شدن آن به یک تجارت بزرگ بود. از این‌رو در پی زوال نظام مسلط آکادمی، آثار هنری بدل به کالاهایی سودآور و هم‌چنین سرمایه‌ای فرهنگی و اقتصادی برای قشری خاص شدند و این موضوع در کنار خودآیینی هنر که آن را از سایر حوزه‌های تجربهٔ بشری منفک ساخته بود -و با آرای کانت و زیباشناسی‌باوری اواخر قرن نوزدهم به اوج رسیده بود- موجب شد که از اوایل قرن بیستم، هنرمندان و جنبش‌های آوانگاردی پدید آیند که هر کدام به‌نوعی این موقعیت هنر را زیر سوال ببرند[۴۴]. خواست اصلی هنرمندان آوانگارد پیوند دادن هنر با پراکسیس زندگی روزمره بود و به‌صورت کلی آن‌ها منتقد وضعیت کالایی آثار هنری و خودآیینی هنر بودند، که در ارتباط تنگاتنگ با طبقهٔ بورژوا موجودیت یافته بود. تلاش‌های آن‌ها در راستای به‌چالش کشیدن هنر به انحای مختلف صورت می‌گرفت که از جمله

می‌توان به ارایهٔ ابژه‌های نامتعارف به‌عنوان اثر هنری، گذر از زیباشناسی مرسوم و استفاده از مدیوم‌هایی نوین، اتخاذ مواضع سیاسی و ایجاد پیوند میان هنر و سیاست، خلق آثار هنری خارج از چارچوب موزه و گالری، تاسیس نهادهای جایگزین، نقد مستقیم نهاد هنر و برملا ساختن مناسبات اقتصادی-سیاسی و ایدئولوژیک غالب بر آن در قالب آثار هنری و مواردی از این دست، اشاره کرد. هنرمندان مرتبط با گفتمان انتقادی نقد نهادی اگرچه از بسیاری از این شیوه‌ها بهره برده‌اند، از جنبش‌های آوانگارد پیشین پا فراتر گذاشتند[۴۵] و با آگاهی انتقادی و اشراف بر چارچوب نهادی هنر و هم‌چنین با در نظر داشتن نقش خود به‌عنوان هنرمند[۴۶] در این ساختار، ضمن آگاهی‌بخشی در باب نهاد هنر، در آثار خود به‌دوراز جناحی‌گری[۴۷] مستقیما نهاد هنر را به چالش کشیدند و برای براندازی یا اصلاح و گسترش چارچوب آن تلاش کردند.

بنابراین علاوه بر جریان‌هایی انتقادی که در ساحت عملی هنر بستر پیدایش نقد نهادی را فراهم ساختند، تحولاتی نظری هم‌چون طرح «نظریهٔ نهادی هنر»[۴۸] و «جامعه‌شناسی هنر» که صورتبندی منسجمی از هنر در مقام یک نهاد اجتماعی ارایه دادند از یک‌سو و «نگرشِ ضدِ نهادی[۴۹]» شکل‌گرفته در اواخر قرن بیستم که خواهان حذف یا اصلاح رادیکال نهادهای سنتی بود از سوی دیگر، موجبات شکل‌گیری گفتمان انتقادی نقد نهادی را در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ فراهم کرد. درواقع نقد نهادی علاوه بر این‌که وام‌دار اعمال انتقادی هنرمندان است، از تفکر انتقادی غالب بر اواخر قرن بیستم نیز تاثیر پذیرفته‌است و بنابراین می‌توان از آن به‌عنوان یک گفتمان منسجم یاد کرد.

زمینهٔ نظری نقد نهادی

«اصطلاح نقد نهادی حاکی از ارتباط مستقیم میان یک روش و یک ابژه است که این روش "نقد" و هدف "نهاد" است» (Sheik, 2006 : 217).

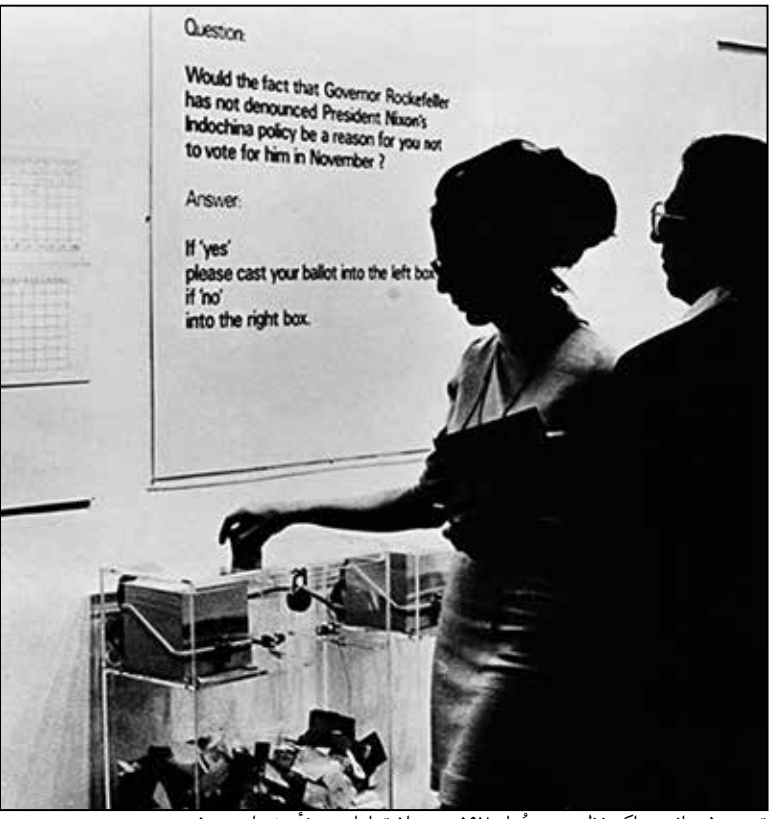
سایمون شیخ؛
«معضل نهادها یا هنر و سیاست‌های آن» (۲۰۰۶)

تحلیل دو واژهٔ کلیدی اصطلاح نقد نهادی، یعنی «نقد» و «نهاد»، بنیان‌های نظری نقد نهادی را تا حدود زیادی روشن می‌سازد: «نهاد» در اصطلاح نقد نهادی، اشاره به میدانی دارد که بستر اعمال مرتبط با نقد نهادی است، یعنی نهاد هنر. شناخت نظری هنر به‌عنوان یک نهاد در وهلهٔ نخست مدیون «نظریهٔ نهادی هنر» و سپس متفکران گفتمان «جامعه‌شناسی هنر» است که از میانهٔ قرن بیستم با کاربست تجربی نظریهٔ نهادی هنر از یک‌سو و رویکردهای جامعه‌شناختی از سوی دیگر، هنر را به‌عنوان یک نهاد اجتماعی مورد بررسی قرار دادند. علاوه بر این، اعمال انتقادی و موضع‌گیری هنرمندان آوانگارد در ابتدای قرن بیستم نیز موجب شد که هنر به‌عنوان یک کلیت منسجم در مقام یک نهاد شناخته شود و این زمینهٔ شکل‌گیری دانش نهادی هنر را فراهم ساخت که در ادامه با نظریهٔ نهادی هنر و جامعه‌شناسی هنر، محقق شد. واژهٔ دیگر این اصطلاح یعنی «نقد»، بار معنایی خود را ابتدا مدیون «نظریهٔ انتقادی»[۵۰] است که توسط متفکران مکتب فرانکفورت در قرن بیستم مطرح شد و سپس در آرای متفکرانی ازجمله فوکو[۵۱]، آلتوسر[۵۲]، دریدا[۵۳] و کاستوریادیس[۵۴] به «نگرش ضد نهادی» بدل شد[۵۵]. از این‌رو مفهوم نقد در فضای فکری اروپای دههٔ ۶۰ با نگرش ضد نهادی پیوند خورده بود و تاثیر زیادی بر جریان‌های فکری اواخر قرن بیستم گذاشت. این نگرش که خواستار «تغییر رادیکال یا حذف نهادهای سنتی» است، علاوه بر تاثیری که بر حوزه‌های نظری مرتبط با هنر در اواخر قرن بیستم -از جمله «جامعه‌شناسی هنر» و «موزه‌شناسی نوین»[۵۶]- داشت، در اعمال اعتراضی مرتبط با می ۶۸[۵۷]-که بعضاً شکلی هنری به خود می‌گرفت- و سپس در اعمال انتقادی هنرمندان مرتبط با نقد نهادی نمودی عملی یافت، هنرمندانی که سعی داشتند به شیوهٔ خود «مارش طولانی درون نهادها»[۵۸] را به عملی کنند.

نگرش ضد نهادی منجر به انتقاد از روشی شد که بر مبنای آن روش، نهادها «وسیله‌ای بودند که استبداد به‌واسطهٔ آن خودش را اعمال می‌کرد و بنابراین مظهر محصوریت و محدودیت، ناراستی و عدم آزادی و استبداد نامشروع بود» (Stimson, 2009 : 22). تاثیر این نگرش بر جریان هنر در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ باعث شد که موزه به‌عنوان یک رکن اصلی در نهاد هنر مورد انتقاد قرار

بگیرد؛ هنرمندان و کیوریتورهای اروپای غربی و آمریکا، شروع به انتقاد از منطق و عمل موزه‌ها کردند و چگونگی به‌وجود آمدن آن‌ها، عملکرد آن‌ها و چگونگی به‌دست آوردن مجموعه‌های‌شان را به پرسش گرفتند (Alberro, 2009 : 5). از آن‌جاکه در این زمان «بخش زیادی از جامعهٔ هنری موزه را تجسم شر می‌دانستند» (Reiss, 2001 : 70)»، ساختن هنری که نهادهای تعریف‌کنندهٔ چیستی هنر را به چالش می‌کشد، بدل به یک ژست اعتراض سیاسی شد و به‌نوعی بازتابی از نگرش ضد استبدادی و ضد استعماری بود. بنابراین «انتقاد از موزه راهی برای بیان دیدگاه‌های سیاسی بزرگ‌تر شد» (Ibid : 70). جورج استاکینگ[۵۹] در «اشیا و دیگران: مقالاتی در مورد فرهنگ مادی»[۶۰] (۱۹۸۸) استدلال می‌کند که «دورهٔ رادیکالیسم داخلی فزاینده‌ای که در نتیجهٔ دورهٔ استعمار در مراکز قدرت اروپا شکل گرفت، موجب ظهور آگاهی ملی تازه‌ای شد که روابط سنتیِ اشیا و دیگران در محیط موزه را زیر سوال برد» (Stocking, 1988 : 11). هنرمندان از این موضع ضد استبدادی به‌عنوان وسیله‌ای برای ایفای نقشی انتقادی و کنش‌گرانه، و هم‌چنین به‌مثابه ابزاری برای جلب «توجه به موزه‌ها به‌عنوان نهادهایی که ایدئولوژی‌های حصر فرهنگی، سلسله‌مراتب فرهنگی و مشروعیت فرهنگی را تولید می‌کنند»، استفاده کردند (González, 2008 : 66). از این‌رو موزه به‌عنوان یکی از ارکان اصلی نهاد هنر، مورد انتقاد طیف وسیعی از هنرمندان قرار گرفت، اما اوج این انتقادات را می‌توان بخشی از «نقد نهادی» دانست؛ «نقدی که بر بررسی تبعیت هنر از منافع ایدئولوژیک تمرکز داشت» (بکولا ۱۹۷۱ نقل در املهاینز، ۱۳۹۶: ۳۱). نقد نهادی «یک جنبش اجتماعی جدید در صحنهٔ هنر» (St-eyerl, 2009 : 16) بود که ضمن روشن‌سازی مناسبات نامریی نهاد هنر با دیگر نهادهای اجتماعی، «پتانسیل انتقادی هنر و نهادهای آن را برای تاثیرگذاری بر تحولات اجتماعی یا سیاسی» (Welchman, 2006 : 12) روشن ساخت.

اگرچه برخی از متفکران معتقدند که به‌صورت کلی، دسته‌بندی تاریخی و صورت‌بندی نقد نهادی با ماهیت آن در تضاد است، این هنرمندان با توجه به اهداف مشترکی که دنبال می‌کردند در مباحث دانشگاهی ذیل



تصویر ۱. هانس هاکه، نظرسنجی مُما، ۱۹۷۰، چیدمان تعاملی، موزهٔ هنرهای مدرن، نیویورک (URL 4).

عنوان «نقد نهادی» و در قالب «دو موجِ» مرتبط مورد بررسی قرار گرفته‌اند: موج اول در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در اعمال هنرمندانی از جمله هانس هاکه، مارسل برودتائرز[۶۱]، مایکل اِشر[۶۲]، رابرت اسمیتسون[۶۳]، دانیل بورن[۶۴] و لوئیس لاولر گسترش یافت. موج دوم در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ ظهور کرد و شامل هنرمندانی از جمله آندریا فریزر، فرد ویلسون[۶۵]، رنه گرین (هنرمندان محوری موج دوم) و هم‌چنین هنرمندان دیگری هم‌چون کری یانگ[۶۶]، مارک دیون[۶۷] و کریستین فیلیپ مولر[۶۸] بود[۶۹] (Alberro, 2009 : 2-18; Sheikh, 2009 : 19-32; Stimson, 2009 : 20-39). هنرمندان موج نخست «با هدف مخالفت، براندازی یا بیرون رفتن از چارچوب‌های سفت‌وسخت نهادی، شرایط موزه و میدان هنر را واکاوی کردند» (Raunig and Ray, 2009 : xiv -xv) و اعمال هنرمندان موج دوم «به گفتمان اقتصادی و سیاسی پیشینیان خود، آگاهی رو به رشدی از اشکال ذهنیت و شیوه‌های شکل‌گیری آن اضافه کرد» (Ibid).

موج اول

«موزه‌ها مدیران آگاهی هستند. آن‌ها تفسیری از تاریخ، چگونگی برخورد با جهان و نحوه استقرار ما در آن، به ما ارایه می‌دهند. اگر بخواهید با زبانی مثبت آن را توصیف کنید، آن‌ها نهادهای آموزش عالی هستند و اگر بخواهید با زبانی منفی آن را توصیف کنید، آن‌ها ماشین‌های پروپاگاندا هستند؛ اما [درواقع] موزه‌ها هردوی این‌ها هستند» (as cited in Kimmelman, 1994 : URL3).

هانس هاکه،
«گفت‌وگو با کیملمن»[۷۰]، نیویورک تایمز (۱۹۹۴)

هنرمندان «موج نخست نقد نهادی» به موقعیت میدان هنر -با تمرکز بر موزه- پرداختند و به‌نوعی خواهان براندازی و شکستن چارچوب مستحکم نهادی بودند؛ این موج از نقد نهادی پایه و اساس طیف وسیعی از اعمال، چه در داخل و چه در خارج از جهان هنر را تشکیل داد (Rauning and Ray. 2009 : XIV). بسیاری از آن‌ها در آثار و متون خود به تاسی از فوکو و مطالعات او در باب نهادهای مدرن، «موزه» را یکی از ابزارهای قدرت‌های سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک معرفی کرده‌اند که از طریق فضای به‌ظاهر خالص و خنثی خود «قدرت گفتمانی را مشق می‌کند» (Bryan-Wilson, 2003 : 91). به‌عنوان مثال اسمیتسون و بورن از هنرمندان مرتبط با موج نخست نقد نهادی با توجه به کارکرد موزه مبنی بر جداسازی هنر از جامعه و خنثی‌سازی آثار هنری، آن را با آسایشگاه و زندان مقایسه کرده‌اند (Smithson, 1979; Buren. 2009) و هم‌چنین هاکه -که او را می‌توان تاثیرگذارترین هنرمند موج اول نقد نهادی دانست- موزه‌ها را متعلق به «صنعت آگاهی»[۷۱] می‌داند و به تغییر رویکرد موزه‌ها برای نزدیک شدن به مدل صنعتی تولید، توزیع و مصرف اشاره می‌کند (Haacke, 2009).

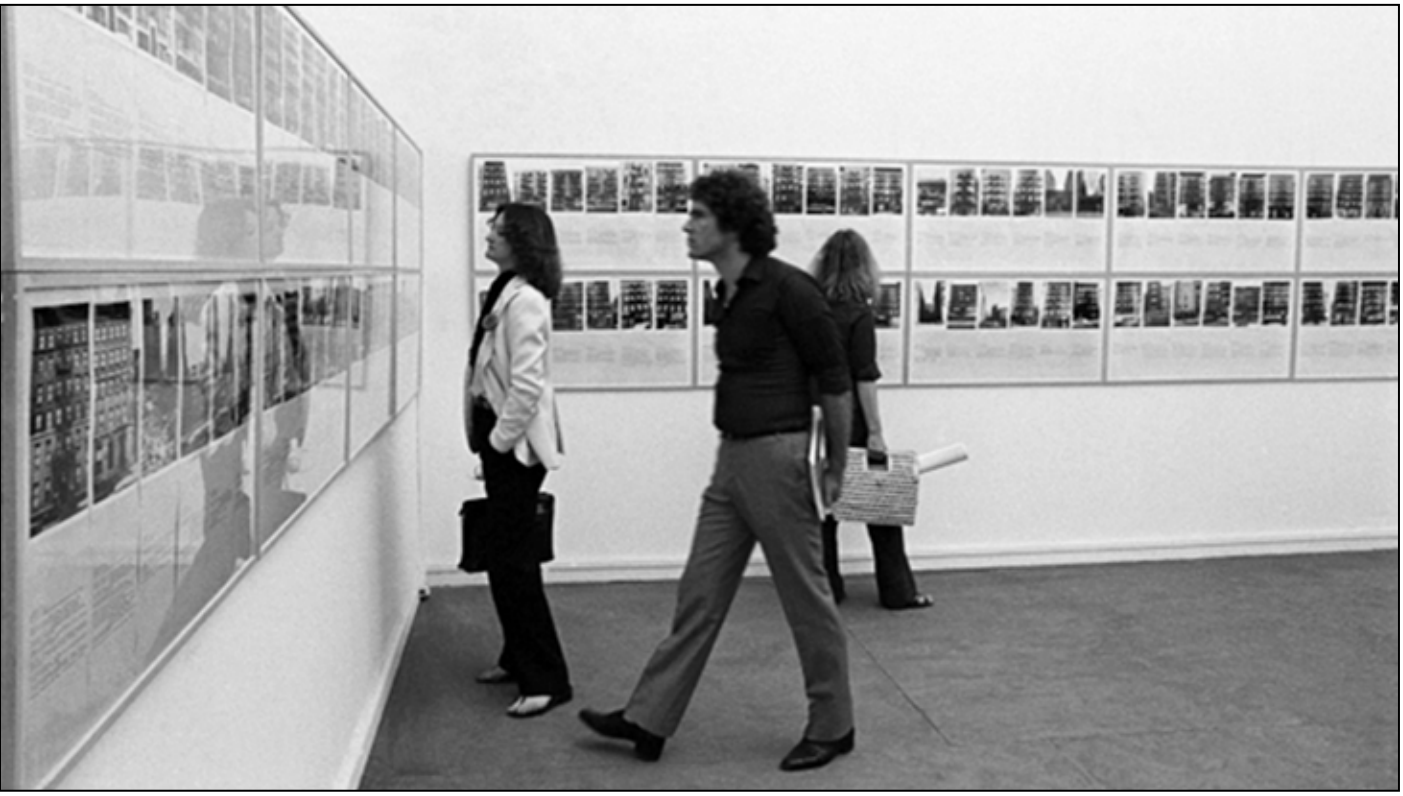
بخش زیادی از اعمال هنرمندان موج اول نقد نهادی در راستای برملا ساختن مناسبات اجتماعی-سیاسی غالب بر فضاهای به‌ظاهر خنثی نمایش آثار هنری یعنی موزه و گالری بوده‌است؛ آن‌ها سعی داشتند تا با آشکارسازی عناصر و عوامل دخیل در سازوکارهای نهاد هنر و افشاسازی تناقضات مرتبط با ادعای بی‌طرفی نهاد هنر، در باب نقش نهادهای فرهنگی، آگاهی‌بخش مردم باشند. این رویکرد در آثاری مانند «دکور: یک فتح»[۲۷] (۱۹۷۵) اثر برودتائرز و «نظرسنجی مُما»[۳۷] (۱۹۷۰) اثر هاکه که از جنبه‌های مختلف موزه را به‌طور مشخص به سیاست‌های مرتبط با جنگ متصل می‌کنند، مشهود است.

هانس هاکه از اوایل دهۀ ۷۰ پروژه‌هایی را تحت عنوان «سیستم‌های اجتماعی زمان-واقعی»[۷۴] اجرا کرد که به موضوعات سیاسی مانند جنگ ویتنام یا توزیع سرمایۀ فرهنگی و سیاسی-اقتصادی مرتبط بودند. نظرسنجی‌های او از جملۀ این پروژه‌ها هستند: مانند نظرسنجی مُما در سال ۱۹۷۰ یا نظرسنجی گالری وبر در سال‌های ۱۹۷۲ و ۱۹۷۳ که هاکه طی آن با استفاده از پرسش‌نامه از بازدیدکنندگان می‌خواست که به سوالات او پاسخ بدهند و نتایج نظرسنجی نیز، در قالب ارایه‌ای آماری از پاسخ رای‌دهندگان، به معرض نمایش گذاشته می‌شد و شمایی کلی از موضع سیاسی-اجتماعی مخاطبان گالری یا موزه را نشان می‌داد. هاکه در نظرسنجی مُما (تصویر ۱) -که از اولین آثار برجسته و تاثیرگذار نقد نهادی به‌شمار می‌آید- دو جعبۀ شفاف پلکسی را در فضای نمایشگاهی مُما تعبیه کرد و از بازدیدکنندگان خواست تا به این پرسش پاسخ دهند: «آیا این واقعیت که فرماندار راکفلر[۷۵]، سیاست هندوچینای رییس‌جمهور نیک‌سون[۷۶] را تقبیح نکرده‌است، دلیل بر رای ندادن شما به وی در ماه نوامبر خواهد بود؟» هاکه از مخاطبان خواسته بود که رای خود را در یکی از دو جعبه بیندازند که در نهایت آرای بله دو برابر آرای خیر بود. این اثر به‌نوبۀ خود موزه را با مسایل سیاسی-اجتماعی مرتبط می‌ساخت و با توجه به این‌که نلسون راکفلر فرماندار نیویورک و از اعضای هیات‌امنای مُما -و هم‌چنین در بازه‌ای رییس این موزه- بود این ارتباط معنادارتر می‌شد.

شیوه دیگری که توسط هاکه به‌کار گرفته شد نوعی عمل کیوریتوریال بود که به‌واسطۀ جمع‌آوری اطلاعات گوناگون اعم از نوشتاری، بصری و صوتی صورت می‌گرفت. به‌عنوان مثال او در پروژۀ مانه[۷۷] (۱۹۷۴)، پروژۀ شاپلکسی و دیگران[۷۸] (۱۹۷۱) و هم‌چنین در هیات‌امنای موزۀ گوگنهایم[۷۹] (۱۹۷۴) از این شیوه

استفاده کرد. این شیوه بعدها توسط هنرمندان موج دوم نقد نهادی از جمله فرد ویلسون نیز مورد استفاده قرار گرفت. او در پروژهٔ بحث‌برانگیز شاپلسکی و دیگران، تصاویر و مستنداتی را جمع‌آوری کرد که مرتبط با ۱۴۲ ملک تحت مالکیت دو الی سه خانواده ثروت‌مند بود که امپراتوری املاک خود را در نیویورک برپا کرده بودند (تصویر ۲). این پروژه قرار بود در موزهٔ گوگنهایم به نمایش گذاشته شود اما به دنبال درخواست مدیر موزه یعنی توماس مِسِر[۸۰] مبنی بر حذف دو عدد از اسناد مربوط به این پروژه و نظرسنجی بازدیدکنندگان، هاکه حاضر نشد که این تغییرات را اعمال و نمایشگاه را برگزار کند. این اقدام موزهٔ گوگنهایم به‌نوعی سیاست‌های موزه در نمایش آثار هنری و ارتباط آن با قدرت‌های اقتصادی و تجاری را روشن‌تر ساخت و هم‌چنین گمانه‌زنی‌هایی را در باب ارتباط هیات‌امنای موزه با امپراتوری املاک در نیویورک موجب شد. هم‌چنین هنرمند دیگر مرتبط با نقد نهادی یعنی مارسل برودتائرز نیز شرکت در نمایشگاه مذکور را مشکل‌دار دانست و در نهایت آثار خود را پس گرفت.

استراتژی هنری دیگری که در موج اول نقد نهادی معمول بود، شامل مواردی است که گریگوری شالِت[۸۱] از آن با عنوان «ماکستیتیوشن»[۸۲] یاد می‌کند: بازآفرینی تقلیدی فضا و ساختارهای یک موسسهٔ هنری، خارج از چارچوب نهادی دنیای هنر (Sholette, 2011 : 152-185). نمونهٔ برجستهٔ به‌کارگیری این استراتژی اثر مشهور مارسل برودتائرز به نام «موزهٔ هنرهای مدرن: دپارتمان عقاب‌ها»[۸۳] (۱۹۶۸-۱۹۷۲) است (تصویر ۳)؛ او در این اثر اشیایی که هر کدام به‌نوعی به عقاب مرتبط بودند را جمع‌آوری و در موزهٔ ساختگی خود به نمایش گذاشت و از این طریق به‌صورتی هجوگونه، ساختار و کارکرد موزه‌ها را بازآفرینی کرد. برودتائرز از موزهٔ تقلیدی خود با عنوان «یک دروغ، یک فریب» یاد می‌کند که به‌واسطهٔ آن دربارهٔ موزه‌ها و «چگونگی تجزیه‌وتحلیل فریب» صحبت می‌کند (Broodthaers, 2009 : 138). کریگ اونس[۸۴] معتقد است که این کار برودتائرز یک جابه‌جایی از اثر به قاب را نمایش می‌دهد: «این پروژهٔ هنری ابتدا در خانهٔ هنرمند ایجاد شد اما نه یک ساختمان دایمی داشت و نه یک مجموعه؛ به نظر می‌رسد این فرصتی بود تا او نظامی که



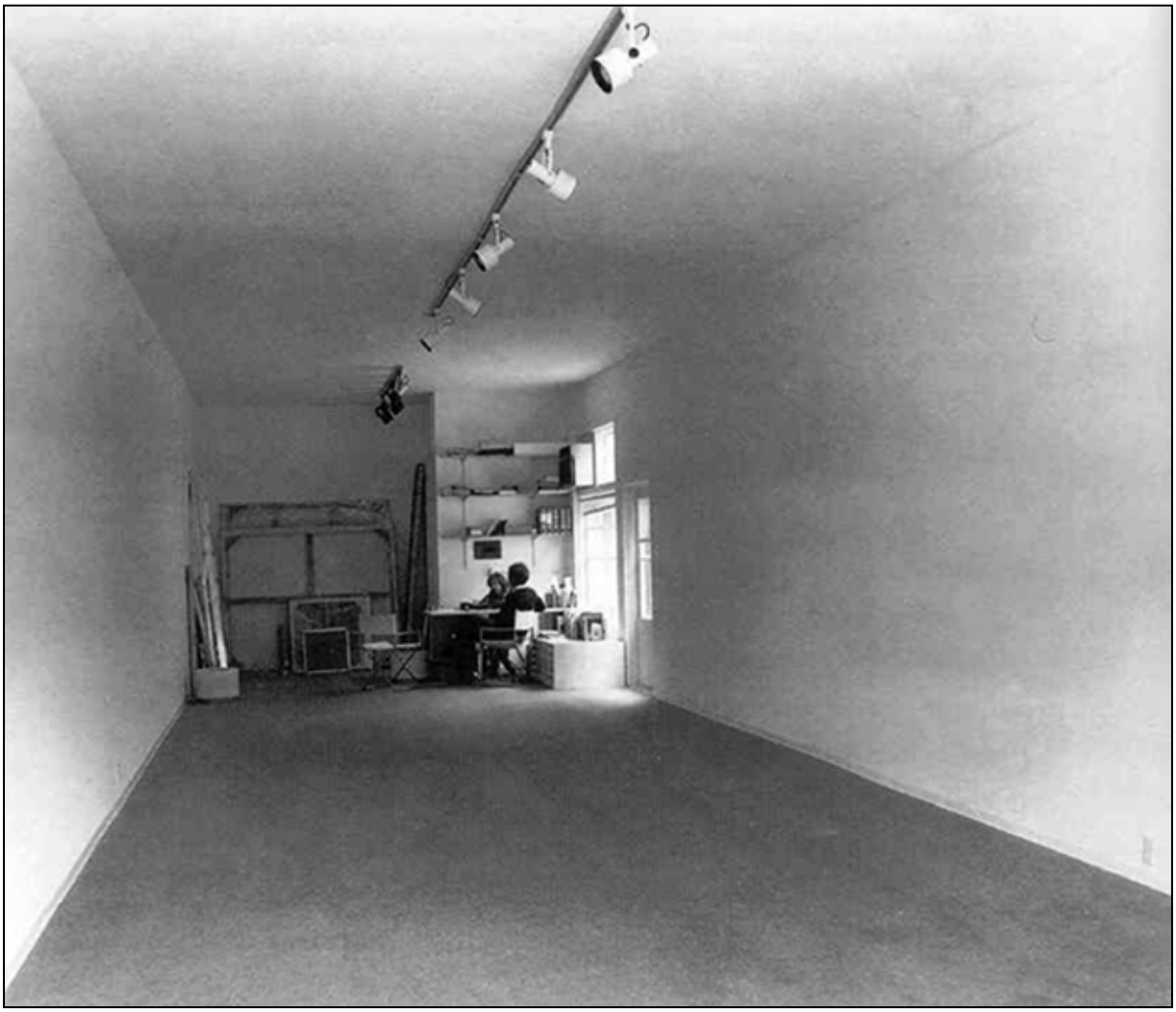
تصویر ۲. هانس هاکه، شاپلسکی و دیگران، ۱۹۷۸، چیدمان (عکس و متن)، سی و هشتمین بینال ونیز، ایتالیا (URL5).

تصویر ۳. مارسل برودتائرز، بخشی از موزهٔ هنرهای مدرن: دپارتمان عقاب‌ها (بخش فیگورها)، ۱۹۶۸-۱۹۷۲، دسلدورف آلمان (URL 6).

با هدف امتناع از نظام مولد موجود و تلاش برای تغییر آن ایجاد کرده‌است را مورد مطالعه قراردهد» (Owens and Bryson, 1994 : 127).

مایکل اِشر یکی دیگر از هنرمندان تاثیرگذار موج نخست نقد نهادی به‌شمار می‌آید که اغلب در آثار مکان‌محور و موقتی خود، به‌جای استفاده از متریال و مدیوم‌های سنتی، از مداخلاتی در فضا و تجربه استفاده کرده‌است. او در یکی از آثار ابتدایی خود در سال ۱۹۷۴ دیوار حایل میان فضای نمایشگاهی و فضای اداری گالری کلر کاپلی[۵۸] در لس‌آنجلس را برداشت تا مخاطبان در بازدید از نمایشگاه با روندهای اداری و فعالیت‌های نامشهود یک گالری روبه‌رو شوند (تصویر ۴). اشر بعدها در باب این اثر توضیح داد: «ایده این بود که هر دو فضا ادغام شوند، طوری‌که فضای اداری و فعالیت‌های آن از فضای نمایشگاهی دیده شود و فضای نمایشگاهی در معرض دید مدیران گالری قرار بگیرد» (Asher, 1983 : 95). اشر درواقع با برداشتن دیوار، علاوه بر ایجاد امکان در معرض دید یکدیگر قرار گرفتن افراد دو سوی دیوار، موجبات نوعی خودآگاهی را نیز فراهم ساخت: «همان‌طور که کارکنان گالری گویی که به آگاهی فزاینده‌ای نسبت به فعالیت‌های خود دست‌یافته‌اند، بازدیدکنندگان نیز به آگاهی بیش‌تری نسبت به خودشان به‌منزلهٔ بازدیدکننده دست می‌یابند» (Ibid : 96).

هنرمندان موج اول نقد نهادی با استراتژی‌های هنری و دیدگاه‌های انتقادی خود سعی داشتند تا روابط درونی و بیرونی نهاد هنر را برملا کنند و زیر سوال ببرند، هم‌چنین به شکل‌های مختلف سلسله‌مراتبی را که به یک ابژه اعتبار هنری بودن اطلاق می‌کند، به چالش بکشند. موسسه‌های هنری مانند موزه‌ها و گالری‌ها و هم‌چنین افرادی که نقش پررنگی در نهاد هنر ایفا می‌کنند، اغلب مورد انتقاد مستقیم این هنرمندان قرار گرفتند. استیمسون در کتاب «نقد نهادی: مجموعه متون هنرمندان» (۲۰۰۹) به تحولات اجتماعی ۱۹۶۸ اشاره و آن را ذیل عنوان



تصویر ۴. مایکل اِشر، بدون عنوان، ۱۹۷۴، چیدمان، گالری کلر کاپلی، لس‌آنجلس (URL 7).

«گرایش گروچو (مارکس)»[۸۶] توصیف می‌کند و این گرایش را به‌مثابهٔ بی‌اعتمادی عمومی به هر شکل از نهادگرایی و تقبیح «کمدی تعلق نهادی» تعریف و آن را با «گرایش کارل (مارکس)» که اساساً هنجارهای نهادگرایی را حفظ می‌کند، در تضاد می‌داند (Stimson, 2009 : 25)؛ با توجه به این برداشت، می‌توان موج نخست نقد نهادی را با گرایش نخست و موج دوم را با گرایش دوم هم‌سو دانست. در ادامه خواهیم دید که موج دوم نقد نهادی تا حدود زیادی موجودیت نهاد هنر و خودمختاری نسبی هنر را می‌پذیرد و به این واسطه، نقد نهادی بیش‌ازپیش از هنر آوانگارد و نئوآوانگارد فاصله می‌گیرد.

موج دوم

«ما نهاد هستیم [...] ما در میدان خود به دام افتاده‌ایم [...] با هر تلاش برای گریز از محدودیت‌های تعیین‌کنندهٔ نهادی [...] قاب خود را گسترش و دنیای بیش‌تری را در آن قرار می‌دهیم؛ اما ما هرگز از آن خارج نمی‌شویم» (Fraser, 2005 : 104).

آندرئا فریزر؛
«از نقد نهادها تا یک نهاد نقد» (۲۰۰۵)

موج دوم نقد نهادی در اواخر دههٔ ۸۰ و اوایل دههٔ ۹۰ در بستری متفاوت ادامه یافت و این هنرمندان با پروژه‌های خود شیوه‌های موج اول را گسترش دادند. این موج به گفتمان اقتصادی و سیاسیای -که موج پیشین دنبال می‌کرد- آگاهی فزاینده‌ای از شکل‌های عاملیت و شیوه‌های شکل‌گیری آن افزود و هم‌چنان تحت عنوان نقد نهادی مسیر خود را ادامه داد (Raun-

ing and Ray. 2009 : XV). هنرمندان موج دوم نقد نهادی به‌جای این‌که به‌سادگی نقش استبدادی موزه‌ها، شرکت‌ها و دولت‌ها را به چالش بکشند، قدرت خود را نیز -به‌عنوان هنرمند- زیر سوال بردند (Bois, Buchloh, Foster & et al, 2004 : 624)؛ کارلوس استلانو[۸۷] در پژوهش خود در باب موج دوم نقد نهادی عنوان می‌کند: «در این مقطع، مقصود انتقاد، تغییر کرد. موضوع دیگر جست‌وجوی نشانه‌ها و برملا کردن حقیقت نیست؛ در عوض، هنرمندان در تلاش‌اند تا مشخص کنند که چگونه می‌توانند از موقعیت و امتیازات خود در نظام هنر (درون نهاد) استفاده کنند تا آن را دگرگون سازند» (Castellano, 2017 : 5). بنابراین همان‌طور که کلر بیشاپ[۸۸] عنوان می‌کند، هنرمندان موج دوم نقد نهادی با بهره‌گیری از تجربیات هنرمندان موج نخست، سعی کردند تا به‌جای نقد موزه، آن را به «نهادی جذاب‌تر و تاثیرگذارتر تبدیل کنند» (Bishop, 2005 : 35). آن‌ها این کار را با بررسی و واژگون‌سازی طبقه‌بندی‌های موزه و با استناد ضمنی به ایدئولوژی‌های نهفته در آن، انجام دادند و هم‌چنین با چیدمان‌های خود «چشم‌اندازهای براندازانه و حاشیه‌ای را برای مبارزه با اَبَرروایت‌ها برملا کردند» (Ibid).

برخی از هنرمندان موج دوم نقد نهادی به واکاوی فرایندهای تولید و اشاعهٔ دانش توسط نهادهایی مانند موزه‌ها پرداختند. هدف آن‌ها مطرح کردن روایت‌های غیررسمی و فردی، به‌ویژه تاریخ اقلیت‌ها بود. نقد نهادی در این زمینه به «ابزاری تحلیلی» و «روشی برای انتقاد سیاسی» تبدیل شد که آگاهانه با فرآیندهای اجتماعی درگیر بود (Sheikh. 2009 : 32). هلمز دربارهٔ این

تصویر ۵. فرد ویلسون، بخشی از پروژهٔ استخراج موزه (پرتره‌هایی از مالکان مغازه سیگارفروشی)، ۱۹۹۲-۱۹۹۲، چیدمان (مجسمه‌های فیلیپ یگر[۹۵] مربوط به سال ۱۸۷۰ به جز چهارمی از سمت چپ: هنرمند ناشناس)، انجمن تاریخی مریلند، بالتیمور (URL 8).

تصویر ۶. آندریا فریزر، هایلایت‌های موزه: یک گالری تاک، ۱۹۸۹، پرفرمنس، موزه هنر فیلادلفیا (URL 9).

رویکرد عنوان می‌کند: «آن‌ها اکتشاف نظام‌مند بازنمایی موزه‌شناختی را دنبال و پیوندهای آن با قدرت اقتصادی و ریشه‌های معرفت‌شناختی آن -که با دیگری مانند اشیایی برای نمایش در یک ویترین رفتار می‌کند- را در یک علم استعماری بررسی کردند» (Holmes, 2009 : 57). از جمله مصادیق این رویکرد را می‌توان در آثار رنه گرین مانند اثر «صحنه‌سازی: بوم یادبود»[۸۹] (۱۹۹۲-۱۹۹۴) و آثار فرد ویلسون هم‌چون «پایگاهِ نادیدنی: شرور سکنی‌گزیده»[۹۰] (۲۰۰۴) مشاهده کرد؛ هم‌چنین چیدمان مشهور ویلسون یعنی «استخراج موزه»[۹۱] (۱۹۲۲) را می‌توان نمونه‌ای موفق و تاثیرگذار از این رویکرد دانست (تصویر ۵).

در سال ۱۹۹۲، انجمن تاریخی مریلند در بالتیمور برای چینش مجدد مجموعه‌های خود به شیوه‌ای انتقادی و در راستای بررسی گذشتهٔ پیچیدهٔ خود، به ویلسون مراجعه کرد. این هنرمند با انتخاب اشیایی از گنجینهٔ موزه، که به دلیل تاریخ نژادی غامضی که بازنمایی می‌کردند در انبارهای موزه مخفی نگه‌داشته شده بودند، و قرار دادن آن‌ها در کنار آن‌چه موزه در حکم آثار مهم می‌ستود، پسندهای تاریخی اعمال‌شده در مالکیت و نمایش مصنوعات را مورد پرسش قرار داد. ویلسون با به‌کارگیری این روش، انگاره‌های حقیقت و عینیت نهانی روایت‌هایی را که موزه‌ها طی نمایشگاه‌های خود ارایه می‌دهند،

ساخت‌گشایی می‌کرد (King & Marstine, 2006: 268)). از نظر والتر مینولو[۹۲]، استخراج موزه نمونه‌ای از عمل کیوریتوریال استعمارزدایانه و نمونه‌ای از نافرمانی معرفت‌شناختی و زیباشناختی است. مینولو استخراج موزه را بیانیهٔ استعمارزدایانهٔ قدرت‌مندی می‌داند که «قلب یک نهاد امپریال، استعماری و ملی» (Mignolo, 2006: 76) را نشانه رفته‌است «تا آن‌چه را که در پس تاریخ استعماری برده‌داری و عواقب نژادپرستی نهفته‌است، برملا کند» (Ibid: 78). عمل انتقادی ویلسون یادآور گفتهٔ والتر بنیامین[۹۳] در متنی بانام «نظریه‌هایی در باب فلسفهٔ تاریخ»[۹۴] (۱۹۴۰) است: «هیچ سند تاریخی وجود ندارد که در همان حال سند بربریت و وحشیگری هم نباشد» (بنیامین ۱۹۴۰ نقل در برونر، ۱۳۹۲: ۸۷).

همان‌طور که فریزر عنوان می‌کند هنرمندان موج دوم نقد نهادی، هم‌دستی خود با نهاد را در عمل تصدیق کرده‌اند، چراکه پروژه‌های انتقادی خود را اغلب در قالب سفارشی از سوی موزه‌ها انجام می‌دادند (Fraser, 1991: 106). نمونه‌ای دیگر از این‌گونه پروژه‌های سفارشی، تور راهنمای موزهٔ ساختگی فریزر، به نام «هایلایت‌های موزه: یک گالری تاک»[۹۶] (۱۹۸۹) است، که توسط موزهٔ هنر فیلادلفیا برای نقد چارچوب اقتصادی-اجتماعی موزه سفارش داده شد (تصویر ۶). فریزر طی این پروژه در نقش راهنمای موزه‌ای به نام جین کاستلتون[۹۷]، با تاکید بر عناصری هم‌چون آب‌سردکن، دست‌شویی، رخت‌کن و فروشگاه موزه، بازدیدکنندگان را راهنمایی می‌کند: «نشان دادن چیزهای بی‌اهمیتی از ساختمان موزه، در حالی‌که او لحن مقتدر یک راهنمای موزه را تقلید می‌کرد، هم تصنعی بودن آن اقتدار را نشان می‌داد و هم هر حسی نسبت به موزه به‌مثابه یک جای مقدس را از بین می‌برد» (هافمن. ۱۳۹۷: ۵۳). ریشهٔ این شیوه از عمل انتقادی توسط فریزر به سال ۱۹۸۶ بازمی‌گردد، زمانی که او در پرفرمنس گفت‌وگومحور خود با نام «محصولات آسیب‌دیده: گالری تاک این‌جا آغاز می‌شود»[۹۸] (۱۹۸۶) برای بار نخست بانام ساختگی جین کاستلتون نقش یک راهنمای موزه را ایفا کرد و بازدیدکنندگان را به تور موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک برد؛ هدف او از این پروژه به تصویر کشیدن میل موزه مبنی بر تمایل به کالاسازی هنر و هم‌چنین نشان دادن سلسله‌مراتب حاکم بر موزه بود.

ویدئوی این اثر در سال ۲۰۱۲ در کنار آثاری دیگر از هنرمندان نقد نهادی در موزه هنر متروپولیتن به نمایش گذاشته شد و البته بر خلاف بقیه آثار که در فضای موقت نمایشگاهی ارایه شدند، این اثر در فضای دایمی نقاشی‌های قرن نوزدهم فرانسه به نمایش گذاشته شد. مارستین این اقدام فریزر -مبنی بر ارایه اثرش در مجموعهٔ دایمی موزه- را مصداق ادعای او مبنی بر خنثی شدن آثار انتقادی پیشینیان و همکارانش می‌داند (Marstine, 2017: 10-11).

شکست نقد نهادی

اگرچه نقد نهادی الهام‌بخش تحولات زیادی در جریان هنر معاصر و نهادهای هنر بود، برخی از متفکران در نهایت موج دوم نقد نهادی را شکست‌خورده تلقی می‌کنند. صحبت از نهادینه شدن نقد نهادی و زوال متعاقب آن بحثی مطرح در ادبیات دانشگاهی و متون هنرمندان است. مارستین در بخشی از کتاب «عمل انتقادی» (۲۰۱۷) با عنوان «دفن زودهنگام نقد نهادی»[۹۹]، از تاثیر اجتناب‌ناپذیر و ناامیدکنندهٔ نهادینه‌شدن نقد نهادی، که به علت همراه شدن آن با موزه رخ داده‌است، اظهار تاسف می‌کند و این موقعیت را زوال نقد نهادی تلقی می‌کند (Ibid). انتقادی که به اَشکال مختلف به موج دوم نقد نهادی و نهادینه‌شدن آن وارد شده و فریزر خود نیز به آن اشاره کرده‌است: «چگونه می‌توانند [هم‌چون] هنرمندانی که به نهادهای تاریخی-هنری تبدیل‌شده‌اند، ادعای نقد نهاد هنر را داشته باشند؟» (Fraser, 2005: 101)؛ اما او در جواب این پرسش عنوان می‌کند: «با دفاع از همان نهادی که نهادینه‌سازی "خودانتقادی" آوانگاردها، پتانسیل ایجاد آن را فراهم کرد: یک "نهاد نقد"» (Ibid: 105).

استیرل در واکنش به این ادعای فریزر عنوان می‌کند که «آیا در زمانی که نهادهای فرهنگی انتقادی به‌وضوح کارایی خود را از دست داده‌اند، تامین اعتبار نمی‌شوند و تحت الزامات اقتصادی رویدادهای نولیبرالی قرار می‌گیرند، این بی‌معنی نیست که دربارهٔ وجود چیزی شبیه به یک «نهاد نقد» بحث کنیم؟» (Steyerl, 2009: 13).

او در مقالهٔ «نهاد نقد»[100] (۲۰۰۹) به ادغام نقد نهادی در ذهنیت بورژوازی اشاره می‌کند و معتقد است که «طبقهٔ بورژوازی از طریق نقد محدود و به‌اصطلاح نهادینه‌شده و هم‌چنین با استفادهٔ مداوم از آن، خود را حفظ و بازتولید می‌کند و از این طریق، نقد به‌خودی‌خود به یک نهاد تبدیل می‌شود؛ ابزاری دولتی که سوژهٔ ساده را تولید می‌کند» (Steyerl, 2009 : 14). استیرل ادعاهای موج اول نقد نهادی را مبتنی بر تئوری‌های معاصر «حوزهٔ عمومی»[101] می‌داند که نهاد فرهنگی را به‌منزلهٔ یک حوزهٔ عمومی بالقوه تفسیر می‌کنند: «این شکل از نقد نهادی به الگویی مبتنی بر ساختار مشارکت سیاسی در درون دولت-ملت و اقتصاد فوردی متکی بود که در آن امکان جمع‌آوری مالیات برای چنین اهدافی فراهم بود» (Ibid : 15)؛ الگویی که با شکست فوردیسم دیگر کارایی نداشت. از این‌رو استیرل موج دوم نقد نهادی -که حداقل بخشی از ادعاهای آن، قدرت مشروعیت خود را از دست داده بود- را به تعبیری یک‌سویه و ناموفق توصیف می‌کند. او معتقد است که هنرمندان موج دوم نقد نهادی، مغلوب شکلی جناح راستی از نقد نهادی بورژوازی شدند (Ibid : 16) که به‌نوعی مصداق گفتهٔ کارل مارکس و فردریش انگلس در مانیفست کمونیست است: «هر چیز مستحکمی ذوب می‌شود و به هوا می‌رود» (Marx and Engels, 1888). لوک بولتانسکی[102] و ایو شاپلو[103] (۱۹۹۹) این فرایند ذوب شدن را نتیجهٔ ظهور «روح تازهٔ سرمایه‌داری»[104] می‌دانند که به‌واسطهٔ آن، نقد هنری به عضویت نظام سرمایه‌داری درآمده‌است؛ آن‌ها در پژوهش خود «از "روح تازهٔ سرمایه‌داری" سخن می‌گویند که بر پایهٔ ایدهٔ مشخص "نقد هنری" بنا شده‌است. آن‌ها استدلال می‌کنند که از زمان رویکرد به سمت خط‌مشی‌های قاعده‌شکنانه اقتصادی از دههٔ ۱۹۸۰، شکل‌های نوینی از هم‌گرایی میان مدیریت تجاری و ایده مشخصی از "هنر" روی داده‌است. "نقد هنری" به عضویت "فرهنگ سرمایه‌داری" درآمده‌است. شورش جوانان پس از دههٔ ۱۹۶۰ اکنون بخشی از نظام "خلاقیت سرمایه‌داری" شده‌است. زمانی ممکن بود هنرمندان خود را دشمنان مهلک مدیران بدانند، حال آن‌که امروز برخی از هنرمندان نوعی از مدیران شده‌اند و برخی از مدیران به‌شکلی هنرمند شده‌اند» (نقل در هرینگتون. ۱۳۸۷: ۲۴۹).

میراث نقد نهادی

سنت نقد نهادی علاوه بر تاثیری که بر کلیت جریان هنر معاصر داشت، تاثیر زیادی نیز بر شکل‌گیری «نهادگرایی نوین»[105]، «چرخش کیوریتوریال»[106]، «زیباشناسی رابطه‌ای»[107]، «کنش‌گری هنری»[108] و «موزه‌شناسی نوین» داشت. نهادگرایی نوین را می‌توان نمود عملی رویکرد موج دوم نقد نهادی دانست که در بازه‌ای هر چند کوتاه موجب شکل‌گیری نهادهایی شد که اغلب توسط کیوریتورهایی اداره می‌شدند که منطق نقد نهادی را در رویکرد خود اعمال می‌کردند. «نهادگرایی نوین» کمک کرد که کیوریتورها نقشی خلاق و فعال در تولید هنر ایفا کنند و این موضوع در کنار عوامل دیگر موجب تحول نقش کیوریتوری در هنر معاصر شد که از آن تحت عنوان «چرخش کیوریتوریال» یاد می‌شود. از سوی دیگر نقد نهادی با مخدوش کردن مرز میان هنر و فعالیت اجتماعی-سیاسی، زمینهٔ گسترش «کنش‌گری هنری» را نیز فراهم ساخت. «موزه‌شناسی نوین» نیز که توسط پیتر ورگو[109] شکل گرفت، گفتمانی نظری در حوزهٔ مطالعات فرهنگی و موزه‌شناسی بود که رویکردی مشابه نقد نهادی را پیش گرفت و این دو تاثیرات متقابلی بر یکدیگر داشتند. ایدهٔ «زیباشناسی رابطه‌ای» نیز توسط نیکولاس بوریو[110] مطرح شد و رویکردی مبتنی بر تعامل اجتماعی و قرارگیری خارج از چارچوب نهادی هنر اتخاذ کرد؛ اِمی پدرسون از این گفتمان به‌مثابهٔ «تصحیحی بر شکست مفروض نقد نهادی» (Pederson 2006 as cited in Leung, 2007 : 111) یاد می‌کند.

با وجود این‌که راهکارهای مختلفی برای احیای نقد نهادی به شکلی متفاوت ارایه شده‌است (: Graw, 2006 139; Marstine, 2017 : 12; Raunig & Ray, 2009 : xiii; Raunig, 2009 : 3; Sheikh. 2009 : 29; Sheikh, 2012 : 19; Welchman, 2006 : 11; Zelevansky, 2006 : 178.)، به‌نظر نمی‌رسد تاکنون جریان مشخصی از سوی هنرمندان شکل گرفته باشد که بتوان آن را ذیل موج سوم نقد نهادی شناسایی کرد. گفتمان انتقادی نقد نهادی در نهایت علاوه بر این‌که موجب آگاهی فزاینده‌ای نسبت به نهاد هنر شد، تاثیرات مشهود و پراکنده‌ای نیز بر میدان هنر داشت که تا به

امروز ادامه یافته‌است. هم‌چنین ناگفته نماند که برخی از هنرمندان مرتبط با نقد نهادی از جمله هانس هاکه، رنه گرین، فریزر و ویلسون هنوز تا حدود زیادی آثاری را با همان منطق خاص خود در بینال‌ها، موزه‌ها و گالری‌های معروف دنیا به نمایش می‌گذارند.

نتیجه‌گیری

به‌صورت کلی می‌توان سه عامل اصلی را در شکل‌گیری گفتمان انتقادی نقد نهادی شناسایی کرد: ۱-پیشینهٔ رویکرد انتقادی هنرمندان که به‌صورت اعمالی ضد نهادی -اعتراض به نمایشگاه‌های رسمی (سالن‌ها) در قرن نوزدهم و هنر آوانگارد در قرن بیستم- در ادوار مختلف صورت گرفته بود، ضمن فراهم کردن زمینهٔ شناخت هنر به‌مثابه یک نهاد، در به‌کارگیری شیوه‌های عمل انتقادی نیز الهام‌بخش هنرمندان نقد نهادی بود. ۲-شناخت هنر به‌منزلهٔ یک نهاد در قالب نظریهٔ نهادی هنر -که در وهلهٔ نخست موجب شناختی روشن‌گر نسبت به سلسله‌مراتبی شد که یک ابژه را تبدیل به اثر هنری می‌کند- و در ادامه کاربست این نظریه در حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر، موجب آگاهی فزاینده‌ای نسبت به روابط درونی و مناسبات بیرونی نهاد هنر شد. ۳-نگرش ضد نهادی که در آرای نظریه‌پردازان پساساختارگرا به‌خصوص فوکو شکل منسجمی به خود گرفت و بر فضای فکری اواخر قرن بیستم سایه افکنده بود؛ تاثیر این نگرش را به وضوح در اعمال هنرمندان نقد نهادی می‌توان دید. هم‌چنین می ۶۸ را می‌توان عامل مهمی در ورود این نگرش به اعمال هنرمندان دانست.

این عوامل در کنار هم منجر به شکل‌گیری یکی از مهم‌ترین جریان‌های هنر معاصر یعنی گفتمان انتقادی نقد نهادی شد. هنرمندان نقد نهادی با شناختی که از موقعیت نهادی هنر داشتند، در اعمال انتقادی خودشان ارکان گفتمان هنر و روابط درونی و بیرونی آن را نشانه گرفتند و آگاهی فزاینده‌ای را نسبت به هنر، به‌منزلهٔ یک نهاد اجتماعی در ساختار اجتماعی-سیاسی موجود، موجب شدند. هنرمندان موج نخست نقد نهادی که بیش از هر چیز نقش موزه را به‌مثابه یکی از ارکان اصلی نهاد هنر به پرسش کشیدند، به‌نوعی سعی داشتند تا خارج از چارچوب نهادی هنر قرار بگیرند، اما بسیاری از آثار آن‌ها در نهایت به گالری‌ها و موزه‌ها راه پیدا کردند و درون همان چرخه‌ای که منتقد و مخالف آن بودندٔ قرار گرفتند. این موضوع موجب شد تا هنرمندان موج دوم -ضمن در نظر گرفتن این واقعیت که امکان خروج از نهاد وجود ندارد- با پذیرش موجودیت چارچوب نهادی هنر، به اعمال انتقادی خود بپردازند و به‌نوعی سعی کنند تا از درون آن را اصلاح کنند یا این چارچوب نهادی را گسترش دهند.

اگرچه در نهایت نقد نهادی را نمی‌توان گفتمانی کاملاً موفقیت‌آمیز توصیف کرد، از تاثیر چشم‌گیری که بر هنر معاصر داشت نمی‌توان چشم‌پوشی کرد. نقد نهادی یک قلمرو خنثی ایجاد کرد که نه بیرون از نهاد هنر و نه درون آن به‌حساب می‌آید؛ در این منطقهٔ خاکستری، مرز بین قلمروی هنری و اجتماعی کم‌رنگ شد و امکان تعامل این دو را بیش از پیش ممکن ساخت. از این‌رو، بعد از موج دوم نقد نهادی شاهد نهادگرایی نوین بودیم که اجتماع را به قلمروی هنر کشاند یا شکوفایی کنش‌گری هنری که به‌واسطهٔ آن هنر به قلمروی اجتماعی کشیده شد.

در نهایت نقد نهادی و جریان‌های متاثر از آن نیز از گزند روح تازهٔ سرمایه‌داری که همه چیز را می‌بلعد در امان نماند و بسیاری از دست‌آوردهای نقد نهادی از جمله نهادهایی را که تحت عنوان نهادگرایی نوین شکل گرفته بودند، بی‌اثر ساخت. اما میراث نقد نهادی هنوز در دل هنر امروز جریان دارد و گذشته از هنرمندان به‌جای مانده از نقد نهادی که هنوز آثاری به سیاق گذشته خلق می‌کنند، هنرمندان، کنش‌گران و کیوریتوران زیادی نیز هستند که از این میراث عظیم بهره می‌برند و بسیاری از اعمال هنری خود را تحت تاثیر سنت نقد نهادی پیش می‌برند. گذشته از این، هنرمندان نقد نهادی تاثیرات زیادی بر کلیت نهاد هنر به‌خصوص رویکرد موزه‌ها و نهادهای هنری گذاشتند که بررسی تفصیلی این تحولات می‌تواند موضوع پژوهشی دیگر باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mel Ramsden (1944)، هنرمند مفهومی بریتانیایی و عضو گروه هنر و زبان.
۲. Art & Language گروهی متشکل از هنرمندان مفهومی انگلیسی

که در سال ۱۹۶۸ تاسیس شد و مفروضات جریان اصلی هنر و نقد هنر را زیر سال برد.
3. On Practice (1975).
4. Critique of institution.
5. Andrea Fraser (1967).
6. Louise Lawler (1947).
7. In and Out of Place (1985).
8. Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions (1990).
۹. James Meyer (1962)، دانشیار تاریخ هنر در دانشگاه اموری.
۱۰. (Whatever happened to institutional critique? (1993.
۱۱.،(1960) Frazer Ward ، استاد تاریخ و نظریه هنر و معماری مدرن و معاصر در کالج اسمیت لندن.
12. The Haunted Museum : Institutional Critique and Publicity (1995).
۱۳. Jürgen Habermas(1929)، از فیلسوفان و نظریه‌پردازان اجتماعی معاصر.
14. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique (2005)
15. Canonization
16. Institutional Critique and After (2006)
۱۷. John C. Welchman (1958)، استاد تاریخ، تئوری و نقد هنر در دانشگاه کالیفرنیا.
۱۸. Alexander Alberro (1957)، استاد هنر مدرن و معاصر اروپا، آمریکا و آمریکای لاتین و هم‌چنین تاریخ عکاسی.
۱۹. Amy Pederson Converse (1978)، استاد تاریخ هنر در دانشگاه وودبری و کیوریتور مستقل.
20. René Green (1959).
21. Hans haacke (1936).
۲۲. Gerald Raunig (1963)، پژوهشگر و نظریه‌پرداز در حوزهٔ نظریهٔ هنر، زیبایی‌شناسی سیاسی، سیاست فرهنگی و سیاست تمایز.
۲۳. Gene Ray: منتقد و نظریه‌پرداز هنر معاصر ساکن برلین.
24. Transform (2005-2018).
25. Art and Contemporary Critical Practice : Reinventing Institutional Critique (2009).
۲۶. Simon Sheikh (1965)، کیوریتور، پژوهش‌گر و نویسنده در زمینه‌های نمایشگاه‌سازی، نقد نهادی، کیوریتوری و سیاست.
۲۷. Hito Steyerl(1966)، پژوهش‌گر و فیلم‌ساز آلمانی و استاد رسانه‌های نوین هنر در دانشگاه هنر برلین.
۲۸. Stefan Nowotny، استاد فرهنگهای تصویری در گلداسمیت لندن و عضو موسسه اروپایی سیاست‌های فرهنگی مترقی در وین.
۲۹. Brian Holmes (1959)، هنرپژوه، منتقد و کنش‌گر ساکن پاریس.
30. Institutional Critique : An Anthology of Artists' Writings (2009).
۳۱. Blake Stimson، پژوهش‌گر حوزهٔ هنر معاصر، نظریه انتقادی و تاریخ عکاسی.
۳۲. Janet Marstine، مدرس و مدیر برنامه مطالعات موزه هنر و مطالعات گالری در دانشکده مطالعات موزه دانشگاه لستر.
33. Critical practice : Artists, museums, ethics (2017).
۳۴. Pascal Gielen (1970)، استاد تمام جامعه‌شناسی هنر و سیاست در انستیتوی تحقیقات هنری آنتورپ.
35. Institutional attitudes : instituting art in a flat world (2013).
۳۶. Filippo Brunelleschi (1377-1446)، طراح، مجسمه‌ساز و معمار ایتالیایی رنسانس.

۳۷. بوردیو در آرای خود به‌طور مبسوط به این مقوله (پیدایش هنر به‌عنوان یک میدان مستقل) پرداخته‌است.
۳۸. متفکرانی مانند لری شینر، پاول کریستلر و بسیاری از جامعه‌شناسان هنر، هنر و اصطلاحات مربوط به آن یعنی «هنرمند» و «اثر هنری» را محصول قرن هجدهم می‌دانند (Shiner 2003 Kristeller, 1951,1952).
39. Libertas atrium restituta.
۴۰. Pre-Raphaelite Brotherhood، این انجمن متشکل از تعدادی نقاش، شاعر و منتقد هنر انگلیسی بود و در سال ۱۸۴۸ تاسیس شد. آن‌ها نسبت به غلبهٔ شیوه‌های رافائل بر آموزه‌های آکادمی معترض بودند که نام این گروه نیز اشاره به همین موضع آن‌ها دارد. پس از این نیز در سال ۱۸۵۸ در انگلیس «هوگارث کلاب» توسط یکی از اعضای سابق پیشارافائلی تاسیس شد و فضایی جایگزین را برای نمایش آثار و گفت‌وگو فراهم آورد.
۴۱. Pavillon du Realisme، عدم شرکت گوستاو کوربه در سالن و نمایشگاه جهانی ناپلئون سوم در سال ۱۸۵۵ و در عوض برپایی «پاویون رئالیسم» -که از آن به‌عنوان آغاز هنر آوانگارد نیز یاد می‌شود. چند سال پس از آن، با توجه به تعداد زیاد هنرمندانی که آثارشان توسط هیات‌منصفه سالن رد می‌شد و اعتراض شدید آن‌ها به این موضوع، ناپلئون سوم در سال ۱۸۶۳ «سالن مردودین» را پایه‌گذاری کرد که به این دسته از هنرمندان اجازه می‌داد در فضایی جایگزین آثار خود را به نمایش بگذارند.
۴۲. Société Anonyme des artistes، انجمن هنرمندان ناشناس در سال ۱۸۷۳ توسط کلود مونه و تعدادی دیگر از امپرسیونیست‌ها تاسیس شد و نقطه عطفی در براندازی سالن‌های رسمی بود.
۴۳. Société des Artistes Indépendants، این انجمن با شعار «بدون هیات‌منصفه و جایزه (sans jury ni récompense)» در سال ۱۸۸۴ در پاریس تشکیل شد و نمایشگاه‌های سالانهٔ مستقلی را تدارک می‌دید.
۴۴. پیتر بورگر در کتاب «نظریهٔ آوانگارد» (۱۹۷۴) این هنرمندان و جنبش‌ها را (تا دههٔ ۱۹۶۰) تحت عنوان «آوانگارد تاریخی» معرفی می‌کند.
۴۵. بکولا نیز در مقدمهٔ کتاب «نئوآوانگارد و صنعت فرهنگ» (۲۰۰۰) به جدایی فعالیت هنرمندان موج اول نقد نهادی از آوانگاردهای تاریخی اشاره می‌کند و نقد نهادی را به‌طور مشخص متفاوت از مدل‌های انتقادی می‌داند که بورگر در نظریهٔ آوانگارد مطرح می‌کند (Buchloh, 2000 : xxiv).
۴۶.یکی از صریح‌ترین بیانیه‌ها دربارهٔ نقش اساسی هنرمند در نهاد هنر را هاکه در کاتالوگ نمایشگاهی با عنوان «هنر در جامعه و جامعه در هنر» (۱۹۶۷) مطرح کرد: «هنرمندان، با هر شکل ایدئولوژی، به‌اندازه حامیان و دشمنان‌شان، در سندروم هنر شرکای ناخواسته هستند و باهم ارتباط دیالکتیکی دارند» (Haacke, 2016 : 68).
۴۷.هنرمندان نقد نهادی با گذر از جناحیگری -که بر بخش زیادی از هنر آوانگارد سایه افکنده بود- برای برملاساختنِ شرایط تولید اثر هنری تلاش کردند و از این منظر تا حدود زیادی به توقع والتر بنیامین از هنرمند متعهد نزدیک شدند: «از یک هنرمند متعهد انتظار می‌رود که چیزی بیش از جناحی‌گری نشان دهد: تامل در شرایطی که او در آن تولید می‌کند باید بخشی از پروژهٔ هنری او باشد» (Benjamin 1984 as cited in Germer, 1998 : 63).
۴۸. Institutional Theory of Art، نظریه‌ای که از میانهٔ قرن بیستم به تاسی از تفکر ویتگنشتاین و در آرای متفکرانی هم‌چون سوزان لنگر، موریس وایتس و آرتور دانتو گسترش یافت و در نهایت به‌واسطهٔ جورج دیکی در اواخر قرن بیستم شکل نهایی خود را به‌دست آورد. این نظریه که برخلاف نظریه‌های پیشین، تعریفی غیرذات‌گرا از هنر ارایه می‌دهد، موجب شد که هنر به‌عنوان یک نهاد اجتماعی شناخته شود.
49. Anti-institutional attitude

50. Critical theory.
51. Paul-Michel Foucault (1926-1984).
52. Louis Pierre Althusser (1918-1990).
53. Jacques Derrida (1930-2004).
۵۴. Cornelius Castoriadis (1922-1997)، فیلسوف، اقتصاددان و روان‌کاو یونانی.
۵۵. کاستوریادیس، نویسنده ضد استالینی اواخر قرن بیستم و یکی از متفکران تاثیرگذار بر شکل‌گیری تفکر ضد نهادی، در متنی با عنوان «نهاد خیالی جامعه» این بحث را مطرح می‌کند که نهادها در ابتدای تاسیس خود به‌نظر می‌رسند که خودآیین خواهند بود اما رفته‌رفته از کارکرد خود فاصله می‌گیرند و این‌گونه «دسته‌ای از نهادهای در خدمت جامعه تبدیل می‌شوند به جامعه‌ای در خدمت نهادها» (Castoriadis. 1997 : 110)؛ به همین دلیل او ایده خروج از نهادها و پایان دادن به آن‌ها را مطرح می‌کند و به شکل‌گیری تفکر و عمل ضد نهادی کمک می‌کند. اما از این میان تاثیر فوکو در شکل‌گیری این نگرش به مراتب بیش‌تر بوده‌است؛ فوکو معتقد است که نقد به‌مثابه «هنرِ این‌چنین حکومت نشدن»، بسط و توسعه یافته‌است و به این‌ترتیب میان نقد و حکومت (که نهاد مصداق آن است) ارتباط برقرار کرد. او هم‌چنین علاوه بر پرداختن به مفهوم نقد، در آثار خود به‌صورت منسجمی به نقد نهادهای مدرن (تیمارستان، درمانگاه و زندان) پرداخته‌است.
۵۶. New Museology or Critical Museology، گفتمانی انتقادی در حوزهٔ مطالعات فرهنگی و مطالعات موزه که در سال ۱۹۸۹ با انتشار کتابی از پیتر ورگو به همین نام آغاز شد و با رویکردی انتقادی به بررسی نقش و اهداف موزه به‌عنوان یک نهاد پرداخت.
57. جریانی اعتراضی که در سال ۱۹۶۸ توسط جنبش‌های دانشجویی در فرانسه آغاز و رفته‌رفته به کل اروپا منتقل و منجر به تحولات زیادی شد.
۵۸. der lange Marsch durch die Institutionen، جملهٔ مشهوری است که توسط رودی دوچکه در سال ۱۹۶۷، زمانی که جنبش دانشجویی آلمان غربی در حال ترقی بود، به‌عنوان رهبر واقعی این جنبش طی یک سخنرانی به زبان آورد و بعدها متفکران زیادی از جمله هربرت مارکوزه به آن ارجاع دادند. امروزه اغلب این به‌مثابه پیش‌زمینهٔ تصمیم شصت‌وهشتی‌ها در اواخر دهه ۱۹۷۰، مبنی بر جمع‌شدن‌شان در دموکراسی پارلمانی برای تغییر نظام از درون، تلقی می‌شود (Bal-horn, 2018 : URL2).
۵۹. George W. Stocking Jr. (1928-2013)، مورخ آلمانی‌الاصل ساکن آمریکا.
60. Objects and Others : Essays on Museums and Material Culture (1985).
61. Marcel Broodthaers (1924-1976).
62. Michael Max Asher (1943-2012).
63. Robert Smithson (1938-1973).
64. Daniel Buren (1938).
65. Fred Wilson (1954).
66. Carey Young (1970).
67. Mark Dion (1961).
68. Christian Philipp Mueller (1957).
۶۹. از دیگر هنرمندانی که بعضا به موج دوم نقد نهادی مربوط می‌شوند می‌توان به ویکتور بورگین، جودیت باری، سیلویا کلبوفسکی، باربارا کروگر، شری لووین و مری کلی اشاره کرد.
۷۰. Michael Kimmelman (1958)، منتقد، نویسنده و پیانیست آمریکایی که در مجله نیویورک‌تایمز قلم می‌زند.
۷۱. The Consciousness Industry، «صنعت آگاهی» اصطلاحی است که توسط نویسنده و نظریه‌پرداز آلمانی، هانس مگنوس آنزنسبرگر ابداع شد و به سازوکارهایی اشاره دارد که از طریق آن، ذهن انسان به‌عنوان یک محصول اجتماعی، بازتولید می‌شود. او معتقد است که صنعت آگاهی چیز خاص تولید نمی‌کند، بلکه کار اصلی آن تداوم بخشیدن به نظم موجود مبتنی بر سلطهٔ انسان بر انسان است (Enzensberger, 1974).
72. Dé cor : A Conquest (1975).
73. MoMA Poll (1970).
74. Real-Time Social Systems.
۷۵. Nelson Rockefeller (1908-1979)، سیاست‌مدار برجسته، میلیاردر، خیّر [!] و مجموعه‌دار آمریکایی.
۷۶. منظور همان سیاست‌های ریچارد نیک‌سون در قبال معضلِ جنگ ویتنام است.
77. Manet-Projekt‘ 74 (1974).
78. Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 (1971).
79. Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees (1974).
۸۰. Thomas M. Messer ، مدیر بنیاد گوگنهایم (به مدت ۲۷ سال)، از جمله شامل موزهٔ گوگنهایم در شهر نیویورک و مجموعهٔ پگی گوگنهایم در ونیز ایتالیا. دوران تصدی او یکی از طولانی‌ترین دوره‌های تصدی مدیران در نهادهای هنری به‌شمار می‌آید.
۸۱. Gregory Sholette (1956)، هنرمند، نویسنده و کنش‌گر ساکن نیویورک.
82. Mockstitution.
83. Musé e d’Art Moderne, Dé partement des Aigles (1968-1972).
۸۴. Craig Owens (1950-1990)، استاد تاریخ هنر در دانشگاه ییل و کالج بارنارد.
85. Claire Copley Gallery.
۸۶. Groucho Marx . گروچو مارکس (۱۸۹۰ - ۱۹۷۷). هنرپیشه تئاتر، سینما و تلویزیون آمریکایی.
۸۷. Carlos Garrido Castellano، پژوهش‌گر پرتغالی معاصر در زمینهٔ هنر معاصر و مطالعات پسااستعماری.
۸۸. Claire Bishop (1971)، مورخ هنر، منتقد و نویسندهٔ بریتانیایی در حوزهٔ هنر معاصر.
89. Mise-en-scè ne : Commemorative Toile (1994).
90. Site Unseen : Dwellings of the Demons (2004).
91. Mining the Museum (1992).
۹۲. Walter Mignolo (1941)، نشانه‌شناس آرژانتینی، مدرس مطالعات پیشرفتهٔ علوم اجتماعی و استاد دانشگاه دوک.
93. Walter Bendix Schönflies Benjamin (1892-1940).
94. Theses on the Philosophy of History (1940).
95. John Philip Yaeger.
96. Museum Highlights : A Gallery Talk (1989).
97. Jane Castleton.
98. Damaged Goods : Gallery Talk Starts Here (1986).
99. The premature burial of institutional critique.
100. Institution of Crtique (2009).
101. Public Sphere.
۱۰۲. Luc Boltanski (1940)، جامعه‌شناس فرانسوی، استاد دانشکده مطالعات پیشرفتهٔ علوم اجتماعی پاریس.
۱۰۳. Eve Chiapello (1965)، پژوهش‌گر و دانشیار فرانسوی در حوزهٔ جامعه‌شناسی، اقتصاد و مدیریت.
104. The New Spirit of Capitalism.
105. New Institutionalism.
106. Curatorial Turn.
107. Relational aesthetic.
108. Artistic Activism.
۱۰۹. Peter Vergo، پژوهش‌گر معاصر آلمانی در حوزهٔ هنر و

مطالعات موزه.
۱۱۰. Nicolas Bourriaud (1965)، نظریه‌پرداز هنر و کیوریتور اهل فرانسه.

فهرست منابع

الف/ فارسی

املهاینز، الف (۱۳۹۶)، «هنر و تغییر فرهنگی: بدرود با هنر متعهد مستقل؟/ بخش پایانی مقاله»، ترجمه غفاری، ش، تندیس، شماره ۳۷۰، اسفند، صص. ۳۱-۳۰.
برونر، الف (۱۳۹۲)، نظریهٔ انتقادی، ترجمه علوی، چاپ اول، تهران: نشر افق.
هافمن، ی (۱۳۹۷)، الفبای هنر امروز: هنر از نگاه کیوریتور. ترجمه صفا، الف، چاپ اول، تهران: نشر نظر.
هرینگتون، الف (۱۳۸۷) «پسامدرنیسم و پس از آن»، ترجمه شیرازی عدل، م، زیباشناخت، شماره ۱۹، تابستان، صص. ۲۵۵-۲۲۵.

ب/ غیرفارسی

Adorno, T. (1996), "Theses upon Art and Religion Today", The Kenyon Review, Vol. 18, No. 3, Summer, pp. 236-240.
Alberro, A. (2009) "Institutions, critique, and institutional critique", In A. Alberro & B. Stimson, (eds.), Institutional Critique : An Anthology of Artists' Writings, Cambridge, MA : MIT Press, pp. 2-19.
Asher, M. (1983), Writings 1973-1983 on Works 1969-1979, Buchloh, B. H. (ed.). Halifax, Chicago : The Nova Scotia College of Art and Design Press.
Bishop, C. (2005), Installation art : A critical history, London : Tate Publishing.
Bois, Y. A., Buchloh, B. H., Foster, H., & Krauss, R. E. (2004), Art Since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London : Thames & Hudson.
Broodthaers, M. (2009), "musé e d'art moderne, dé partement des aigles", In Alberro, A. & Stimson, B. (eds.), Institutional Critique : An Anthology of Artists' Writings, Cambridge MA, London : MIT Press : 138-139.
Bryan-Wilson, J. (2003), "Remembering Yoko Ono's Cut Piece", Oxford Art Journal, Vol. 26, No. 1, January, pp. 99-123.
Buchloh, B. H. (2000), Neo-avantgarde and culture industry : essays on European and American art from 1955 to 1975, Cambridge, Mass : MIT Press.
Buren, D. (2009), "The Function of the Museum", In Alberro, A. & Stimson, B. (eds.), Institutional Critique : an anthology of artists' writings. Cambridge, Mass : MIT Press, pp. 102-106.
Castellano, Garrido. C. (2017), "Institutionalism, Public Sphere, and Artistic Agency : A Conversation on 32° East Ugandan Art Trust", Critical Interventions (Journal of African Art History and Visual Culture), Vol. 11, No. 2, October, pp. 116-131.
Castoriadis, C. (1997), The imaginary institution of society, Cambridge, Mass : MIT Press.
Fraser, A. (1991), "Museum Highlights : A Gallery Talk", October, Vol. 57, Summer, pp. 104-122.
Fraser, A. (2005), "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", Artforum, Vol. 44, No. 1, pp. 100-106.
Germer, S. (1988), "Haacke, Broodthaers, Beuys", October, Vol. 45, Summer, pp. 63-75.
González, J. A. (2008), Subject to display : Reframing race in contemporary installation art, Cambridge, Mass : MIT Press.
Haacke, H. (2009), "Museums, Managers of Consciousness", in Alberro, A. & Stimson, B. (eds.), Institutional Critique : an anthology of artists' writings. Cambridge, Mass : MIT Press, pp. 276-290.
Haacke, H. (2016), Working conditions : the writings of Hans Haacke, Cambridge, Mass : MIT Press.
Holmes, B. (2009), "Extradisciplinary investigations : Towards a new critique of institutions", In Raunig, G., & Ray, G. (eds.) .Art and contemporary critical practice : Reinventing institutional critique, London : MayFlyBooks, pp. 53-61.
King, L. & Marstine, J. (2006), "The university museum and gallery : A site for institutional critique and a focus of the curriculum", in Marstine, J. (ed.), New museum theory and practice : An introduction, Malden : Blackwell Publishing, pp. 266-261.
Leung, G. (2007), "After the Neo-Avant-Garde? New-Genre Conceptual Art and the Institution of Critique", Art Journal, Vol. 66, No. 4, Winter, pp. 109-111.
Marstine, J. (2017), Critical practice : Artists, museums, ethics, London : Routledge.
Mignolo, W. D. (2006), "Citizenship, knowledge, and the limits of humanity, American Literary History, Vol. 18, No. 2, pp. 312-331.
Owens, C. & Bryson, S. (1994), Beyond recognition : Representation, power, and culture, Oakland, California : University of California Press.
Raunig, G & Ray, G. (2009), Art and contemporary critical practice : Reinventing institutional critique, London : Mayfly Books.
Raunig, G. (2009), "Instituent practices : Fleeing, instituting, transforming", In Raunig, G. & Ray, G. (eds.), Art and Contemporary Critical Practice : Reinventing Institutional Critique, London : MayFlyBooks, pp. 3-12.
Reiss, J. H. (2001), From margin to center : the spaces of installation art, Cambridge, Mass : MIT Press.
Sheikh, S. (2006), "The Trouble with Institutions, or, Art and Its Publics", In N. Möntmann, (ed.), Art and Its Institutions : Current Conflicts, Critique and Collaborations, London : Black Dog Publishing, pp. 142-149.
Sheikh, S. (2009), "Notes on Institutional Critique", In Raunig, G. & Ray, G. (eds.), Art and Contemporary Critical Practice : Reinventing Institutional Critique, London : MayFlyBooks, pp. 29-32.
Sholette, G. (2011), Dark Matter : Art and Politics in the Age of Enterprise Culture, London, New York : Pluto Press.

Smithson, R. (1979), "Cultural confinement", In Holt, N. (ed.), The Writings of Robert Smithson, New York : New York University Press, pp. 30-32.
Steyerl, H. (2009), "The institution of critique", In Raunig, G. & Ray, G. (eds.), Art and Contemporary Critical Practice : Reinventing Institutional Critique, London : MayFlyBooks, pp. 13-20
Stimson, B. (2009), "What was institutional critique?", In Alberro, A. & Stimson, B. (eds.), Institutional Critique : An Anthology of Artists' Writings, Cambridge, Mass : MIT Press, pp. 20-42.
Stocking, G. W. (1988), Objects and others : essays on museums and material culture (Vol. 3), Wisconsin : Univ of Wisconsin Press.
Welchman, J. C. (2006), Institutional Critique and After, Zurich : JRP Ringier.

ج/ پایگاه اینترنتی

URL 2 : Balhorn, L. (2018). "Joschka Fischer's Long March", https://jacobinmag.com/2018/05/joschka-fischers-long-march/ (Visited on 30th January 2020)
URL 3 : Kimmelman, M. (1994). "At the Met With Hans Haacke; Peering at a Wide World Beyond Works on a Wall". The New York Times, December 9, https://www.nytimes.com/1994/12/09/arts/at-the-met-with-hans-haacke-peering-at-a-wide-world-beyond-works-on-a-wall.html (Visited on 20th March 2020)

د/ منابع تصویری

URL 4 : https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/september/13/a-movement-in-a-moment-institutional-critique/ (Visited on 10th July 2021)
URL 5 : https://failedarchitecture.com/2019/12/architectures-role-in-erasing-the-guggenheims-ongoing-legacy-of-violent-extraction/ (Visited on 15th August 2021)
URL 6 : https://umbigomagazine.com/en/blog/2018/09/11/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-por-marcel-broodthaers/ (Visited on 10th July 2021)
URL 7 : https://blog.danielnorman.co/post/166037959763/michael-asher-installation-at-claire-copley (Visited on 10th July 2021)
URL 8 : https://bmoreart.com/2017/05/how-mining-the-museum-changed-the-art-world.html (Visited on 10th July 2021)
URL 9 : https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/activities/embodying-institutional-critique (Visited on 15th August 2021)

The Critical Discourse of “Institutional Critique”: A Re-Examination

Mohammad Mostafa Yazdanpanah
PhD student in Visual Arts at the University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received :24 April 2024, Accepted: 22 May 2024)

Abstract
From the very beginning of the establishment of the institutional aspect of Art by the Academy, artists took a stand against it; These stances, which began in the nineteenth century with the demonstration of alternative exhibitions by Gustave Corbett and then the Impressionists, and continued in other forms by Avant-garde artists of the twentieth century, paving the way for the emergence of “Institutional Critique” critical discourse. This study shows that “Institutional Critique” was formed under the influence of the “Anti-institutional attitude” around the 1960s and succeeded to transcends the Avant-garde movements by utilization of the institutional knowledge acquired through the practices of Avant-garde artists, the “Institutional Theory of Art” and “The Sociology of Art”. “Institutional Critique” included a wide range of methods and practices that were applied by artists who aimed at subverting or reforming and expanding the institutional framework of Art; these artists according to their common goals, in academic studies, are canonized as the “two waves”, in addition to their influence on the functioning of the Art institutions -especially the Art Museums-, provided the basis for the formation of several theoretical and practical discourses. Therefore, understanding this critical discourse can be considered as a prerequisite for achieving a comprehensive knowledge of Contemporary Art. This article, which is considered fundamental research, from a methodological point of view is a Descriptive-Analytical that has used library sources to provide a general understanding of the “Institutional Critique”. In the first place, it tries to identify the factors influencing the emergence of the “Institutional Critique”, then analyze the Artworks and opinions related to the associated artists, and finally has a look at its performance and its effects on contemporary Art. Also, the lack of this topic in Persian-language studies provides another reason for doing this research.

Keywords
Institution of Art, Institutional Critique, Anti-institutional attitude, Avant-guard Art, Neo Avant-garde Art, critique of Art museum, Contemporary Art