ندا عزیزیه *
منصور کلاه‌کج **

تاریخ دریافت: ۹۹،۱۰،۲ تاریخ بازنگری: ۹۹،۱۱،۷ تاریخ پذیرش: ۹۹،۱۱،۱۵
DOI: 10.22055/PYK.2020.16564 https://paykareh.scu.ac.ir/article_16564.html

مطالعه تطبیقی مفهوم اثر هنری در دوران مدرن و پست مدرن و تأثیرآن بر فرآیند موزه‌ای شدن اثر (با تأکید بر آثار تجسمی)

چکیده

بیان مسئله: پژوهش حاضر با تطبیق مفهوم اثر هنری در دو دوره مدرن و پست‌مدرن به تأثیر این دو جریان بر فرآیند موزه‌ای شدن اثر هنری می‌پردازد. پرسش‌های این پژوهش، این چنین است: با توجه به گسترده بودن قلمروی هنر معاصر و شکل‌گیری هنر مفهومی با موادو مصالح متنوع، معیارهای انتخاب اثر هنری در موزه‌های هنری معاصر چیست و شرایط اجتماعی و گفتمان‌های هنری چون مدرن و پست مدرن چگونه بر موزه‌ای شدن اثر تأثیرگذارند؟

هدف: هدف این پژوهش پیشنهاد معیارهای مشخصی برای انتخاب آثار در موزه‌های هنری معاصر است و دامنه این پژوهش آثار حوزه تجسمی است.

روش پژوهش: رویکرد این پژوهش کیفی است که به شیوه توصیف و تحلیلی با تطبیق مفهوم اثری هنری در دوره مدرن و پست مدرن نتایج آن ارائه شده است. داده‌های این پژوهش به دست آمده از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی است.

یافته‌ها: گفتمان دوران مدرن با رویکرد نخبه‌گرا و گفتمان پسامدرن با رویکرد جامعه‌گرا بر فرآیند موزه‌ای شدن اثر تأثیرگذاشتند. در دوران معاصر هنوز هم معیارهای موزه‌های هنری معاصر برای گزینش آثار، غالباً همان رویکرد مدرنیتسی است. علت رویکرد غالب مدرنیستی کنونی موزه‌ها برای گزینش آثار، این بوده که جامعه محوری پسامدرنیست‌ها، خالی ازچالش نبوده است. در تمام دوران‌ها گفتمان‌های غالب جامعه بر فرآیند موزه‌ای شدن آثار تأثیر داشته و چالش مهمی میان موزه‌داران و جامعه هنری غالب ایجاد کرده است.

کلیدواژه:
موزه هنر معاصر، مدرن، پست مدرن، موزه‌ای شدن، آثار هنری

کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. *
ashy.azizi@gmail.com
نویسنده مسئول: استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.**
mansour.kolahkaj@gmail.com

مقدمه

تا قبل از به ظهور رسیدن جنبش‌های هنری سال ۱۹۶۰ میلادی در اروپا و امریکا که امروز آن‌ها را به عنوان پست‌مدرن می‌شناسیم، اثر هنری شی مصنوع بود که از منظر زیبا شناختی مورد ارزیابی قرار می‌گرفت. بعد از آن با تحرکاتی که ابتدا از سوی دادائیست‌ها به ویژه «مارسل دوشان» ایجاد شد، چرخش عظیمی در مفهوم اثر هنری و کاربرد مصالح ایجاد شد، به‌طوریکه هنرمندان پس از آن از هر رسانه‌ای جهت تولید اثر هنری بهره بردند. این مسئله به ظهور سبک‌های ویژه‌ای چون پاپ آرت، هنر مفهومی، مینی‌مال منجر شد و موجب گسترده شدن قلمرو هنر معاصر گردید. این موضوع سبب شد، چیستی اثر هنری و کیفیت آن موضوع بحث اهالی هنر گردد. موزه، به عنوان نهاد هنری و فرهنگی نقش مهم و کلیدی در تعریف و نهادینه کردن هنر در فرهنگ عمومی جامعه داشته و همواره ضوابط خاص خود را اجرا کرده است. با این حال کارکرد موزه های هنری معاصر و فرآیند موزه‌ای شدن هنر معاصر، کمتر مورد توجه پژوهشگران به ویژه در ایران قرار گرفته است. پژوهش حاضر با تطبیق مفهوم اثر هنری در دو دوره مدرن و پست‌مدرن به تأثیر این دو جریان بر فرآیند موزه‌ای شدن اثر هنری می‌پردازد. پرسش‌های این پژوهش، به شرح پیش روست: با توجه به گسترده بودن قلمروی هنر معاصر و شکل‌گیری هنر مفهومی با مواد و مصالح متنوع، معیارهای انتخاب اثر هنری در موزه‌های هنری معاصر چیست و شرایط اجتماعی و نیز گفتمان‌های هنری، چون مدرن و پست مدرن چگونه بر موزه‌ای شدن آثار هنری اثرگذار هستند؟ دامنه واژه معاصر در ایران آثاری است که عمری کمتر از صد سال دارند، وتمرکز این پژوهش بر آثار معاصر حوزه هنرهای تجسمی است. در باب ضرورت این پژوهش به گفتار «واربرتون» در کتاب خود «پرسش از هنر» اتکا می‌شود که در باره فایده تعریف از هنر نوشته است: تعریف از هنر، در آسان‌ترشدن تصمیم‌گیری دربارهٔ نمونه‌های دشوار؛[1] هنری راه‌گشاست و به مشخص کردن آنچه که تاکنون هنر نامیده شده کمک می‌کند. همچنین شناخت اشیائی که احتمالا ارزش هنری دارند و باید به عنوان اثر هنری مورد توجه قرار بگیرند را تسریع می‌کند (الماسی، ۱۳۹۵، ۲۰).

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و رویکرد آن کیفی است که به شیوه توصیفی و تحلیلی، با تطبیق مفهوم اثر هنری در دوره مدرن و پست مدرن نتایج آن ارائه شده است. گردآوری داده‌های این پژوهش، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه اطلاعاتی است.

پیشینه پژوهش

مقالات و کتب فراوانی به صورت تألیفی و ترجمه در ارتباط با شناخت هنرمدرن و هنر معاصر در ایران نوشته شده است، اما در ارتباط با نحوه موزه‌ای شدن این هنرها، چگونگی پذیرش و حفاظت این آثار، پژوهش‌های محدودی وجود دارد. در آثار ترجمه شده در ایران ابتدا «برت»[2]در کتاب «نقد هنر» اشاراتی به نحوه عملکرد

موزه‌های هنری معاصر بیان کرد، اما این «میه»[۳] بود که در کتاب الهام بخش خود با عنوان «هنر معاصر تاریخ و جغرافیا» به طور گسترده‌تری به نحوهٔ عملکرد موزه‌های هنرمعاصر پرداخت و با تهیه پرسش‌نامه‌ای و ارسال آن به موزه‌های بزرگ هنر معاصر از آن‌ها خواست در تعریف اثر هنری معاصر و طبقه‌بندی آن مشارکت کنند. کتاب «موزه و چیدمان» اثر «ویوین فن‌ساز» به طور گسترده به ویژگی آثار هنری معاصر به ویژه چیدمان‌ها و چالش‌های حفاظتی موزه‌های هنری معاصر می‌پردازد. در این ارتباط یکی از پژوهش‌های صورت گرفته در ایران، پایان نامه کارشناسی ارشد « الماسی» سال ۱۳۹۵ با عنوان «نقش فرآیندهای موزه‌ای‌شدن در تعریف هنر» است که پژوهش‌گر در آن به صورت گسترده، به ارتباط متقابل تعاریف هنری و فرآیند موزه‌ای شدن هنر پرداخته است. وی با پرداختن به سیر تحول تعریف هنر و همچنین سیر تحول موزه‌ها در تاریخ، بر اهمیت آن‌ها به عنوان یک نهاد سازمان یافته در نهادینه کردن مفاهیم هنری در بستر اجتماع تأکید می‌کند.

مبانی نظری

نظریه‌هایی که تاکنون در ارتباط با هنر وجود داشت همگی روانشناختی بودند و فعل و انفعالاتی درون هنرمند را عامل خلق هنر می‌دانستند اما بعد از جنگ جهانی دوم اندیشمندان تلاش کردند، هنر را با مؤلفه‌های فرهنگی تعریف کنند. معروف‌ترین آن نظریه فرهنگی، نظریه نهادی «جورج دیکی»[۴]در ۱۹۸۴ میلادی است که این‌گونه بیان شده است: «اثر هنری شیئی مصنوع است که برای عرضه به مخاطبانی در عالم هنر خلق شده است.» (دیکی، ۱۳۹۳، ۱۷). مفاهیم اصلی نظریه دیکی، شامل پنج تعریف است:

۱. هنرمند کسی است که آگاهانه در ساختن اثر هنری سهیم است.

۲. اثر هنری نوعی مصنوع است که برای عرضه به مخاطبان عالم هنر خلق شده است.

۳.مخاطب گروهی از اشخاص است که اعضای آن استعداد نسبی درک ابژه‌ای (اثر هنری) را که به آن‌ها عرضه شده، دارند.

۴. عالم هنر عبارت است از: مجموع تمامی نظام‌های عالم هنر.

۵. هر نظام عالم هنر چارچوبی برای عرضه اثر هنری به وسیله هنرمند به مخاطبان عالم هنر است. (دیکی ، ۱۳۹۳، ۴۳).

دیکی در این نظریه بیش از هر نظریهٔ دیگری بر ساختارهای فرهنگی که هنرها در آن تولید می‌شود تأکید می کند. «دانتو»[۵] می‌نویسد: نهادگرایی دیکی اساساً می‌گوید تعیین اینکه چه چیزی هنر است، تماماً امری است که باید از طریق «عالم هنر» مشخص می‌شود (دانتو، ۱۳۹۹، ۴۸) و در این میان موزه جایگاهی ویژه دارد.

رویکرد مدرن

به گفته «رامین»، اولین نظریه در مورد چیستی هنر توسط «ارسطو» بیان شد، این نظریه تقلید یا بازنمایی نام دارد و به رابطه یک اثر هنری و چیزی واقعی که نسبت به آن خارجی و بیرونی است مربوط می‌شود(رامین، ۱۳۹۴، ۱۹۰). این نظریه تا قرن ۱۹ میلادی و ظهور رمانتیک‌ها پا برجا بود. دومین نظریه مربوط به رمانتیک‌ها است که «نظریه بیانی هنر» نام دارد، این گروه بیان احساس و عاطفه هنرمند را شرط ضروری هنر می‌دانستند و معتقد بودند، هنرمند به وسیله واسطه‌ها و ابزارهایی چون رنگ احساسات خود را بیان می‌کند. این نظریه تا آغاز

قرن بیستم و مدرنیته ادامه یافت، با این تفاوت که در دوران مدرن مفاهیم زیبایی‌شناسی نیز معیار ارزیابی اثر هنری قرار گرفت. «رابرت اتکینز»[۶] دوران مدرنیسم را از ۱۸۶۰ تا ۱۹۷۰ م . می‌داند و معتقد است که «اصطلاح مدرنیسم هم برای تشخیص سبک و هم برای تعیین مکتب هنری این دوران کاربرد دارد». (برت، ۱۳۹۱، ۸۹). «از منظرگفتمانی هنر مدرن متأثر از نظریات فیلسوفانی چون «رنه دکارت» (۱۶۵۰- ۱۵۹۶) و «امانوئل کانت» (۱۸۰۴-۱۷۲۴) است که معتقد بودند با رجوع به عقل می‌توان به حقیقت‌های کلی دست یافت. کانت معتقد بود هنر را باید فارغ از هر منظوری جز زیبایی و لذت نگاه کرد، امر زیبا معطوف به دغدغه‌ها و مسائل خاص فرم و ترکیب است نه ارائه موضوع یا بیان مضامین خارجی. در سال ۱۹۲۰ میلادی دو منتقد انگلیسی، «کلایو بل و راجرفرای» متأثر از کانت اندیشه فرمالیسم را مطرح کردند؛ راجرفرای کارشناس نقاشی در موزه هنرهای زیبا متروپولیتین نیویورک بود و در کنار کلایو بل منتقد انگلیسی، معتقد بودند تمام توجه هنرمند باید معطوف به فرم اثر و مسائل زیبایی‌شناسی آن باشد و هرگونه هدف اجتماعی ناب بودن اثر را تهدید می‌کند. فرمالیسم پس از جنگ جهانی دوم به همت «کلمنت گرینبرگ» در آمریکا مورد توجه قرار گرفت. فرمالیسم به طور ناگستتنی در سنت مدرنیستی در هم تنیده شده است. هر چند اولی نتیجه و پیامد دومی است (برت، ۱۳۹۱، ۹۱-۹۳). «مانرو بیردزلی»[۷] (۱۹۷۹) در تعریف چیستی اثر هنری مدرن نوشته است: اثر هنری تنظیم قصدی شرایط برای فراهم کردن تجاربی با ویژگی‌های زیباشناختی است که می‌توان آن را سومین نظریه در مورد هنر و آخرین نظریه روان شناختی هنر نامید (دیکی، ۱۳۹۳، ۱۳).

موضوع زیبایی به عنوان غایت هنر سبب شد، هنرمند از بطن اجتماع جدا شده و به خلوت هنرمندانه خود پناه ببرد، در این زمان فردیت هنرمند بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت. به گفته رامین «مفهوم هنرمند در دوران مدرن به عنوان فردی آفرینش‌گر که به فعالیتی ویژه و فرا انسانی اشتغال دارد، زادهٔ دوره رنسانس است. قبل از آن زمان در اروپا، آنچه به منزله کار هنری می‌شناسیم به وسیله افرادی صورت می‌گرفت که وضعیتی مشابه کارورزان دیگر داشتند و نقاش، طراح و بنا در مقام افزارمندان و استادکاران با تعهدات جمعی و مسئولیت مشترک در کنار یکدیگر بودند، به همین قیاس تقسیمی که ما عموماً بین هنرهای متعالی و نازل یا تزئینی به عمل می‌آوریم دارای پیشینه تاریخی است و به برآمدن مفهوم هنرمند نابغه ربط پیدا می‌کند (رامین، ۱۳۹۴، ۱۴۴).

رویکرد پسامدرن

«با پایان یافتن جنگ جهانی دوم در دهۀ ۱۹۶۰ میلادی ساختار اجتماعی هنرها در اروپا و آمریکا تغییر کرد و گرایش‌هایی در هنرها ایجاد شد که آنها با عنوان پسامدرن می‌شناسیم. «پسامدرن خود به طور مستقل سبک هنری نیست، بلکه هر گونه گرایش و تجربه‌ایست که تلاش می‌کند دستورالعمل‌های مدرنیستی را، طرد و تمامی آن‌ها را از ساحت هنر جدا کند، جنبش‌هایی مانند پاپ آرت، واقع گرایی‌نو (طرد نقاشی سه‌پایه)، کنش‌گرایی، اُپ ارت (هنر دیدگانی)، هنر حرکتی، هنر مینیمال، جنبش فلوکسوس، جنبش حادثه هنری[۸] هنر مفهومی، ضد شکل، هنر فقیر، هنر خاکی، هنر بدنی، هنر اجرایی، ویدوئو آرت، هنر بازیافت، نمونه‌هایی از گرایش پسامدرن هستند که تأثیر زیادی بر جریان هنر معاصر گذاشتند.

«اگر مفاهیمی چون فناوری و صنعتی‌شدن، زمینه‌های ظهور مدرنیسم را در اروپا ایجاد کرد، ظهور رسانه‌هایی چون عکاسی و ویدئو، شبکه جهانی و مفاهیم چون جهانی‌شدن اندیشه پسامدرن را رقم زد، برخی اندیشمندان

چون «داگلاس‌کریمپ و والتر بنیامین» ظهور رسانه عکاسی و بازتولید مکانیکی اثر (تکثیر اثر) را عامل زوال هنر مدرن می‌دانند و برخی دیگر چون «دانتو» معتقدند که هنر با جعبه دستمال «بریلوی اندی وارهول» [۹] و زباله‌های مصرفی که هنرمندان پاپ آرت با خود به گالری‌ها و موزه‌ها آوردند، به پایان رسیده است» (برت،۱۳۹۱، ۹۸).

مبدأ این تحولات را می‌توان در آثار نئودادائیست‌ها و هنرمند شاخص آن «مارسل دوشان» پی‌گیری کرد. دوشان با انتخاب یک شی حاضرآماده (سنگ توالت منزلش) و ارسال آن به نمایشگاهی در نیویورک تمام سنت هنری غرب را به چالش کشید. حرکت دادائیست‌ها فراتر از یک شوخی در عالم هنر بود، در نظریه «حاضرآماده»[۱۰]دوشان، شیِ حاضرآماده خود به جای تصویر در اثر می‌نشیند. کیفیت و ویژگی‌ها ذاتی اشیا در این هم نشینی مهم نیست، آن چه اهمیت دارد ایده و نیت هنرمند است که آن‌ها را تبدیل به اثر هنری می‌کند. دانتو بیان می‌دارد تمامی بیست اثر حاضرآمادۀ دوشان، ابژه‌هایی بودند که آن‌ها را از زیست جهان گرفته و به مرتبۀ آثار هنری ارتقاء بخشیده بود. دوشان در این آثار تمامی آن چیزی راکه به مهارت و استادی و به ویژه به چشم هنرمند مربوط می‌شد، از مفهوم هنر کنار نهاد (دانتو، ۱۳۹۹، ۴۲).

اسمیت ریشه‌های استفاده از اشیا و مواد گوناگون را به استفاده هنرمندان از تکنیک‌های کولاژ در طول تاریخ هنر مرتبط می‌داند او بیان می‌دارد «سورئالیست‌ها پهنه استفاده از کولاژ را گسترش دادند و سپس دادائیست‌ها این تکنیک را با روحیات خود سازگار و با گرایش‌های خاص خود نسبت عنصر «ضد هنر» متجانس یافتند» (اسمیت، ۱۳۸۹، ۱۳۱). از نظر پسامدرن‌ها هر کسی می‌تواند هنرمند باشد، هنرمند موجودی منحصر به فرد نیست؛ چرا که فردیت هر انسانی معلول زبان، مناسبات اجتماعی و ناخوداگاه است. هر چیزی می‌تواند اثر هنری باشد و بدون آنکه زیبا، اصیل و منحصربفرد باشد، فقط کافیست حامل پیام یا ایده‌ای باشد. عنصر «حاضرآماده» سبب ایجاد پرسش‌هایی در چیستی هنر و اثر هنری شد و پژوهشگرانی چون دیکی و دانتو تلاش کردند در پژوهش های خود به تعریفی از هنر بپردازند. هرچند نظریات پژوهشگران تفاوت‌های بنیادینی با هم دارند اما همه آن‌ها در این موضوع مشترکند که آثاری هنری جدید را نمی توان بدون اطلاع از شرایط تاریخی و جغرافیایی آن‌ها بررسی کرد.

تصویر۱.
جعبه بریلوی وارهول.
منبع: www.moma.org

دانتو بیان می‌دارد که برای اینکه بدانیم چه چیزی هنر است یا نه، باید در فضای مفهومی آن قرار بگیریم و با گفتمان استدلالی دنیای هنر آشنا باشیم (برت،۱۳۹۱، ۹۷) و دیکی بر تایید ساختاری‌های فرهنگی جامعه یا عالم هنر تاکید می‌کند (دانتو، ۱۳۹۹، ۴۸).

هنر معاصر و ضرورت وجودی موزه‌ها

هنر معاصر الزاماً به آثاری که در دوران معاصر تولید می‌شوند اطلاق نمی‌شود، «کاترین میه» در این باره توضیح می‌دهد که هنر معاصر اصطلاحی است که از سال‌های ۱۹۸۰ میلادی فراگیر شد و جای اصطلاح‌های هنر پیشتاز و هنر زنده را گرفت. «سخن درباره شکلی از هنر است، نه درباره تمامی هنری که تمامی هنرمندان زنده‌ی امروز که در نتیجه با ما هم عصرند تولید کرده باشند» (میه، ۱۳۸۸، ۱۹) هنر جدید از ۱۹۸۰ میلادی به قلب فعالیت موزه ها وارد شد و به چهار دلیل عمده بر قدرت آن‌ها بیش از گذشته افزود.

۱. تکثر هنر نوین: قلمروی هنر نوین آنقدر وسیع است که برای تشخیص هنر از غیر هنر به نهادی رسمی چون موزه نیازمند است. وظیفه موزه این است که «آنچه را که در کامل‌ترین شکل بی‌نظمی ارائه شده است، سامان دهد و آنچه را که ناپایداراست، تثبیت کند؛ زیرا تنها مواد نیستند که لغزنده‌اند، بلکه معانی نیز چنین‌اند» (میه، ۱۳۸۸، ۱۱۳).

۲. نیازمند تفسیر بودن: جهت تفسیر شیوه‌های شخصی هنرمند موزه اثر هنری را در بستر و پیشینه تاریخی و فرهنگی‌اش قرار می‌دهد و معنی اثر هنری را می‌پرورانند و تلاش می‌کند، میان اثر با مخاطب ارتباط پویایی برقرار کند.

۳. نیاز به مرکزیت یافتن و نهادینه شدن در فرهنگ رسمی جامعه (اسمیت، ۱۳۸۹، ۱۳): موزه، چیزی را که به درون خود راه می‌یابد به عنوان سندی از زندگی و فعالیت انسان به جامعه عرضه می‌کند. الماسی می‌گوید «هیتو استیرل»[۱۰]معتقد است «موزه‌ها نقشی شبیه کارخانه‌ها دارند و کارکرد اصلی آن‌ها تولید فرهنگ، هنر و غیره است» (استیرل، ۱۳۹۵، ۱۳).

۴. یافتن ریشه‌های تاریخی اثر: موزه‌ها با مستندنگاری آثار هنری تلاش می‌کنند ریشه های تاریخی اثر را دریابند و ردپای آن را در طول تاریخ جستجو کنند. «هر اثری در ارتباط با گذشته‌اش توجیه شود، خود به خود در امتداد آن گذشته ثبت می‌شود: این آفرینش خود یک حلقه بالقوه از تاریخ است. در حقیقت، هر قدر آفرینش معاصر به نظرمان پر آشوب، فهم‌ناپذیر و فاقد معنا بیاید، نیاز به تسریع تاریخ‌سازی آن را بیشتر احساس خواهیم کرد» (میه، ۱۳۸۸، ۵۴).

تأثیر دوره مدرن و پست مدرن بر فرایند موزه ای شدن با توجه به نظریه دیکی

تمام فعالیت‌های موزه با فرآیند موزه‌ای‌شدن توصیف می‌شود، به نوشته «دوله و مه‌رس» موزه‌ای‌شدن، عملیات استخراج، فیزیکی یا مفهومی، چیزی از محیط طبیعی یا فرهنگی خود و اعطای جایگاهی موزه‌ای به آن است، درحالی‌که آن را به «اثر موزه‌ای» تبدیل می‌کند، به عبارت دیگر، آن را به رشته موزه‌ای وارد می‌کند. موزه‌ای‌شدن با یک مرحله جداسازی یا وقفه ایجاد می‌شود، آثار یا چیزهای واقعی از بافت اصلی خود جدا می‌شود تا به عنوان مدرک گویای واقعیتی که پیش از این به آن تعلق داشته است، مطالعه شوند (دوله و مه‌رس، ۲۰۱۳، ۷۹-۸۰). در

این تعریف با یک تحول معنایی مواجه هستیم، چیزی از بافت اصلی خود(استودیوی هنرمند) جدا می‌شود و در محیط موزه به عنوان مدرکی گویای واقعیت مطالعه شود. این تحول و جداسازی به اصالت و چیستی اثر وابسته نیست، بلکه به تفسیر موزه از اثر و چگونگی مستندنگاری اولیه مربوط است.

شکل‌گیری معیارهای زیبایی‌شناسی در هنر با تولد موزه‌ها در قرن هجدهم میلادی همزمان است، موزه‌هایی که در این دوران شکل گرفتند، بسیار شیء محور بوده و معیارهای ارزیابی آن سلیقه و تجربه زیبایی‌شناسی عده‌ای اندک است و به ارتباط با جامعه اهمیت چندانی نمی‌دهند. «جان دیویی»، از منتقدان جدی مدرنیسم در مقاله «هنر به مثابه تجربه» اظهار داشته است که: «تقسیم‌بندی و جداسازی حیطه‌های مختلف زندگی، سپس ایجاد نظام و دستگاهی از ارزش‌ها و در نهایت محکوم کردن زندگی روزمره به جرم روحانی نبودن، اساساً پذیرفتنی نیست، مراکز هنری جهان مدرن مانند موزه و گالری‌ها هاله‌ای از تقدس حول شی هنری ایجاد کرده و آنرا از دسترس عموم دور نگه داشته‌اند» (شایگان فرد، ۱۳۸۸، ۸۶).

«سینتیا فریلند»[۱۲] به نخبه‌گرایی موزه‌های هنری اشاره کرده و بیان می‌دارد در سراسر آمریکای شمالی و اروپا مخاطبین موزه‌ها فقط ۲۲ درصد جمعیت هستند (الماسی، ۱۳۹۵، ۱۲). با ظهور جنش‌های پسامدرن، موسسات هنری مانند موزه‌ها رویکردهای اجتماعی‌تری اتخاذ و تلاش کردند تا سیاست و فضاهای داخلی و بیرونی خود را با شکل‌های تازهٔ هنری همسو کنند، شعارهای روز جهانی موزه‌ها که هر ساله توسط شورای جهانی موزه «ایکوم»[۱۳] طرح می‌شود، در دهه‌های اخیر تلاش داشته توجه موزه‌داران در سراسر جهان را به موضوعات بیرون از ساختمان موزه و مسائلی چون محیط زیست، خرده فرهنگ‌ها و چالش‌های اجتماعی معطوف کند. «هوفمن» در کتاب خود «هنر از نگاه یک کیوتور» به تفاوت موزه با دیگر موسسات هنری اشاره می‌کند و می‌گوید موزه یک نهاد رسمی است که آن را از دیگر مکان‌های ارائه کننده هنر مانند گالری‌های بزرگ، دوسالانه‌ها و جشنواره‌های بزرگ هنری جدا می‌کند. موزه برای آموزش پیشرفت جامعه به وجود آمده است و بر خلاف گالری‌ها که هدف اصلی‌شان درآمدزایی برای هنرمند و خودشان است؛ انگیزه اصلی مراکزی که آثار گردآوری می‌کنند آموزش و طرح مسائل جامعه است (هوفمن، ۱۳۹۷، ۵۱). موزه‌های جدید به نوعی موزه های اجتماع محور هستند که تلاش دارند آثار هنری را در بستر تاریخ و فرهنگی شان تعریف کنند، در ارتباط با تأثیرگذاری موزه‌ها در سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم، دانتو در مقاله «رویای بیداری» بیان می‌کند «به یاد دارم که چگونه نیویورکی‌ها از دوسالانه «ویتنی» انتظار داشتند مسیری را بیاموزند که هنر می‌پیمود. سال‌های طولانی «کلمنت گرینبرگ» در این خصوص مرجع بود اما در سال‌های ۱۹۸۴ سلطهٔ او تا حدود زیادی پایان یافت. به جای جنبش‌های هنری، جنبش‌های سیاسی نظیر فمینیسم، خواهان فضایی برای نشان دادن کار خود شدند. گرایش به تنوع فرهنگی بیش از آنکه جنبش باشد تصمیم نمایشگاه گردانان مبنی بر نمایش هنر سیاه پوستان، آسیایی‌ها، سرخ پوستان و همجنس خواهان بود (دانتو، ۱۳۹۹، ۳۹).

هر چند نظریات جدید بر اجتماعی شدن موزه‌ها تأکید می‌کند، با این حال پرداختن به موضوعات اجتماعی برای موزه‌های هنری معاصر آسان و بدون چالش نیست. گزارشات کاترین میه در کتاب «هنر معاصر تاریخ و جغرافیا» و مقالات سینتیا فریلند، نشان می‌دهد موزه‌های هنری معاصر در آمریکا و اروپا هنوز هم ترجیح می‌دهند از دستورالعمل مدرنیستی پیروی می‌کنند. میه از نقل «یان دباوت» بیان می‌کند هنر معاصر ، پیش از زندگی مردم، زندگی مدیران موزه را دشوار می‌سازد (میه، ۱۳۹۶، ۳۷). جهان هنر عموماً از نوعی گفتمان تبعیت می‌کند که بر فرآیند موزه‌ای‌شدن تأثیر می‌گذارد. به عنوان مثال انتخاب یک اثر در موزه هنرهای مدرن در نیویورک یا برتری یک اثر در یک بینال بین‌المللی، بر فرآیند موزه‌ای‌شدن آثار در تمام موزه‌های هنری در مناطق مختلف جهان اثر

می‌گذارد. در واقع موزه‌ها تمایل دارند یک الگوی تکراری از هنر را مدام به کار گیرند. آن‌ها ترجیح می‌دهند اثری که از فرهنگ و گفتمان غالب پیروی نمی‌کند را کنار بگذارند، چرا که هر اثر هنری با مصالح و ویژگی‌های خاص خود چالش تازه‌ای برای موزه ایجاد می‌کند. به همین دلیل، تاریخ موزه‌ها تاریخ حذف بسیاری از اقلیت‌ها نیز هست، موزه همان‌قدر که می‌تواند به یک اثر یا هنرمند ارزش و فرصت دیده شدن بدهد، می‌تواند این فرصت را از دیگری دریغ کند.

نتیجه

این پژوهش با تطبیق هنر مدرن و پست مدرن به تأثیر این دو جریان بر فرآیند موزه‌ای شدن و نحوهٔ عملکرد موزه‌های هنری معاصر در خصوص گزینش آثار هنرمندان معاصر پرداخت. همان‌گونه که در مقایسه مفهوم اثر هنری در دوره مدرن وپست مدرن دیده شد، هنرمعاصر با سبک خاصی شناخته نمی‌شود، بلکه به مجموعه کاملی از تمامی سبک و شیوه‌های شخصی هنرمندان گفته می‌شود که با استفاده از رسانه‌های گوناگون به خلق اثر هنری می‌پردازند، جریانات پسامدرنی که بر هنر معاصر تأثیر گذاشتند با ماهیت ضد موزه و موزه‌گریزی تلاش داشتند تا تمام دستورالعمل‌های مدرنیستی را که توسط موزه‌ها و دیگر نهادهای هنری به جریان اصلی هنر تبدیل شده بود را زیرپا بگذارند. اما بعدها در دهه ۸۰ میلادی به دلیل ماهیت متکثر و ناهمگن خود به قلب فعالیت موزه‌ها بازگشتند و سبب تحولاتی در معماری و مدیریت موزه‌ها شدند. موزه‌های جدید به زمینه اجتماعی و فرهنگی هنرها توجه بیشتری نشان دادند و موزه‌های جامعه‌محور دوره پست‌مدرن، جایگزین موزه‌های شیءمحور در دوره مدرن شد. در آمریکا موزه‌داران به جای تمرکز بر تحولات سبک‌شناسی هنر مدرن به جریانات اجتماعی چون فیمینسم و هنر اقلیت‌ها مانند سرخ‌پوستان و سیاه‌پوستان و هنرمندانی از آفریقا و آسیا توجه بیشتری نشان دادند و بر دایره هنر و هنرمندان بیش از پیش افزودند.

با توجه به پرسش این پژوهش، مشاهده می‌شود معیارهای موزهای هنری معاصر برای گزینش آثار غالباً همان رویکرد مدرنیستی است. گفتمان دوران مدرن با رویکرد نخبه‌گرا و گفتمان پسامدرن با رویکرد جامعه‌گرا بر فرآیند موزه‌ای شدن اثر تأثیرگذاشتند. علت رویکرد غالب مدرنیستی کنونی موزه‌ها برای گزینش آثار این بوده که جامعه محوری پسامدرنیستها، خالی ازچالش نبوده است. در تمام دوران‌ها گفتمان‌های غالب جامعه بر فرآیند موزه ای‌شدن آثار تأثیر داشته و چالش مهمی میان موزه‌داران و جامعه هنری غالب ایجاد کرده است، ریسک پذیرفتن آثار اقلیت‌ها گاهی چنان خطرناک می‌شود که موزه ترجیح می‌دهد به آن تن ندهد و در برابر انتقاد تیز هنرمندانی که گفتمان هنر را در احاطه خود دارد، قرار نگیرد. با این حال موزه می‌تواند در تعریف مجموعه خود، با پرداختن به صدای‌های کمتر شنیده شده، میان گفتمان‌های گوناگون در جامعه توازن ایجاد کند و بدین طریق در تحقق عدالت اجتماعی و توسعه اجتماعی گام بردارد.

در ایران نیز موزه‌های هنری معاصر در تعریف مجموعهٔ خود تمایل دارد از یک الگویی واحد تبعیت کنند، طبیعی است تعریف مجموعه در موزه‌های هنر معاصر سراسر ایران می‌تواند موضوع پژوهش مستقلی باشد، تعریف مجموعه به جای پیروی از الگوهای واحد، می‌تواند با بررسی شرایط اجتماعی جامعه و محیط پیرامون موزه باشد، به عنوان مثال اگر در محیط پیرامون موزه آمار خودکشی زنان بالاست، موزه با محور قرار دادن زندگی و چالش‌های زنان در اجتماع به جمع آوری مجموعه و گزینش آثار هنری زنان اقدام نماید و همچنین با برگزاری کارگاه‌های مرتبط

و گسترش مفاهیم مجموعه به ویژه به دانش آموزان دختر نقش فعالی در کاهش خودکشی و آسیب‌های اجتماعی بازی کند. یکی از خطراتی که موزه‌های هنرهای معاصر را درگیر می‌کند، میل هنر معاصر به جهانی شدن است به همین دلیل برخی از موزه‌های هنری محلی تلاش می‌کنند هنرمندان بومی را با گفتمان‌های غالبِ جهان هنر نزدیک‌تر کنند، این سیاست‌ها اگر چه در ارتقای هنرمندان بومی مهم تلقی می‌گردد، اما خطر فراموشی ارزش‌های بومی و خرده فرهنگ‌ها را نیز در بردارد. در اینجا معضل اصلی نادیده گرفتن بحثی است که در دهه‌های اخیر توسط شورای جهانی موزه بارها مورد تأکید قرار گرفته است و آن خطر جهانی شدن و نقشی که موزه می‌تواند در ارتباط با جوامع محلی و ماندگاری ارزش‌های فرهنگی آن ایفا کند. موزه باید بازتاب صدایی باشد که ارزش شنیده شدن دارد، اما کمتر مورد توجه قرار گرفته است. وظیفه اول موزه حفظ میراث فرهنگی مردم، ارتباط و گسترش آن در فرهنگ جهانی است.

معیارهای پیشنهادی به موزه‌ها برای گزینش آثار و تدوین سیاست‌های رهبردی لازم دربرگیرندهٔ؛ مشارکت موزه‌داران در کنار هنرمندان و گروه‌های فعال اجتماعی مانند اساتید آموزش هنر و جامعه شناسان است. در این میان شایسته است، آثار هنری خرده فرهنگ‌ها به منظور کمک به پیشرفت آن‌ها با تأکید بر حفظ ارزش‌های بومی، مورد توجه قرارگیرد. همچنین مکان زیست، تجربه، شیوه کار هنریِ هنرمندان مناطق نابرخوردار، و عدم قیاس کار آن‌ها با هنرمندان حرفه‌ای (این موضوع در ارتباط با هنرمندان بومی حایز اهمیت است) در نظر باشد. در آخر نمایش آثار گروه های کمتر دیده شده به منظور ایجاد توازن میان صدای‌های مختلف جهان هنر، بخشی دیگر از مسئولیت اجتماعی موزه‌ها در این راستاست.

پی‌نوشت

۱. نمونه‌های دشوار به آثاری اشاره دارد که در نظر اول نمی‌توان آن‌ها را در بین آثار هنری طبقه بندی کرد.

2. Terri Barret
3. Cathrine mille
4.George Dickie
5. Arthur C. Danto
6. Robert Atkins
7. Monroe Beardesly
8. Happening
9. Andy Warhol
10. Handmade
11. Hito Steyerl
12. Cyntheia Freeland
13. ICOM

منابع

- استیرل، هیتو. (۱۳۹۱). *آیا موزه یک کارخانه است؟ در موزه یک کارخانه است: مجموعه راهنمای سیاسی برای هنر* (مترجم ایمان گنجی و کیوان مهتدی). تهران: حرفه هنرمند.

- اسمیت، ادوارد لوسی. (۱۳۸۹). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنش‌های هنری قرن ۲۰*. (مترجم علیرضا سمیع آذر). تهران: چاپ و نشر نظر.

- اسمیت، ادوارد لوسی. (۱۳۸۹). *مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم (جهانی شدن و هنر جدید)*. (مترجم علیرضا سمیع آذر). تهران: چاپ و نشر نظر.
- الماسی، مریم. (۱۳۹۵). نقش فرآیندهای موزه‌ای شدن اشیاء در تعریف هنر (کارشناسی ارشد گروه مطالعات موزه). دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر تهران، ایران.
- برت، تری. (۱۳۹۱). *نقد هنر، شناخت هنر معاصر* (مترجم کامران غبرایی). تهران: انتشارات نیکا.
- دانتو، آرتور کلمن. (۱۳۹۹). *آنچه هنر است* (مترجم فریده فرنودفر). تهران: نشر چشمه.
- دوله، آندره. و مه‌رس، ف. (۲۰۱۳). *مفاهیم کلیدی موزه‌شناسی* (ترجمه کورس سامانیان، مرضیه حکمت، معصومه کریمی و آرماند کولین). قابل دسترسی:
www.researchgate.net/publication/340279588_Key_Concepts_of_Museology_Translation_into_Persian
- دیکی، جورج. (۱۳۹۳). *هنر و ارزش* (مترجم مهدی مقیسه). تهران: ترجمه و نشر آثار متن.
- رامین، محمد علی. (۱۳۹۴). *مبانی جامعه شناسی هنر*. تهران: نشرنی.
- شایگان‌فرد، نادر. (۱۳۸۸). جایگاه موزه در تأملات زیبایی شناسانهٔ جان دیویی. *فصلنامه زیباشناخت*، (۲۱)، ۸۵-۱۰۴.
- میه، کاترین. (۱۳۸۸). *هنر معاصر تاریخ و جغرافیا* (مترجم مهشید نونهالی). تهران: چاپ و نشر نظر.
- هوفمن، ینس. (۱۳۹۷). *الفبای هنر امروز* (مترجم افرا صفا). تهران: چاپ و نشر نظر.
-www.moma.org

© 2020 by the authors. Licensee SCU, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0 license) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).