Received: 2024/07/18
Accepted: 2025/01/15

New Institutionalism in European Art Institutions: Rise, Impact, and Fall

Mohammad Mostafa Yazdanpanah, PhD Candidate of Visual Arts, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding author)

Hasan Bolkhari Ghehi, Full Professor in Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

Abstract

New Institutionalism emerged in the late 1990s as an innovative managerial model within European art institutions, including galleries, art centers, and museums. This model redefined the role of art institutions, transforming them from static, traditional entities into dynamic, interactive, and audience-centered environments. Influenced by curatorial practices, the critical discourse of *"Institutional Critique"*, and the academic field of *"New Museology"*, New Institutionalism developed alongside the expansion of biennials and a broader "Social Turn" in the art world, emphasizing social interaction and engagement. Unlike traditional management models that prioritized neutral exhibition spaces and commercial interests, New Institutionalism positioned art institutions as hybrids of community centers, laboratories, and academies. This shift aimed to democratize the cultural landscape by making institutions more accessible and responsive to diverse audiences. Despite its initial success, the mainstream application of New Institutionalism did not endure beyond two decades. Economic crises, political shifts towards neoliberal or populist cultural policies, and conflicting institutional interests led to the dissolution of many associated organizations or their reversion to conventional management models. Nevertheless, its influence persists, continuing to shape contemporary debates on the role and function of art institutions.This article presents fundamental research employing library resources, a descriptive-analytical method, and a discourse analysis framework based on the two-sided model of Art discourse. It investigates the context and factors driving the emergence of New Institutionalism, examines its functions and influence on art institutions, and explores the shortcomings and reasons for its decline.

Keywords: New Institutionalism, New Museology, Institutional Critique, Art Management, Art Institutions

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۰/۲۶

محمد مصطفی یزدان‌پناه[۱]، حسن بلخاری قهی[۲]

پیدایش، تاثیر و افولِ الگوی مدیریتی «نهادگرایی نوین» در موسسه‌های هنر اروپایی*

چکیده

«نهادگراییِ نوین» به‌منزله‌ی الگوی مدیریتی جدید از اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰ توسط برخی از موسسه‌های هنر اروپایی از جمله گالری‌ها، مراکز هنر و موزه‌های هنر به‌کار گرفته شد و تا اواخر دهه‌ی نخست قرن بیست و یکم، الگوی مدیریتی غالب بر این موسسه‌ها بود. این الگو که عمدتا مبتنی بر شیوه‌های کیوریتوریال و متاثر از گفتمان انتقادیِ «نقد نهادی» و حوزه‌ی مطالعاتی «موزه‌شناسی نوین» است، به‌دنبال گسترش دوسالانه‌ها، اهمیت‌یافتن تعامل اجتماعی و به‌صورت کلی یک «چرخش اجتماعی» در جهان هنر، شکل گرفت. نهادگرایی نوین برخلاف الگوی سنتی مدیریت که مبتنی بر ایجاد فضایی به‌ظاهر خنثی است و نگاه تجاری به هنر را در اولویت قرار می‌دهد، موسسه‌های هنر را به فضایی پویا، تعاملی و مخاطب‌محور بدل می‌کند. در نهایت جریان اصلی نهادگرایی نوین بیش از دو دهه دوام نیاورد و به‌دنبال عواملی همچون بحران اقتصادی و تضاد منافع، بسیاری از موسسه‌های مرتبط با آن منحل شدند یا به الگوی مدیریتی سنتی بازگشتند، اما با این وجود تاثیرات آن بر موسسه‌های هنر و به‌صورت کلی جهان هنر، تا به امروز ادامه یافته است. مقاله‌ی حاضر از منظر هدف، پژوهشی بنیادی به‌شمار می‌آید که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و با تکیه بر روشی توصیفی-تحلیلی، رویکردی مبتنی بر برداشتی از تحلیل گفتمان و با تکیه بر مدل دو وجهی گفتمان هنر (سویه‌ی نظری و عملی)، ابتدا به بررسی و تحلیل زمینه و عوامل موثر بر پیدایش نهادگرایی نوین، سپس کارکرد و تاثیرات آن در موسسه‌های هنر و در نهایت به آسیب‌شناسی این جریان و تحلیل دلایل افول آن می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: نهادگرایی نوین، نقد نهادی، موزه‌شناسی نوین، مدیریت هنر، موسسه‌های هنر

* این پژوهش برگرفته از فصل سوم پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان «شکل‌گیری و تحولات موزه‌ی هنر با توجه به نسبت هنر و جامعه» است که در ۱۴۰۲ به راهنمایی نویسنده دوم در گروه مطالعات عالی هنر دانشگاه تهران، به انجام رسیده است.

[۱] دانشجوی دکتری هنرهای تجسمی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

Email: m.m.yazdanpanah@ut.ac.ir

[۲] استاد تمام گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

مقدمه

تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مختلف همچون جریان‌های اجتماعی-سیاسی، سیاست‌های فرهنگی، دیدگاه‌های نظری، پیشرفت‌های فناوری، جنبش‌های هنری و در نهایت طرح الگوهای مدیریتی نوین، در مقاطع تاریخی مختلف همواره بر تحول و توسعه‌ی هنر تاثیرگذار بوده‌اند. مؤسسه‌های هنر – شامل مراکز فرهنگی-هنری، گالری‌های هنر و در راس آنها موزه‌ی هنر- علاوه بر حفظ میراث هنری و انتقال آن به آینده، نقشی اساسی در به‌رسمیت شناخته‌شدن آثار هنری و هنرمندان نوظهور ایفا می‌کنند و برای نمایش آثار هنری و ترویج اشکال جدید هنری، از شیوه‌های مختلف بهره می‌برند. آنها همچنین در زمینه‌ی آموزش عموم و ایجاد زمینه‌ای برای درک جایگاه و اهمیت هنر فعالیت می‌کنند و در این رابطه علاوه‌بر برپایی نمایشگاه‌ها، به برگزاری برنامه‌ها و رویدادهای جانبی، مانند نشست‌های علمی، کارگاه‌های عملی، پروژه‌های پژوهشی و برنامه‌های حمایتی می‌پردازند و بنابراین ضمن جذب مخاطبان بیشتر از میان عموم مردم، نقشی اساسی در تعریف کارکرد هنر در جامعه، ایفا می‌کنند. بنابراین شیوه‌ی مدیریت این موسسه‌ها، عاملی اساسی در توسعه‌ی هنر و به‌صورت مشخص توسعه‌ی نهادی هنر[1] محسوب می‌شود که می‌تواند ضمن تعریف جایگاه و چیستی هنر، کارکرد هنر را نیز در جوامع تعریف کند.

اولین شکل موسسه‌ی هنر به‌مثابه‌ی موسسه‌ای که به ارائه‌ی عمومی هنر می‌پردازد، در قرن هجدهم و در قالب «موزه‌ی عمومی هنر» شکل‌گرفت؛ زمانی که به‌دنبال انقلاب فرانسه، شکل‌گیری حوزه‌ی عمومی و اهمیت یافتن عمومیت، درهای «موزه‌ی لوور» به روی عموم مردم گشوده شد. به‌تدریج پیدایش انواع دیگر موسسه‌های هنر مانند موزه‌های هنر مدرن و معاصر، گالری‌های هنر، مراکز فرهنگی-هنری و غیره نیز از ابتدای قرن بیستم آغاز شد و هرکدام با تکیه بر الگوهای مدیریتیِ متناسب با وضع موجود هنر و جامعه، برای حفظ ارتباط میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب هنر و ایفای نقش در مناسبات اقتصادی تلاش کردند.

در دهه‌ی آخر قرن بیستم، «نهادگرایی نوین[2]» به‌منزله‌ی یک الگوی مدیریتی جدید مطرح شد و گذشته از عمر کوتاه خود، تاثیرات قابل توجهی بر رویکرد موزه‌ها و دیگر موسسه‌های هنر گذاشت. این الگوی نوین که بر تعامل بیشتر با بازدیدکنندگان و ایجاد فضایی پویا و دموکراتیک مبتنی بود، از فناوری‌ها و رسانه‌های جدید بهره می‌برد و همچنین بر اعمال کیوریتوریال تاکید ویژه‌ای داشت. نهادگرایی نوین تحت تاثیر فضای فکری اواخر قرن بیستم از جمله غلبه‌ی «نگرش ضد نهادی[3]» و همچنین جریان‌هایی انتقادی که نهاد هنر را موضوع انتقاد خود قرار داده بودند، شکل‌گرفت و موسسه‌های هنر مبتنی بر این الگو، برخلاف الگوی سنتی مدیریت هنر که بر اساس آن، بازدیدکنندگان به‌مثابه‌ی مصرف‌کننده‌ی صِرف درنظر گرفته می‌شدند، سعی داشتند تا در پروژه‌های خود، برای مخاطبان نقشی فعال تعریف کنند. ازاین‌رو، نهادگرایی نوین ضمن بازتعریف نقش‌هایی همچون هنرمند، مخاطب، اثر هنری، کیوریتور و غیره، توانست پتانسیل هنر را گسترش دهد و چشم‌اندازهایی تازه برای موسسه‌های هنر ترسیم کند.

بنابراین بررسی ابعاد مختلف نهادگرایی نوین علاوه بر اینکه برای دستیابی به شناختی جامع از تحولات هنر در عصر حاضر ضروریست، واکاوی آن کمک می‌کند تا با تکیه بر شناخت و آسیب‌شناسی تجربیات به‌کارگیری این الگو در موسسه‌های هنری، الگوهای مدیریتی، متناسب با وضع موجود هنر و جامعه طرح کرد. برای پاسخ به مسئله اصلی پژوهش حاضر که فراهم ساختن شناختی جامع از ابعاد مختلف الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین است، مقاله‌ی حاضر با تکیه بر برداشتی از تحلیل گفتمان و مبنا قرار دادن مدل دو وجهی گفتمان هنر (سویه‌ی نظری و عملی)، در سه سطح به پرسش‌های چگونگی پیدایش، کارکرد و تاثیرات و چرایی افول این الگوی مدیریتی، پاسخ می‌دهد.

پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های فارسی‌زبان تاکنون به این مبحث پرداخته نشده است اما در مطالعات انگلیسی‌زبان، پژوهشگران زیادی به ابعاد مختلف نهادگرایی نوین پرداخته‌اند. اولین متن منتشر شده در ارتباط با نهادگرایی نوین، مجموعه مقالاتی است که توسط جوناس ایکبرگ[۴] تحت عنوان نهادگرایی نوین (۲۰۰۳) گردآوری شده و در آن ضمن معرفی اصطلاح نهادگرایی نوین[۵] -که از مطالعات جامعه‌شناختی و اقتصاد وام گرفته‌شده[۶]-، به موضوعاتی همچون دوسالانه‌ها، پروژه‌های هنری و نقد نهادی[۷] پرداخته شده است[۸]. ایکبرگ در مقدمهٔ این کتاب به تعدادی از مؤسسه‌ها و موزه‌های هنر نروژی و بین‌المللی معاصر اشاره می‌کند که با تکیه بر بودجهٔ عمومی فعالیت می‌کنند و با هدف بازتعریف نقش موسسه‌های هنر معاصر و همچنین گذر از چارچوب نهادی هنر و گفتمانی که اثر هنری را به ابژه‌ای صرف محدود می‌کند، شیوه‌های مختلفی را به‌کار گرفته‌اند (Ekeberg. 2003: 9). ایکبرگ این موزه‌ها و موسسه‌های هنر را ذیل عنوان «نهادگرایی نوین» قرار می‌دهد، جریانی که به زعم او «در چشم‌انداز هنر معاصر، محوری و حتی حیاتی بود» (Ibid: 14).

در اولین متون مرتبط با نهادگرایی نوین (Ekeberg. 2003; Doherty. 2004; Farquharson. 2006; Möntmann. 2007) ضمن بررسی زمینه‌ی شکل‌گیری و عملکرد مؤسسه‌های مرتبط با آن، شیوه‌هایی که این موسسه‌ها برای ایجاد فضایی دموکراتیک از آنها بهره گرفتند، بررسی و تحلیل شده است. همچنین برخی از آنها به آسیب‌شناسی این جریان پرداخته‌اند که از این میان می‌توان به مقاله‌ی نینا مونتمن[۹] پژوهشگر حوزه‌ی مطالعات نهادی هنر، با عنوان برآمدن و سقوط نهادگرایی نوین (۲۰۰۷) اشاره کرد که به ارتباط میان شکست نهادگرایی نوین با بستر سیاسی نئولیبرال -که از اهداف و اعمال انتقادی کیوریتورها حمایت نمی‌کند- و کاهش بودجه‌ی دولتی این موسسه‌ها پرداخته است[۱۰].

همچنین یکی از مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط با نهادگرایی نوین در ۲۰۱۴ ، توسط کالب[۱۱] و فلاکیگر[۱۲] انجام و به‌صورت یک ژورنال آنلاین منتشر شده است. این مجموعه یکی از کامل‌ترین منابع موجود در این زمینه است که طی آن، نظریات مرتبط با نهادگرایی نوین از طریق گفت‌وگو و مکاتبه با چهره‌های شاخص و همچنین متونی که دراین باره نگاشته شده، جمع‌آوری شده است. متون منتشر شده در این ژورنال موضوعاتی همچون چگونگی شکل‌گیری نهادگرایی نوین، تحلیل عملکرد مؤسسه‌های مرتبط و همچنین آسیب‌شناسی و واکاوی موانعی که نهادگرایی نوین با آن روبه‌رو شده است را شامل می‌شود[۱۳].

پژوهش حاضر با تکیه بر منابع یاد شده که به برخی از ابعاد نهادگرایی نوین پرداخته‌اند و درنظر گرفتن شرایط و تحولات اجتماعی-سیاسی، اقتصادی و فکری اروپا در بازه زمانی مرتبط با پیدایش نهادگرایی نوین تا زمان افول آن و همچنین تحولات نظری و عملی مرتبط با هنر در این دوران، با در نظر گرفتن ابعاد نظری و عملی بنیادی و رابطه متقابل این نوع عوامل -نظری و عملی-، تحلیلی جامع و مانع از این الگوی مدیریتی و نسبت آن با شرایط و تحولات مذکور ارائه می‌دهد؛ رویکردی که در پژوهش‌های پیشین مرتبط با این موضوع تاکنون اتخاذ نشده است.

روش‌شناسی پژوهش

این مقاله از منظر هدف، پژوهشی بنیادی به‌شمار می‌آید که با تجزیه و تحلیل داده‌های کیفی که با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند و تکیه بر روشی توصیفی-تحلیلی، در ابتدا زمینهٔ تاریخی، فکری، مطالعاتی و عملی نهادگرایی نوین را تحلیل می‌کند و پس از توصیف و تحلیل چگونگی پیدایش و کارکرد این الگوی مدیریتی و تاثیر آن بر موسسه‌های هنر، به آسیب‌شناسی این الگوی مدیریتی و تحلیل دلایل افول آن می‌پردازد.

رویکرد محوری در تحلیل موارد مذکور و پاسخ به مسئله و سوالات پژوهش، مبتنی بر برداشتی از تحلیل گفتمان و شیوه‌ای رایج در مطالعات فرهنگی است که بر اساس آن، رابطه‌ی میان نظریه و عمل، مبنای تحلیل مقولات فرهنگی و اجتماعی قرار می‌گیرد. دراین‌باره می‌توان به اظهار فوکو[۱۴] در دیرینه‌شناسی دانش (۱۹۷۲) اشاره کرد که بر اساس آن، گفتمان‌ها غیرقابل تقلیل به زبان و گفتار و درواقع، مجموعه‌ای از اعمال تلقی می‌شوند که به‌شکلی نظام‌مند، ابژه‌هایی را که گفتمان از آنها سخن می‌گوید شکل می‌دهند (Foucault. 1972: 48). لری شینر[۱۵] که در پژوهش محوری خود یعنی اختراع هنر (۲۰۰۱) این رویکرد را مبنا قرار داده است، در مقدمه‌ی این کتاب عنوان می‌کند که مفاهیم و ایده‌های مرتبط با هنر، بدون وجود نظامی از اعمال و موسسه‌های نهادی نمی‌توانند وجود داشته باشند و متقابلاً موسسه‌های نهادی نیز بدون وجود شبکه‌ای از مفاهیم و ایده‌های مشروعیت یافته، کارکردی نخواهند داشت (Shiner. 2001: 11)[۱۶]. بر این اساس می‌توان الگوی نهادگرایی نوین را گفتمانی پنداشت که از دو سویه‌ی نظری و عملی تشکیل شده است که در بخش‌های آغازین بدنه‌ی اصلی این مقاله، زمینه‌ی شکل‌گیری هرکدام از این سویه‌ها که در نهایت به پیدایش نهادگرایی نوین منجر شده، بررسی و تحلیل شده است و سپس ضمن درنظر داشتن این دو سویه‌ی گفتمانی و رابطه‌ی متقابل میان آنها، به توصیف و تحلیل کارکرد و تاثیرات نهادگرایی نوین و در نهایت، تحلیل دلایل افول آن –با درنظر داشتن چالش‌های عملی و نظری- پرداخته شده است.

زمینه‌ی تاریخی: پیدایش الگوهای مدیریتی موزه‌ی هنر

در این بخش از مقاله و برای یافتن زمینه‌های تاریخی پیدایش الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین، به بررسی و تحلیل الگوهای مدیریتی غالب و محوری موسسه‌های هنر از جمله موزه‌های هنر که از ابتدای شکل‌گیری موزه‌ی هنر به معنای امروزی خود تا به امروز به‌کار گرفته شده، پرداخته شده است.

در آگوست ۱۷۹۳، در سالگرد انقلاب فرانسه و به عنوان تحقق بخشی از آرمان‌های این انقلاب که بر عمومیت و دسترسی عمومی تاکید داشت، درب‌های موزه‌ی لوور به‌روی عموم گشوده شد و آثاری که پیش‌از این متعلق به پادشاه و کلیسا بودند، به نمایش عمومی درآمدند. عمومی شدن موزه‌ی لوور، نمادی از موفقیت سیاسی جمهوری جدید و نمود عملی شعارِ «آزادی، برابری و برادری» بود که به‌مثابه‌ی الگویی به دیگر کشورهای غربی راه پیدا کرد. تولد «موزه‌ی عمومی هنر» را می‌توان به‌مثابه‌ی تولد موزه‌ی هنر به‌معنای امروزی خود تلقی کرد و بنابراین الگویی که در ابتدا به‌شکلی منسجم در موزه‌ی لوور به‌کار گرفته شد را می‌توان به عنوان اولین الگوی مدیریتی موزه‌ی هنر محسوب کرد. گذشته از نمایشگاه‌های دوره‌ای موسوم به «سالن» که از ۱۷۳۷ زیرنظر آکادمی در موزه‌ی لوور برگزار شد -و معدود نمونه‌های مشابه در اروپا-، موسسه‌های هنر و موزه‌های هنر تا اوایل قرن بیستم عمدتاً بر حفظ و نمایش مجموعه‌ی دایمی آثار هنری خود تمرکز داشتند. بیشتر این آثار متعلق به ادوار تاریخی گذشته و در واقع غنیمت‌هایی بودند که حکومت‌ها طی کشورگشایی‌های خود، آنها را تصاحب کرده بودند. جان دیویی[۱۷] دراین‌باره عنوان می‌کند که موزه‌های اروپا ازجمله یادبودهای ظهور ناسیونالیسم و امپریالیسم هستند؛ موزه‌هایی که در هر پایتخت باید حضور داشته باشند تا عظمتِ گذشته‌ی هنری و همچنین غنائم جنگی پادشاهان خود را به نمایش بگذارند که انباشت غنائم جنگی ناپلئون در موزه‌ی لوور نمونه‌ای ازاین‌دست است (Dewey. 2005: 8).

از اَواخر قرن نوزدهم، با شکل‌گیری جنبش‌های آوانگارد که در مقابل نظام سنتی هنر و همچنین آکادمی و موزه‌ی هنر به‌مثابه‌ی نمود آن، قد علم کردند – و به شیوه‌های مختلف از جمله برگزاری نمایشگاه‌های مستقل، موضع انتقادی خود را نشان دادند -، بستری تازه برای ظهور شکل جدیدی از موزه‌ی هنر فراهم شد؛ موسسه‌ای که بتواند آثار «آوانگاردهای بریده از سنت‌های هنری» را درون خود جای دهد (دو مزون روژ،

۱۳۸۹: ۷٤). «موزه‌ی هنرهای مدرن (مما)[۱۸]» که در ۱۹۲۹ با ابتکار «کمیته‌ای مرکب از آماتورها و کلکسیونرها» (همان) تاسیس شد، این نقش تازه را به عهده گرفت و نقطه‌ی عطفی دیگر در تاریخ توسعه‌ی هنر بود و به‌منزله‌ی الگویی تازه برای موسسه‌های هنر پس از خود ظاهر شد.

تحولات هنری و پیدایش مدیوم‌های جدیدی که حتی در چارچوب الگوی موزه‌ی هنرهای مدرن نمی‌گنجید موجب شد که ساختارهای نهادی و الگوهای مدیریتی دیگری نیز برای موزه‌ها تعریف شود تا بتوانند این آثار را درون خود جای دهند و آنها را به نوعی نهادینه کنند. ازاین رو به‌تدریج موزه‌هایی با الگویی جدید و بدون گنجینه‌ی آثار و با درنظر گرفتن فضایی برای ارائه آثار موقت و مدیوم‌هایی مثل پرفورمنس و چیدمان نیز به صورت پراکنده و به تدریج پدید آمد که از جمله می‌توان به بنیاد هنرهای معاصر[۱۹] در لندن، موزه هنرهای معاصر[۲۰] در شیکاگو، مرکز پمپیدو[۲۱] در پاریس و مکا[۲۲] در لس‌آنجلس اشاره کرد.

اما الگوی موزه‌های هنر مدرن و معاصر را نمی‌توان به‌منزله‌ی راه‌حلی نهایی برای تطبیق موزه با خواست هنرمندانِ رادیکال درنظر گرفت و این چرخه‌ی دیالکتیکی، یعنی نقد و نهادینه‌سازی انتقاد، به شکل‌های مختلف بین دو قطب نهاد هنر و هنر آوانگارد - و ضد نهادی- تا عصر حاضر ادامه پیدا کرده است. از آغاز قرن بیستم با تعدد جنبش‌های هنری و همچنین سرعت‌یافتن تحولات اجتماعی، موزه‌های هنر نیز برای حفظ جایگاه خود مجبور بودند که با رویکردهایی تازه، خود را با شرایط موجود تطبیق دهند تا ضمن حفظ ارتباط مداوم با جریان هنر، عاملیت خود را در زمینه‌ی ارائه و توسعه‌ی نهادی هنر در جوامع حفظ کنند.

زمینه‌ی فکری: نگرش ضد نهادی

پس از تاسیس موزه‌ی هنرهای مدرن و معاصر و تلاش موسسه‌های هنر برای همگام شدن با تحولات هنر معاصر، به‌چالش کشیدنِ گفتمان هنر و موسسه‌های هنرِ مرتبط با آن، توسط هنرمندان آوانگارد همچنان به انحای مختلف و به‌صورت پراکنده ادامه یافت تا اینکه در اَواخر قرن بیستم -به‌خصوص پس از وقایع می ۶۸ در فرانسه- جریان تازه‌ای بر فضای فکری غرب سایه‌افکند و زمینه را برای موج جدیدی از نقد، فراهم ساخت؛ تفکری مبنتی بر «نگرش ضد نهادی» که به نقد هرگونه نهادگرایی می‌پرداخت و خواستار برچیدن و یا اصلاح بنیادین نهادهای سنتی بود. نگرش ضد نهادی ریشه در نظریات متفکرانی همچون فوکو[۲۳]، آلتوسر[۲۴] و کاستوریادیس[۲۵] دارد که البته فوکو با توجه به اینکه در آثار خود به‌صورت منسجمی به نقد نهادهای مدرن -از جمله تیمارستان، درمانگاه و زندان- پرداخته است، بیش از بقیه بر شکل‌گیری این نگرش تأثیرگذار بود.

نگرش ضد نهادی و روحیه‌ای ضد استعماری که بر فضای فکری دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ غالب بود، موجب ظهور آگاهی جمعی تازه‌ای شد که روابط سنتی اشیا با دیگران در محیط موزه را زیر سؤال برد (Stocking. 1988: 11). همچنین با توجه به اینکه در این دوره «بخش زیادی از جامعه‌ی هنری، موزه را تجسم شر» (Reiss. 2001: 70)، و مظهر «محدودیت، ناراستی و نبود آزادی [...] و ابزاری برای اِعمالِ استبداد» (Stimson. 2009: 22) می‌دانستند، آن دسته از کنش‌های هنری که نهاد هنر و موسسه‌های تعریف‌کننده‌ی چیستی هنر را به چالش می‌کشید، بدل به نوعی ژستِ اعتراضِ سیاسی شد که بازتابی از نگرشِ ضد استبدادی، ضد استعماری و درنتیجه ضد نهادی بود و بنابراین «انتقاد از موزه، راهی برای بیان دیدگاه‌های سیاسی بزرگ‌تر شد» (Reiss. 2001: 70).

این فضای فکری موجب شد که هنرمندان و کیوریتورهای اروپای غربی و آمریکا، به انتقاد از منطق و عمل موزه‌ها بپردازند و چگونگی به‌وجودآمدن آنها، عملکرد و چگونگی به‌دست‌آوردنِ مجموعه‌هایشان را به پرسش بگیرند (Alberro. 2009: 5)؛ دو مزون روژ[۲۶] در پژوهش انتقادی خود با موضوع هنر معاصر، دراین باره اظهار می‌کند:

> «هنر معاصر خود را به‌نوعی خودکفایی و استقلال از سایر فعالیت‌های انسانی می‌رساند که مسئولیتش را به موزه سپرده‌ایم! وسعت و احاطه‌ی مؤسسه‌هایی مانند موزه بر فضای هنری، باعث

برانگیخته شدن اعتراض هنرمندان، به‌ویژه در سال‌های ۶۰ و ۷۰ شده بود. برخی از آنان برای این‌که موزه‌ها قادر به پذیرش آثارشان نباشند، آثاری می‌آفریدند که قابل آویختن در موزه‌ها نبود؛ بسیار بزرگ، بسیار ظریف و شکننده یا بسیار شرم‌آور و اغواکننده» (دو مزون روژ، ۱۳۸۹: ۷۴).

چنین رویکردی را در آثار هنرمندان مرتبط با «کانسپچوال آرت» نیز می‌توان مشاهده کرد که بعضاً در آثار خود شیئیت و کالایی‌شدن اثر هنری به‌واسطه‌ی موزه و گفتمان هنر را هدف کنش انتقادی خود قرار می‌دادند. «اِرث وُرک، لند آرت یا هنر محیطی[۲۷]»، جنبش دیگری بود که در ادامه‌ی هنر مفهومی شکل‌گرفت و هنر را به خارج از گالری و موزه فراخواند و بستری مناسب برای ظهور هنرمندان مرتبط با گفتمان انتقادی «نقد نهادی» ایجاد کرد؛ گفتمانی که به‌صراحت ساختار و شیوه‌ی مدیریت موزه‌های هنر را نقد و روابط سیاسی و اقتصادی پشت پرده‌ی آنها را برملا می‌کرد. این رویکرد انتقادی در ساحت نظری نیز تحت عنوان «موزه‌شناسی نوین (یا انتقادی)[۲۸]» به حوزه‌ی مطالعات فرهنگی و موزه‌شناسی نیز راه‌یافت و بنیاد نظری و مطالعاتی مستحکمی برای «نهادگرایی نوین» فراهم ساخت.

زمینه‌ی مطالعاتی: موزه‌شناسی نوین

اصطلاح «موزه‌شناسی نوین» در ۱۹۸۹ توسط پیتر ورگو[۲۹] وضع شد که گاهی با عنوان «موزه‌شناسی انتقادی[۳۰]» نیز شناخته می‌شود. ورگو در مقاله‌ای که در کتابی با همین عنوان منتشر کرد، لزوم تغییر رویکرد مطالعات موزه را مطرح کرد؛ چراکه ازنظر او این حوزه‌ی مطالعاتی بیش‌ازحد بر شیوه‌ها، سازمان‌دهی و مدیریت موزه‌ها متمرکز بود. لذا او تحت عنوان موزه‌شناسی نوین این موضع را مطرح کرد که مطالعات موزه بایستی بیش‌از پیش به نقش و اهداف موزه‌ها به‌مثابه‌ی یک نهاد بپردازد (Vergo. 1989: 3). این جریان نظری که توسط موزه‌شناسان و نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی گسترش یافت، به تحلیل موزه‌ی هنر به‌منزله‌ی بخشی از ساختارهای هژمونیک جوامع غربی و نقد الگوی سنتی مدیریت موزه‌های هنر پرداخت. در واقع، نظریه‌پردازان موزه‌شناسی نوین «خواستار تبدیل موزه از یک مکان ستایش‌شده و پرهیبت، به یک گفتمان و مکانی برای تأملات انتقادی هستند که با حساسیتی نسبت به همه‌ی طرفین، به بررسی تاریخ‌های مغشوش متعهد است. آنها موزه‌ای را در نظر دارند که در تصمیم‌گیری شفاف و به تقسیمِ قدرت متمایل است» (Marstine & King. 2006: 19). این خواستِ شکل‌یافته در مطالعات مرتبط با موزه‌شناسی نوین، در الگوی مدیریتیِ ایده‌ال موسسه‌های هنر مرتبط با نهادگرایی نوین بازتاب یافت، اگرچه ساختار سیاسی و اقتصادی موجود، اجازه‌ی گسترش آن را نداد.

منطق کلی و رویکرد غالب بر پژوهش‌ها و مطالعات مرتبط با «موزه‌شناسی نوین» را در گفتمان انتقادی نقد نهادی نیز می‌توان یافت. مارستین[۳۱] در مقدمه‌ی کتاب خود با عنوان نظریه و عملِ موزه‌ی نوین (۲۰۰۶)[۳۲] دراین باره اظهار می‌کند: «ورگو و نسلی از نظریه‌پردازان دنباله‌روی او، تحت تأثیر هنرمندانی بودند که در ابتدای دهه ۱۹۶۰، اظهار داشتند که هر نوعِ بازنمایی سیاسی است، و در آثارِ خود، نقد موزه را صورت‌بندی کردند» (Marstine & King. 2006: 6).

زمینه‌ی عملی: نقدِ نهادی[۳۳]

هنرمندان مرتبط با نقد نهادی فضای به‌ظاهر خالص و خنثیِ موزه را محل حضور قدرت سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک می‌دانستند که از طریق موزه، «قدرتِ گفتمانی را مشق می‌کند» (Steyerl. 2009: 15). این هنرمندان در آثارشان «باهدف افشای قدرت‌ها و محدودیت‌های ملازمِ موزه، نقش استبدادی آن در چارچوب دولتِ ملی را به چالش کشیدند» (Ibid). موج نخست نقد نهادی در دهه‌ی ۱۹۷۰ آغاز شد و هنرمندان مرتبط

با آن، عمدتا رویکردِ انتقادی رادیکال‌تری نسبت به موج بعدی داشتند و با هدف نفیِ چارچوب نهادی هنر و بسترهای نهادی آن همچون گالری و موزه، تلاش کردند. موج دوم نقد نهادی در اواخر دهه ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ در بستری متفاوت ادامه یافت و هنرمندان این موج با پروژه‌های خود، شیوه‌های موج اول را گسترش دادند. هنرمندان موج دوم، ضمن درنظرگرفتن نقش خود به‌منزله‌ی هنرمند درون نهاد هنر، به‌جای نقد موزه سعی کردند که آن را به «نهادی جذاب‌تر و تأثیرگذارتر تبدیل کنند» (Bishop. 2005: 35). و به‌واسطه‌ی این رویکرد بود که پیدایش موسسه‌های هنر با یک الگوی مدیریتی جدید، یعنی الگوی موسوم به نهادگرایی نوین، در افق پدیدارشد. با توجه به رویکردی که این هنرمندان اتخاذ کردند، موسسه‌های هنر برای طرح انتقادات بیشتر با آنها همکاری داشتند و برای سفارش آثار انتقادی از این هنرمندان دعوت می‌کردند. این نشان می‌دهد که موزه‌ها نقد نهادی را روشی سودمند برای اصلاح و ارزیابی مجدد خود می‌دانستند (Barry & etc. 1997: 120). آندرئا فریزر[۳۴]، هنرمند محوری موج دوم نقد نهادی، در مقاله‌ی مهم خود یعنی از نقد نهادها تا یک نهاد نقد (۲۰۰۵)[۳۵] ادعا می‌کند که نمی‌توان از «نهادِ هنر» خارج شد، چراکه ما به‌منزله‌ی هنرمندان، در واقع همان «نهادِ هنر» هستیم (Fraser. 2005: 282). او راهکاری مبنی بر ایجاد یک «نهادِ نقد» که از طریق خودپرسشگری و خودتأملی ممکن می‌شود، مطرح می‌کند (Ibid)؛ ایده‌ای که توسط برخی از موسسه‌های هنر اروپایی درحال عملی شدن بود. مونتمن، این مؤسسه‌های هنر را «نهادهای نقد[۳۶]» می‌نامد که در واقع مصداق ایده‌ی فریزر مبنی بر ایجاد یک «نهادِ نقد» است (Möntmann. 2007: webpage). او مؤسسه‌هایی همچون روزیوم[۳۷] و عملی شدن ایده‌های مدیران و کیوریتورهای این موسسه‌ها را عامل درونی‌سازی و نهادینه‌شدنِ نقد نهادی می‌داند؛ مؤسسه‌هایی که از حدود دهه‌ی ۱۹۹۰ توانستند «انتقادی به نهادگراییِ یکپارچه و جهانی‌شده و همچنین مخاطبانِ مصرف‌کننده‌ی آن، وارد کنند» (Ibid). بنابراین راهکار فریزر و به‌صورت کلی منطق گفتمانِ انتقادیِ نقد نهادی -به‌ویژه موج دوم آن-، ازجمله بنیادهای الگوی نهادگرایی نوین به‌شمار می‌آید که کاربرد آن به وضوح در شیوه‌ی مدیریتی مؤسسه‌های مرتبط با این الگوی مدیریتی دیده می‌شود.

بنابراین موزه‌شناسی نوین و نقد نهادی -به‌خصوص رویکرد فریزر و دیگر هنرمندان موج دوم-، به‌مثابه‌ی جریان‌هایی نظری و عملی که هرکدام به‌نوعی تحت تاثیر نگرش ضد نهادی غالب بر فضای فکری اواخر قرن بیستم بودند، درنهایت، نهادگرایی نوین به‌هم پیوستند و الگویی جدید برای مدیریت موزه‌ی هنر را پدیدآوردند؛ الگویی که برای مدتی توسط برخی از موزه‌های اروپایی به‌کار گرفته شد.

کارکرد نهادگرایی نوین و تاثیر آن بر مؤسسه‌های هنر

ایده‌ی موزه به‌منزله‌ی بستری فرهنگی-اجتماعی برای عموم، در اواخر قرن بیستم توسط موزه‌شناسی کانادایی به نام دانکن کامرون[۳۸] مطرح شد؛ او این سؤال را مطرح کرد که آیا ممکن است که موزه به‌مثابه‌ی معبد و درعین‌حال به‌مثابهٔ یک انجمن وجود داشته باشد؟ (Cameron. 1971). همچنین پیش از او در ۱۹۲۰ الکساندر دورنر[۳۹]، مورخ هنر و مدیر موزه‌ی لندز در هانوفر[۴۰] مفهوم «موزه‌ی در حال حرکت[۴۱]» را مطرح و این نقل مشهور را اظهار کرد که: «نوع جدید مؤسسه‌ی هنر، صرفاً نمی‌تواند و نباید موزه‌ی هنر و به‌طریقی که تا به امروز بوده است، باشد. نوع جدید بیشتر شبیه به یک نیروگاه و تولیدکننده‌ی انرژیِ تازه‌ای خواهد بود» (cited in Cauman & Gropius. 1985: 53).

تقریبا از اواخر قرن بیستم ایده‌های کامرون و دورنر به مقوله‌هایی محوری در مباحث نظری هنر و اعمال مرتبط با هنر و مدیریت هنر تبدیل شد. نمود ایده‌ی کامرون را می‌توان در پدیده‌ای یافت که کلر بیشاپ[۴۲] از آن با عنوان «چرخش اجتماعی[۴۳]» در دنیای هنر یاد می‌کند که به دنبال گسترش دوسالانه‌ها در دهه ۱۹۹۰ اتفاق افتاد (Bishop. 2005: 178). این خواستِ مبنی بر گسترش تعامل اجتماعی در کنار بستری که به‌واسطه‌ی جریان‌هایی نظری و عملی -ازجمله نقد نهادی و موزه‌شناسی نوین- شکل‌گرفته بود، سرانجام در قالب یک

الگوی مدیریتی جدید برای موزه‌های هنر و موسسه‌های هنر، یعنی نهادگرایی نوین، تبلور یافت که «ایده‌ی بنیادی آن، گسترش عملِ نهادی به‌سمتِ شیوه‌های جدیدِ تعاملِ اجتماعی بود» (Kolb & Flückiger. 2013: 6). همچنین تأثیر ایده‌های دورنر و مفهوم «موزه‌ی درحال حرکت» که توسط او طرح شده بود، بر موزه‌ها و موسسه‌های هنر مرتبط با نهادگرایی نوین مشهود است که بر همین اساس برخی از آنها بدون مجموعه‌ی دایمی، با به‌کارگیری شیوه‌های مختلف، به برپایی نمایشگاه‌ها و پروژه‌های گوناگون هنری پرداختند. از این میان می‌توان به مرکز هنر معاصر بالتیک [۴۴] در انگلستان اشاره کرد که در ۲۰۰۰ تاسیس شد و ضمن معرفی خود با عنوان «کارخانه‌ی هنر[۴۵]»، با ۳۰۰۰ متر فضای نمایشگاهی اما بدون داشتن مجموعه دایمی، فعالیت خود را آغاز کرد (Marstin & King. 2006: 37). مؤسسه‌های این‌چنینی، ضمن تلاش برای ایجاد «یک فضای عملِ سازمان‌یافته‌ی دموکراتیک»، از شیوه‌هایی اشتراکی، تعاملی و چندصدایی (همچون استفاده از چندین هنرمند، کیوریتور و دیگر نقش‌های متعدد برای برگزاری نمایشگاه)، استفاده کردند تا از قالب‌های نمایشگاهی سنتی موزه‌ها که معمولا بر مجموعه‌ی دایمی خود متکی و همچنین مرکزگرا، اقتدارگرا و تک‌صدایی بودند، ساختارزدایی کنند (Sternfeld. 2013: 75).

نهادگرایی نوین تأثیر زیادی بر رویکرد موزه‌های بزرگ هنر -که دارای مجموعه تاریخی هستند- و دیگر موسسه‌های هنر داشت اما جریان اصلی آن در آن‌دسته از موسسه‌های هنر رخ داد که حدوداً از ۱۹۹۹ تا ۲۰۰۲، در اروپای شمالی-مرکزی (کشورهای نوردیک، هلند و آلمان) توسط کیوریتورهای مستقل، با رویکردی عمدتا متأثر از نقد نهادی و موزه‌شناسی نوین، مدیریت می‌شدند. در این الگوی جدید، «عملِ هنری به‌مثابه‌ی یک مکانِ اجتماع» ظاهر شد که از مردم دعوت می‌کند تا در فرایند ارتباطی، نوعی «همکاری فعال» داشته باشند (Gagnon. 2012: 33). همچنین نهادگرایی نوین را می‌توان گامی ضروری به‌سوی دموکراسی بیشتر در فضاهای عمومی تلقی کرد، که با استفاده از انواع شیوه‌های کیوریتوریال و آموزشی، به‌دنبال میانجی‌گری بین عموم، آثار هنری و نهاد هنر بود (Ibid). ازجمله این کیوریتورهای مستقل و نهادهایی که توسط آنها مدیریت می‌شدند می‌توان به این موارد اشاره کرد: نیکولوس شفهاوزن[۴۶] در کانستورین فرانکفورت[۴۷]، ماریا هلاوواوا[۴۸] در باک[۴۹] واقع در اوترخت[۵۰]، نیکلا بوریو[۵۱] و جروم سانز[۵۲] در پَله دو توکیو[۵۳]، واسیف کورتون[۵۴] مؤسس پلتفرم گارانتی هنر معاصر[۵۵] در استانبول و کاترین دیوید[۵۶]، چارلز اشه و ماریا لیند[۵۷] هرکدام به ترتیب مدیریت ویته د ویث[۵۸] واقع در روتردام، روزیوم[۵۹] در مالمو (و سپس موزه ون ابه[۶۰]) و کانستورین مونیخ[۶۱] را به عهده گرفتند (Farquharson. 2006: webpage).

درونمایه‌ی انتقادی و پیروی الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین از منطق نقد نهادی و همچنین تاکید بر تعامل و محوریتِ نقش مخاطب هنر، از عناصر اصلی این الگوی مدیریتی محسوب می‌شوند که به‌صورت مشخص در رویکرد یکی از چهره‌های محوری آن، یعنی چارلز اِشه[۶۲] نمود یافته است. اِشه که تجربه‌ی به‌کارگیری این الگو را به‌عنوان مدیر موزه‌ی ون ابه و روزیوم در کارنامهٔ خود دارد، معتقد است که گالری‌ها و موزه‌های سنتی، به‌جای کارکرد نمایشگاهی باید تبدیل به فضایی اجتماعی برای تعامل شوند. تقابل با رویکردِ سنتیِ مدیریت موزه -که موزه را بنگاهی تجاری، اثر هنری را کالایی مصرفی و بازدیدکنندگان را مصرف‌کننده‌ی صِرف فرض می‌کند- موجب شد تا اِشه پروژه‌ی نهادگرایی نوین را «چیزی کمتر از مقاومت در برابر کلیتِ سرمایه‌داری جهانی» نداند (cited in Farquharson. 2006: webpage). همچنین او آرزو داشت که بتواند موزه و نهاد هنر را به یک «دستگاه دموکراتیک» تبدیل کند و از این طریق، راه را برای «تصور مجدد جهان» هموار کند (Esche. 2013: 24).

از جمله پروژه‌های دوره‌ی مدیریت اشه در موزه‌ی ون ابه و اوج به‌کارگیری الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین در این موزه و برخی دیگر از مؤسسه‌های هنر اروپایی، می‌توان به پروژه‌ی برای بازی کردن وصل شوید (۲۰۰۶)[۶۳] اشاره کرد که موزه‌ی ون ابه طی این پروژه، به‌جای نمایش آثار مجموعه‌ی خود تحت روایت هنری-تاریخی مرکزگرا، آثار

هنری را در قالب یکسری چیدمان‌های مجازی و پیوسته درحال تغییر، نمایش داد که آزادانه توسط کارمندان موزه، کیوریتورهای مهمان، هنرمندان، مورخان هنر و حتی بازدیدکنندگان، کیوریت می‌شدند. این رویکردِ پویا، امکانات جدیدی را برای مجموعه‌ی موزه گشود و پیش‌درآمدی بر سری بعدی پروژه‌های بازی ون ابه[۶۴] بود (Van Abbemuseum. 2006: webpage). از پروژه‌های مرتبط با بازی یا برای بازی کردن وصل شوید می‌توان به کیجکدیپات (مشاهده‌ی انبار) (پلاگین شماره ۱۸)[۶۵] اشاره کرد که طی آن بازدیدکنندگان می‌توانستند درخواستی برای مشاهده یك اثر هنری خاص از مجموعه‌ی موزه را ارسال و دلیل خود را نیز برای انتخاب ارائه کنند؛ سپس آثار هنری درخواستی به مدت دو هفته به نمایش گذاشته می‌شدند (Ibid)؛ این پروژه را می‌توان به «نوعی کیوریت کردن جمعی و تصادفی» تعبیر کرد (Berndes cited in Lütticken, et al. 2009: 78).

پروژه‌های کیوریتوریالِ این‌چنینی -که البته ریشه در اعمال هنرمندان مرتبط با نقد نهادی دارد- الهام‌بخش بسیاری از مؤسسه‌های هنر دارای مجموعه شد؛ چراکه از این طریق می‌توانند بارها از آثار مجموعه‌ی خود، به شیوه‌های گوناگون و در قالب پروژه‌های مختلف استفاده کنند. کالب و فلاکیگر درباره‌ی پروژه‌های ون ابه می‌گویند: «بازی ون ابه، پتانسیل مجموعه‌ی موزه را به‌عنوان منبعی برای بحث‌های اجتماعی-سیاسی به‌کار می‌گیرد و بر بعد اجتماعیِ آثار نمایش داده‌شده تأکید می‌کند» (Kolb & Flückiger. 2013: 14). بیشاپ نیز معتقد است که چیدمان‌های مربوط به این پروژه‌ها، «به‌جای بسط استراتژی‌های موجود برای تولید روایت، فهرست متکثری از گزینه‌های ممکن را برای نمایشِ هنر مدرن و معاصر تولید می‌کنند» (Bishop. 2013: 30).

چالز اشه همچنین پیش از این در ۲۰۰۰ مدیریت مؤسسه‌ی هنر روزیوم را به عهده داشت که در آنجا نیز سعی کرد تا الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین را دنبال کند و با ایجاد روابط تجربی بیشتر میان هنر، هنرمند و مخاطب، این مؤسسه‌ی هنر را به یکی از مهم‌ترین موسسه‌های مرتبط با نهادگرایی نوین تبدیل کند، رویکردی که تا پایان دوره‌ی مدیریتی اشه بر روزیوم غالب بود. چارلز اِشه در متن مربوط به شناسه‌ی پیشین روزیوم مشخصا به نهادگرایی نوین اشاره کرده و هدف اصلی این موسسه را ایجاد فضایی پویا دانسته است که «بخشی مرکزِ اجتماع، بخشی آزمایشگاه و بخشی آکادمی» خواهد بود (Esche. 2001: webpage). اِشه تا ۲۰۰۴ به عنوان مدیر و کیوریتور به فعالیت خود در روزیوم ادامه داد و هدف اصلی خود را «تلاش برای تبدیل یک موسسهٔ هنر به مکانی که اثر هنری، شکل‌های دیگری از مشارکتِ دموکراتیک را ایجاد و به‌این ترتیب، راه را برای «تجسم مجدد دنیا» هموار می‌کند» عنوان کرده بود (Esche cited in Kolb & Flückiger. 2013: 7). دیدگاه و رویکرد اِشه در عناوین نمایشگاه‌هایی که در زمان مدیریت او در روزیوم برگزار شده نیز مشهود است. ازجمله می‌توان به اولین نمایشگاه او در روزیوم در ۲۰۰۱ با عنوان در اینجا دردسرهایی خواهد بود، کل خانه نیاز به بازسازی خواهد داشت (۲۰۰۱)[۶۶] اشاره کرد. عنوان این نمایشگاه و همچنین گفته‌ی او در مصاحبه با کالب و فلاکیگر، به مسیری اشاره می‌کند که او قصد داشت در سِمت جدید خود دنبال کند: «من موسسه را به‌مثابه‌ی ابزاری برای پاسخ به این سؤال درنظر گرفتم: آیا هنر می‌تواند برای اِعمال شکل‌های دیگر دموکراسی، متفاوت از شکلی که تاکنون داشته‌ایم، ابزاری مفید دموکراتیک باشد» (Esche. 2013: 24)؟

کلر دورتی[۶۷] معتقد است که نهادگرایی نوین به‌طور مشخص «به‌منزله‌ی عرصه‌ای از عمل کیوریتوری، اصلاحات نهادی و گفتمان‌های انتقادیِ مرتبط با تغییر مؤسسه‌های هنر از درون، صورت‌بندی می‌شود [...] نهادگرایی نوین ضمن حفظ اعتقاد به گالری، موزه یا مرکز هنر و با به‌کارگیری ساختمان‌های آنها به‌منزلهٔ یک بستر مکانی یا پلتفرم[۶۸] برای هنر، به شیوه‌های عملیِ فعالیتِ هنری و همچنین ابتکارات اجراشده توسط هنرمندان، پاسخ می‌دهد (برخی حتی ممکن است بگویند [که این اعمال و ابتکارات را] جذب [یا نهادینه] می‌کند)» (Doherty. 2004: 1). بنابراین نهادگرایی نوین علاوه بر اینکه مخاطبان هنر را در مرکز توجه قرار داد و امتیازات ویژه‌ای را برای آن‌ها قائل شد، به ترسیم افق‌هایی تازه برای موسسه‌های هنر و خروج آنها از چرخه‌ی

یکنواخت نمایش آثار نیز کمک کرد و در این میان کیوریتور به‌مثابه‌ی نقشی که این رابطه‌ی تازه را ایجاد می‌کرد، عنصری محوری بود. بر همین اساس مونتمن نهادگرایی نوین را همچون یک گفتمان کیوریتوریال می‌داند که بر منطقِ نقد نهادی و رویکردی به طورذاتی انتقادی استوار است (Möntmann. 2007: webpage). با وجود اینکه نهادگرایی نوین و مؤسسه‌هایی که ذیل این عنوان شکل گرفتند عمر کوتاهی داشتند، اکنون این امر حتی برای بسیاری از موزه‌های بزرگ هنر که دارای مجموعه‌ای تاریخی نیز هستند، معمول شده است که «چارچوب‌های زمانمندِ مرسوم در نهاد هنر، ساختار برنامه‌ریزی و کارکنان، مکانیسم‌های توزیع و استراتژی‌های بازاریابی، دیگر نیازهای هنرمندان معاصر یا آثار آنها را برطرف نمی‌کند» (Doherty. 2006: 23). از سوی دیگر هنرمند نیز به‌تنهایی نمی‌تواند نیاز موسسه‌های هنر معاصر را برطرف کند؛ بوریس گرویس[۶۹] دراین باره می‌گوید که این موسسه‌ها «دیگر به هنرمند به‌منزله‌ی تولیدکننده‌ای سنتی نیاز ندارند. به بیان دقیق‌تر، امروزه هنرمند اغلب به‌مثابه‌ی کارگر و برای مدتی معین برای تحقق بخشیدن به این یا آن پروژه‌ی نهادی استخدام می‌شود» (Groys. 2010: 4). بنابراین نقش نوظهور کیوریتور تبدیل به عنصری محوری در خلق پروژه‌های خلاقانه محسوب می‌شود که به‌واسطه‌ی ایده‌های عملی و بعضا انتقادی خود می‌تواند ارتباط سنتی میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب هنر را دگرگون و بدل به رابطه‌ای فعال کند که مخاطب نقشی محوری در آن داشته باشد.

همچنین، اصطلاح نهادگرایی نوین برای توصیف تحولاتی که طی آن کیوریتورهای مستقل به‌طور فزاینده‌ای به سمَت‌های مدیریتی در موسسه‌های هنر سوق یافته‌اند استفاده می‌شود (Hoffmann. 2008: webpage). کیوریتورها به‌واسطه‌ی جایگاه مدیریتی خود در موزه‌ها و موسسه‌های هنر مرتبط با نهادگرایی نوین، توانستند اهمیت و تاثیرگذاری نقش کیوریتوری و پروژه‌های کیوریتوریال را در عمل نشان دهند و ثابت کنند که کیوریتور می‌تواند نقشی به مراتب پررنگ‌تر از هنرمند در برپایی نمایشگاه و دیگر پروژه‌های هنری ایفا کند. کیوریتورها در بستر نهادگرایی نوین، نهاد هنر را به‌مثابه‌ی فضایی برای تحقیق و بحث درباره‌ی مسائل اجتماعی-سیاسی پنداشتند؛ فضایی دموکراتیک برای کنشگری که مخاطبان در آن فعالانه مشارکت دارند؛ فضایی که اشه از آن تحت عنوان «عرصه‌های اجتماعیِ هنریْ پنداشته‌شده» یاد می‌کند (cited in Kolb & Flückiger. 2013: 6).

رابطه‌ی نزدیک نهادگرایی نوین با کیوریتورهای مستقل، منجر به تحولی شد که پل اونیل[۷۰] از آن با عنوان «چرخش کیوریتوریال[۷۱]» یاد می‌کند (O'Neill. 2007). اونیل در کتاب چرخش کیوریتوریال: از عمل تا گفتمان (۲۰۰۷)[۷۲]، به بررسی و تحلیل این پدیده می‌پردازد و در تشریح آن می‌گوید که چرخش کیوریتوریال، ارجاعی است به پدیده‌ای که طی آن کیوریتور به‌طور فزاینده‌ای، نقشی فعال و خلاق در تولید هنر ایفا می‌کند (O'Neill. 2007: 15). اونیل با استناد به گفته‌ی الکس فارکوسن[۷۳] مبنی بر اینکه «ظهورِ اخیرِ فعلِ» کیوریت کردن[۷۴]»، نشان‌دهنده‌ی رشد و تازگیِ بحث پیرامون کیوریتوری است»، به تغییر شیوه‌ی تفکر در باب کیوریتوری اشاره می‌کند که طی آن، «کیوریتور به‌مثابه‌ی مراقب» به «کیوریتور به‌مثابه خالق» تبدیل شده است و این معادلِ نقشِ پررنگ‌تر کیوریتور در ارزش‌گذاری و معنابخشی به اثر هنری است (cited in ibid).

افول الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین

به‌دنبال بحران اقتصادیِ اوایل قرن بیست‌ویکم در اروپا و کاهش بودجه‌ی فرهنگی موسسه‌های دولتی، دیگر حتی همین مقدار از نقد نهادینه‌شده و رادیکال‌بودن در نهادهای فرهنگی نیز پذیرفته نشد. هیتو استیرل[۷۵] درباره‌ی این مؤسسه‌ها این پرسش را مطرح می‌کند که «آیا در زمانی که نهادهای فرهنگیِ انتقادی به‌وضوح کارایی خود را ازدست‌داده‌اند، تأمین اعتبار نمی‌شوند و تحت الزامات اقتصادِ رویدادهای نولیبرالی قرار می‌گیرند، این بی‌معنی نیست که دربارهٔ وجود چیزی شبیه به یک نهاد نقد بحث کنیم؟» (Steyerl. 2009:

13). همچنین این به‌نوبه‌ی خود با چرخش تدریجی به سمت سیاست‌های فرهنگی نولیبرال یا پوپولیستی در اروپا مرتبط است که خواستار تعطیل شدن همه‌ی «نهادهای تخصصیِ چپ‌گرا» شد (Ekeberg cited in Kolb & Flückiger. 2013: 13)، و تنها نهادهایی توانستند به فعالیت خود ادامه دهند که «بسیار غیر شفاف و بیشتر خصوصی شده‌اند و به طورذاتی اهداف خود را به برنامه‌های جمعیِ نولیبرال ارتباط می‌دهند (تا جایی که آن برنامه‌ها غیرقابل رویت می‌شوند)» (املهاینز، ۱۳۹۶: ۳۱).

ازاین‌رو، رویکرد مبتنی بر نهادگرایی نوین که عمدتاً توسط تعدادی از هنرمندان مرتبط با نقد نهادی، نظریه‌پردازان موزه‌شناسی نوین و همچنین توسط دولت فرانسه در برنامه‌ریزی مرکز پمپیدو و تعدادی از کیوریتورها و مدیران فضاهای هنری که با عنوان نهادگرایی نوین شناخته می‌شوند، بیان و دنبال شد، به‌رغم دامنه‌ی به ظاهر گسترده‌ی خود، نتوانست چیزی بیش‌از دایره‌ای به نسبت کوچک از خودی‌ها - هنرمندان، دانشجویان و سایر متخصصان مرتبط - را که علایق مشابهی داشتند، جذب کند (Ekeberg. 2003: 11)؛ چراکه بسیاری از سیاستمداران و هیئت‌امنای موزه‌ها تا حد زیادی همچنان به یک مفهوم پوپولیستی از مردم پایبند بوده و هستند، و موفقیت یک نهاد را با شمارش بازدیدکنندگان می‌سنجند (Möntmann. 2006: 9). موزه‌های هنر اغلب تمایل دارند تا بازدیدکننده را به‌مثابه‌ی یک مصرف‌کننده و نه به‌مثابه‌ی یک شهروند سیاسی درک کنند؛ با این آرزو که به هر قیمتی برای بیشترین تعداد افراد جذاب باشند (Schubert. 2000: 159). بنابراین «نهادگرایی نوین یک سرمایه‌گذاری شکست‌خورده معرفی شد» (Sheikh cited in Kolb & Flückiger. ۲۰۱۳: ۱۳)، و درنتیجه‌ی کاهش بودجه، تعدادی از نهادهایی با یارانه‌ی دولتی همچون روزیوم و نیفکا[۷۶] تعطیل شدند و نهادهای دیگر، مانند کانستورین مونیخ، با تغییر مدیران و کیوریتورهای خود، ماهیت و رویکرد خود را تغییر دادند. همچنین از دیگر دلایل این تعطیلی‌ها، می‌توان به نبود حمایت آژانس‌ها و مسئولان سیاسی از نگرش‌های انتقادیِ مؤسسه‌های هنر با یارانه‌ی دولتی، اشاره کرد (Möntmann. 2007: webpage).

بیشاپ به‌درستی خاطرنشان می‌کند که «قطع بودجه‌ی این نهادها، به‌صورت اجتناب‌ناپذیری حاوی این پیام بود که چنین موزه‌هایی غیرضروری بوده و فقط موزه‌هایی که ازنظر تجاری پایدار هستند، می‌توانند به کار خود ادامه دهند» (Bishop. 2011: webpage). وی استدلال می‌کند که پایه و اساس این‌گونه سیاست‌های فرهنگی مبتنی بر یک منطق مبتنی بر بازار است و نبود بودجه‌ی عمومی، نهادهای فرهنگی را برای تأمین بودجه خصوصی و شرکتی تشویق می‌کند. بیشاپ معتقد است که بودجه‌ی خصوصی مانعِ خلاقیت و ریسک‌پذیری می‌شود و ذهنیتِ بازاری را ارتقا می‌بخشد؛ ذهنیتی که ابتدا به مشتریان و در درجه دوم به فرهنگ خدمت می‌کند؛ از سوی دیگر، حمایت مالیِ بخش خصوصی، موجب خودسانسوری و غلبه‌ی قواعد بازار نیز می‌شود (Ibid). وضعیتی که پس از بحران اقتصادی ۲۰۰۸ ایجاد شد، این پیام را با خود داشت که مؤسسه‌های هنر پرچم‌دار که برای حامیان مالی جذاب هستند، می‌توانند از بحران جان سالم به‌در ببرند، درحالی‌که گالری‌ها، تئاترها، موزه‌ها و پروژه‌های فرهنگی کوچک‌تر، تعطیل خواهند شد.

همچنین از جنبه‌ی نظری، در رویکرد انتقادیِ نهادگرایی نوین، تضادی درونی را می‌توان شناسایی کرد. موضع انتقادیِ نهادگرایی نوین و ضدیت آن با سنت‌های هنری و ساختار کلی نهاد هنر، در نهایت به نوعی نقد نهادینه‌شده تقلیل می‌یابد؛ چراکه موزه‌ها و مراکز هنر ذیل آن، با فعالیت خود به‌مثابه‌ی یک مؤسسه‌ی هنر، به‌صورت پیش‌فرض کلیت چارچوب نهادی هنر را پذیرفته‌اند و حتی در صورت موفقیت در زمینه‌ی ارائه و توسعه‌ی هنر به واسطه‌ی الگویی نوین، به ثباتِ نهاد هنر، جذابیتِ مؤسسه‌های هنر و همچنین جذب و نهادینه‌سازی کنش‌های انتقادی خدمت کرده‌اند. پاسگال گیلن[۷۷]، جامعه‌شناسی فرهنگی، از این پدیده با عنوان «مسطح شدن[۷۸]»، یاد می‌کند که طی آن مرزهای نهادی مخدوش و در نهایت، فراهم ساختن فضایی برای عملِ انتقادی، ناممکن می‌شود (Gielen. 2013: 16).

استیرل نیز با رویکردی انتقادی به تحلیل این شکل از نهادینه‌شدن می‌پردازد و ارتباط آن را با منطق نظام سرمایه‌داری، بررسی می‌کند. او در مقاله‌ی نهادِ نقد (۲۰۰۹) به حل‌شدنِ نقد نهادی در ذهنیتِ بورژوازی اشاره می‌کند و آن را مصداق گفته‌ی کارل مارکس[۷۹] و فردریش انگلس[۸۰] در مانیفست کمونیست می‌داند؛ یعنی ظرفیت بورژوازی مبنی بر ازمیان بردن و ذوب کردن نهادهای منسوخ و ازکارافتاده، تا جایی که کلیتِ اقتدار در معرض تهدید قرار نگیرد: «بورژوازی از طریق نقدِ محدود و به‌اصطلاح نهادینه‌شده و همچنین با استفاده مداوم از آن، خود را حفظ و بازتولید می‌کند و از این طریق، نقدْ بدون دخالت عامل بیرونی، به یک نهاد تبدیل می‌شود؛ ابزاری دولتی که سوژه‌ی عادی را تولید می‌کند» (Steyerl. 2009: 14).

نقطه‌ی اوج نهادینه‌شدنِ نقد نهادی که استیرل به آن اشاره می‌کند را می‌توان در نهادگرایی نوین که بر پای‌ه‌ی سنت نقد نهادی شکل گرفت شناسایی کرد؛ جایی‌که انتقادِ نهادی و شیوه‌های به‌کارگرفته شده برای تقابل با سنت‌های هنری، در چارچوب نهادیِ مؤسسه‌های هنر به‌کار گرفته شد تا چیزی شبیه به «نهادِ نقد» را پدید آورد؛ فرایندی که طی آن «هر چیز مستحکمی ذوب می‌شود و به هوا می‌رود» (Marx and Engels. 1998). این بخش از مانیفستِ کمونیست به پویایی درونیِ نظام سرمایه‌داری اشاره دارد؛ انقلاب مداوم در روابط تولید و تمامیتِ روابط جامعه که منجر به آشفتگیِ بی‌وقفه‌ی مناسبات اجتماعی می‌شود: «تضاد همچنان حضور دارد؛ سعی در معرفیِ گسترده‌ی سرکش‌ترین روش‌های هنری از طریق ارائه و نمایش آنها، به‌نوعی باعث خفیف‌کردن آنها از طریق نهادینه‌ساختن است. به همین خاطر می‌توان با کنایه آنها را «بازیافته شده» نامید» (دو مزون روژ، ۱۳۸۹: ۷۵). بولتانسکی[۸۱] و چیاپلو[۸۲] این فرایند ذوب‌شدن و نهادینه‌سازیِ کنش‌های انتقادی را نتیجه‌ی ظهور «روح تازهٔ سرمایه‌داری» می‌دانند که به‌واسطه‌ی آن، نقد هنری نیز به عضویت نظام سرمایه‌داری درآمده است:

> «بولتانسکی و چیاپلو (۱۹۹۹) از «روح تازه‌ی سرمایه‌داری» سخن می‌گویند که بر پایه‌ی ایده‌ی مشخص «نقد هنری» بنا شده است. آنها استدلال می‌کنند که از زمان رویکرد به سمت خط‌مشی‌های قاعده‌شکنانه‌ی اقتصادی از دهه ۱۹۸۰، شکل‌های نوینی از هم‌گرایی میان مدیریت تجاری و ایده‌ی مشخصی از «هنر» روی‌داده است. «نقد هنری» به عضویت «فرهنگ سرمایه‌گذاری» درآمده است. شورش جوانان پس از دههٔ ۱۹۶۰ اکنون بخشی از نظام «خلاقیت سرمایه‌گذاری» شده است. زمانی ممکن بود هنرمندان خود را دشمنان مهلک مدیران بدانند، حال آن‌که امروز برخی از هنرمندان نوعی از مدیران شده‌اند و برخی از مدیران به شکلی هنرمند شده‌اند» (چیاپلو، ۱۹۹۸ نقل در هرینگتون، ۱۳۸۷: ۲۴۹).

نتیجه‌گیری

مؤسسه‌های هنر و در راس آنها موزه‌های هنر، از ابتدای شکل‌گیری همواره نقشی اساسی در زمینه‌ی توسعه‌ی هنر ایفا کرده‌اند. در این میان مؤسسه‌هایی که ذیل عنوان «نهادگرایی نوین» قرار می‌گیرند، به‌دنبال «نگرش ضد نهادی» غالب بر فضای فکری اروپای اواخر قرن بیستم و جریان‌های انتقادیِ نظری و عملی این دوره، از جمله «نقد نهادی» و «موزه‌شناسی نوین» که گفتمان هنر و ارکان نهادی آن به‌خصوص موسسه‌های هنر را هدف انتقاد خود قرار دادند، پدید آمدند و نقشی اساسی در تحولات نهادی هنر در دوره‌ی معاصر ایفا کردند. یکی دیگر از عوامل زمینه‌سازِ شکل‌گیری نهادگرایی نوین «چرخش اجتماعی» بود که موجب تمایل بیشتر به تعامل اجتماعی در جهان هنر شد و این در الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین به‌وضوح دیده می‌شود؛ چراکه یکی از اهداف اصلی مدیران مؤسسه‌های هنر مرتبط با نهادگرایی نوین، ایجاد فضایی جمعی و دموکراتیک بود که بیشترین تعامل را با مخاطبان برقرار کند و برای تحقق آن، از شیوه‌های مختلفی استفاده کردند. این شیوه‌ها که اغلب مبتنی بر پروژه‌های کیوریتوریال بود، الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین را در نقطه‌ی مقابل الگوی سنتیِ مدیریت موزه‌های هنر قرار داد.

از نهادگرایی نوین -به‌دلیل عمر کوتاهی که داشت- اغلب به‌منزله‌ی یک جریان شکست‌خورده یاد می‌شود. دلیل این شکست را می‌توان در نبود هم‌خوانیِ الگوی توسعه‌ای که توسط این جریان ارائه شد، با توسعه‌ی اقتصادی-سیاسی در غرب شناسایی کرد. موزه‌ها و مؤسسه‌هایی که مطابق با الگوی نهادگرایی نوین فعالیت کردند، اغلب با یارانه‌ی دولتی اداره می‌شدند و در پی بحران اقتصادی اوایل قرن بیست‌ویکم و همچنین تغییر سیاست‌های فرهنگی دولت‌ها که منجر به کاهش بودجه‌ی این مؤسسه‌ها شد، بسیاری از این موزه‌ها و مراکز هنر تعطیل شدند و یا با تغییر رویه، به الگوی سنتی مدیریت هنر -که نگاه تجاری به هنر را در اولویت قرار می‌دهد- بازگشتند. دلیل دیگر عدمِ موفقیت نهادگرایی نوین را تضاد رویکرد انتقادی این جریان با نقش آن در نهادینه‌سازی نقد می‌توان تلقی کرد.

نهادگرایی نوین گذشته از عمر کوتاه خود، تاثیرات قابل توجهی بر نهاد هنر و به‌صورت کلی هنر برجای گذاشت و شیوه‌های نوینی را برای توسعه‌ی نهادی و ترویج هنر ارائه کرد که تا به امروز توسط مؤسسه‌های هنر دنبال شده است. از جمله تاثیرات دیگر نهادگرایی نوین بر جریان هنر و به‌صورت مشخص تحولات نهادی هنر را می‌توان در سیر تحول نقش و جایگاه کیوریتوری یافت. رابطه‌ی نزدیکی که مؤسسه‌های مربوط به نهادگرایی نوین با کیوریتورهای مستقل داشتند، موجب شد تا فضایی برای تجربه‌ی شیوه‌های مختلف کیوریتوریال ایجاد شود که به تحول نقش کیوریتور منجر شد و از آن با عنوان «چرخش کیوریتوریال» یاد می‌شود. چرخش کیوریتوریال موجب نقش پررنگ‌تر کیوریتور در برگزاری نمایشگاه‌ها و پروژه‌های هنری شد که حتی می‌توان گفت این جایگاه تازه –که کیوریتور به‌مثابه‌ی مراقب را بدل به کیوریتور به‌مثابه خالق کرد-، بر جایگاه پیشین هنرمند به‌منزله‌ی رکن اصلی نمایشگاه، سایه افکنده است. در حال حاضر نقش کیوریتور به رکن ثابتی در موسسه‌های هنر تبدیل شده است و بسیاری از مراکز هنر و موزه‌های هنر اغلب گذشته از دارا بودن یک کیوریتور ثابت، برای برپایی نمایشگاه‌های خود از کیوریتورهای مستقل نیز بهره می‌گیرند.

بنابراین اگرچه الگوی مدیریتی نهادگرایی نوین تجربه‌ای شکست‌خورده تلقی می‌شود، تاثیر شیوه‌های مرتبط با این الگو هنوز ادامه یافته‌است و در قالب‌هایی دیگر، با وضع موجود تطبیق یافته‌اند. امکان‌سنجی تطبیق الگوی نهادگرایی نوین با وضع موجود در جوامع مختلف، موضوعی است که می‌توان پژوهشی دیگر را به آن اختصاص داد.

پی‌نوشت‌ها

۱. همچنین در ارتباط با توسعهٔ هنر می‌توان به مقولهٔ توسعهٔ نظری هنر نیز اشاره کرد که ازجمله عوامل اصلی آن پژوهش‌های آکادمیک و نظریه‌پردازی‌های مرتبط با هنر است.

2. New Institutionalism

3. Anti-Institutional Attitude

4. Jonas Ekeberg

۵. اصطلاح نهادگرایی نوین به‌رغم اینکه برای برخی از هنرپژوهان اصطلاح قابل قبولی نبود، در مباحث آکادمیک به مشروعیت دست‌یافت. جرالد راونیگ پژوهشگر حوزه‌ی مطالعات انتقادی و نهادی هنر، ازجمله کسانی بود که با صراحت این اصطلاح را رد کرد و اظهار داشت که این حرف بسیار شبیه به یك مفهوم نئولیبرال -مانند «مدیریت عمومی نوین»- است و در عوض اصطلاح «شیوه‌های نهادی» را پیشنهاد کرد. همچنین چارلز اِشه، کیوریتور و نظریه‌پرداز مرتبط با نهادگرایی نوین، ضمن مخالفت با این اصطلاح، از پروژه‌های مختلف خود با عنوان «نهادگرایی تجربی» نام برد. کیوریتور، هنرمند و پژوهشگر دیگر در این زمینه، یعنی خورخه ریبالتا نیز از عبارت «تجارب در نهادینگی جدید» به‌جای نهادگرایی نوین استفاده کرد (cited in Ekeberg. 2013: 53).

۶. این اصطلاح در حوزه‌ی مطالعات اجتماعی به نهادینه‌سازی اعمال در اقتصاد، روابط اجتماعی، سیاست و انواع دیگر ساختارهای سازمان‌یافته‌ی زندگی اشاره دارد.

7. Institutional Critique

8. Ekeberg, J. (2003 (New Institutionalism, Verksted #1. Oslo: Office for Contemporary Art Norway

9. Nina Möntmann
10. Möntmann, N. (2007). The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future. Transversal, August. [Online] Available athttps://transversal.at/transversal/0407/montmann/en [Accessed 26 December 2020]
11. Lucie Kolb
12. Gabriel Flückiger
13. Kolb, L. & Flückiger, G. (2013). On Curating, December, Issue 21, [Online] Available at: https://www.on-curating.org/issue-21-reader/the-term-was-snapped-out-of-the-air.html [Accessed 12 September 2020].
14. Paul-Michel Foucault
15. Lary Shiner

۱۶. رویکردی که شینر در این کتاب اتخاذ کرده، در برخی دیگر از پژوهش‌های مرتبط با حوزه‌ی مطالعاتی «مطالعات فرهنگی» نیز به کار گرفته شده است که ازجمله می‌توان به پژوهش‌های ریموند ویلیامز در حوزه‌ی مطالعات فرهنگی اشاره کرد.

17. John Dewey
18. MOMA: Museum of modern art
19. Institute of Contemporary Arts
20. The Museum of Contemporary Art
21. The Centre Pompidou
22. MoCA
23. Michel Foucault
24. Louis Althusser
25. Cornelius Castoriadis
26. Isabelle de Maison Rouge
27. Earthwork (Land Art, Environmental Art)
28. New Museology
29. Peter Vergo
30. Critical Museology
31. Janet Marstine
32. New Museum Theory and Practice (2006)

۳۳. ر.ک: یزدان‌پناه، محمد مصطفی (۱۴۰۳). بازشناسی گفتمان انتقادی «نقدِ نهادی». فصلنامهٔ مطالعات عالی هنر، ۴ (۴)، ۳۶-۱۷.

34. Andrea Fraser
35. From the critique of institutions to an institution of critique (2005)
36. Crituque Institutions
37. Rooseum
38. Duncan Cameron
39. Alexander Dorner
40. Landes museum in Hanover
41. museum on the move
42. Claire Bishop
43. Social Turn
44. Baltic Centre for Contemporary Art
45. The Art Factory
46. Nicolaus Schafhausen
47. Kunstverein Frankfurt
48. Maria Hlavajova
49. Bak
50. BAK in Utrecht
51. Nicolas Bourriaud
52. Jérôme Sans
53. Palais de Tokyo
54. Vasif Kortun

55. Platform Garanti Contemporary Art
56. Catherine David
57. Maria Lind
58. Witte de With
59. Rooseum
60. Van Abbemuseum(VAM)
61. Kunstverein München
62. Charles Esche
63. Plug In to Play (2006)
64. Play Van Abbe
65. Kijkdepot (Viewing Depot): Plug In #18
66. There is gonna be some trouble, a whole house will need rebuilding
67. Claire Doherty
68. Platform
69. Boris Groys
70. Paul O'Neill
71. curatorial turn
72. The Curatorial Turn. From Practice to Discourse (2007)
73. Alex Farquharson
74. to curate
75. Hito Steyerl
76. Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA)
77. Pascal Gielen
78. flattened
79. Karl Marx
80. Friedrich Engels
81. Luc Boltanski
82. Ève Chiapello

فهرست منابع

- املهاینز، ای (۱۳۹۶). هنر و تغییر فرهنگی: بدرود با هنر متعهد مستقل؟/ بخش پایانی. غفاری، ش (مترجم). تندیس. سال پانزدهم. (شماره ۳۷۰). ۳۱-۳۰.
- **دو مزون روژ، ای (۱۳۸۹).** هنر معاصر. **عرب‌زاده. ج (مترجم). تهران: انتشارات دانشگاه هنر**
- هرینگتون، ای (۱۳۸۷). پسامدرنیسم و پس‌ازآن. شیرازی عدل، م (مترجم). زیباشناخت. سال نهم. (شماره ۱۹). ۲۵۵-۲۲۵.

- Alberro, A. (2009). 'Institutions, critique, and institutional critique', in Alberro, A. and Stimson, B. (eds.), Institutional Critique: an anthology of artists' writings. Cambridge, Mass: MIT Press. 2–18.
- Barry, J., Green, R., Wilson, F., Müller, C. P., & Fraser, A. (1997). "Serving institutions". October, Vol. 80, Spring. 120–129.
- Bishop, C. (2005). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum*, 44(6). 178.
- Bishop, C. (2011). 'Con-Demmed to the Bleakest of Futures: Report from the UK', *E-flux Journal*, Issue 22. [Online] Available at: http://www.e-flux.com/journal/con-demmed-to-the-bleakest-of-futures-report-from-the-uk/ [Accessed 21 January 2020].
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology*. London: Koenig Books. [Online] Available at http://www.ecoledumagasin25.com/wp-content/uploads/2015/11/Bishop-Radical-Museology.pdf [Accessed 27 July 2020].
- Cameron, D. F. (1971). Museums, systems, and computers. *Museum International*, *23*(1). 11-17.
- Cauman, S., Gropius, W. (1958). *Living Museum-Experiences of an Art Historian and Museum Director-alexander Dorner.* New York: University Press.

- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. London: Penguin.
- Doherty, C. (2004). The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and New Institutionalism. *Art of Encounter.* No. 15. 3-7.
- Doherty, C. (2006). New institutionalism and the exhibition as situation. In A. Budak, & P. Pakesch (Eds.), *Protections: This is not an Exhibition*. 8-127.
- Ekeberg, J. (2003). Introduction. In: J. Ekeberg, (ed.), *New Institutionalism*, Verksted #1. Oslo: Office for Contemporary Art Norway. 9-15.
- Esche, C. (2001). Can everything be temporary? Art, institutions and fluidity. *Series of Debates "Networks, Contexts and Territories*. [Online] Available at: https://archis.org/volume/could-everything-be-temporary/ [Accessed 24 July 2020].
- Esche, C. (2013). Interviewed by: Kolb, L. & Flückiger, G."We were learning by doing": An Interview with Charles Esche. *On Curating*, December 2013, Issue 21, pp. 24-28. [Online] Available at: https://www.on-curating.org/issue-21-reader/we-were-learning-by-doing.html [Accessed 11 July 2020].
- Farquharson, A. (2006). Bureaux de change. *Frieze*, September, Issue 101. [Online] Available at: https://frieze.com/article/bureaux-de-change/ [Accessed 2 January 2020].
- Foucault, M. (1972) *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language.* Translated from the French by A. M. Sheridan Smith. Pantheon Books, New York.
- Fraser, A. (2005) 'From the critique of institutions to an institution of critique', *Artforum*, 44(1). 278-283.
- Gagnon, V. C. (2012). From the Populist Museum to the Research Platform: New Art Exhibition Practices Today. *Etc. Montreal*, (95). 32-35.
- Gielen, P. (2013). 'Institutional Imagination: Instituting Contemporary Art Minus "Contemporary"', in Gielen, P. (ed.), \nstitutional\ attitudes . \nstituting Art in a F\at World. Amsterdam: Valiz. 11–34.
- Groys, B. (2010). Marx after Duchamp, or the Artist's Two Bodies. *e-flux Journal*, No. 19. [Online] Available at:https://www.e-flux.com/journal/19/67487/marx-after-duchamp-or-the-artist-s-two-bodies/ [Accessed 24 September 2020].
- Hoffmann. J. (2008). "Kuratieren nach allen Seiten,". *Parkett*, No. 84. [Online] Available at http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/34 [Accessed 28 May 2020].
- Kolb, L. & Flückiger, G. (2013). "New Institutionalism Revisited". *On Curating*, December, issue 21
- Lütticken, S. et al. (2009). From Plug In to Play. In: A. Fletcher, D. Franssen, K. Niemann & S. ten Thije, (eds.), Plug In to Play. Eindhoven: Van Abbemuseum. 78-80.
- Marstine, J. & King, L. (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. 266-291.
- Marx, K. and F. Engels (1998) The Communist Manifesto: A Modern Edition. London: Verso
- Möntmann, N. (2006). Art and its institutions: current conflicts, critique and collaborations. In: N.Möntmann, (ed.), *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing. 8-16.
- Möntmann, N. (2007). The Rise and Fall of New Institutionalism: Perspectives on a Possible Future. *Transversal*, August. [Online] Available athttps://transversal.at/transversal/0407/montmann/en [Accessed 26 December 2020]
- O'Neill, P. (2007). The Curatorial Turn. From Practice to Discourse. In Judith Rugg (ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, (13). Chicago: Intellect Books. 13-28.
- Reiss, J. H. (2001). *From margin to center: the spaces of installation art*. Massachusetts: MIT Press
- Schubert, K. (2000). *The Curator's Egg: The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day*. 3rd ed. London: One-Off Press.
- Shiner. L (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. University of Chicago Press

- Sternfeld, N. (2013). Exhibition as a Space of Agency. In *Dialogues for Sustainable Design and Art Pedagogy*. Espo: Aalto ARTS Books.138-145
- Steyerl, H. (2009). The institution of critique. In Raunig, G., & Ray, G. (eds.), *Art and contemporary critical practice: Reinventing institutional critique*. London: MayFlyBooks. 13-20
- Stimson, B. (2009). What was institutional critique?. In: A. Alberro & B. Stimson, (eds.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings. Cambridge*, MA: MIT Press, pp. 20-42.
- Stocking, G. W. (1988). *Objects and others: essays on museums and material culture.* Univ of Wisconsin Press.
- Van Abbemuseum, (2006). Plug In - Re-imagining the collection. [Online] Available at: https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/plug-in/ [Accessed 24 July 2020].
- Vergo, P. (1997). *New museology.* Londan: Reaktion books.