




دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای زرین فام
دوره ۳، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۴۰۴
شاپا چاپی: ۹۲۴X-۲۹۸۰
شاپا الکترونیکی: ۹۵۴۱-۲۹۸۰

نهادشناسی انتقادی هنر معاصر: از نقد رادیکال موزه تا راهبردهای جایگزین در موزه‌داری

فاطمه پورمند  استادیار دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.

انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۳۱

پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۲۶

دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۰۵

چکیده

سلطه نهادهای هنر بر جهان هنر، از ابتدای دهه ۱۹۶۰ به مسئله‌ای مهم و چالش‌برانگیز در حفظ آزادی و استقلال هنر و هنرمندان بدل شد. هنرمندان پیشرو این دوران، به ویژه آنانی که خود را با جنبش‌های گوناگون هنر مفهومی شناسانده بودند، ضرورت توجه به نقش و تأثیر سرنوشت‌ساز موزه‌ها و لزوم تحدید مرزهای آنها را برجسته ساختند. فعالیت رادیکال این هنرمندان، که اغلب از موضع «نفی» برمی‌خاست، منجر به شکل‌گیری کنش‌هایی شد که تحت عنوان عمومی «نقد نهادی» مطرح گردید. با این حال، مقابله با نقش موزه‌ها و نهاد هنر به‌طور کلی نمی‌توانست اثر رهایی‌بخش و خودآگاه‌ساز نقد نهادی را به اندازه‌ای پایدار کند که آزادی هنر را به‌طور مطمئن تضمین نماید. تضعیف نهاد هنر در نهایت موجب کاهش حمایت از هنر و حقوق هنرمندان می‌شد و این بحران، همراه با دوراهی تصمیم‌گیری درباره سرنوشت هنر، هنرمندان و نهادهای هنر - از جمله موزه‌ها - را واداشت تا به دنبال راهبردهای جایگزین باشند. هدف این مقاله، شناسایی راهکارهای جایگزین نهادسازی برای هنر معاصر و بررسی چاره‌اندیشی برای محدودیت‌های نقد نهادی است. مسیر دیالکتیکی شکل‌گیری نقد مثبت، در قالب انواع مداخلات سازنده نهادی و برنامه‌های موزه‌داری، مورد واکاوی قرار گرفته است. پرسش اصلی این پژوهش آن است که در دوران معاصر، نهادهای هنر، به ویژه موزه‌ها، چگونه می‌توانند بدون تن‌دادن به مقتضیات نظام سلطه و سرمایه‌داری، رسالت خود را در ارتقاء فرهنگی جامعه و ایجاد تغییر مؤثر انجام دهند؟ این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی، پروژه‌ها و برنامه‌هایی از موزه‌های هنر معاصر را بررسی می‌کند که توانسته‌اند نقدی درون‌ماندگار ارائه دهند و ضمن آگاهی به جایگاه خود در نظام نهادی، امکانات خود را در مسیر حمایت از هنر متعهد و آزاد به کار گیرند.

واژگان کلیدی: نهاد هنر، موزه، هنر معاصر، نقد نهادی، مداخله نهادی، موزه‌داری جایگزین.

استناد: پورمند، فاطمه (۱۴۰۴). نهادشناسی انتقادی هنر معاصر: از نقد رادیکال موزه تا راهبردهای جایگزین در موزه‌داری. *مطالعات موزه‌ای زرین فام*، ۳(۴)، ۳۷-۶۲.

<https://doi.org/10.30481/museum.2025.550081.1070>

© ۲۰۲۵/۱۴۰۴ نویسنده(گان). این مقاله یک اثر دسترسی آزاد است که تحت مجوز CC BY 4.0 منتشر شده است. استناد و انتشار مجدد این اثر با ذکر منبع مجاز است.

در عرصه هنر امروز، همچنان نهادهای هنر تعیین می‌کنند چه چیزی با ماهیت «هنر» ظهور می‌کند، اعتبار می‌یابد و چه کسی هنرمند محسوب می‌شود و به دنیای هنر تعلق دارد. این مسئله به تعریفی فلسفی از هنر بازمی‌گردد که در جستجوی دشوار برای مشخص کردن چیستی هنر، ویژگی‌های اثر هنری را نه در ماهیت خود اثر بلکه در حوزه‌ای تخصصی جستجو می‌کند که اعتبار هنری را به آن می‌بخشد. این تلاش برای تعریف هنر، واکنشی بود به بحران‌هایی که حرکت انقلابی مارسل دوشان با ارائه حاضرآماده‌ها^۱ ایجاد کرد و مفاهیم رایج هنر و هنرمند را زیر سؤال برد. از این منظر، ایده تعریف هنر بر اساس اعطای شأن هنری از سوی افراد یا گروه‌های خاص، نظریه نهادی هنر را شکل داد که توسط جورج دیکی، فیلسوف معاصر آمریکایی، فرموله شد. دیکی معتقد بود: «اگر نتوانیم ویژگی‌های محسوس و قابل محاسبه‌ای که میان تمام آثار هنری مشترک باشد، برشماریم، ممکن است خاصیتی نمایان نشده وجود داشته باشد که آثار هنری و فقط آثار هنری در آن اشتراک دارند. [...] پس آنچه چیزی را اثر هنری می‌سازد، کیفیتی نیست که بتوان درون اثر مشاهده کرد، بلکه شأن خاصی است که (به قول آرتور دانتو) «عالم هنر» برای آن قائل می‌شود» (هنفلینگ، ۱۳۷۷: ۲۹-۳۰). بنابراین، تأکید نظریه نهادی هنر بر ظاهر اثر هنری نیست بلکه بر بستر آن است؛ یعنی بر نحوه برخورد خالق اثر و افرادی که آن را به نمایش گذاشته و از آن استقبال کرده‌اند. در جامعه، برخی افراد توانایی اعطای مقام «اثر هنری» به هر دست‌ساخته‌ای را دارند. عامل اصلی در تشخیص اینکه آیا شیئی اثر هنری است یا نه، تاریخچه پرداختن به آن شیء است، نه ویژگی‌های مرئی آن^۲. نظریه دیکی تحت تأثیر مقاله آرتور دانتو با عنوان «دنیای هنر» شکل گرفت، که در آن توضیح داده شد تفاوت جعبه‌های بریلوی اندی وارهول با جعبه‌های واقعی صابون بریلو نه در ظاهر مادی، بلکه در فلسفه و اندیشه‌ای است که به اثر معنا می‌دهد (واربرتن، ۱۳۸۷: ۹۸-۹۹).

به‌زعم دیکی، اعضای «دنیای هنر» شیء را به مثابه چیزی که «نامزد تأیید شدن» است عرضه می‌کنند. این فرایند، همانند مراسم تعمید، تنها در چارچوب درک متقابل و قراردادهای تاریخی معنا می‌یابد. حتی کافی است هنرمندی تلقی خاصی از شیء داشته باشد یا یک گالری آن را به نمایش بگذارد (همان، ۱۰۷-۱۰۸). دیکی اصطلاح «دنیای هنر» را در مفهومی وسیع‌تر از آنچه معمول است به کار می‌گیرد^۳؛ به این معنا که دنیای هنر تنها متشکل از دلالان، صاحبان گالری‌ها یا برگزارکنندگان مزایده‌ها نیست، بلکه هر کسی که خود را عضوی از آن بداند، در آن جای می‌گیرد (واربرتن، ۱۳۸۷: ۱۰۹). با اینکه دیکی اثر هنری را در معنایی خنثی (تعریف رده‌شناختی هنر) مطرح کرد، نظریه نهادی او با انتقادهایی مواجه شد: «بسیاری از منتقدان بر اصطلاح دنیای هنر انگشت می‌گذارند و می‌پندارند نظریه نخبه‌گرای او که به جماعت صاحب‌نظران هنر قدرت می‌بخشد، چگونه می‌تواند تضمین کند اعضای دنیای هنر، بدون دلایل نامربوط یا دل‌خواه، شأن اثر هنری را تعیین نکنند؟» (همان، ۱۰۹، ۱۱۸). بنابراین، هرچند نظریه نهادی پاسخی به پیچیدگی‌های دنیای هنر پسامدرن ارائه داد و امور هنر را به متخصصان واگذار کرد، اما نمی‌توانست بی‌طرفی دست‌اندرکاران را تضمین کند.

جاناناتان هریس^۴، مورخ هنر معاصر، یادآور می‌شود که نهادها هیچ‌گاه موضعی خنثی اتخاذ نمی‌کنند و همواره رویکردی ایدئولوژیک دارند که به فعالیت‌ها، نگرش‌ها و ارزش‌های گروه‌های معین مرتبط است. بنابراین، در مواجهه با هنری که به عرصه توزیع و نمایش درمی‌آید، باید پیشاپیش دانست که نهادهای هنری بستری خنثی نیستند، بلکه با انگیزه‌های مختلف، «مردم» و «هنر» را سازمان می‌دهند، مقید می‌سازند، به آنها قدرت می‌بخشند یا طردشان می‌کنند (پورمند، ۱۴۰۰).

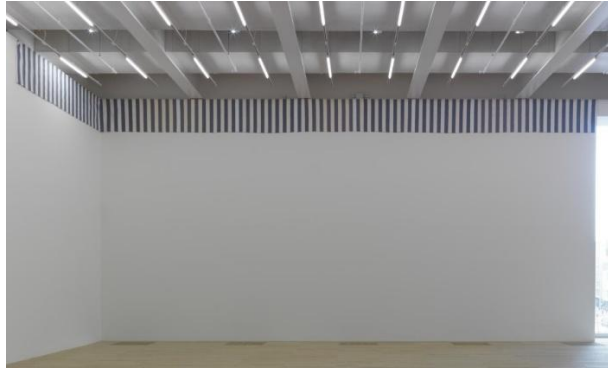
رویدادهای جهان هنر به ویژه پس از پایان جنگ سرد و در پی تحولات جهانی اقتصاد، نقدها به نظریه نهادی را برجسته تر کرد. در این زمینه آمده است: «گالری‌های تجاری هنوز تأثیری حیرت‌انگیز و پیش‌بینی‌ناپذیر بر عرصه هنر معاصر دارند؛ آنها زمینه اقتصادی را چنان گسترش داده و هدایت کرده‌اند که به نظر می‌آید حضور در آنها اعتبار بیشتری از شرکت در گالری‌های ملی یا دوسالانه‌های بین‌المللی دارد. پیش از این، هنرمندان تنها پس از فعالیت چشمگیر در گالری‌ها می‌توانستند به ونیز و دوسالانه‌های دیگر راه یابند، اما اکنون روند معکوس شده است» (Philipsen, 2010: 114).

روزالیند کراوس نیز در مقاله خود با عنوان «منطق فرهنگی موزه‌های کاپیتالیستی متأخر» پیش‌بینی می‌کند: «اکنون سرمایه مازاد سرمایه‌گذاری نشده» راهی برای توصیف دارایی‌ها، هم در فضای موزه‌ها و هم در هنر آنهاست. بسیاری از مدیران و معتمدان موزه‌ها، مجموعه‌های خود را ارائه می‌کنند و در پاسخ به نوع خاصی از بازار هنر، الگویی از سرمایه‌گذاری پیش می‌نهند که بیشتر دلالتی است تا تولید صنعتی» (کراوس، ۱۹۹۰: ۱۵). محدودیت‌هایی که قدرت نهادهای هنر و منافع آنها ایجاد کرده، برای بسیاری از هنرمندان تهدیدی برای آزادی هنر تلقی شد و در نهایت به شکل‌گیری حرکت‌های رادیکال و انقلابی انجامید که اعتبار موزه‌ها و نهاد هنر را از بنیاد زیر سؤال برد.

نقد نهادی

هنری که تحت عنوان «نقد نهادها» قرار می‌گیرد، تمامیت شرایط نهادی موجود در درک چیزی به مثابه «هنر» را به‌عنوان ابزار مداخلات خود انتخاب می‌کند (آزبورن، ۱۳۹۱: ۶۴). رویکردهای نقادانه به عملکرد نهادهای هنر، به‌ویژه موزه‌ها، اگرچه از اوایل قرن بیستم و با فعالیت دادائیس‌ها قابل ردیابی است، اما یک رویکرد هنری منسجم‌تر که موزه را به‌طور خاص هدف قرار می‌داد، از اوایل دهه ۱۹۷۰ ظهور کرد. دانیل بورن^۵ هنرمند فرانسوی، و هانس هاگه^۶ هنرمند آلمانی‌الاصل، از اولین کسانی بودند که رابطه موزه با قدرت را به چالش کشیدند. دانیل بورن توجه را به این نکته جلب کرد که چگونه تأسیسات موزه به آثار خاص و انواع مشخصی از آثار هنری امتیاز می‌دهند. او با نصب نوارهای مشهورش بر دیوارها و ساختمان موزه، یادآور می‌شد که آن محیط «مقدس» که برای هنر خنثی و شفاف تلقی می‌شود، در واقعیت چنین نیست (Rice, 2003: 80-81).

کنش نقادانه این هنرمند در پنجاه سال گذشته، تاریخ هنر را با مداخلات تأثیرگذار او در نهادها، متون انتقادی بحث‌برانگیز، پروژه‌های عمومی غافلگیرکننده و همکاری مؤثر با هنرمندان نسل‌های مختلف نشانه‌گذاری کرده است. آثار و پروژه‌های هنری بورن به‌طور خاص رابطه بین هنر و ساختارهایی که آن را چارچوب‌بندی می‌کنند، به چالش می‌کشند. در سال ۱۹۶۵، او با استفاده از نوارهای عمودی ۸/۷ سانتی‌متری، پژوهشی درباره چستی نقاشی، نحوه ارائه آن و، در نگاهی گسترده‌تر، محیط فیزیکی و اجتماعی که یک هنرمند در آن کار می‌کند، آغاز نمود. هنر بورن گونه‌ای از مداخله در فضای حقیقی است و تمام آثار او در محل خلق می‌شوند؛ به این معنا که فضای ارائه اثر قرض گرفته و رنگ‌آمیزی شده است. برای هنرمند، این نوع نقاشی ابزار مهمی است که نحوه نگاه کردن و چگونگی درک ما را مورد پرسش قرار می‌دهد، ضمن آنکه مسائل مربوط به «فضا»، از جمله چگونگی استفاده، از آن‌خودسازی و آشکارسازی آن در ماهیت اجتماعی و فیزیکی‌اش، مورد توجه قرار می‌گیرد (Lisson Gallery, n.d.) (شکل ۱).



شکل ۱. دانیل بورن. یکی از احتمالات، ۱۹۷۳.

به طور خاص، آثار بورن به رابطه بین اثر هنری و محیط اطراف آن می پردازد. او می گوید: «من همیشه سعی کرده ام نشان دهم که در واقع هیچ چیز هرگز به خودی خود وجود ندارد». برای نمونه، یک تکه پارچه راه راه آبی و سفید به طول شانزده متر وجود دارد که بسته به اندازه، شکل و چیدمان اتاق می تواند به روش های مختلفی نصب شود. بنابراین، ظاهر اثر هنری هرگز ثابت نیست و همواره با توجه به مکان آن تغییر می کند (Tate, n.d.).

هانس هاگه نیز از زمان اقامت در نیویورک تا سال ۱۹۷۰، فعالیت هایی را آغاز کرد که به گفته خودش «سیستم های اجتماعی» را بررسی و واکاوی می کرد. او رویکردی مفهومی در پیش گرفت که هدفش آشکارسازی پیوندهای اغلب پنهان میان هنر و قدرت های ایدئولوژیک، اقتصادی و سیاسی بود؛ یعنی همان سیستم هایی که زیربنای خلق، ارائه و توزیع هنر را شکل می دهند. برای مثال، پروژه مهم هاگه با عنوان «دارایی های ملکی شاپولسکی و دیگران در منهن: یک نظام اجتماعی در زمان واقعی، تا تاریخ ۱ مه ۱۹۷۱»^۷ جزئیات دو دهه از معاملات مشکوک هری شاپولسکی، مالک امپراتوری وسیعی از املاک زاغه نشین در نیویورک، را مستند می کند. هاگه تمامی اطلاعات خود را از اسناد عمومی به دست آورده و متعلقات پروژه شامل عکس های مستند از ساختمان ها، نقشه ها و برگه های اطلاعات املاک و مستغلات تایپ شده، به گونه ای بی طرفانه و بدون تفسیر به بینندگان ارائه می شوند تا مخاطبان خود اهمیت داده ها را کشف کنند. این پروژه به یک نمایش جنجال برانگیز منجر شد و مدیران موزه گوگنهایم را واداشتند که نمایشگاه را لغو و متصدی برگزاری آن را اخراج کنند. این اقدام در راستای سانسور، گمانه زنی هایی را به دنبال داشت مبنی بر اینکه شبکه «روابط شرکتی» مستند شده در این اثر، به منافع متولیان موزه نیز گره خورده است؛ هر چند این موضوع هرگز اثبات نشد (Whitney Museum of American Art, n.d.) (شکل ۲).

یکی از ویژگی های اصلی نقد نهادی در لحظه شکل گیری آن (دهه ۱۹۷۰) همراهی هر دو موضع تحلیلی و سیاسی در راهبرد تفسیری نقادانه اش بود. به این معنا که اگر کسی بتواند اعتبار و انسجام ادعاهای نهادهای هنری — که اغلب به طور ضمنی مطرح می شدند — را به چالش بکشد و به گونه ای انتقادی ارزیابی کند، آنگاه در موقعیت بهتری قرار می گیرد تا بستری غیرسرکوب گر برای هنر فراهم آورد. این نگرش به ظاهر سلیبی، بر آن بود که زیبایی شناسی را نه در خود اثر، بلکه در تعامل انتقادی، بحث و گفت و گو و در بستر جهان هنر معنا کند. در واقع، این رویکرد ماهیتی دیالکتیکی داشت: هدف، مداخله انتقادی در نظم موجود بود تا با ایجاد تغییر واقعی در روابط قدرت، به آشتی ای (سنتر) اصیل و پایدار منتهی شود (Alberro, 2009: 3).

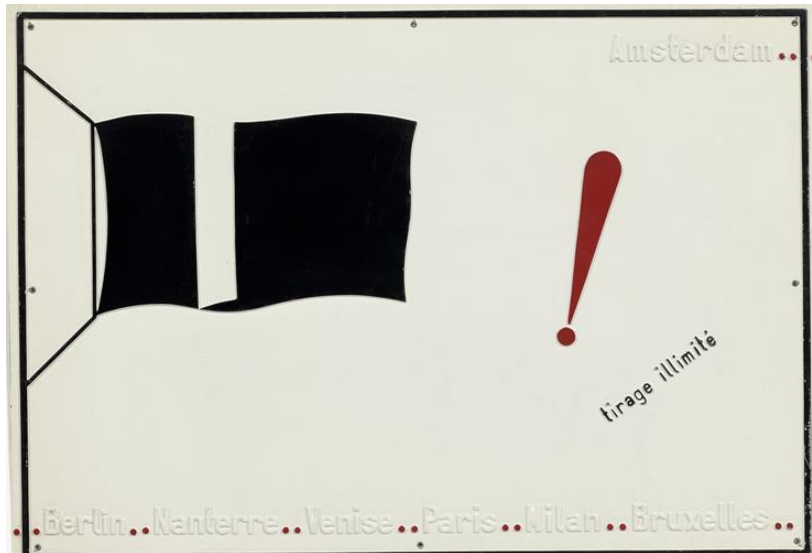


شکل ۲. هانس هاگه. دارایی‌های ملکی شاپولسکی و دیگران در منهن: یک نظام اجتماعی در زمان واقعی، تا تاریخ ۱ مه ۱۹۷۱. فتواستات^۸، ۱۴۲ چاپ ژلاتین نقره‌ای، و ۱۴۲ فتوکپی در اندازه‌های متغیر.

آلبرو یادآور می‌شود که موزه به عنوان یک نهاد، واجد چندین وجه است و بنابراین باید از دیدگاه‌های مختلف مورد نقد قرار گیرد. برای مثال، برخی هنرمندان مفهومی مانند مارسل بروتائرس^۹ بر چارچوب موزه به عنوان ساختاری ذاتاً ایدئولوژیک متمرکز بودند، ساختاری که از تعداد بی‌شماری عناصر فرهنگی، اجتماعی و سیاسی تشکیل شده است. به این معنا که موزه بسیار بیش از آنچه به طور رسمی پوشش می‌دهد (آثار هنری)، هویت و معنا ایجاد می‌کند. بروتائرس با بهره‌گیری از «تضادهای درونی» این نهاد، نقد درونی موزه‌ها را توسعه داد و از آن برای انتقاد از خود نهاد استفاده کرد (Ibid., 5).

در سال ۱۹۶۸، بروتائرس اعلام کرد که دیگر هنرمند نیست و خود را به عنوان مدیر موزه شخصی خود با عنوان «موزه هنر مدرن، دپارتمان عقاب‌ها»^{۱۰} معرفی کرد. این پروژه، که در بجنوبحه اعتراضات دانشجویی همان سال شکل گرفت، تفسیری چندلایه و غنی از نقش هنر و عملکرد موزه در جامعه ارائه می‌داد. او با کمک تعدادی استادکار صنعتی، تابلوهای پلاستیکی نازک به فرم و کیوم با عنوان «پرچم سیاه» در نسخه‌ای نامحدود^{۱۱} ساخت، که متن و تصاویر آن اشاراتی به رنه ماگريت، مارسل دوشان و پرچم سیاه جنبش اعتراضی دانشجویی داشت. نقش عقابی که در اثر دیده می‌شود، به نماد موزه بروتائرس بدل شد (The Museum of Modern Art, n.d.) (شکل ۳ و ۴).

این نوع از تابلوهای پلاستیکی در زمان خود معمولاً برای تبلیغات استفاده می‌شد. بروتائرس که حرفه خود را به عنوان شاعر آغاز کرده بود، از این تکنیک برای خلق آنچه که اشعار صنعتی (Poèmes industriels) می‌نامید، استفاده کرد. متن و تصاویر مرموز، وضوح مورد انتظار از چنین تابلوهایی را خدشه‌دار می‌کند. او این آثار را معمای تصویری (rebus) توصیف می‌کرد؛ شکلی که در آن «خواندن به دلیل خاصیت تصویرگونه متن و برعکس آن، مختل می‌شود». این تابلو به همراه چندین اثر دیگر روی دیوار مجاور به پروژه بروتائرس در موزه خیالی‌اش اشاره دارند که هنرمند بین سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۲ برای تقلید و نقد نهادهای رسمی هنر ایجاد کرد (The Museum of Modern Art, n.d.).



شکل ۳. مارسل بروتائرس. پرچم سیاه، نسخه نامحدود (Le Drapeau noir, tirage illimité). ۱۹۶۸. صفحه پلاستیکی و کیوم شده (شکل دهی حرارتی خلأ) و رنگ آمیزی شده. ۸۳ در ۱۱۹.۷ در ۱ سانتی متر



شکل ۴. مارسل بروتائرس. موزه-موزه ۱۹۷۲. چاپ اسکرین. هر ورق ۸۳ در ۵۹/۱ سانتی متر

این اثر دولته‌ای، بازتاب‌دهنده دیدگاه‌های بروتائرز درباره نهاد فرهنگ است؛ نهادی که به باور او هنر را از بستر تاریخی و اجتماعی‌اش جدا و در چارچوبی نهادی بازتعریف می‌کند. در این اثر، شمش‌های طلای یکسانی دیده می‌شود که با نقش عقاب مُهر شده‌اند؛ ارجاعی مستقیم به «دپارتمان عقاب» در موزه خیالی هنرمند. در لته سمت چپ، نام هنرمندانی چون مانتنیا، انگر، دوشان و دیگران درج شده و در لته سمت راست، نام کالاهایی نظیر شکر، تنباکو و شکلات آمده است. شمش‌های ردیف پایینی هر تابلو نیز با عناوینی چون «تقلید»، «کپی» (KOPIE)، «کپی» (COPIE)، «فالش» (FALSCH) و «اصل» مشخص شده‌اند.

بروتائز با مخدوش کردن مرز میان قلمرو هنر و تجارت، پرسش‌هایی اساسی درباره فروکاستن اشیای هنری به کالاهای مصرفی مطرح می‌کند. این اثر چاپی که برای یکی از چیدمان‌های «موزه ساختگی» او خلق شده، نقش موزه‌ها را به‌عنوان گنجینه‌های ارزش هنری و نیز مشارکت آن‌ها در فرآیند کالایی‌شدن هنر به چالش می‌کشد؛ نهادی که خود را ضامن ارزش‌های زیبایی‌شناختی معرفی می‌کند (The Museum of Modern Art, n.d.).

در دهه ۱۹۸۰، هنرمندان دامنه نقد نهادی را گسترش دادند و با نگاهی دقیق‌تر، دیگر سازوکارهای مرتبط با موزه را نیز مورد بررسی قرار دادند. افزون بر نقد سیاست‌های گردآوری، نمایش و سرمایه‌گذاری، شیوه‌های تفسیری موزه‌داری — از جمله نحوه برگزاری نمایشگاه‌ها، اجرای برنامه‌ها و هدایت تورها — نیز به کانون توجه بدل شد.

آندریا فریزر^{۱۲}، هنرمند اجرا (پرفورمنس)، شخصیتی خیالی به نام «جین کسلتون»^{۱۳} خلق کرد و خود را در مقام راهنمای نوعی موزه^{۱۴} قرار داد. او در سال ۱۹۸۹، با معرفی خود به‌عنوان راهنمای تور موزه هنر فیلادلفیا، اجرایی ترتیب داد که طی آن از تمامی فضاهای موزه بازدید می‌شد؛ حتی اتاق‌هایی که آشکارا از گالری‌های نمایش آثار هنری متمایز بودند. او در آغاز تور می‌گفت: «تور امروز ما بازدید از مجموعه — یا همان «منتخب آثار موزه»^{۱۵} — است و بر برخی از اتاق‌های موزه تمرکز خواهیم کرد؛ از جمله اتاق‌های دوره‌ای مشهور، اتاق‌های غذاخوری، اتاق‌های لباس، و فضاهایی مانند سرویس‌های بهداشتی... او! همه می‌توانند صدای مرا بشنوند؟... اگر صدایم را نمی‌شنوید خجالت نکشید؛ فقط بگوئید بلندتر صحبت کنم... بسیار خب! همان‌طور که گفتم، درباره بخش پذیرش بازدیدکنندگان و بخش‌های خدماتی و پشتیبانی نیز صحبت خواهیم کرد؛ درست به اندازه خود ساختمان موزه... همین ساختمانی که همه این فضاها را در بر گرفته است. و البته خود موزه را هم در نظر بگیرید! همان «خودِ خودش» که واقعاً جذاب است»^{۱۶} (Rice, 2003: 81) (شکل ۵).



شکل ۵. آندریا فریزر. هایلایت‌های موزه: گفتگویی در گالری. ۱۹۸۹. نوار ضبط‌شده صوتی-تصویری.

کسلتون، افزون بر ارائه توضیحات متعارف یک راهنمای تور درباره تاریخچه موزه و مجموعه‌های آن، دیدگاه‌های شخصی خود را نیز درباره ساختمان، رخت‌کن، سرویس‌های بهداشتی و حتی مسائل سیاسی و طبقاتی با بازدیدکنندگان در میان می‌گذارد. فریزر در قالب این شخصیت، نمونه‌ای تیسیک از چهره‌ای را مجسم می‌کند که معمولاً در بافت موزه‌های آمریکای شمالی دیده می‌شود: داوطلبی آماتور از طبقه مرفه که از «اوقات فراغت و سرمایه اقتصادی و فرهنگی تعریف‌کننده طبقه حامی موزه» برخوردار است. او از طریق شخصیت کسلتون و زبان خاصی که به کار می‌گیرد، تاریخ اجتماعی موزه هنر در ایالات متحده را آشکار می‌سازد و بر پیوند میان سلیقه و طبقه اجتماعی، نقش خیریه‌های خصوصی، سیاست‌های عمومی در تولیدات موزه‌ای و دیگر عرصه‌های فرهنگ شهری تأکید می‌کند (Musée d'Art Contemporain de).

(Barcelona, n.d.). هم‌زمان هنرمندان دیگری هم در بوئنوس آیرس، روزاریو، پاریس، ورشو، و دیگر کشورها رویکردی را به جهت نقد تجویزی^{۱۷} موزه به‌عنوان نهاد دنبال کردند. این شیوه‌های مقابله، اغلب فراتر از موضوعات مورد نقد می‌رفتند و در برابر واقعیت‌های موجود، هنجارهای بدیلی پیشنهاد می‌کردند. اشکال این انتقاد متنوع بود: از تحریم نمایشگاه‌ها و سازمان‌دهی نشست‌ها و تحصن‌های عمومی گرفته تا انتشار جزوه‌ها، تولید کارت‌های شناسایی جعلی برای ورود آزادانه به موزه‌ها، و اجرای کنش‌ها و تظاهراتی با هدف ایجاد دگرگونی بنیادین در نهادهای هنری مسلط (Alberro, 2009: 5).

با این حال، دستاورد نقد نهادی نمی‌توانست حذف کامل نهاد باشد. هرچند نهاد هنری با اعطای اعتبار به اثر و تعیین سرنوشت آن، ممکن است در راستای منافع خاصی عمل کند و حتی با استقلال هنر در تعارض قرار گیرد، اما هم‌زمان پایگاهی حمایتی برای هنرمند و آثار او نیز فراهم می‌آورد. همین وابستگی دوسویه، مسئله‌ای پیچیده و مناقشه‌برانگیز را پدید آورده است.

قرارگرفتن رویکرد انتقادی هنرمندان در بستر همان نهادی که موضوع نقد آن‌هاست، همواره بحثی دشوار میان منتقدان و نظریه‌پردازان برانگیخته و در ظاهر به ناسازه‌ای حل‌ناشدنی می‌ماند. ماریا لیند، هنرگردان معاصر، این دوراهی را ناشی از نوعی دوگانه‌انگاری مطلق میان «هنر آزاد» و «ساختار نهاد هنر» می‌داند. به باور برخی از پیروان این دیدگاه، حضور هنرمند در یک نهاد هنری به‌طور پیش‌فرض ظرفیت انتقادی و تحول‌آفرین اثر او را «خلع سلاح» می‌کند. در این چارچوب، هرگونه تعامل نزدیک با نمایندگان رسمی نهادها به معنای آلودگی یا همدستی تلقی می‌شود؛ وضعیتی که به ضرب‌المثل «نمی‌توان دستی را که به تو غذا می‌دهد گاز گرفت» شباهت دارد. چنین تصویری می‌تواند هنرمند را در موقعیتی قرار دهد که در نهایت حتی از «دندان‌های» خود نیز استفاده نکند.

لیند ضمن اذعان به وجود خطر خلع سلاح‌شدن، بر پیچیدگی این وضعیت تأکید می‌کند. به نظر او، مسئله را نمی‌توان به تقابلی ساده و مرزبندی‌شده میان هنرمند و نهاد تقلیل داد. تعامل نزدیک با یک نهاد رسمی، با وجود تمام تهدیدها، می‌تواند فرصتی برای ایجاد تبدالی سنجیده فراهم آورد؛ تبدالی که خود نظام نهادی را به چالش بکشد. این تنش سازنده از موقعیتی برمی‌خیزد که هم‌زمان «درون» و «بیرون» است: هم درگیر ساختار است و هم فاصله انتقادی خود را حفظ می‌کند. لیند بر اهمیت «حساسیت زمینه‌ای رادیکال» تأکید دارد؛ یعنی توجه به اینکه چه نوع کاری، چگونه و در چه زمان و مکانی انجام شود. او معتقد است به‌جای تمرکز صرف بر مخاطب یا مخاطبان، باید هنرگردانی را به‌مثابه مشارکت در تولید یک حوزه عمومی یا نیمه‌عمومی فهم کرد (Lind, 2011: 25).

راهبردهای جایگزین

به‌طور کلی، رسالت انتقادی موزه‌ها را می‌توان در سه بُعد اصلی بررسی کرد: کنش در فضای عمومی، خودانتقادی نهادی و بازتعریف جغرافیای هنر. در گام نخست، مأموریت موزه باید تحولات بنیادینی را که در جهان معاصر در جریان است در نظر بگیرد؛ تحولاتی چون دموکراتیزه‌شدن، سیاسی‌شدن فرهنگ، جهان‌وطن‌شدن آن، تعامل نیروهای محلی و جهانی، مسئله اقلیت‌های اجتماعی، مهاجرت و نابرابری‌های ساختاری. موزه انتقادی، در این چارچوب، نهادی منفعل نیست؛ بلکه باید نقشی فعال ایفا کند، مخاطبان را به درک پیچیدگی‌های جهان امروز فراخواند و اهمیت حافظه و گذشته را برای

شکل‌گیری جامعه‌ای مدنی، متکثر و فراملی به رسمیت بشناسد^{۱۸} (Murawska-Muthesius & Piotrowski, 2015: 1-2). افزون بر این سه مؤلفه، می‌توان بعد چهارمی نیز برشمرد: بازخوانی و بازنگری انتقادی تاریخ.

کلر بی‌شاپ^{۱۹}، منتقد و مورخ هنر معاصر، با نگاهی خوش‌بینانه معتقد است که امروزه الگویی رادیکال‌تر از موزه در حال شکل‌گیری است؛ مدلی تجربی‌تر، کمتر متکی به معماری‌های پرزرق‌وبرق، و برخوردار از تعاملی سیاسی‌تر با لحظه تاریخی کنونی. او در کتاب تأثیرگذار خود با عنوان *موزه‌شناسی بنیادین؛ یا چه چیز در موزه‌های هنر معاصر «معاصر» است؟*^{۲۰} به بررسی عملکرد سه موزه هنر مدرن و معاصر در اروپا می‌پردازد: موزه وان‌ابه در آینه‌هون هلند، موزه ملی هنر ملکه صوفیا (راین‌ا صوفیا)^{۲۱} در مادرید، و موزه هنرهای معاصر متلوکوا^{۲۲} (MSUM) در لیوبلیانا، پایتخت اسلونی.

بی‌شاپ با تحلیل برنامه‌های این سه موزه استدلال می‌کند که فعالیت‌های آن‌ها، بیش از هر اثر هنری منفرد، در تغییر درک ما از نهادهای هنری و ظرفیت بالقوه موزه مؤثر بوده است. این موزه‌ها، به‌جای همسو شدن با جریان غالب، می‌کوشند تاریخ و منافع گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده، خاموش یا سرکوب‌شده را نمایندگی کنند؛ نه از طریق فروکاستن هنر به تاریخ، بلکه با الهام‌بخشیدن به تولید هنری‌ای که بتواند در «سوی درست تاریخ» بایستد. از نظر بی‌شاپ، هر یک از این موزه‌ها بازاندیشی در مفهوم «معاصر بودن» را در کانون برنامه‌های خود قرار داده‌اند.

او دو الگو از معاصر بودن را در تقابل با یکدیگر طرح می‌کند. نخست، «حضورگرایی» است؛ یعنی تأکید بر لحظه اکنون به‌عنوان افق نهایی اندیشه. به باور او، این تلقی رایج‌ترین کاربرد اصطلاح «معاصر» در هنر امروز است؛ برداشتی که بر ناتوانی در فهم کلیت لحظه جهانی و پذیرش این ناتوانی به‌عنوان ویژگی سازنده دوران کنونی تأکید دارد. در مقابل، بی‌شاپ الگویی دیالکتیکی و سیاسی‌تر را پیشنهاد می‌کند که امر معاصر را نه به‌مثابه کنونی ایستا، بلکه به‌عنوان پروژه‌ای سیاسی با درکی رادیکال از زمانمندی می‌فهمد (Bishop, 2013: 6).

بی‌شاپ در این زمینه به تعریف تری اسمیت، مورخ و منتقد برجسته هنر معاصر، استناد می‌کند. اسمیت «معاصر» را مفهومی می‌داند که باید در عرض مدرنیسم و پست‌مدرنیسم قرار گیرد، زیرا با «ضدیت و ناهمزمانی» مشخص می‌شود: همزیستی ناسازگار مدرنیته‌های گوناگون و تداوم نابرابری‌های اجتماعی^{۲۳}. به‌رغم گسترش جهانی ارتباطات، این گسست‌ها همچنان پایدار و حل‌ناشدنی به نظر می‌رسند. در نتیجه، رویکردهای نظری به معاصریت غالباً در یکی از دو اردوگاه جای می‌گیرند: یا معاصر بودن را به معنای تداوم بن‌بست پست‌مدرنیسم و نوعی سکون تاریخی می‌دانند، یا آن را گسستی از پست‌مدرنیسم و بیانگر رابطه‌ای چندپاره و گسسته با زمان تلقی می‌کنند. بی‌شاپ رویکرد دوم را گشاینده‌تر می‌داند، زیرا امکان عبور از تاریخ‌مندی مدرنیسم (که با گسست از سنت و حرکت به سوی امر نو تعریف می‌شود) و نیز از فروپاشی زمانی پست‌مدرنیسم (گسستی «اسکیزوفرنیک» میان گذشته و آینده) را فراهم می‌کند و ما را به سوی کنونی بسط‌یافته هدایت می‌کند (Ibid., 19).

از این منظر، به‌جای آنکه صرفاً ادعا کنیم همه زمان‌ها در هر شیء تاریخی حضور دارند، باید پرسیم چرا زمانمندی‌های خاصی در آثار مشخص و در لحظات معین ظهور می‌کنند. انگیزه چنین رویکردی، فهم شرایط کنونی و امکان تغییر آن است؛ حرکت به سوی درکی سیاسی‌تر از اینکه به کجا می‌توان و باید رفت (Ibid., 23). با این حال، نگاهی به چشم‌انداز جهانی بزرگ‌ترین و شناخته‌شده‌ترین موزه‌های هنر معاصر نشان می‌دهد که آنچه اغلب آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد نه

دغدغه‌ای مشترک درباره تاریخ، مأموریت اجتماعی یا مجموعه‌هایشان، بلکه نمایش «امر معاصر» به‌مثابه تصویری پرزرق‌وبرق و مطابق مد روز است: جدید، جذاب، فتوژنیک، خوش‌طراحی و موفق از نظر اقتصادی (Ibid., 12). در مقابل این جریان غالب، می‌توان به موزه‌های کوچک‌تر و محلی‌تری توجه کرد که با جسارت بیشتری به بازنگری انتقادی مفهوم موزه و تاریخ پرداخته‌اند. این نهادها، نقد را نه از بیرون، بلکه از درون خود و از تاریخ خویش آغاز کرده‌اند و کوشیده‌اند با خودآگاهی نهادی، روایت‌های تثبیت‌شده را به چالش بکشند. چنین رویکردی نشان می‌دهد که امکان شکل‌گیری موزه‌های انتقادی، نه در انکار کامل نهاد، بلکه در بازاندیشی مستمر و مسئولانه آن نهفته است.

موزه وان‌ابه

در معرفی موزه وان‌ابه تأکید شده است که این موزه رویکردی تجربی به نقش هنر در جامعه اتخاذ می‌کند. این نهاد نه تنها بازدیدکنندگان، بلکه خود موزه را نیز به چالش می‌کشد تا درباره هنر و جایگاه آن در جهان بیندیشند. به همین منظور، طیفی گسترده از موضوعات را پوشش می‌دهد؛ از جمله بررسی نقش مجموعه (کلکسیون) به‌عنوان «حافظه» فرهنگی و موزه به‌مثابه یک فضای عمومی. همکاری‌ها و تعاملات بین‌المللی، این موزه را به بستری مناسب برای تبادل خلاقانه تبدیل کرده و آن را به منبعی از شگفتی، الهام و تحیل برای بازدیدکنندگان و مشارکت‌کنندگان بدل ساخته است (Van Abbemuseum, n.d.).

برنامه هجده‌ماهه «وان‌ابه را بازی کن»^{۲۴} نمونه‌ای شاخص از این رویکرد انتقادی و تجربی است. این برنامه شامل نمایشگاه‌ها، پروژه‌ها، اجراها، سخنرانی‌ها و گفت‌وگوهایی بود که مجموعه دائمی موزه را به‌عنوان نقطه آغاز در نظر می‌گرفت. ساختار برنامه به چهار بخش تقسیم شده بود که هر یک موضوع و مسئله‌ای متمایز را دنبال می‌کرد.

بخش اول، بازی و بازیکنان^{۲۵}: این بخش از نوامبر ۲۰۰۹ تا مارس ۲۰۱۰ برگزار شد و تمرکز آن بر «بازیکنان» موزه‌ای بود؛ یعنی هنرمندان، کیوریتورها و مدیرانی که در شکل‌گیری روایت موزه نقش دارند. پرسش محوری این بود که چه کسانی روایت موزه را می‌سازند و این روایت‌ها چگونه در طول زمان دگرگون می‌شوند؟ برای مثال، مجموعه موزه در سال ۱۹۸۳ چگونه ارائه شده بود و در سال ۲۰۱۰ چگونه دیده می‌شد؟ مدیر فعلی چگونه مجموعه را در معرض دید عموم قرار می‌دهد؟ و یک موزه هنری چگونه موقعیت خود را در نسبت با گذشته و حال تعریف می‌کند؟ در این بخش، تاریخ نمایش مجموعه به‌عنوان امری ثابت تلقی نمی‌شد، بلکه به‌مثابه روایتی سیال و قابل بازنویسی مورد بررسی قرار گرفت.

بخش دوم، ماشین‌های زمان: این بخش از آوریل تا اوت ۲۰۱۰ ادامه داشت و به بررسی الگوهای موزه‌ای در گذشته پرداخت. تمرکز اصلی بر سازوکارهای روایت‌پردازی موزه بود: موزه چگونه داستان می‌سازد؟ چه تکنیک‌هایی برای نمایش تاریخ به کار می‌گیرد؟ و چه پیش‌فرض‌های پنهانی در پس این روایت‌ها نهفته است؟ در این مرحله، موزه به‌منزله «ماشین زمان» فهمیده شد؛ نهادی که گذشته را بازسازی می‌کند و آن را در قالبی معاصر به مخاطب عرضه می‌کند. این بازسازی، امری خنثی و بی‌طرف نیست، بلکه همواره متأثر از ساختارهای قدرت و چارچوب‌های ایدئولوژیک است.

بخش سوم، سیاست جمع‌آوری - گردآوری سیاست^{۲۶}: در این بخش، تمرکز بر هنر مفهومی اروپای شرقی و خاورمیانه بود. انتخاب این مناطق، واجد دلالت‌های سیاسی مشخصی بود: اروپای شرقی به‌سبب پیوندهای تاریخی با کمونیسم و

چشم‌اندازهای پسا کمونیستی، و خاورمیانه به دلیل مواجهه با اسلام‌هراسی معاصر در هلند و نیز فراهم‌سازی زمینه‌ای برای نقد پروژه‌های هنری وابسته به سرمایه‌داری مالی غرب.

یکی از نمونه‌های شاخص این رویکرد، پروژه «Picasso in Palestine» (۲۰۱۱) بود که به ابتکار خالد هورانی^{۲۷}، هنرمند و مدیر آکادمی بین‌المللی هنر فلسطین، شکل گرفت. او پیشنهاد انتقال یکی از آثار Pablo Picasso به فلسطین و نمایش آن در مؤسسه تحت مدیریت خود را مطرح کرد. این پروژه نه تنها چالش‌های لجستیکی و سیاسی متعددی داشت، بلکه مسئله مالکیت فرهنگی، گردش آثار هنری و نابرابری‌های ژئوپلیتیکی را نیز برجسته ساخت. در این نمایشگاه، راهنماهای صوتی به گونه‌ای طراحی شده بودند که سوگیری‌های معرفت‌شناختی و چارچوب‌های تفسیری موزه را آشکار سازند (Bishop, 2013: 33).

در مجموع، برنامه «Play Van Abbe» نشان می‌دهد که چگونه یک موزه می‌تواند مجموعه دائمی خود را نه به‌عنوان گنجینه‌ای تثبیت‌شده، بلکه به‌مثابه میدان پرسش‌گری انتقادی به کار گیرد. این رویکرد، موزه را از جایگاه صرفاً نگهدارنده آثار هنری به نهادی فعال در تولید معنا، بازخوانی تاریخ و مداخله در مباحث سیاسی و اجتماعی معاصر ارتقا می‌دهد.



شکل ۶. «پیکاسو در فلسطین» حاصل همکاری میان آکادمی بین‌المللی هنر فلسطین و موزه وان‌آبه در آینه‌هون بود. این پروژه، به‌عنوان یک ایده هنری از سوی خالد هورانی، مدیر هنری آکادمی، برای نخستین‌بار امکان نمایش یک نقاشی اصل از پابلو پیکاسو را در شهر رام‌الله، واقع در کرانه باختری فراهم ساخت. اثر «نیم‌تنه زن» (۱۹۴۳) از نمادین‌ترین آثار مجموعه موزه وان‌آبه به‌شمار می‌رود و طی پنجاه سال گذشته در نقاط مختلف جهان به نمایش درآمده است. در پی درخواست امانت‌گیری که از سوی آکادمی بین‌المللی هنر فلسطین (IAAP) در ژوئیه ۲۰۰۹ به موزه ارائه شد، و پس از انجام بررسی‌های گسترده، این اثر در ژوئن ۲۰۱۱ به رام‌الله منتقل گردید. نقاشی مذکور از ۲۴ ژوئن تا ۲۰ ژوئیه ۲۰۱۱ در اتاقی ویژه که در داخل ساختمان IAAP ساخته شده بود، به نمایش گذاشته شد. در روزهای ۲۵ و ۲۶ ژوئن، آکادمی بین‌المللی هنر فلسطین (IAAP) برنامه‌ای ویژه با عنوان «گفت‌وگوهای پیکاسو» برگزار کرد؛ این برنامه با حمایت بنیاد آوت‌ست (Outset) اجرا شد و در آن، سخنرانان بین‌المللی دعوت شدند تا به ابعاد هنری، سیاسی و اجتماعی مرتبط با نمایشگاه پیکاسو و روند انتقال آن به رام‌الله واکنش نشان دهند (Outset Contemporary Art Fund, 2011).

بخش چهارم، زائر، گردشگر، پرسه‌زن و کارگر: این بخش با عنوان «زائر، گردشگر، پرسه‌زن و کارگر»^{۲۸} در سال ۲۰۱۱ از مخاطبان دعوت می‌کرد یکی از چهار «نقش» ارائه شده را بر عهده گیرند؛ نقش‌هایی که هر کدام مستلزم شیوه‌ای متفاوت از تعامل با آثار بودند. زائر در جست‌وجوی الهام الهی بود، گردشگر به دنبال مواجهه با امر غیرمعمول، پرسه‌زن با قدم‌زدنی منفعلانه در فضا حرکت می‌کرد و کارگر نه صرفاً مصرف‌کننده تجربه، بلکه تولیدکننده آن بود. برای شکل‌گیری این چشم‌اندازها، «ابزارهای» ویژه هر نقش به‌منظور میانجی‌گری تجربه هنری در اختیار بازدیدکنندگان قرار داده شده بود (Bartholomew, 2016: 1) (شکل ۷).

تجربه موزه وان‌ابه در این بخش نشان می‌دهد که هنر امروز تا چه اندازه نیازمند میانجی‌گری^{۲۹} است تا دسترس‌پذیرتر شود و به فعال‌سازی مخاطبی کمک کند که در غیر این صورت منفعل باقی می‌ماند. [...] میانجی‌گری نوعی «شیوه تولید ثانویه» است؛ [...] و این گونه نمایشگاه‌گردانی بی‌ارتباط با تحولات در خودِ عمل هنری نیست. آنچه پس از تولید و در مراحل توزیع و دریافت یک اثر هنری رخ می‌دهد، امروزه به یکی از دغدغه‌های اصلی — اگر نگوئیم مهم‌ترین دغدغه — هنرمندان بدل شده است (Ibid., 7-8).



شکل ۷. یک بازدیدکننده با راهنمای صوتی. بازی وان‌ابه بخش چهارم، ۲۰۱۱. (Bartholomew, 2016: 3)

راهبردهای هوشمندانه موزه وان‌ابه، به‌ویژه در بازتعریف و بازسازی رفتار بازدیدکننده، حائز اهمیت است؛ زیرا موزه به‌عنوان حافظ دستاوردهای فرهنگی و آموزگار فرهنگی جامعه، دیگر نمی‌تواند بر مبنای الگوی سنتی شیء موزه‌ای قرار گرفته بر سکو یا آویخته بر دیوار و رابطه تک‌سویه اثر - مخاطب (یا مصرف فرهنگی)، آموزش عمومی ارزش‌های فرهنگی را محقق سازد و بدین ترتیب در تغییر شرایط موجود اثرگذار باشد. نفی پایداری غیرسازنده این نوع دوگانگی (اثر - مخاطب)، از یک سو با گسترش مرزها و دامنه‌های متعلق به اثر هنری (فرا رفتن از شیء بی‌جان) و از سوی دیگر با میانجی‌گری و مداخله در نحوه مواجهه مخاطب (تعیین نقش)، توسعه معنا و کنش جمعی را ممکن می‌سازد.

موزه رایناصوفیا

در معرفی اهداف موزه رایناصوفیا آمده است: رایناصوفیا نهادی عمومی است که هدف آن ساخت روایت‌هایی درباره فرهنگ‌های [چندگانه و گوناگون] مدرنیته و تأثیرات آن‌ها در قرن بیستم و همچنین توانمندسازی جامعه برای دسترسی به هنر معاصر است؛ این توانمندسازی به معنای به فعلیت درآوردن و به کارگیری ظرفیت جامعه برای تخیل رادیکال و ایجاد

تغییر است. در حالی که موزه سنتی برای چشم طراحی شده بود - برای نگاه متفکرانه به‌مثابه اندامی شناختی - موزه معاصر برای تمام بدن شکل گرفته است؛ هر بازدیدکننده نسبت به آثاری که او را به حرکت در فضا یا به سوی اشکال گوناگون میل و تجربه فرامی‌خوانند، آگاهی می‌یابد. موزه‌های هنر معاصر صرفاً فمینیستی نمی‌شوند یا به‌طور سطحی به مضامین جنسیتی، تنوع قومی، نژادی یا اقتصادی نمی‌پردازند؛ آن‌ها ناگهان علایق خود را به خواسته‌های اجتماعی خاص معطوف نمی‌کنند. بلکه این مضامین و مسائل در قلب «کنش‌های هنری» جای دارند - کنش‌هایی که موضوع نهادی هنر را تعریف می‌کنند، نه صرفاً ابژه‌های هنری را. این موزه به‌عنوان بخشی از شرایط عینی «برابری» برنامه‌ریزی شده است؛ چراکه همین شرایط، چارچوب تاریخ ایده‌ها و ذهنیت‌هایی را شکل داده‌اند که به ظهور شیوه‌ها و کنش‌های هنری در نظام معاصر انجامیده‌اند. ریشه‌های این روند به دهه ۱۹۶۰ بازمی‌گردد، هم‌زمان با موج دوم فمینیسم و تأثیر آن بر هنرهای تجسمی، تولد هنر اجرا، شورش‌های استون‌وال، انقلاب طبقاتی مه ۶۸ و استقلال نهایی کشورهای تحت سلطه امپراتوری‌های استعماری اروپایی. در نتیجه، بدن به عنصر مرکزی در موزه بدل می‌شود: ساختاری سیاسی، فضایی برای نقد تقاطعی، بستری برای تجربه شخصی هنر و مکانی برای تجربه اجتماعی و جمعی (Museo Reina Sofía, n.d.).

در نگاه اول، به نظر می‌رسد که برنامه رایناصوفیا طبق روال معمول تحت سلطه نمایشگاه‌های انفرادی و گروهی بزرگ قرار دارد. با این حال، ارائه مجموعه دائمی در چند سال گذشته دستخوش تغییرات مهمی شده است، زیرا این موزه بازنمایی خودانتقادی از گذشته استعماری اسپانیا را اتخاذ کرده و تاریخ این کشور را در زمینه‌ای بین‌المللی گسترده‌تر قرار می‌دهد. به‌عنوان مثال، گالری‌ای که مجموعه سوم را با عنوان «از شورش تا پست‌مدرنیته، ۱۹۶۲-۱۹۸۲» معرفی می‌کند، سری عکس‌های آگنس واردا با عنوان «کوبا کنگو نیست (۱۹۶۳)» را ارائه می‌دهد، در حالی که هم‌زمان ویتیرینی از تألیفات ژان پل سارتر و آلبر کامو در کنار آثار کریس مارکر و آلن رزونیسیم (درباره هنر آفریقایی استاکوئس) قرار گرفته است (Bishop, 2013: 37-38) (شکل ۸).



شکل ۸. نمای چیدمان آثار: «نبرد الجزایر» (۱۹۶۶) اثر جیلو پونته کورفو، «تندیس‌ها نیز می‌میرند» (۱۹۵۳) اثر کریس مارکر و آلن رنه، و ویتیرینی شامل نشریاتی از فرانتس فانون، کلود لوی-استروس، آلبر کامو و دیگران. بخشی از نمایشگاه «از شورش تا پست‌مدرنیته، ۱۹۶۲-۱۹۸۲»، برگزارشده در سال ۲۰۱۲. (Bishop, 2013: 38).

پس از ضربه‌ای که هولوکاست و جنگ جهانی دوم (که تمرین خود را در جنگ داخلی اسپانیا انجام داده بود) به جاه طلبی‌های آرمان‌شهری آوانگارد وارد کرد، مدرنیته اعلام استقلال کرد و در انزوای فرو رفت. در تضاد با این عقب‌نشینی به انتزاع، جامعه مصرف‌گرایی شکل گرفت و مجموعه‌ای از تغییرات سیاسی، دوقطبی متضاد اما مکمل میان جهان غربی به شدت فردگرا و آرمان‌جمعی شوروی را تشدید کرد. هنر، علیرغم ظاهر منزوی‌اش، همچنان در این چارچوب گفت‌مانی پیچیده جای گرفته است؛ جایی که نبرد برای کسب هژمونی ایدئولوژیک در اولویت فرهنگی قرار دارد (Museo Reina Sofia, n.d.).

موزه رایناصوفیا از رهگذر کار با آرشیوهایی که دربردارنده حافظه جمعی رویدادهای اسپانیاست، به بررسی مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی می‌پردازد؛ پروژه‌های آرشیوی از شکل‌های کنش اجتماعی محافظت می‌کنند، آن‌ها را منتقل می‌سازند و باز تولید می‌کنند. این فرایند می‌تواند بخش‌های عمده‌ای از تجربه جمعی را از گفتمان غالب جدا سازد. بر این اساس، «آرشیو توده‌ها»^{۳۰} در قالب یک رویداد بین‌المللی، حول سه محور اساسی اندیشه خودبازنگر^{۳۱} ساختار یافته است:

۱. الگوهای آرشیو و نظام‌های نهادی که امکان شکل‌گیری این مدل‌ها را فراهم می‌سازند (همراه با نقشه‌برداری گسترده ابتکارات آرشیوی از دهه ۱۹۷۰ تا امروز).

۲. سازوکار آرشیو و روش‌ها و پروتکل‌هایی که تضمین‌کننده انتشار و پایداری آن هستند.

۳. ابزارهای فنی - سیاسی^{۳۲} ممکن برای سازماندهی آرشیو، به‌عنوان امکاناتی که دیده‌شدن و دسترسی جهانی به این آرشیوهای مشترک را تضمین می‌کنند (Museo Reina Sofia, n.d.).

آلترناتیوی که موزه رایناصوفیا ارائه می‌دهد، عطف توجه به «مدرنیته‌های چندگانه»^{۳۳} است: تاریخی از هنر که دیگر بر حسب اصول آوانگارد (غربی) و مشتقات حاشیه‌ای آن روایت نمی‌شود؛ همان اصولی که مرکز اروپایی را در اولویت قرار می‌دهد و سایر ارزش‌ها را نادیده می‌گیرد. در رایناصوفیا، «آرشیو توده‌ها» مجموعه‌ای در دسترس همگان تلقی می‌شود، چراکه فرهنگ محدود به مالکیت ملی نیست، بلکه منبع و دارایی‌ای جهانی است. به همین ترتیب، هدف موزه دیگر جذب مخاطبان بر اساس جمعیت‌شناختی بازار نیست، بلکه آموزش رادیکال جامعه است: اثر هنری نه گنجی احتکارشده در موزه، بلکه به‌عنوان «بژه رابطه‌ای»^{۳۴} با هدف رهایی‌بخشیدن روان‌شناختی، فیزیکی و اجتماعی کاربران به کار گرفته می‌شود. «مدرنیته‌های چندگانه» به واسطه همکاری موزه رایناصوفیا با یک شبکه تحقیقاتی به نام «شبکه مفهوم‌گرایی جنوب»^{۳۵} (تأسیس شده در سال ۲۰۰۷ به‌منظور محافظت از هنرهای مفهوم‌گرای خلق‌شده تحت دیکتاتورهای آمریکای لاتین) مورد توجه قرار گرفته است. رایناصوفیا به جای خرید آرشیو هنرمندان (مانند فعالیت‌های تیت در آمریکای لاتین یا مؤسسات وینی در اروپای شرقی)، راه‌های جدیدی برای فعالیت ابداع می‌کند. به‌عنوان مثال، در سال‌های اخیر یک گروه شیلیایی^{۳۶} آرشیو خود را به رایناصوفیا ارائه کرد، زیرا اطمینان نداشت مؤسسه اصلی بتواند آن را به‌خوبی حفظ کند. موزه از دو محقق برای فهرست‌نویسی آرشیو کمک گرفت و تلاش کرد آن را به نهادی امن بسپارد. در مقابل این همکاری، موزه یک نسخه نمایشگاهی از این آرشیو دریافت کرد (Bishop, 2013: 43-44).

در «آرشیو توده‌ها»، رایناصوفیا خود اثر هنری را بازتعریف می‌کند و می‌کوشد آن‌ها را به‌طور قانونی به‌عنوان «سند» (شامل تمام امور ناپایدار، عکس‌ها، مکاتبات، اوراق چاپ‌شده و سایر مواد متنی) مجدداً دسته‌بندی کند. پیشاپ یادآوری می‌کند که در بسیاری از کنش‌های مداخله‌گر (که شامل اقدامات و اجراهای زنده می‌شدند)، مرز میان اثر هنری و

مستندسازی تقریباً ناپدید شده است، در حالی که همین مستندسازی ویژگی و ماهیت خاص هنرهای سیاسی در اواخر قرن بیستم را تعریف می‌کند (Ibid., 44). او به استدلال بوریس گرویس^{۳۷}، منتقد هنر معاصر، اشاره می‌کند که مستندسازی را یکی از رایج‌ترین شکل‌های هنر امروز می‌داند (Ibid., 73, note 48). گرویس می‌گوید چنین هنری به شکل ابژه (شیء) ظاهر نمی‌شود و محصول یا نتیجه‌ی فعالیتی خلاقانه نیست؛ در عوض، هنر خود کنش و کردار هنری به معنای دقیق کلمه است. متقابلاً، سند هنری نه احضار یک رویداد هنری در گذشته است و نه وعده یک اثر هنری در آینده، بلکه یگانه شکل ممکن اشاره به یک کنش هنری است که نمی‌توان به طریقی دیگر به آن اشاره کرد (گرویس، ۱۳۹۹: ۷۰).

به‌مانند دستاوردهای موزه وان‌آبه در بازتعریف موزه‌گردی و تحول شناخت از طریق اثر موزه‌ای، رویکرد پیشروی موزه رایناسوفیا نیز در دگرگون‌سازی مواجهه مخاطب با اثر هنری-تاریخی و گسترش حوزه‌های دریافت و شناخت قابل توجه است. علاوه بر تعهد به دسترسی همگانی به موزه، رایناسوفیا هر دو سوی خط ارتباطی شناخت تاریخی-فرهنگی را بازنگری کرده است: یک سو بیننده قرار دارد که به جای تکیه بر شناخت چشمی صرف و رابطه‌ای ایستا با اثری که معنای آن همیشه دسترس‌پذیر نیست، به حرکت واداشته می‌شود، در فضا گردش و جست‌وجو می‌کند و سایر قوای ادراکی خود را به کار می‌گیرد. در سوی دیگر، اثر هنری-تاریخی نیز شیئی اسرارآمیز و در خودمانده نیست که در انتظار رمزگشایی باشد و پس از آن معنای خود را آشکار سازد. تأکید بر ارائه هم‌زمان روایت‌های تاریخی و آثار هنری در فضای پویای چیدمان‌های چندرسانه‌ای و بهره‌گیری از ابزارهای ارتباطی جدید، به‌ویژه ارائه هنر در ماهیت سند/آرشیو تاریخی، ضمن تمرکززدایی از شیئیت هنری و حبس معنا و ارزش در شیء فیزیکی، دامنه‌های معناپذیری اثر را به طریقی پویا گسترش می‌دهد و مانع از آن می‌گردد که اثر هنری (در مقام شیء) به سرعت مایملک حوزه‌های دیگر و تابع ارزش‌ها و منافع آن‌ها قرار گیرد.

موزه هنرهای معاصر متلکووا (MSUM)

طبق تاریخچه‌ای که در سایت موزه ارائه شده است، گالری مدرنا^{۳۸} در سال ۱۹۴۷ در اصل به‌عنوان موزه هنر مدرن تأسیس شد. با استقلال اسلونی در سال ۱۹۹۱، این موزه به اصلی‌ترین نهاد ملی هنر مدرن و معاصر، با اهتمام به ایجاد پیوندی فعال و روبه‌رشد میان حوزه‌های محلی و بین‌المللی، به‌ویژه اروپای مرکزی و شرقی، تبدیل شد. در گذار از سقوط رژیم کمونیستی، گالری مدرنا با مشکلات مالی و کمبود پرسنل مواجه شد. رویکرد و سیاست‌گذاری گالری مدرنا، بر مبنای تاریخ جامع تأسیس این موزه تا زمان فروپاشی یوگسلاوی سابق، سقوط سوسیالیسم، تجربیات جنگ‌های بالکان، دوره گذار و آگاهی انتقادی از فرآیندهای پرسرعت و فراگیر جهانی‌شدن استوار شده است. گالری مدرنا مفهوم خاصی از موزه را پذیرفته و مورد حمایت قرار داده است که پیرو ارزش‌های رادیکال خود است و در برابر مدل‌های هژمونیک موجود مقاومت می‌کند. در دوره حساس دهه ۱۹۹۰، گالری مدرنا از تبدیل شدن به نوعی موزه پست‌مدرن (که متأثر از احساسات و تجربیات سطحی باشد) خودداری کرد و در آستانه هزاره جدید، مفهومی از گالری و موزه هنری را توسعه داد که به‌وضوح از تکرار روایت‌ها و اولویت فضاهای محلی حمایت می‌کند؛ فضاهایی که تنها با سرمایه نمادین خود وارد گفت‌وگوی برابر با دیگر فضاها می‌شوند.

از سال ۲۰۱۱، این موزه در دو مکان فعالیت می‌کند: ساختمان اصلی گالری مدرنا (MG+) در مرکز لیوبلیانا و موزه هنرهای معاصر متلکووا (MSUM) واقع در محوطه بازسازی شده پادگان نظامی سابق. موزه هنر معاصر، محتوا و روش‌های تازه‌ای برای نمایش و تفسیر هنر معاصر ارائه می‌دهد. این موزه لزوماً از نظر دوره تاریخی با موزه هنر مدرن (گالری مدرنا) متمایز نیست و چه‌بسا ممکن است همپوشانی‌هایی با آن داشته باشد؛ چراکه مدرنیسم هنوز زنده است و هنر معاصر در کنار مدرنیسم از سنت‌های هنری دیگری نیز بهره می‌برد. به این ترتیب، موزه هنر معاصر متلکووا از رویکردهای پیشروی دهه ۱۹۶۰ آغاز می‌کند، با در نظر داشتن این نکته که معاصریت اجتماعی و سیاسی آن با وقایع مهم اوایل دهه ۱۹۹۰ آغاز می‌شود. فعالیت‌های گوناگون هر دو موزه، به جای انکار یا پنهان کردن تضادهای ناشی از کثرت و چندگونگی، برعکس آن‌ها را برجسته می‌کند. علاوه بر این، گالری مدرنا تلاش کرده است تا الگوی متفاوتی از موزه را بر اساس نقد و بازتعریف آن به‌عنوان یک نهاد دموکراتیک توسعه دهد. هدف آن ایجاد یک بافت محلی و همچنین گفت‌وگو با مکان‌های مختلفی است که اولویت‌ها و علایق مشابهی را در مدل‌های جدید نهادسازی و تولید فرهنگی دنبال می‌کنند (Museum of Contemporary Art Metelkova, n.d.).

نمایشگاه «حال و حضور»^{۳۹} به مناسبت گشایش ساختمان جدید موزه هنرهای معاصر متلکووا در ۲۶ نوامبر ۲۰۱۱ برگزار شد. «تکرار ۱» نخستین نسخه از این نمایشگاه است که بر اساس مفهوم تکرار به‌عنوان ابزاری برای گسترش قالب یک نمایشگاه دائمی، بعد دیگری از زمان را مورد توجه قرار می‌دهد که به مجموعه زمان‌ها و دوره‌بندی‌های پیشین اضافه شده است. نمایشگاه «حال و حضور» به دلایل چند، در نسخه‌های متعدد دیگر تکرار می‌شود:

۱) بودجه برنامه‌های نمایشگاهی گالری مدرنا و واحد جدید موزه هنرهای معاصر متلکووا به‌قدری کاهش یافته است که اکنون به‌سختی امکان برگزاری یک نمایشگاه جامع و کاتالوگ جدید آن را فراهم می‌کند. بنابراین، تکرار یک نمایشگاه نوعی بازیافت و بازسازی یک محصول موجود در شرایط بحران است. هدف از تکرار، به حداکثر رساندن بالقوه‌های نمایشگاه پیشین، بررسی مجدد محتوای آن و اساساً طراحی یک محصول جدید است. این بازیافت بر پایه کارهای گذشته (از جمله چند نمایشگاه دیگر گالری مدرنا) توسعه یافته و هم‌زمان امکانات شرایط بحران کنونی را برجسته می‌کند. این راهبرد نمایشگاهی نوعی مقاومت در برابر فشارهای بازار و واکنشی انتقادی به شرایط موجود (محلی و جهانی) است.

۲) هدف تکرار، جلب توجه انتقادی به مصرف بیش‌ازحد سریع و سطحی محتوای فکری در جهان پرسرعت امروز و تأکید بر اهمیت بازخوانی است.

۳) تکرار یکی از ویژگی‌های اساسی هنر معاصر و زمان و مکانی است که در آن زندگی می‌کنیم.^{۴۰} آنچه تا حد زیادی در نمایشگاه‌های هنر معاصر با آن سروکار داریم، مستندسازی یک فرآیند هنری خاص است که اساساً نوعی تکرار محسوب می‌شود و می‌تواند مبنای تکرارهای احتمالی آینده نیز باشد. همچنین بازآفرینی^{۴۱} یکی از ژانرهای محبوب امروز است که در آن هنرمندان معاصر اجراهای مهم تاریخی را تکرار می‌کنند. در مکان‌هایی که اخیراً دستخوش تغییرات تاریخی بزرگ شده‌اند، بازتعریف، بازاندیشی و بازنگری از دغدغه‌های هنرگردانی امروز است؛ به یک معنا، تاریخ محلی چیزی است که امروز نیازمند بازنگری است و اگر دقیق‌تر بنگریم، در واقع همه این کار را می‌کنند: سیاستمداران که تاریخ را ابزار بازی قدرت کرده‌اند؛ مورخان که باید دائماً آن را بازتعریف کنند؛ و هنرمندان معاصر که در آن به دنبال نقاط آسیبی (تروما) هستند که برای درک شیوه‌های خودشان در مواجهه با تاریخ و خلق اثر هنری بر مبنای آن تاریخ اهمیت دارد.

۴) تکرار یکی از اصول حیاتی است که تاریخ به واسطه آن خلق می‌شود. هال فاستر^{۴۲}، منتقد هنر معاصر، معتقد است هیچ اثری نه در لحظه خلق خود، بلکه بعدتر، از طریق «تأثیر گذشته‌نگر پاسخ‌های هنری بی‌شمار و خوانش‌های انتقادی» تاریخی می‌شود. برای امکان‌پذیر ساختن چنین تکراری، وجود یک نظام و نهاد هنری توسعه‌یافته که امکان ارجاع مداوم به شیوه‌های هنری را از طریق تحقیق، انتشارات، مجموعه‌ها و بازار هنر فراهم کند، ضروری است. امروز برای جغرافیای خارج از مرکز، تحلیل گذشته‌نگر آسیب‌های تاریخ محلی نیز اهمیت یافته است.

۵) تکرار توسط آسیب (تروما) هدایت می‌شود؛ از جنس همان آسیبی که پدیدآورنده مجموعه +2000 Arteast گالری مدرنا در سال ۲۰۰۰ شد که اکنون یکی از مهم‌ترین مجموعه‌های مفهومی موزه هنرهای معاصر متلکووا است. در اینجا توجه معطوف به دو آسیب مرتبط با قلمرو هنر اروپای شرقی است: آسیب ناشی از فقدان یک سیستم هنری توسعه‌یافته و آسیب ناشی از آرمان‌های رهایی‌بخش «تحقق‌نیافته» کمونیسم. بسیاری از متفکرانی که در ک امروز از جهان را شکل داده‌اند، از کیرکگارد، نیچه و فروید گرفته تا لاکان و دلوز، تکرار پتانسیل‌های تحقق‌نیافته گذشته را راهی برای آزادی سوژه شناسا می‌دانند. همان‌طور که ملادن دولار^{۴۳}، اندیشمند اسلونیایی، نوشته است، تکرار به بخشی از گذشته (تاریخ) مربوط می‌شود که آزارمان می‌دهد و در عین حال ما را به عمل کردن، بازآفرینی و اجرای آن سوق می‌دهد (Museum of Contemporary Art Metelkova, n.d.).

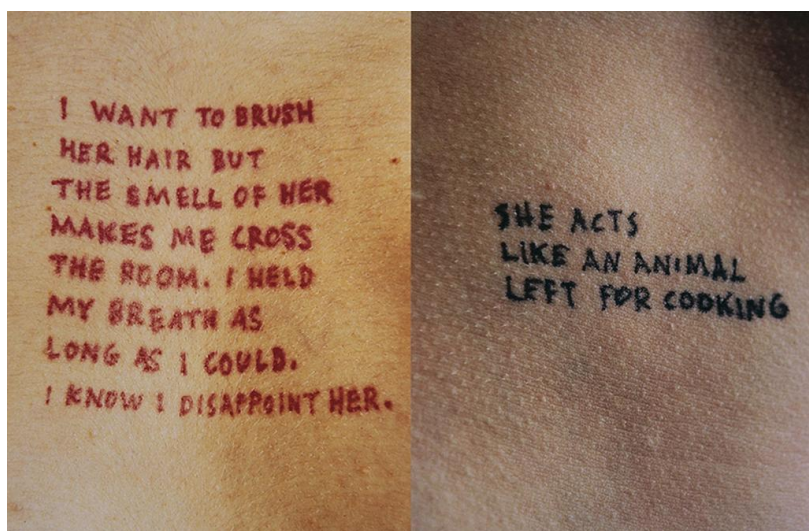
در موزه MSUM شهر لیوبلیانا، اولین نمایشی که بازدیدکننده با آن مواجه شد، «زمان جنگ» نام داشت؛ شامل یک عکس مستند کوچک ناشناس از اشغال متلکووا در سال ۱۹۹۳، در کنار فیلم *Lustmord* جنی هولزر (۱۹۹۳-۱۹۹۴). کار هولزر مجموعه‌ای از تصاویر نوشته‌های روی پوست بدن بود که به فاجعه تجاوز به زنان بوسنیایی اشاره داشت (شکل ۹). چیدمان کلی موزه بر اساس دسته‌بندی‌های موضوعی سامان یافته بود که به زمان‌مندی‌های هم‌پوشان با عناوین خاص و معنادار مربوط می‌شدند:

- ۱) زمان ایدئولوژیک: گذشته سوسیالیستی،
- ۲) زمان آینده: آرمان‌شهرهای مدرنیستی تحقق‌نیافته،
- ۳) زمان موزه غایب: فاصله تقریبی ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰، زمانی که هنرمندان در غیاب یک نهاد هنری توسعه‌یافته، به خودسازمان‌دهی و خودانتقادی روی آوردند،
- ۴) زمان بازگشت: اواخر دهه ۱۹۹۰، هنگامی که هنرمندان خودتاریخ‌نگاری را آغاز کردند،
- ۵) زمان زیسته: با تأکید بر فرم‌های خلق در لحظه، مانند هنر بدن و پرفورمنس،
- ۶) زمان گذار: گذار از سوسیالیسم به سرمایه‌داری، و
- ۷) زمان غالب: نئولیبرالیسم جهانی در روزگار کنونی.

به این ترتیب، هنر معاصر نه به‌عنوان مرحله‌ای در نقاله تاریخ، بلکه به‌مثابه پرسشی درباره زمان‌مندی مطرح می‌شود. شرط ضروری برای معناداری آن، ارائه زمان‌مندی‌های متکثر و هم‌پوشان است که به سوی تصور آینده‌ای هدایت می‌کند که در آن برابری اجتماعی تحقق یافته باشد.

این نمایش‌ها بخشی از برنامه گشایش موزه با عنوان «حال و حضور» بودند؛ دو واژه‌ای که محورهای مفهومی ضروری برای فهم هنر معاصر در نظر گرفته شده‌اند. «حال» به دوره‌ای اشاره دارد که اسلونی (و به‌طور گسترده‌تر اروپا) اکنون در

آن زیست می‌کند، دوره‌ای که با فروپاشی کمونیسم آغاز شده است. در طرف دیگر، «حضور» در تقابل دوگانه با سرمایه‌داری (که به‌مثابه بازگشتی به گذشته تلقی می‌شود) و کمونیسم آینده‌محور تعریف می‌شود (Bishop, 2013: 48-49).



شکل ۹. جنی هولزر. *Lustmord* ۱۹۹۴-۱۹۹۳. جوهر روی پوست بدن، چاپ سیباکروم^{۴۴}

مجموعه *Lustmord* نقطه عطفی در آثار جنی هولزر به شمار می‌آید، زیرا برای نخستین بار این هنرمند پرآوازه از بدن انسان به‌عنوان رسانه‌ای بیانی استفاده کرد. عنوان این مجموعه از یک اصطلاح آلمانی گرفته شده است که به معنای قتل همراه با لذت جنسی است. جملات کوتاه نوشته‌شده روی پوست انسان در عکس‌های هولزر از سه دیدگاه مختلف بیان شده‌اند: دیدگاه ناظر، دیدگاه مجرم و دیدگاه قربانی. این مجموعه که تجاوز به زنان در جنگ بوسنی و هرزگوین را موضوع قرار داده است، ابتدا در روزنامه *Süddeutsche Zeitung* منتشر شد و جوهری که برای چاپ تصاویر استفاده شد، حاوی خون زنان بود (Moderna galerija, n.d.).



شکل ۱۰. مارینا آبرامویچ. نمای چیدمان «آرشیو بدن و شرق». ۲۰۱۲. موزه MSUM

نمایشگاه «بدن و شرق» که در سال ۱۹۹۸ در گالری مدرنا برگزار شد، نخستین مرور کلی و گسترده بر هنر بدن در اروپای شرقی از دهه ۱۹۶۰ به شمار می‌رفت؛ نمایشگاهی که آثار بیش از ۸۰ هنرمند از ۱۴ کشور اروپای شرقی، از جمله مارینا آبراموویچ (هنرمند یوگسلاوی تبار) را به نمایش می‌گذاشت. به‌طور ویژه، حرفه بین‌المللی مارینا آبراموویچ پیوندی نزدیک با گالری مدرنا داشت: در سال ۱۹۹۶ او در پروژه «برای موزه هنرهای معاصر سارایوو ۲۰۰۰» و در سمپوزیوم بین‌المللی «زیستن با نسل‌کشی» شرکت کرد. دو سال بعد، نمایشگاهی با عنوان «بدن هنرمند؟ بدن عمومی» در گالری مدرنا برگزار شد. همچنین آبراموویچ یکی از رادیکال‌ترین اجراهای خود با عنوان ریتیم صفر را به مجموعه Arteast 2000+ گالری مدرنا اهدا کرد. این اثر در سال ۱۹۹۹ در گالری مالا و سپس در مراسم افتتاحیه مجموعه بین‌المللی Arteast 2000+ در ساختمان متلکووا در سال ۲۰۰۰ به نمایش درآمد. در سال ۲۰۰۶، او با اثر «پیشنهادی برای ریتیم صفر، ۱۹۷۴: یک بازسازی» در نمایشگاه Arteast 2000+23 در گالری مدرنا حضور یافت و دو سال بعد در رویداد «میزبانی گالری مدرنا!» در گالری هنری ماریبور شرکت کرد. سپس ریتیم صفر در موزه MACBA بارسلونا به‌عنوان بخشی از نمایشگاه «موزه روایت‌های موازی» در چارچوب پروژه بین‌نهادی «بین‌المللی» به نمایش درآمد و آبراموویچ با همین اثر در نمایشگاه دیگری با عنوان «موزه عواطف»^{۴۵} نیز شرکت کرد؛ نمایشی که بخشی از افتتاحیه موزه هنرهای معاصر متلکووا (MSUM+) در نوامبر ۲۰۱۱ بود.

علاوه بر ریتیم صفر (۱۹۷۴) و اسناد ارائه‌شده در قالب پروژه «بدن و آرشو شرق» – که اغلب از بخش آرشو گالری مدرنا گردآوری شده‌اند – اثر دیگر آبراموویچ با عنوان تمیز کردن آینه (۱۹۹۵) نیز در نمایشگاه ارائه شد؛ هنرمند این اثر را در سال ۲۰۰۰ به موزه هنرهای معاصر سارایوو اهدا کرده بود (Moderna galerija, n.d.).

نگاه نقادانه موزه MSUM به تاریخ معاصر، به‌ویژه در گفت‌وگو با پیچیده‌ای که پیرامون مفهوم تکرار شکل داده است، الهام‌بخش رویکردهای انتقادی در هنرگردانی معاصر است. توجه به ویژگی‌های خاص هر بافت جغرافیایی و تاریخی که از بستر مادی و مکانی خود برآمده باشد، می‌تواند آغازگر روایت‌های تازه و متکثری باشد که لزوماً نه در نزاع حذف‌کننده با روایت اصلی، بلکه در تقابل دیالکتیکی سازنده با آن، تاریخ تحولات و رویدادهای فرهنگی را غنی‌تر می‌سازد.

برای موزه MSUM، راهبرد تکرار، بازخوانی و بازآفرینی متأملانه، مقاومت و به‌چالش کشیدن نگرش غالب است؛ نگرشی که معاصریت هنر را همانند جهان مد و بازار، در به‌روز بودن و نوآوری لحظه‌به‌لحظه تعریف می‌کند. بی‌شاپ در تحلیل راهبردهای مؤثر این سه موزه استدلال می‌کند که آن‌ها جایگزین‌هایی برای موزه خصوصی معاصر ارائه می‌دهند؛ همان نهادهایی که قوای خلاقه و اندیشه‌شان به دلیل وابستگی به سرمایه‌گذاری در نمایشگاه‌های پرفروش، فلج شده است. موزه وان‌ابه‌سازو کار نمایشگاهی را به‌عنوان وسیله‌ای برای آگاهی تاریخی ارائه می‌دهد، موزه رایناسوفیا وضعیت رسانه‌ای خاص مجموعه را بازاندیشی می‌کند و موزه MSUM زمان‌مندی‌های متکثر و هم‌پوشان را به کار می‌گیرد تا زمینه‌ای تاریخی را به نگارش درآورد که هنوز به‌روشنی بیان و پیکربندی نشده است.

این موزه‌ها بازنگاشت‌هایی چندزمانه از تاریخ و تولید هنری ارائه می‌دهند که خارج از چارچوب‌های ملی و تخصصی متعارف شکل می‌گیرند؛ آن‌ها به‌جای پذیرش فراگیری جهانی‌ای که همه چیز را درون یک روایت واحد می‌کشد، مسیر دیگری را می‌سازند. واژه «منظومه»^{۴۶} (صورت فلکی) برای توصیف کنش این نهادها مناسب است؛ ترکیب‌هایی که

طبقه‌بندی‌های تثبیت‌شده، رشته‌ها، رسانه‌ها و هنجارها را برهم می‌زنند. کارکرد موزه معاصر به بازخوانی‌ای پویا از تاریخ بدل می‌شود؛ روایتی که آنچه در نگاه طبقات غالب به حاشیه رانده، سرکوب یا کنار گذاشته شده است، به پیش‌زمینه می‌آورد. فرهنگ به ابزاری بنیادین برای تجسم بدیل‌ها تبدیل می‌شود و مجموعه موزه نه به‌عنوان انباری از گنجینه‌ها، بلکه به‌مثابه آرشویی از امور جمعی و همگانی قابل تصور درمی‌آید (Bishop, 2013: 55-56).

جدول ۱. ابعاد چهارگانه نقد درون‌ماندگار موزه (فعالیت در فضای عمومی، خودانتقادی، تغییر دادن جغرافیای هنری، و بازخوانی/بازنگری تاریخ) و مصادیق آن در سه موزه منتخب هنر معاصر (نگارنده).

موزه وان‌ابه	موزه راینا صوفیا	موزه msum	فعالیت در فضای عمومی
<p>برنامه هجده‌ماهه «وان‌ابه را بازی کن»: زائر، گردشگر، پرسه‌زن و کارگر ۲۰۱۱</p> <p>(میانجی‌گری در نحوه مواجهه بازدیدکننده با اثر هنری و فراخواندن او به تعامل فعال با اثر، با کمک فناوری‌های ارتباطی جدید).</p>	<p>توانمندسازی جامعه برای دسترسی به «هنر معاصر» و آموزش عمومی نگاه نقادانه.</p> <p>تقویت نگاه جامعه‌گرایانه (سوسیالیستی) و ضد سرمایه‌داری.</p> <p>ارائه الگوهای جدید مالکیت جمعی و در آوردن فرهنگ (موزه) از مالکیت خصوصی.</p> <p>به‌فعلیت در آوردن تخیل انتقادی و رادیکال بیننده از طریق تحول دوگانه مواجهه او با اثر تاریخی/هنری: تمرکززدایی از شناخت چشمی و درگیر ساختن تمامیت بدن در شناخت. هدایت گردش در فضا و قرارگیری در میانه کنش هنری از طریق چیدمان‌های چندرسانه‌ای.</p> <p>تمرکززدایی از شیئیت هنری و تأکید بر فرآیند (و نه صرفاً حاصل) هنری و کنش هنرمندانه.</p> <p>بازتعریف هنر در مقام سند و آرشيو</p>	<p>نمایش مجموعه‌ها بر مبنای راهبرد «تکرار»</p> <p>آموزش انتقادی جامعه: مقابله با مصرف سطحی فرهنگ و دعوت به تأمل.</p> <p>تکرار پتانسیل‌های تاریخ گذشته و آزادسازی سوژه (فاعل شناسا) دوران معاصر از طریق بازآفرینی، دعوت به عمل کردن و اجرا.</p> <p>رویکرد ضد سرمایه‌دارانه و مقاومت در برابر استانداردهای بازار.</p>	
<p>برنامه هجده‌ماهه «وان‌ابه را بازی کن»: بازی و بازیکنان ۲۰۱۰-۲۰۰۹</p> <p>(داستان‌های هنرمندان و برگزارکنندگان نمایشگاه‌ها)</p> <p>ماشین‌های زمان ۲۰۱۰</p> <p>(واکاوی الگوهای موزه‌ای، شامل تکنیک‌ها و پیش‌فرض‌های روایت‌پردازی)</p>	<p>تأکید بر بازنمایی و افشای چارچوب‌های کلانی که شرایط مادی و واقعی دنیای هنر امروز را ساخته‌اند.</p>		<p>خودانتقادی</p>
<p>برنامه هجده‌ماهه «وان‌ابه را بازی کن»: سیاست جمع‌آوری - گردآوری سیاست ۲۰۱۱</p>	<p>جایگزینی مدرنیته اروپامحور با مدرنیته‌های چندگانه همکاری با موزه‌ها و مجموعه‌های آرشویی کشورهای دیگر.</p>	<p>بازتعریف موزه و تولید فرهنگی در بافت «محلی»</p> <p>توجه به جغرافیای «خارج از مرکز» و تحلیل آسیب تاریخی آن.</p>	<p>تغییر دادن جغرافیای هنری</p>

اولویت فضاهای محلی و پذیرش تکثر روایت‌ها در تاریخ اروپای شرقی.	(نمایش هنرهای مفهومی از اروپای شرقی و خاورمیانه)	
نمایشگاه حال و حضور ۲۰۱۱ بازتعریف مفهوم «معاصر بودن» بر مبنای تاریخ اروپای شرقی و ارائه شش الگو از زمان‌مندی تاریخی آن: زمان ایدئولوژیک، زمان آینده، زمان غایب، زمان بازگشت، زمان گذار، زمان غالب.	نمایشگاه از شورش تا پست‌مدرنیته ۱۹۲۲-۱۹۸۲-۲۰۱۲ بازخوانی تاریخ معماری اسپانیا و واکاوی حافظه جمعی	بازخوانی و بازنگری تاریخ

نتیجه‌گیری

هنر دوران معاصر در مسیر حفاظت از استقلال و آزادی خود تا به امروز مسیری پیچیده و پرچالش را پیموده است. در مقاطعی، در برابر تمام حوزه‌های قدرت و سیاست که هنر را برای رسیدن به اهداف خود ابزار می‌ساختند، نهاد ویژه‌ای برای هنر شکل گرفت. در زمان‌هایی دیگر، همان نهاد به زندانی تبدیل شد که مطابق نظر و اهداف متولیانش - شامل موزه‌داران، مجموعه‌داران، منتقدان و سوداگران هنر - به هنر موجودیت می‌بخشید، به آن اعتبار می‌داد و شرایط کنش اجتماعی، اقتصادی و سیاسی را برای آن تعیین می‌کرد. این تعارض، که آزادی هنر و جسارت ایستادگی در برابر هر عامل قدرتی را به خطر انداخته بود، منجر به ظهور کنش‌های انقلابی و رادیکال از سوی هنرمندان منفرد یا گروه‌های کوچک شد؛ کنش‌هایی که به شیوه‌های گوناگون اعتبار و اصالت سیستمی نهاد هنر را به چالش کشیدند.

هنر مفهومی، با نفی هرگونه قاعده‌ای که ماهیت آن را تعریف می‌کرد و ویژگی‌های عینی و متمایز برایش برمی‌شمرد، هنر را به امری نسبی، نیافتنی و دسترس‌ناپذیر بدل ساخت. هنر بنا به موقعیت شکل خود را تغییر می‌داد تا از خطر انقیاد و مالکیت حوزه‌های دیگر - که اکنون متولیان نهادهای هنر نیز به صف آنان پیوسته بودند - در امان باشد. با این حال، تنش انقلابی نمی‌توانست تا آن حد ادامه یابد که هنر و هنرمند معاصر هیچ پناهگاه امنی نداشته باشند و موجودیت‌شان به خطر افتد.

در مسیر دیالکتیکی تحولات نهادی هنر، همان‌طور که انتظار می‌رفت، بازنگری انتقادی هنرمندان و اندیشمندان پیشرو عرصه هنر در امکانات نهادها، به ویژه موزه‌ها، راهبردهای مثبت و پاسخ‌هایی برای پرسش بنیادین «قلمرو آزاد هنر کجاست؟» ارائه داد. هنر چگونه می‌تواند در دورانی که سرمایه‌داری نوین تقریباً تمام عرصه‌های حیات انسانی را بلعیده است، مقاومت کند، مستقل باقی بماند و از جایگاه خود بنیاد نقد و بازجویی محافظت نماید؟

پژوهش در تجربیات ارزشمند موزه‌هایی نه چندان شناخته‌شده - که در برابر نهادهای غول‌آسایی چون موما، تیت و پمپیدو کمتر دیده می‌شوند - نشان می‌دهد که با راهبردهای نقادانه و خودبازنگر تا چه اندازه می‌توان از قدرت نهاد در آگاهی‌بخشی، آموزش و تغییر جامعه بهره برد؛ همان کنش‌هایی که از هنر به عنوان دستاوردی انسانی و تحول‌آفرین انتظار می‌رود.

مطالعه برنامه‌های سه موزه مورد پژوهش - موزه وان‌ابه، موزه راین‌اصوفیا و موزه لیوبلیانا - (MSUM) نشان می‌دهد که تحقق اهداف انتقادی برای تغییر شرایط موجود در دوران پرچالش امروز امکان‌پذیر است. موزه وان‌ابه در یک طرح جامع

توانسته است هم به نقد خود به عنوان نهاد پردازد و اندیشه و منافع مدیران و هنرگردانان را شفاف سازد، هم به کمک آرشیوها و مجموعه‌های موزه، تاریخ را بازخوانی کند، هم دامنه جغرافیایی تولید و توزیع هنر را گسترش دهد و آن را از انحصار قدرت‌های مرکزی غرب خارج سازد، و هم به گونه‌ای مؤثر، فهم عمومی را به کمک هنر ارتقاء دهد. وان‌ابه با میانجی‌گری هنری و بهره‌بردن از ابزارهای آموزشی و اطلاعاتی، توانسته است مخاطب را از بازدیدکننده‌ای منفعل به مشارکت‌کننده‌ای خودآگاه تبدیل کند و درک عمومی جامعه از هنر را متحول سازد.

به همین ترتیب، موزه رایناصوفیا در اسپانیا با بهره‌گیری از مستندات هنری و آرشیو، بازخوانی زمینه‌مند، انتقادی و حقیقی‌تری از یکی از مهم‌ترین مقاطع تاریخی این کشور ارائه می‌دهد و نگاه ضداستعماری به تاریخ را تقویت می‌کند. موزه لیوبلیانا نیز با بهره‌مندی از راهبرد تکرار و بازآفرینی مجموعه‌های دائمی در مقاطع زمانی گوناگون، در برابر جمودهای چندگانه (و عادی پنداشته‌شده) اندیشه و فرهنگ معاصر مقاومت می‌کند؛ مقاومتی در برابر سلطه سرمایه‌دارانه، حال‌گرایی و میل سیری‌ناپذیر به هر امر نوآمده، و در برابر سرعت ویرانگر تصاویر و تأثرات سطحی. این نهاد جامعه جهانی معاصر را دعوت می‌کند تا متاملانه نسبت به شرایط تاریخی خود آگاه بماند.

پی‌نوشت‌ها

۱. readymade

۲. واربرتن ادامه می‌دهد که یکی از راه‌ها برای توضیح نظریه‌ای از این دست، توصیف آن به صورت «نظریه هنری روندی» است. این اصطلاح خاص توسط فیلسوفی به نام استیون دیویس متداول شد. دیویس تعاریف روندی را در مقابل تعاریف کارکردی قرار می‌دهد. در تعاریف روندی، توضیح داده می‌شود که چرا یک اثر هنری محسوب می‌شود، به عادات اجتماعی اشاره می‌شود که موقعیت آن اثر را تعیین و تغییر می‌دهند و این تعاریف بر ویژگی‌های ذاتی اثر تمرکز ندارند. در مقابل، تعاریف کارکردی هنر بر اهداف و کارکردهایی تأکید دارند که آثار هنری در خدمت آنها هستند، مانند بیان احساسات یا برانگیختن لذت زیبایی‌شناسانه (واربرتن، ۱۳۸۷).

۳. از نظر دیکی مسئله هنر طرح این پرسش است که شی یا پدیده به چه مقوله‌های تعلق دارد (رده شناختی) نه اینکه آیا ارزش ساخته شدن یا به نمایش در آمدن را داشته است یا خیر. فرایند اعطای موقعیت هنری آنقدرها هم که به نظر میرسد اسرار آمیز نیست. اعطای این موقعیت عملاً اغلب با نمایش دست ساخته در یک گالری یا اجرای اثر در سالن تئاتر یا در کنسرت حاصل می‌شود. اجرای این فرایند بر عهده شخص یا اشخاصی است که عضو دنیای هنرند (همان، ۱۰۹).

۴. Jonathan Harris

۵. Daniel Buren

۶. Hans Haacke

۷. Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971

۸. Photostat: یک فناوری قدیمی برای تهیه نسخه‌های تصویری که نوعی کپی نوری مستقیم از یک سند یا تصویر است. فوتواستات با استفاده از دوربین‌های بزرگ و دستگاه‌های چاپ نوری تهیه می‌شد. برخلاف فتوکپی‌های امروزی که با تونر و لیزر کار می‌کنند، فوتواستات‌ها با نور و کاغذ حساس به نور تولید می‌شدند.

۹. Marcel Broodthaers

۱۰. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles

۱۱. Le Drapeau noir, tirage illimité

Andrea Fraser . ۱۲

Jane Castleton . ۱۳

museum docent . ۱۴

Museum Highlights . ۱۵

۱۶. «هایلایت‌های موزه: گفت‌وگویی در گالری». اجرا شده در موزه هنر فیلادلفیا در سال ۱۹۸۹، منتشر شده در مجله October، شماره ۵۷، تابستان ۱۹۹۱، صفحات ۱۰۵ تا ۱۲۲. جالب توجه است که فریزر با دقتی وسواس‌گونه، مکث‌ها و تردیدهای گفتاری مانند «اممم» و «اوه» را در متن اجرا گنجانده بود — واژگانی احساسی که نشان‌دهنده نوعی ناامنی درونی هستند و اغلب در راهنمایان موزه داوطلب دیده می‌شود؛ افرادی که از یک سو احساس می‌کنند نماینده اقتدار نهاد هستند، و از سوی دیگر به گونه‌ای دردناک از جایگاه حاشیه‌ای خود در آن نهاد آگاه‌اند (Rice, 2003: 94, note 9).

prescriptive critique . ۱۷

۱۸. شایان ذکر است که راهنمایی به شیوه تسهیل‌گری (facilitation) یکی از رویکردهای جایگزین در موزه‌داری و هنرگردانی، است. به این معنا که متصدی به‌جای القای معانی و تفاسیر از اشیاء موزه‌ای و آثار هنری، بازدیدکننده را آزادانه در ساخت معناها و مشارکت می‌دهد. در این الگو تلاش می‌شود بینندگان دریافت خود را از آثار هنری از طریق طرح سؤالاتی بازسازی کنند؛ مانند اینکه «اینجا چه خبر است؟ چه چیزی می‌بینید که باعث می‌شود آن را بگویید؟ چه چیز دیگری می‌بینید؟» مری موزه به عنوان تسهیل‌گر اغلب پاسخ‌های بازدیدکنندگان را تکرار و بازنویسی می‌کند، اما از افزودن اظهارات تفسیری خودش خودداری می‌کند. حامیان این روش معتقدند که ارائه اطلاعات تاریخی یا زمینه‌ای هنر [چنان‌که در شناسنامه اثر ثبت شده است] دسترسی به پاسخ‌های دریافتی و ادراکی بازدیدکنندگان را دشوار می‌سازد و حتی ممکن است برخی از پاسخ‌ها را کاملاً بی‌اعتبار کند. رایس معتقد است اگرچه چنین رویکردی سلطه‌شناختی نهاد موزه را به چالش می‌کشد اما باید متوجه بود که منع کردن بازدیدکننده از اطلاعات اثر، توانمندی بیننده را از ارائه تفسیری غنی و چندلایه با مشکل روبرو می‌سازد (Rice, 2003: 91-92). تعهد اصلی تسهیل‌گر آوردن هنر در میان عموم مردم است. باید توجه داشت برنامه‌ریزی برای رویدادهای عمومی از این دست، شامل انتخاب هنرمندان، تعیین محل برگزاری و سپس سازماندهی همه چیز در نمایشگاه است. در فرآیند انتخاب هنرمند، آنها تصمیم می‌گیرند که چه چیزی خوب است (آنچه دوست دارند) و چه چیزی بد است (آنچه دوست ندارند). این رویکردی چندان نقادانه نیست. رویکرد مؤثرتر می‌تواند قرار دادن اثر هنری در یک زمینه اجتماعی-فرهنگی باشد تا تلاشی برای درک و توضیح این باشد که چرا این اثر هنری خلق شده است، چگونه خلق شده، چه تأثیراتی داشته است، ارتباطات جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی آن چیست و هدف اصلی درک این مسأله است که چگونه یک اثر می‌تواند مهم یا قابل توجه باشد، نه خوب یا بد (Rand, 2007: 9-10).

Claire Bishop . ۱۹

Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art? . ۲۰

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía . ۲۱

Muzej sodobne umetnosti Metelkova . ۲۲

۲۳. تری اسمیت معاصریت را مشتمل بر تجربه مستمر (و پایان‌ناپذیر) «از هم‌گسیختگی‌های بنیادین ادراک»، شیوه‌های «نامتناجس» دیدن و ارزیابی تنها جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، می‌داند؛ به عبارتی، سازگاری تجربه‌های گوناگون زیستن در وابستگی و تماس کثرت‌های فرهنگی و اجتماعی بسیار متنوع. او معتقد است تمام این چندگانگی‌ها در کنار هم، با کنش و واکنش‌های متقابلشان، مشخصاً ویژگی اجتناب‌ناپذیر دنیای کنونی ما نیز هستند و به صورت‌های گوناگون در هنر هم بازتاب پیدا کرده‌اند. وجه مشترک تمام تغییراتی که

جهان ما به خود دیده است «معاصریت تفاوت‌های زیسته»، همزیستی دیدگاه‌های [ظاهراً] قیاس‌ناپذیر و غیبت یک روایت فراگیر (کلان روایت) است که قادر باشد تمامی آنها را در بگیرد و توضیح دهد. در این معنا معاصریت، آشکارترین ویژگی تصویر کنونی جهان ماست؛ شامل تعامل میان انسان و کره خاکی، چندگانگی فرهنگ‌ها و گستره‌های اندیشه از مقیاس وسیع جهانی گرفته تا درون‌بودگی‌های فردی. این تصویر را دیگر نمی‌توان صرفاً با مفاهیمی چون مدرنیته یا پست‌مدرنیته تعریف کرد زیرا از برخورد نیروهای متضاد بسیاری شکل گرفته است (پورمند، ۱۴۰۰: ۱۱۸-۱۱۹).

۲۴. Play van Abbe

۲۵. The Game and the Players

۲۶. The Politics of Collecting—The Collecting of Politics

۲۷. Khaled Hourani

۲۸. The Tourist, the Pilgrim, the Flaneur, and the Worker

۲۹. Mediation

۳۰. Archives of the commons

۳۱. Reflection

۳۲. techno-political

۳۳. شموئل آیزنشتات Shmuel Eisenstadt ایده مدرنیته‌های چندگانه Multiple Modernities را در برابر نظریه‌های مدرنیزاسیون غالب در دهه ۱۹۵۰ مطرح کرده بود؛ برنامه غربی مدرنیته انتظار داشت روزی تمام جوامع صنعتی، در مسیری رو به پیشرفت دائمی، متحد و همگرا، «جهان‌شمول» و در نهایت «همگون‌ساز» خواهند شد (پورمند، ۱۴۰۰: ۱۰۹).

۳۴. relational object

۳۵. Red Conceptualism del Sur

۳۶. CADA (Colectivo Acciones de Arte, 1979-1985)

۳۷. Boris Groys

۳۸. Moderna galerija

۳۹. THE PRESENT AND PRESENCE

۴۰. یک مثال آشنا از ویژگی تکرار در هنر معاصر، روش معمول نمایش ویدئو آرت در گالری از طریق حلقه ویدئویی است؛ این نوعی تکرار به معنای واقعی کلمه است (Museum of Contemporary Art Metelkova, n.d.).

۴۱. re-enactment

۴۲. Hal Foster

۴۳. Mladen Dolar

۴۴. cibachrome prints

۴۵. Museum of Affects

۴۶. Constellation: اصطلاحی که والتر بنیامین برای اشاره به پروژه‌ای مارکسیستی به کار می‌برد که هدف آن گردآوردن رویدادها در ترکیب‌هایی نوین است (Bishop, 2013: 56).

- آزبورن، پیترو. (۱۳۹۱). هنر مفهومی (ترجمه نغمه رحمانی). تهران: مرکب سپید.
- پورمند، فاطمه. (۱۴۰۰). *گفتمان هویت فرهنگی در هنر معاصر ایران*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
- گرویس، بوریس. (۱۳۹۹). *قدرت هنر*. (ترجمه اشکان صالحی). تهران: اختران.
- واربرتن، نایجل (۱۳۸۷). *چیستی هنر*. (ترجمه مهتاب کلانتری). تهران: نی.
- هنفلینگ، اسوالد (۱۳۷۷). *چیستی هنر* (ترجمه علی رامین). تهران: هرمس.
- Alberro, A. (2009). institutions, critique, and institutional critique. In A. Alberro & B. Stimson (Eds.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (pp. 2-19). MIT Press.
- Bartholomew, A. (2016). Painting into a corner: The pedagogic agenda, the immersive mediation (and the overdetermined experience) of Play Van Abbe 4. *Stedelijk Studies*, (4). <https://www.stedelijkstudies.com/journal/painting-into-a-corner/>
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology: Or, What's 'contemporary' in Museums of Contemporary Art?* (C. Bishop, Ed.). Koenig Books.
- Buskirk, M. (2010, Summer). Play Van Abbe. *Artforum*, 48(10). Retrieved September 26, 2025, from <https://www.artforum.com/events/play-van-abbe-188905>
- Charlesworth, J. J. (2019, April 29). Carey Young at Towner Art Gallery, Eastbourne. *ArtReview*. <https://artreview.com/ar-april-2019-review-carey-young/>
- Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 54, 3-17.
- Lind, M. (2011). Contemporary Art and its Institutional Dilemmas. *Oncurating*, (8), 25-31.
- Lisson Gallery. (n.d.). Daniel Buren. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.lissongallery.com/artists/daniel-buren>
- Tate. (n.d.). One of the Possibilities [Artwork]. Retrieved September 25, 2025, from <https://www.tate.org.uk/art/artworks/buren-one-of-the-possibilities-t12316>
- Whitney Museum of American Art. (n.d.). Daniel Buren. Retrieved September 25, 2025, from <https://whitney.org/artists/10735>
- The Museum of Modern Art. (n.d.). Marcel Broodthaers. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.moma.org/artists/795-marcel-broodthaers>
- The Museum of Modern Art. (n.d.). La conquête de l'espace by Marcel Broodthaers. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.moma.org/collection/works/146970>
- The Museum of Modern Art. (n.d.). Museum-Museum by Marcel Broodthaers. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.moma.org/collection/works/65032>
- Murawska-Muthesius, K., & Piotrowski, P. (Eds.). (2015). *From Museum Critique to the Critical Museum*. Ashgate.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (n.d.). Museum Highlights: A Gallery Talk by Andrea Fraser. MACBA. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.macba.cat/en/obra/r5623-museum-highlights-a-gallery-talk/>
- Van Abbemuseum. (n.d.). About the museum. Van Abbemuseum. Retrieved September 26, 2025, from <https://vanabbemuseum.nl/en/museum/about-the-museum>

Outset Contemporary Art Fund. (2011). Public programme support: Picasso in Palestine. Retrieved September 26, 2025, from <https://outset.org.uk/supported-projects/public-programme-support-picasso-in-palestine-2011/>

Museo Reina Sofía. (n.d.). Mission. Retrieved September 26, 2025, from <https://www.museoreinasofia.es/en/museo/mission>

Museo Reina Sofía. (n.d.). Collection 2: War over art, a divided world (1945-1968). Retrieved September 27, 2025, from <https://www.museoreinasofia.es/en/press/the-collection/collection-2-war-over-art-divided-world-1945-1968>

Museum of Contemporary Art Metelkova. (n.d.). MG+MSUM vision. Retrieved September 27, 2025, from <https://www.mg-lj.si/en/about-us/901/mgmsum-vision/>

Museum of Contemporary Art Metelkova. (n.d.). MSUM: The present and presence - Repetition 1. Retrieved September 28, 2025, from <https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/246/msum-the-present-and-presence-repetition-1/>

Museum of Contemporary Art Metelkova [Old Site]. (n.d.). The present and presence - Repetition 1. Retrieved September 28, 2025, from <http://old.mg-lj.si/node/804>

Moderna galerija. (n.d.). Jenny Holzer. Retrieved September 28, 2025, from <https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/1602/jenny-holzer/>

Moderna galerija. (n.d.). MSUM: The Body and the East Archive - Focus: Marina Abramović. Retrieved September 28, 2025, from <https://www.mg-lj.si/en/exhibitions/209/msum-the-body-and-the-east-archive-focus-marina-abramovi%C4%87/>

Museo Reina Sofía. (n.d.). Common Archives. Retrieved September 28, 2025, from <https://www.museoreinasofia.es/en/activity/common-archives>

Philipsen, L. (2010). *Globalizing Contemporary Art: The art world's new internationalism*. Aarhus: Aarhus University Press.

Rand, S. (2007). Preface. In S. Rand & H. Kouris (Eds.), *Cautionary Tales: Critical Curating* (pp. 7-10). Apexart.

Rice, D. (2003). Museums: Theory, Practice, and Illusion. In *Art and Its Publics: Museum Studies at the Millennium (New Interventions in Art History)* (pp. 77-96). Wiley.

Stedelijk Van Abbemuseum. (2010). *The Copyist*. Van Abbemuseum.