پس از هنر

دیوید جازلیت

ترجمه‌ی فریدا فرنودفر

نشر گیلگمش: ناشر هنر خانواده‌ی فرهنگی چشمه

پس از هنر
دیوید جازلیت
ترجمه‌ی فریدا فرنودفر

ویراستار:
مدیر هنری: سعید فروتن
همکاران آماده‌سازی: سمیرا شهبازی، سارا علاالدینی
لیتوگرافی: باختر
چاپ:
تیراژ: نسخه
چاپ اول: ۱۴۰۵، تهران
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر گیلگمش است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.
شابک: ۵ ـ ۲۰ ـ ۸۳۹۱ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸

دفتر مرکزی خانواده‌ی فرهنگی چشمه: تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کریم‌خان:** تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کورش:** تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کارگر:** تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی دانشگاه:** تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، بین فخر رازی و دانشگاه، پلاک ۱۲۰۶. تلفن: ۶۶۴۷۹۴۷۰ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی جم:** تهران، نیاوران، جماران، مجتمع تجاری جَم‌سنتر، طبقه‌ی دوم، پلاک ۱۱. تلفن: ۲۶۴۵۰۸۷۲ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی بابل:** بابل، خیابان مدرس، نبش مدرس ۲۱، مرکز خرید پلازا، طبقه‌ی سوم، واحد ۳۱۱. تلفن: ۲ ـ ۴۴۴۲۳۰۷۱ (۰۱۱) ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی دلشدگان:** مشهد، بلوار وکیل‌آباد، بین وکیل‌آباد هجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی دلشدگان آرمیتاژ:** مشهد، بلوار وکیل آباد، بلوار هفت‌تیر، مجتمع تجاری آرمیتاژ، طبقه‌ی سوم ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی رشت:** رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، کوچه‌ی هفدهم. تلفن: ۲۱۴۹۸۴۸۹ (۰۹۰) ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی البرز:** کرج، عظیمیه، بلوار شریعتی، مرکز تجاری فرهنگی مهرادمال، طبقه‌ی پنجم. تلفن: ۳۵۷۷۷۵۰۱ (۰۲۶)

www.gilgameshpub.com
gilgameshpublication
تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲
کتاب‌فروشی چشمه آنلاین: www.cheshmeh.ir

هنر تجاری مرحله‌ای است که پس از هنر می‌آید.

اندی وارهول

فهرست

سخن مترجم	۹
قدردانی	۱۷
پیش‌گفتار	۲۱
انفجار تصاویر	۲۵
انبوهه‌ها	۴۷
فرمت‌ها	۷۷
قدرت	۱۰۵
یادداشت‌ها	۱۱۵
عکاسان و امتیاز تصاویر	۱۲۹
نمایه	۱۳۱

سخن مترجم

تعابیر مختلفی مانند «تعلق داشتنِ هنر به گذشته» (هگل، ۱۸۳۲)، «فقدان هاله و اصالت اثر هنری» (والتر بنیامین، ۱۹۳۶) و «پس از پایان هنر» (آرتور دانتو، ۱۹۹۷)، که هر کدام از زاویه‌ای خاص بر مفهوم «پایان هنر» صحه گذاشته‌اند، به گسست‌ها و تغییرات عمیقی اشاره دارند که در دو سده‌ی گذشته در زمینه‌ی تولیدات هنری و نیز معیارهای نقد هنری رخ داده است. در شرایط کنونی، با پیشرفت «فناوری دیجیتال» و پدیده‌ی «جهانی شدن» و پیامدهای این دو بر تولیدات هنرِ معاصر، در حال تجربه کردن وضعیتی کاملاً متفاوت از گذشته‌ایم: روزانه از طریق صفحه‌نمایش تلویزیون‌ها، تبلت‌ها و گوشی‌های هوشمند با سونامی تصاویر دیجیتال مواجه‌ایم؛ بازارهای هنر از تولیدات هنری اشباع شده‌اند و این تولیدات پیوسته در اقصی‌نقاط جهان در نمایشگاه‌های متعدد هنری به نمایش درمی‌آیند. بیش از چند دهه است که هنرمندان معاصر، با هدف در هم شکستن مرز میان هنر و زندگی و ایجاد تعامل بیش‌تر میان انسان‌ها، موزه‌ها و گالری‌ها را به صحنه‌هایی برای انجام فعالیت‌های روزمره تبدیل کرده‌اند. نمونه‌هایی از این رویکرد عبارت‌اند از: اثر ریکریت تیراوانیجا، در سال ۱۹۹۰ در گالری پاولا آلِن در نیویورک، که طی آن برای بازدیدکنندگانِ موزه نوعی نودل

تایلندی پخت و سرو کرد؛ یا اثر مارینا آبراموویچ، با عنوان *Sleeping Exercise* در آرت بازل ۲۰۱۴، که فضایی برای تجربه‌ی خوابیدن بازدیدکنندگان در گالری فراهم آورد. همچنین همایش‌های آکادمیک، که پیش‌تر محافلی خشک و بی‌روح بودند، اکنون به صحنه‌ای برای پرفورمنس‌های هنری بدل شده‌اند، به نحوی که شرکت‌کنندگان بی‌آن‌که بدانند خود جزئی از اثر هنری می‌شوند، مانند پرفورمنس تانیا بروگوئرا به نام سر مایه‌داری عام (۲۰۰۹) و صدها نمونه‌ی مشابه دیگر. تمامی این تحولات ما را به تأمل درباره‌ی «تغییر وضعیت هنر» و ضرورت بازنگری در «نقد هنری» فرامی‌خوانند؛ ضرورتی که در شرایط فعلی بیش از هر زمان دیگری احساس می‌شود.

دیوید جازلیت، منتقد و مورخ هنر امریکایی، سردبیر مجله‌ی اکتبر و نویسنده‌ی مقالات و کتاب‌های متعددی در زمینه‌ی هنر معاصر که درحال‌حاضر در دانشگاه هاروارد تدریس می‌کند، در کتاب کوتاه و روشنگرانه‌ی خود به بررسی تغییرات وضعیت هنر معاصر می‌پردازد. او در این کتاب با وام‌گیریِ اصطلاحات و مفاهیم حوزه‌های اقتصاد و اینترنت سعی دارد این تغییرات را از حیث نظری تبیین کند. جازلیت، ضمن استقبال از سرمایه‌داری دیجیتال و پدیده‌ی جهانی شدن و انفجار گسترده‌ی تصاویر که از تبعات این دو است، صراحتاً اعلام می‌کند که هدفش پرداختن به تک‌اثر هنری یا نیت هنرمند در تولید آن نیست، بلکه در صدد است نشان دهد که اساساً پس از ورود یک تصویر به درون شبکه[1] یا شبکه‌ها و گردشِ درون آن‌ها چه رخ می‌دهد. عنوان کتاب، *After Art*، و انتخاب هوشمندانه‌ی پیشوند after به جای پیشوند post، مشخصاً به همین نکته اشاره دارد. پیشوند after به معنای آمدن چیزی پس از

۱. جازلیت در یکی مقالات خود اشاره می‌کند که مارتین کیپنبرگر، هنرمند آلمانی، در مصاحبه‌ای متعلق به سال‌های ۱۹۹۱ـ۱۹۹۰ به مهم‌ترین معضلِ هنر پس از وارهول پرداخته است: «نمی‌توان یک نقاشی را به دیوار آویخت و گفت این هنر است؛ این وحشتناک است. کل شبکه اهمیت دارد! [...] در یک گالری، کفِ زمین، معماری و نیز رنگ دیوارها نیز جزئی از هنر هستند.» چنان که خواهیم دید مفهوم «شبکه» برای ایده‌ی جازلیت در این کتاب نقش حیاتی دارد. بنگرید به منبع زیر، به‌ویژه ص ۱۲۵:
David Joselit, "Painting Beside Itself;" in: *October* 130, (Fall 2009), pp. 125-134.

هنر نیست بلکه دلالت بر پدیده‌های جدید و پیامدهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حاصل از گردش تصاویر در شبکه‌ها دارد. جازلیت معتقد است که در دنیای امروز تصاویر دیگر صرفاً آثار هنری منفرد و اصیل نیستند، بلکه عملگرهای اجتماعی و سیاسی در گردش‌اند و هنرمند معاصر دیگر وظیفه‌ی خلق شاهکارهای هنری اصیل را ندارد، بلکه وظیفه‌اش گنجاندن و بازسازی این تصاویر قدیمی در جریان‌های جدید است؛ فرایندهایی که شامل تکرار، پیکربندی جدید، مستندسازی و غیره می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم، والتر بنیامین اتفاقاً بازتولید را عامل اصلی از میان رفتن هاله‌ی تصویر می‌دانست، درحالی‌که جازلیت آن را اتفاقی فرخنده و مبارک می‌بیند. به نظر او، بازتولید تصویر نه‌تنها آن را از بارِ هاله و محدودیت‌های فیزیکی رها می‌کند، بلکه به آن قدرت و اثری می‌بخشد که فراتر از هاله است. جازلیت بر این باور است که معنا و ارزش یک اثر هنری نه از کیفیات ذاتی آن بلکه از تراکم و گستردگی ارتباطاتش حاصل می‌شود.

در عصر تولید و اشاعه‌ی سریع تصاویر در شبکه‌های دیجیتال، با انبوهی از تصاویر روبه‌روییم که به دلیل گردش‌شان در این شبکه‌ها، به مکان‌هایی برای ظهور مدارهای زیبایی‌شناختی، اجتماعی و سیاسی جدید مبدل می‌شوند. هر چه یک تصویر در درون شبکه‌ها به گره‌های بیش‌تری وصل شود، از قدرت و تأثیر بیش‌تری برخوردار خواهد بود. از این‌رو، جازلیت در کتاب پیش رو به آثار هنرمندان و معمارانی مانند تانیا بروگوئرا، آی وی‌وی، شری لوین، متیو بارنی، لوکور بوزیه و رم کولهاس می‌پردازد؛ هنرمندانی که دیگر صرفاً با یک محتوای ثابت در یک مدیوم خاص کار نمی‌کنند، بلکه با بازپیکربندی و بازسازی تصاویر در فضاهای جدید به شهرت بین‌المللی دست یافته‌اند. جازلیت به جای تمرکز بر «مدیوم»، که من در این‌جا آن را «رسانه» ترجمه کرده‌ام، «فرمت» را پیشنهاد می‌دهد. فرمت چیزی فراتر از مدیوم است و تصویر را درون مجموعه روابط و اجزای ناهمگونی قرار می‌دهد که آن را می‌سازند. او با

استفاده از واژگانی مانند جریان‌ها[1] و بارها[2] در پی تثبیت رویکردهای مفهومی جدید برای تجزیه‌وتحلیل این دسته از آثار هنری است. فهم جازلیت از نحوه‌ی کار این دسته از آثار هنری بر مبنای مدل شبکه‌ی جهانی وب است، به همین دلیل او منطق سرچ[3] را به جای منطق تک‌اثر پیشنهاد می‌دهد. جازلیت همچنین از «زیبایی‌شناسی شبکه‌محور مبتنی بر ظهور فرم از انبوهه‌های تصاویر» به عنوان جایگزینی برای «زیبایی‌شناسی شیء‌محور» در هنر سخن می‌گوید. در این رویکرد، هنر دیگر به تک‌اثر خاص و محصور در قالب‌های سنتی محدود نمی‌شود، بلکه به یک فرایند باز و پویا تبدیل می‌شود که در آن تصاویر در شبکه‌ای از روابط و جریانات قرار می‌گیرند و معنا می‌یابند.

در جریان بحران مالی سال‌های ۲۰۰۷ و ۲۰۰۸ در امریکا و پس از آن، هنر به نحو فزاینده‌ای به شیئی برای سرمایه‌گذاری و منبعی برای انباشت ثروت و، به بیان دقیق‌تر، به بخش جدایی‌ناپذیری از اقتصادهای فراصنعتی مبدل شد. جازلیت، به جای محکوم کردن پیوند میان هنر معاصر و اقتصاد مالی، این پیوند را پیوندی مبارک برای هنر می‌داند که فرصت‌های بی‌بدیلی را برای افزایش گردش تصویر و قدرت هنر فراهم می‌آورد. در بحث از گردش تصاویر، جازلیت دو موضع افراطی را معرفی می‌کند: «بنیادگرا» و «نئولیبرال». موضع نئولیبرال بر برخورد آزادانه با گردش تصاویر تأکید دارد، همان‌طور که نمایشگاه آرت بازل نمایانگر آن است. این نمایشگاه سیاستی را اتخاذ کرده است که در آن آثار هنری می‌توانند به‌راحتی از مرزها عبور کنند و در فرهنگ‌های مختلف با سهولت دست‌به‌دست شوند. در مقابل، موضع بنیادگرایانه بر این باور است که هنر و معماری «ریشه در یک مکان خاص» دارند و باید در یافتگاهِ خود باقی بمانند؛ نزاع‌های کنونی بر سر استرداد آثار هنری متعلق به کشورهای در حال توسعه، که در موزه‌ها و انبار موزه‌های کشورهای توسعه‌یافته نگه‌داری می‌شوند، در همین

1. currents 2. charges 3. search

موضع بنیادگرایانه ریشه دارد. جازلیت اما به دنبال راه سومی است؛ او، در تأیید دیدگاه نئولیبرال مبنی بر چرخش آزادانه‌ی تصاویر در جهان، مفهوم ارز[1] را وارد بحث می‌کند و تأکید دارد که تصویر باید به منزله‌ی نوعی ارز عمل کند و بدون مانع در گردش باشد، به شرط آن‌که در دام درآمدزایی نیفتد. به بیان او، تصویر باید به یک ارز مبادله‌ای تبدیل شود اما وجه پولی پیدا نکند، بلکه نقش ترجمانی میان نظام‌های ارزشی مختلف یا فرهنگ‌های گوناگون را ایفا کند. به این معنا تصویر باید به منزله‌ی نشانه‌ای از ارزشْ در گردش باشد، نه ارزش نئولیبرالی و پولی بلکه ارزشی ایدئولوژیک، اجتماعی، اخلاقی و سیاسی.

در این زمینه، جازلیت در نقدی کوبنده به موزه‌های امریکایی و اروپایی اظهار می‌دارد که این موزه‌ها، که در ابتدا با مقاصد کاملاً دموکراتیک تأسیس شده بودند، با احتکار آثار هنری ملل دیگر در انبارهای خود به‌نوعی مانع گردش هنر و ارتباط آزادانه‌ی آن‌ها شده‌اند و به سمت نوعی بنیادگرایی حرکت کرده‌اند. او حتی یک گام فراتر می‌رود و موزه‌های غربی را به «پول‌شویی عظیم» متهم می‌کند و همراه با آن جهانی‌سازی و برندسازی نهاد موزه (نظیر احداث شعباتی از موزه‌ی گوگنهایم، لوور و اِرمیتاژ) را نقد می‌کند. به نظر جازلیت این اقدام‌ها، هر چند ممکن است برای شهرهای میزبان مانند بیلبائو و ابوظبی سودآوری‌هایی به همراه داشته باشند، در نهایت نوعی انباشت سرمایه را رقم می‌زنند که موزه‌های مبدأ به نفع عده‌ی محدودی، یعنی طبقه‌ی فرادست الیت، سرمایه‌گذاری می‌کنند.

جازلیت در مقابل «دیپلماسی تصویر» را پیشنهاد می‌دهد که به باور او به تحقق عدالت در گردش تصاویر در میان کشورهای جهان می‌انجامد. به زعم او لازمه‌ی این دیپلماسی این است که ابرکشورهای غربی سیاست‌های فرهنگی را به مؤلفه‌ای کلیدی در قلمرو سیاست خارجی تبدیل کنند و به جای ادامه‌ی

1. currency

جنگ‌افروزی‌ها در خاورمیانه، کمک‌های بلاعوضی به کشورهای در حال توسعه اختصاص دهند تا زیرساخت‌های فرهنگی مدرن در آن‌ها ایجاد شود. چنین اقدام‌هایی می‌توانند شرایطی را فراهم کنند که آثار هنری و فرهنگی از جهان غرب به موزه‌های کشورهای توسعه‌نیافته منتقل شوند و، در نتیجه، گردش تصاویر و نحوه‌ی توزیع آن‌ها در اقصی‌نقاط جهان دموکراتیک‌تر گردد. در پایان کتاب، جازلیت با تکرار این واقعیت انکارناپذیر که هنر به بالاترین حد از قدرت خود رسیده ما را دعوت می‌کند تا به جای ترک این قلمرو، قدرت آن را به رسمیت بشناسیم و از آن به بهترین نحو ممکن برای اهداف سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بهره‌برداری کنیم؛ به گونه‌ای که شاید بتوان از این طریق فاصله‌ها و تفاوت‌های عظیم فرهنگی را تا حدی پر کرد. به این ترتیب، امروز کار یک هنرمند، مورخ و منتقد هنر پس از هنر آغاز می‌شود.

بااین‌حال، پرسش اساسی آن است که آیا چارچوب نظری جازلیت، با تمرکز بر نقش شبکه‌ها و گردش دموکراتیک تصاویر، به طور کامل مناسبات قدرت، نابرابری‌های ساختاری و منطق حاکم بر اقتصاد دیجیتال را در خود لحاظ کرده است یا خیر. با وجود جسارت نظری و افق‌گشایی این رویکرد، ضروری است به محدودیت‌های آن نیز توجه شود. جازلیت، با تأکید بر «قدرت شبکه‌ها» و گردش شتابان تصاویر در اقتصاد جهانی، بر این باور است که هنر می‌تواند در دل سازوکارهای سرمایه‌داری دیجیتال واجد نوعی قدرت بی‌سابقه شود؛ بااین‌حال این خوش‌بینی تا حد زیادی از مواجهه‌ای انتقادی با سویه‌های تاریک شبکه‌مندی معاصر غفلت می‌کند. شبکه‌ها لزوماً فضایی آزاد و برابر نیستند، بلکه درون مناسبات نابرابر قدرت شکل می‌گیرند و در عمل، به تثبیت صورت‌های نوینی از هژمونی فرهنگی، انحصارِ دسترسی و بازتولید نابرابری‌های جهانی می‌انجامد. ایده‌ی او مبنی بر «تصویر به مثابه‌ی ارز»، با وجود جذابیت نظری‌اش، این خطر را در خود دارد که تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و زمینه‌های مادی و تاریخی تولید آثار را به «گردش» تقلیل دهد و ناخواسته

منطق نئولیبرالی سیالیت و اتصال دائمی را بازتولید کند. همان‌گونه که منتقدانی چون تاد کرونان یادآور شده‌اند، ایده‌ی آرمانی جازلیت از گردش آزاد تصاویر و قدرت شبکه در مواردی به تثبیت منطق نئولیبرالیسم می‌انجامد؛ منطقی که در آن «اتصالِ بیش‌تر» الزاماً به «عدالت بیش‌تر» منتهی نمی‌شود.[۱] افزون بر این، تمرکز او بر هنرهایی که به طور کامل در مدار ارزش‌افزایی و مقیاس جهانی ادغام شده‌اند و در مقابل، توجه محدود او به هنر اینترنتی، پروژه‌های مقاومتی و تولیدات محلی نشان می‌دهد که نقد او نیز تا حدی درون همان نظامی صورت‌بندی می‌شود که می‌کوشد آن را توضیح دهد. پیشنهادهایی مانند کمک‌های فرهنگی غرب به کشورهای جنوب جهانی، هر چند با هدف دموکراتیزه کردن گردش تصاویر مطرح می‌شوند، می‌توانند در عمل واجد سویه‌هایی همگون‌ساز و حتی بازتولیدکننده‌ی روابط استعمارگرایانه باشند. با این‌همه، ارزش کار جازلیت دقیقاً در همین تنش‌ها و محدودیت‌ها نهفته است: او چارچوبی نظری پیش می‌نهد که خواننده را به بازاندیشی در پرسش‌های بنیادی هنر، تصویر، قدرت و سرمایه‌داری دیجیتال فرامی‌خواند و امکانی فراهم می‌آورد تا پیچیدگی‌های نسبت میان تولید هنری، گردش جهانی تصاویر و ساختارهای سلطه‌ی معاصر در پرتو تازه‌ای ملاحظه شود.

توضیحی کوتاه درباره‌ی ترجمه

کتاب پیش رو را نخستین‌بار سال ۲۰۱۲ انتشارات دانشگاه پرینستون (در مجموعه‌ی «پوینت، جستارهایی در باب معماری») منتشر کرد. ترجمه‌ی فارسی این اثر بر مبنای متن اصلی یعنی انگلیسی انجام شده است. از آن‌جا که متن حاوی اصطلاحات متعددی در حوزه‌ی اینترنت و معماری است،

۱. بنگرید به این تحلیل انتقادی کتاب پس از هنر:
Todd Cronan, “Neoliberal Art History”, in: Radical Philosophy 180 (Jul/Aug 2013), pp. 50-53, http://nonsite.org/review/neoliberal-art-history.

برخی اصطلاحات انگلیسی به همان شکل رایج در متن ترجمه حفظ شده است. به استثنای نقل‌قول‌ها تمامی واژه‌هایی که به منظور روان‌تر شدن متن در قلاب آمده‌اند، و همچنین تمامی پانوشت‌ها، افزوده‌ی مترجم‌اند. در مقابل، کلماتی که درون نقل‌قول‌های موجود در متن در قلاب قرار گرفته‌اند افزوده‌ی نویسنده‌اند. در این جا لازم می‌دانم از نشر گیلگمش و همکاران محترم آن نشر، که امکان چاپ این اثر به فارسی را فراهم آورده‌اند، صمیمانه سپاس‌گزاری کنم.

فریدا فرنودفر
کاسل، تابستان ۱۴۰۳

قدردانی

کتاب پس از هنر بر اساس مجموع سه سخنرانی با عنوان «وضعیت‌های فرم[1]» شکل گرفته است که در بهار سال ۲۰۱۰ در مقام استاد مدعو کرسی کِرک واژندو[2] در مؤسسه‌ی هنرهای زیبای دانشگاه نیویورک ایراد کردم. از همه‌ی همکاران مؤسسه‌ی هنرهای زیبای نیویورک به دلیل مهمان‌نوازی‌شان صمیمانه سپاس‌گزارم، به‌ویژه از مدیر مؤسسه، پاتریشیا روبین، که هوش منحصربه‌فرد و نحوه‌ی مواجهه‌اش با طرح‌ها و ایده‌هایم مایه‌ی مسرت من شد؛ همچنین از پروفسور پریسیلا سوچِک که با تلاش‌های خستگی‌ناپذیرش امکان این سلسله‌سخنرانی را در نیویورک برایم میسر ساخت. کریستینا اسنایلِک به زیبایی تمام مجموعه‌ی درس‌گفتارها را سامان‌دهی کرد و جیسُن وارُن در کار با رسانه‌ها مهارتی شگفت‌انگیز از خود نشان داد. مراتب قدردانی خود را از امیلی بکمایر،

1. States of Form

۲. کرسی استادی به نام کرک واژندو (۲۰۰۳ـ۱۹۴۶)، استاد فقید تاریخ هنر در مؤسسه‌ی مطالعات پیشرفته در پرینستون و مؤسسه‌ی هنرهای زیبای نیویورک و کیوریتور اصلی بخش نقاشی و مجسمه‌ی موزه‌ی هنر مدرن نیویورک (موما) در سال‌های ۲۰۰۱ـ۱۹۸۸، به منظور پاسداشت میراث نوآورانه‌ی تدریس او و ارتقای سطح پژوهش در زمینه‌ی هنر مدرن و معاصر تأسیس شد. از سال ۲۰۰۶، این مؤسسه هرساله یک محقق برجسته را برای تدریس دوره‌ای در زمینه‌ی هنر مدرن و معاصر و ارائه‌ی سخنرانی‌های عمومی در این حوزه دعوت می‌کند.