فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۴۷-۲۹
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه‌ای بر جایگاه و گونه‌شناسی نمایشگاه‌گردان در بستر گالری‌های هنر تهران

سوانا بغوزیان[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۱۱

چکیده

کیوریتوری به‌عنوان یک حرفه و اصطلاح از نیمه‌ی سال‌های ۱۳۸۰ در صحنه‌ی هنر تهران، به‌ویژه در گالری‌های خصوصی مطرح شد، اما کیوریت‌کردن و تولید نمایشگاه‌ها مقوله‌ای است که از شکل‌گیری اولین گالری‌ها در سال‌های ۱۳۲۰ شمسی قابل مشاهده است. با این حال، تقریباً پس از دو دهه آشنایی جامعه‌ی هنری تهران با مقوله‌ی کیوریتوری، کیوریتور هنوز به عنوان رکنی ثابت در گالری‌ها قلمداد نشده و جایگاهش در سلسه‌مراتب سازمانی این اماکن نامشخص است. بدین‌لحاظ، این پژوهش قصد دارد با مد نظر قرار دادن گونه‌های کیوریتوری، که فعالیت آنها به‌نوعی در ارتباط با نهادها است، یعنی «کیوریتور سازمانی»، «مستقل»، «هم-وابسته» و «هنرمند-کیوریتور» به بررسی جایگاه کیوریتور در سطح گالری‌های تهران بپردازد. پرسش‌هایی که این پژوهش به‌دنبال پاسخ‌گویی است بدین ترتیب هستند: جایگاه کیوریتور در سسله‌مراتب سازمانی گالری‌های هنر تهران چیست؟ و آیا ارتباطی میان گونه‌های کیوریتوری فعال در گالری‌ها و تثبیت‌نشدن جایگاه سازمانی کیوریتور وجود دارد؟ این تحقیق از نوع توصیفی و کیفی است و در راستای پاسخ به این پرسش‌ها داده‌ها را به شیوه‌ی کتابخانه‌ای گردآوری کرده و روشی تاریخی-تحلیلی را به‌کار می‌گیرد؛ بدین‌صورت‌که نخست شرحی از کیوریتور و گونه‌های آن ارائه می‌گردد و سپس با ارائه تاریخچه‌ای از گالری‌های تهران از سال‌های ۱۳۲۰ و فعالیت‌های کیوریتوری اجرا شده در آنها، گونه‌ها و جایگاه کیوریتور را مشخص می‌سازد. یافته‌ها نشان می‌دهند که گونه‌ی هنرمند-کیوریتور بیشترین حضور را در فضای گالری‌ها داشته و فعالیت گالری‌داران/هنرمندان در نقش کیوریتور مستقل و حتی شبه هم-وابسته، به تثبیت‌نشدن جایگاه کیوریتور در سطح این نهادها کمک کرده است.

واژه‌های کلیدی: کیوریتور، هنرگردان، نمایشگاه‌گردان، گونه‌های کیوریتور، گالری‌های هنری تهران.

1-DOI: 10.22051/jjh.2023.43336.1959

۲- کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران s_boghossian@yahoo.com

مقدمه

بازخوانی متون حوزه‌ی هنر تجسمی ایران و بررسی فعالیت‌های نمایشگاهی در این عرصه نشان می‌دهد که کیوریتوری[1] نه لزوماً به‌عنوان یک حرفه‌ی تخصصی، بلکه به‌عنوان یک مقوله‌ی تجربی، از دوران شکل‌گیری اولین فضاهای نمایشی مدرن توسط هنرمندان نوگرا در دهه‌ی ۱۳۲۰ تمرین شده است و پس از انقلاب، مشخصاً از دوره‌ی موسوم به «اصلاحات» (۱۳۷۶-۱۳۸۴) و با رفت‌وآمدهای کیوریتورهای ایرانی مقیم در خارج و یا کیوریتورهای[2] بین‌المللی در گالری‌های خصوصی شکل تخصصی‌تری یافته، و از دهه‌ی ۱۳۹۰ با ظهور نسل جدیدی از مکان‌های نمایشگاهی، به‌عنوان یک «حرفه» در نظر گرفته می‌شود؛ به‌عبارت دیگر، پیدایش حرکت‌های کیوریتوری در ایران به‌نحوی که امروزه شناخته می‌شوند، با آنکه شاید تماماً بر امر «کیوریتوریال[3]»، یعنی فعالیت کیوریتوری که از ایده‌پردازی، تا پژوهش و صحنه‌پردازی را شامل شود، منطبق نباشند، اما کار سازماندهی و تولید نمایشگاه‌ها به‌عنوان یکی از وظایف اصلی کیوریتور، مقوله‌ای است که در سطح فضاهای هنری به‌ویژه در گالری‌های هنر در دوران پیش و پس از انقلاب اسلامی ایران اتفاق افتاده است. با در نظر گرفتن ارتباط میان «نمایشگاه» به‌عنوان یکی از اشکال تولید کیوریتوری و «بسترهای نمایشی»، صحنه‌ی هنر ایران در دهه‌های خاصی، شاهد تولد رسمی و غیررسمی فضاهای نمایشی مدرن و به‌موازات آن تمرین‌های کیوریتوری بوده است: اواخر دهه ۱۳۲۰ و ۱۳۶۰ که آموزش، نمایش و تمرین هنر همگام با هم پیش رفته است؛ اوایل دهه ۱۳۵۰ و ۱۳۸۰ که با ازدیاد گالری‌ها، و در نتیجه با تنظیم و کیوریت کردن[4] نمایشگاه‌ها و ظهور کیوریتور روبه‌رو بوده است؛ و دهه‌ی ۱۳۹۰ که علاوه بر سربرآوری فعالیت‌های کیوریتوریال در گالری‌های جدید، حتی در بسترهای نمایشی کلان‌تر نظیر موزه‌ی هنر معاصر تهران و دوسالانه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی نیز مورد توجه قرار گرفته‌است.[5] با این حال، آشنایی با مقوله‌ی کیوریتوری و کیوریتور به‌عنوان حرفه‌ای خاص که از نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۸۰ در محافل خصوصی رسمی و غیررسمی رواج یافت و در دهه‌ی ۱۳۹۰ در حوزه‌های مرتبط با هنر و نمایش آن به اوج خود رسید، حتی در مکان‌هایی همچون گالری‌های هنر که بیشترین میزان پذیرش از کیوریتور و فعالیت‌های مرتبط با آن را داشته‌اند، جایگاه و موقعیت تثبیت‌شده‌ی «سازمانی» را برای کیوریتور پدید نیاورد، این امر تناقضی است که دلیل آن شاید در ظاهر عیان باشد، اما به بررسی‌های بیشتری نیاز دارد. در جهت بررسی این موضوع، پژوهش حاضر تقسیم‌بندی‌های ذیل را ارائه می‌دهد: بخش نخست، یعنی مفهوم‌شناسی گونه‌های کیوریتوری شناخته شده در ارتباط با نهادها را اعم از «کیوریتور سازمانی[6]»، «کیوریتور مستقل[7]»، «کیوریتور هم‌وابسته[8]» و «هنرمند-کیوریتور[9]» شرح می‌دهد. بخش بدنه‌ی تحقیق که با مروری کوتاه بر تاریخچه‌ی گالری‌ها در تهران به دسته‌بندی این اماکن پرداخته و سپس نمونه‌هایی از فعالیت‌های کیوریتوری انجام شده در هر یک را ارائه می‌کند. و بخش پایانی که به بررسی نوع فعالیت‌ها و جایگاه و گونه‌های کیوریتور در این فضاها پرداخته و به نتیجه‌گیری دست می‌یابد.

هدف، یافتن پاسخ این پرسش‌هاست که کیوریتور در گالری‌های هنر تهران چه جایگاهی دارد؟ و آیا تثبیت نشدن جایگاه کیوریتور در سلسله‌مراتب سازمانی گالری‌ها، به فعالیت انواع گونه‌های کیوریتوری در این اماکن و یا حضور عوامل دیگری مانند گالری‌دار ارتباط دارد؟ انجام این قبیل پژوهش‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و عدم مدون‌سازی و نبود توجه به مقوله‌ی نمایشگاه‌ها و بحث کیوریتوری در تحقیقات آکادمیک ایران به شدت احساس می‌شود، این در حالیست که در سایر کشورها برای بیش از دو دهه، موضوعات فوق در سطوح آکادمیک بررسی و حتی تدریس می‌شوند. اینکه کیوریتور در صحنه‌ی هنر ایران حضور دارد، امری بدیهی است، اما چرایی و چگونگی حضور او در حالی که در سطوح خرد و کلان نمایشگاهی هنوز جایگاه رسمی نیافته، نیازمند واکاوی بیشتر است.

روش پژوهش

این تحقیق از نوع توصیفی و کیفی است و با استفاده از روش تاریخی-تحلیلی به بررسی جایگاه و موقعیت کیوریتور در گالری‌های هنری تهران می‌پردازد؛ در این راستا، این مقاله، با ارائه‌ی اطلاعاتی در رابطه با کیوریتور و بسترهای نمایشگاهی و نهادی، و طبقه‌بندی آن‌ها، جایگاه کیوریتور را در چارچوب گالری‌های هنر واکاوی می‌نماید. به‌عبارت دقیق‌تر، این پژوهش، به بررسی واژه کیوریتور و مشتقات آن پرداخته، شغل کیوریتور را تعریف کرده و سپس گونه‌شناسی نهادی کیوریتور را معرفی و تشریح می‌نماید. در ادامه، برای دستیابی به نتیجه‌ی مورد نظر، تاریخچه‌ی کوتاهی از گالری‌های هنری ایران ارائه می‌گردد و با طبقه‌بندی این فضاها، اقدامات کیوریتوریال یا منتسب به کیوریتوری (مانند برپایی نمایشگاه، انتخاب و سازمان‌دهی آثار، برگزاری رویدادهای جانبی و انتشارات) در قالب مثال‌هایی بیان می‌شود.[۱۰] بدیهی است، مقوله‌ی نمایشگاه‌سازی و کیوریتوری در گالری‌های هنر بیشتر در حوزه‌ی هنرهای تجسمی قرار می‌گیرد، لذا این مقاله نیز در این محدوده به تحقیق می‌پردازد. طریقه‌ی گردآوری داده‌ها در این مقاله بیشتر متکی به شیوه‌ی مطالعات کتابخانه‌ای است و در مواردی هم به مصاحبه‌های صورت گرفته در این زمینه رجوع می‌گردد (منابع اولیه و ثانویه). در پایان، با مدنظر قراردادن این مهم که فعل «نمایش دادن» هنر (به‌معنای امروزین) با ورود «هنر نوگرا» در ایران پیوندی تنگاتنگ دارد، این تحقیق بررسی‌های خود را از دهه‌ی ۱۳۲۰ آغاز کرده و به دلیل مرکزیت داشتن اکثر فضاها و رویدادهای هنری مهم در پایتخت ایران، بر تولیدات نمایشگاهی و سازمان‌های هنری شهر تهران تمرکز خواهد یافت.

پیشینه پژوهش

مطالعات علمی-پژوهشی در خصوص مقوله‌ی کیوریتوری در ایران انگشت‌شمار است، یکی از معدود نمونه‌های یافت شده مقاله‌ی «تبیین نقش و جایگاه کیوریتور در فرایند شکل‌گیری جریان‌های هنری معاصر» (۱۴۰۰) به قلم سوانا بغوزیان و محمد معین‌الدینی است. با این حال، در رابطه با فعالیت‌های نمایشگاهی و هنر معاصر ایران مقالاتی وجود دارند که بی‌ارتباط با مطالعات کیوریتوری نیستند، در این دسته می‌توان از مقالاتی مانند «تحلیل سیاست‌های دستگاه فرهنگی هنر معاصر ایران با کمک جامعه‌شناسی دین ماکس وبر (مورد مطالعه: رویکرد گالری هما)» (۱۴۰۰) به نگارش مهدی قادرنژاد حمامیان، حامد امانی و عبدالله آقائی، «بررسي عوامل موثر بر مصرف کالاهاي فرهنگي (مطالعه موردي: خرید آثار نقاشي معاصر ایران)» (۱۳۹۸) از سپیده سید موسوی و بهنام زنگی، «گفتمان نمایشگاه در هنر معاصر ایران (با تحلیل چرخه نمایشگاه «کارگل»، تهران)» (۱۳۹۵) نوشته‌ی الهام پوریامهر و اشرف‌السادات موسوی‌لر، و «بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷ هـ.ش.)» (۱۳۹۰) به قلم پریسا شاد قزوینی نام برد. در سطح مطالعات دانشگاهی و پایان‌نامه‌ها بررسی مقوله‌ی کیوریتوری به شکل مبسوط‌تری انجام پذیرفته که عناوین موجود به ترتیب زیر هستند: «تبیین جایگاه کیوریتور در هنر معاصر ایران (مطالعه موردی: نمایشگاه عکس)» (۱۴۰۰) (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد) به نگارش مازیار باقرپور همدانی، «تبیین جایگاه و نقش کیوریتور در روند شکل‌گیری جریان‌های هنری معاصر ایران» (۱۳۹۹) (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد) نوشته‌ی سوانا بغوزیان، «مطالعه تطبیقی نمایشگاه گردانی در ایران و غرب با تأکید بر نقش اجتماعی هنر» (۱۳۹۷) (پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد) به قلم رودابه تنکرمی باقری‌نژاد و «تحلیل گفتمان کیوریتینگ در هنر معاصر ایران» (۱۳۹۵) (پایان‌نامه‌ی دکترای تخصصی) به نگارش الهام پوریامهر. کتب و مقالات ترویجی و مروری مرتبط، بیشتر به تدوین و بررسی تاریخچه‌ی گالری‌ها در تهران پرداخته‌اند، که از این بین می‌توان به کتاب «جریان‌سازی هنری نگارخانه‌ها در ایران» (۱۳۹۷) از هادی بابایی‌فلاح و به مجموعه مقالات داریوش کیارس تحت عنوان «نگاه؛ تاریخچه‌ی گالری‌های تهران» از سال ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۱ در «نشریه تندیس» اشاره کرد. لذا با توجه به اینکه کتب و مقالات موجود در حوزه‌ی هنر ایران، مشخصاً و مستقیماً به مسئله‌ی کیوریتوری در بستر گالری‌های هنر ایران نپرداخته‌اند، این پژوهش در راستای

تکمیل تحقیقات فـوق و به منظـور جهت‌دهی به این موضوع به بررسی این امر خواهد پرداخت.

مبانی نظری

به‌منظـور ایجاد یک چارچوب مفهومی قابل بسـط در جهت مطالعه‌ی فعالیت‌های نمایشگاهی و کیوریتوری انجام‌شده در گالری‌ها و متعاقباً بررسی جایگاه نهادی کیوریتور، در این بخش، اول به بررسی لغت کیوریتور و تعریف مختصر از شغل کیوریتوری پرداخته و در ادامه گونه‌های آن را بر می‌شماریم. در این قسمت، اصطلاح کیوریتور، از لحاظ ریشه‌شناسـانه مورد بررسـی قرار می‌گیـرد و دو کلمه‌ی برآمـده و پرکاربـرد از آن یعنی «کیوریت‌کردن» و «کیوریتوریال» نیز تعریف و تشـریح می‌گردد (جدول ۱).

•کیوریتور: از لحاظ لغوی به‌معنای سرپرسـت و کسی است که از چیزی مراقبت و سرپرستی می‌کند؛ در واقع کیوریتور از واژه‌ی لاتین curare یا cura مشـتق شده که به‌معنـای care یـا «مراقبت، سرپرسـتی و تیمار» اسـت. قدمت لغت کیوریتور به امپراتوری روم باستان و کلیسـاهای مسـیحی قرون وسـطی بـاز می‌گردد: کیوریتور در روم باسـتان، نماینده‌ی صغیـران و ناظر امـوال عمومی بـود و در واقع نقشـی دیوان‌سـالارانه داشـت؛ در قرون وسـطی از کیوریتور برای خطاب به کشیشان بخش اسـتفاده شد، کسـی که به تیمار روح بندگان می‌پرداخت. از دوران رنسـانس و سـربرآوری مجموعه‌های خصوصـی، واژه‌ی کیوریتـور در ارتباط با هنر به‌کار رفـت و از سـال ۱۶۶۰ م. در معنای کنونی خود یعنی کسی که مسئول موزه و نمایشگاه است مورد استفاده قرار گرفت (URL۴).

•کیوریت‌کردن: لغت «کیوریت» در آغاز تنها به‌صورت اسـم به‌کار می‌رفـت، امـا از سـال ۱۹۷۹ م. به‌صورت فعل نیز اسـتفاده شـد: کیوریت‌کردن. شـکل اسمی به معنای «معاون کشـیش بخش» اسـت، اما، شـکل فعلی به‌معنـای برعهده‌گرفتن مسـئولیت یک موزه یا نمایشگاه و یا گزینش، سازماندهی و نمایش آثار هنری است (URL۵).

•کیوریتوریـال: کیوریتوریال به‌عنـوان یک صفت، به کیوریتور و فعالیت‌های منتسـب به کیوریتوری اشاره دارد که از سال ۱۹۹۱ م. کاربرد گسترده‌تری یافته است (URL۳)، این واژه در دهه‌ی اخیر در حالت اسمی نیز استفاده می‌گردد:

«در ابتدا، اصطلاح «کیوریتوریال» صرفاً یک صفت بود که به مضامین و سبک‌های کیوریتوری مربوط می‌شد اما در دهه‌ی اخیر به طرز عجیبی حالت اسمی به خود گرفت، این نشـان از آن دارد که مفهوم فوق هم مربوط به کیوریتوری و هـم متمایز از آن اسـت. به یک معنا، بسط و تجریدی از شیوه‌های کیوریتوری است.

کیوریتوریـال می‌تواند به‌عنوان شـکلی از پژوهش در نظر گرفته‌شـود که تنها در راسـتای نمایشگاه‌سـازی نیست، بلکه شیوه‌ی خاصی است که امکان دارد شکل مکانی و زمانی یک نمایشگاه را به خود بگیرد یا نگیرد. پس از روی‌کار آمدن امر کیوریتوریال و پسا-پژوهش،[۱۱] نمایشـگاه می‌تواند به عبارتی، تنها آن چیزی باشد که از طریق کیوریتوری محقق می‌شود و هر آنچه که از نظر مخاطبان و روش‌های پژوهشـی بر آن دلالت می‌یابد. از این نظر، کیوریتوریال لزوماً چیزی نیست که شکل و ویژگی نهایی نمایشگاه را به خود می‌گیرد، بلکه چیزی است که تفکر دخیل در نمایشگاه‌سازی و تحقیق‌کردن را به‌کار می‌بندد» (Sheikh,2019:98,99).

جدول ۱. نگاهی به واژگان کیوریتور، کیوریت کردن و کیوریتوریال (نگارنده).

کیوریتور
• اسم • معنی: مسئول موزه و نمایشگاه • کاربرد کنونی از سال ۱۶۶۰ م.
کیوریت کردن
• فعل • معنی: برپایی نمایشگاه و نمایش آثار هنری • کاربرد از سال ۱۹۷۹ م.
کیوریتوریال
• صفت و اسم • معنی صفت: فعالیت‌های منتسب به کیوریتوری و معنی اسم: شکلی از پژوهشی • کاربرد گسترده‌ی صفت از سال ۱۹۹۱ م. و رواج حالت اسمی از ۲۰۱۰ بدین سو

شرحی از شغل کیوریتور

با دگرگونی‌ها در شرایط هنر جهانی و با ایجاد شیوه‌های جدید در هنر معاصر که از انواع رسانه‌ها تامکان‌ها را دربرمی‌گیرد، کیوریتور نقشی خلاقانه‌تر و پویاتر یافته است، و با فراتر رفتن از چارچوب‌های پیشین در روش‌های سنتی‌تر کیوریتوری یعنی حفظ، حراست و طبقه‌بندی، سازماندهی و نمایش اشیاء هنری، در سطحی گسترده‌تر فعالیت کرده و با تمامی ارکان حوزه‌ی فرهنگ و هنر، اعم از تولید، پژوهش، ساختار مالی و اداری، و انتشارات ارتباط یافته است (Cernei ,2014). چونان‌که آنتوان ویدوکل[۱۲] هنرمند و مؤسس پلتفورم انتشاراتی و کیوریتوریال «ای-فلاکس»[۱۳] می‌نویسد: «روشن است که امروز عمل نمایشگاه‌گردانی (کیوریتوری) چیزی فراتر از برپایی نمایشگاه‌های هنری است. نمایشگاه‌گردان‌ها کار بسیار بیشتری انجام می‌دهند: آن‌ها با انتخاب چیزی که مرئی شده، امور تجربه و آزمایش هنری را در دست دارند، تولید هنرمندان را در متن خود قرار می‌دهند، قابش می‌گیرند و بر توزیع سرمایه‌های تولید، هزینه‌ها و قیمت‌هایی که هنرمندان را به رقابت وامی‌دارد نظارت دارند. همچنین جلب‌نظر مجموعه‌داران، حامیان و متولیان موزه‌ها بخش دیگری از وظایفشان است، و با رسانه‌ها، سیاست مداران و دیوان سالاران دولتی همکاری دارند؛ به عبارت دیگر، به‌عنوان میانجی، بین تولیدکنندگان هنر و ساختار قدرت جامعه ما عمل می‌کنند» (ویدوکل، ۱۳۹۰: ۳۸). این نقش پویاتر، علاوه بر این موارد، به کنترل و مدیریت سلیقه‌ی بازار و ارتقاء حرفه‌ی هنرمند می‌پردازد و با خلق روابط بین ابژه‌ها، افراد و ایده‌ها، به مجاورت‌سازی، پژوهشگری، نمایش و واسطه‌گری مشغول است.

دسته‌بندی کیوریتور

در رابطه با مقوله‌ی کیوریتوری، پنج دسته‌بندی «کیوریتور سازمانی»، «کیوریتور مستقل»، «کیوریتور هم وابسته»، «کیوریتور-هنرمند»[۱۴] و «هنرمند-کیوریتور» قابل بازیابی است که در این میان به‌غیر از مفهوم «کیوریتور-هنرمند» که مورد مناقشه است[۱۵]، مابقی دسته‌بندی‌ها به‌نحوی با شیوه‌ی تعامل کیوریتور و نهاد در ارتباط هستند (نمودار ۱ و ۲):

•کیوریتور سازمانی: گونه‌ای است که در بستر نهادهای هنری به‌ویژه موزه‌های هنر به فعالیت می‌پردازد. وظیفه‌ی آنها مراقبت و سازماندهی مجموعه، تأمین آثار موردنیاز، برگزاری نمایشگاه‌ها، تحقیق، نوشتن و ویراستاری برای انتشارات، تأمین بودجه و کارهای جانبی نظیر برگزاری سخنرانی‌ها و تورهای آموزشی است (Alloway ,2005:173). لازم

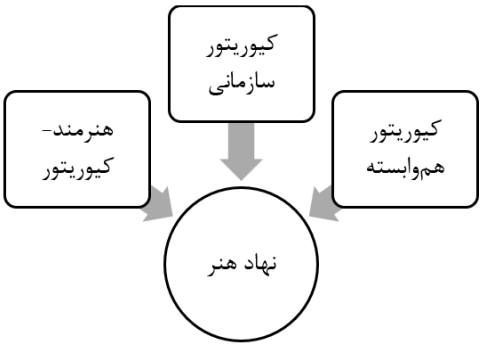
به ذکر است که وظایف و عملکرد این کیوریتورها بر اساس نوع، ظرفیت و اهداف این نهادها تغییر می‌یابد؛ مثلاً در سازمان‌های بزرگ، گونه‌ای از کیوریتورهای سازمانی تحت عنوان «کیوریتورهای متخصص موضوعی»[16] وجود دارند که تنها بر یک بخش و حوزه‌ی خاص متمرکز می‌شوند، اینان وظایف سنتی کیوریتورهای موزه را بر عهده نداشته و به پژوهش‌های تخصصی، برنامه‌ریزی و ترتیب‌دادن نمایش‌های بزرگ‌مقیاس می‌پردازند (George, 2015:14).

•کیوریتور مستقل: کسی است که فعالیتش محدود و وابسته به نهاد نبوده و می‌تواند در داخل یا خارج از آن و به‌صورت قراردادی یا آزاد شکل بگیرد: برپایی نمایش‌های تجاری در گالری‌های خصوصی، برگزاری نمایش‌های مروری و تاریخی در فضاهای خصوصی و عمومی، ترتیب دادن پروژه‌ها و رویدادهای کوچک و بزرگ‌مقیاس به‌صورت مستقل یا به‌عنوان «کیوریتور همکار» یا «کیوریتور مهمان»، سفارش و گزینش هنر برای فضای عمومی و تجاری، و حتی ارائه‌ی خدمات طراحی نمایشگاهی در حیطه‌ی کاری این کیوریتورها قرار می‌گیرد (Ibid:15&14).

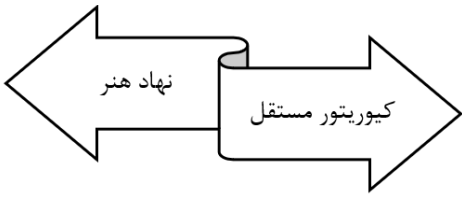
•کیوریتور هم‌وابسته: اصطلاح «کیوریتور هم‌وابسته» برای کیوریتورهای مستقل مطرحی به‌کار می‌رود که با مؤسسات هنری همکاری کرده و توسط نهادهای هنری و به جهت نیاز به یک صدای رسای کیوریتوری، استخدام می‌شوند (O'Neill, 2005).

• هنرمند-کیوریتور: یا «هنرمند به‌عنوان کیوریتور[17]» هنرمندی است که در کنار تمرین و خلق هنر، به تولید نمایشگاه‌های هنری پرداخته و یا فضاهای غیرانتفاعی و هنرمند-گردان را سرپرستی و اداره می‌نماید و در آن آثار خود و یا سایر هنرمندان را به نمایش می‌گذارد (URL7). همچنین هنرمند-کیوریتورها، در موزه‌ها و نهادهای هنری، به‌صورت خودمختار و یا تحت نظارت کیوریتور ارشد مجموعه به تولید نمایشگاه می‌پردازند.

نمودار ۱. اشکال کیوریتوری وابسته به نهاد (نگارنده).



نمودار ۲. اشکال کیوریتوری غیروابسته به نهاد (نگارنده).



مروری کوتاه بر تاریخچه‌ی پیدایش و تکوین گالری‌ها در تهران (از ۱۳۲۰ بدین سو)

نمایش آثار و دیدار از آثار هنری، موضوعی بود که با صنیع‌الملک و ناصرالدین شاه قاجار آغاز شد؛ صنیع‌الملک روزهای جمعه را برای نمایش آثار شاگردان خود در هنرستان «دارالصنایع» در نظر گرفته بود و ناصرالدین شاه با دستور احداث «اطاق موزه» و «عمارت گالری»، مکانی را برای نگهداری و نمایش انواع آثار و گنجینه‌ها ایجاد کرده بود (معتقدی و نامور یکتا، ۱۴۰۰). با ورود هنر مدرن، در دهه‌ی ۱۳۲۰، موضوع نمایش هنر برای هنرمندان نوگرا که در پی مطرح‌سازی و تثبیت آن بودند، به مسئله‌ای مهم تبدیل شد، و به‌علت نبود فضاهای حمایت‌گر، ایجاد نمایشگاه‌ها در انجمن‌های فرهنگی سایر کشورها اتفاق افتاد؛ «انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی» از نخستین مراکزی بود که در سال ۱۳۲۴ به ارائه‌ی جمعی کارهای نوگرایان پرداخت، مسئله‌ای که در وسعت کمتر در سایر انجمن‌ها نیز تکرار شد؛ نمونه‌ی آن، نمایشگاه محمود جوادی‌پور، حسین کاظمی، احمد اسفندیاری و مهدی ویشکایی

روابط فرهنگی ایران و فرانسه» در سال ۱۳۲۸ بود (قرشی، ۱۳۹۸: ۱۳). این امر در شناساندن و ترویج هنر نوگرا بسیار مؤثر بود، اما، نیاز به کار، نمایش و تبلیغ مستمرتر، هنرمندان را به سمت تأسیس انجمن‌ها و سپس گالری‌های هنری کشاند؛ در این راستا، «انجمن هنری خروس جنگی» (۱۳۲۷) به همت جلیل ضیاءپور و سپس تقریباً همزمان با آن «انجمن هنری جوانان» به کوشش محمود جوادی‌پور آغاز به کار کرد و حاصل این فعالیت‌ها، نخستین نگارخانه‌ی هنرمندگردان ایران با نام «گالری آپادانا (کاشانه‌ی هنرهای زیبا)» شد؛ «آپادانا» با کوشش محمود جوادی‌پور و با همراهی دو تن از نقاشان، یعنی امیرهوشنگ آجودانی و حسین کاظمی تأسیس گشت؛ هدف اولیه این مکان، معرفی هنرمندان و نمایش آثار نوگرایان بود، اما، با ادامه‌ی کار کلاس‌های آموزش هنر، پخش فیلم، اجرای موسیقی و برپایی جلسات سخنرانی نیز در آن برگزار شد. در ادامه ایده‌ی نمایش و گفت‌وگو درباره‌ی هنر مدرن در بسترهای مشابه دیگر دنبال شد: «گالری استتیک» (۱۳۳۳) خانه، آتلیه و گالری مارکو گریگوریان و «گالری هنر جدید» (۱۳۳۴) آتلیه و گالری ژازه تباتبایی (خلعتبری، ۱۴۰۰: ۱۹-۲۲). با برپایی «بی‌ینال اول» در سال ۱۳۳۷، ایجاد مکان‌های نمایش شتاب بیشتری یافت، به عبارتی، در این دوران، افزون بر گالری‌های انجمن‌های فرهنگی و گالری‌های هنرمندگردان/ خودگردان، دولت نیز به راه‌اندازی نگارخانه‌ها پرداخت: «تالار رضا عباسی» (۱۳۳۸) که حدود دو سال فعالیت داشت، یکی از این نمونه‌ها بود (پاکباز، ۱۳۸۶). از نیمه‌ی سال‌های ۱۳۴۰ طیف دیگری از گالری‌ها وارد سازوکار تولید نمایشگاهی هنر ایران شد: گالری‌های تجاری خصوصی، گالری‌های «غیرتجاری» هنرمندگردان، گالری‌های رسانه‌محور و هنرمندمحور خصوصی، و حتی بعضاً نگارخانه‌هایی که از حیث نحوه‌ی اداره شدن و نوع نمایشگاه‌ها با اسلاف خود تفاوت‌هایی فاحش داشت؛ گونه‌هایی که از نوع فعالیت‌های «گالری بورگز» (۱۳۴۳) و «گالری سیحون» (۱۳۴۵) به‌عنوان نخستین گالری‌های خصوصی حرفه‌ای، رویکرد فرهنگی و غیرتجاری «تالار ایران» (۱۳۴۳) به‌عنوان یک فضای هنرمندگردان، تمرکز رسانه‌ای «گالری لیتو» (۱۳۵۰) بر لیتوگرافی، هنرمندمحور بودن «گالری خانه ۹۲» (۱۳۴۹) حسین محجوبی، و نمایش‌های پیشتازانه، پروژه‌محور، پژوهشی و تاریخی «تالار نقش»، ایجاد شده و به‌تدریج بر ماهیت و سازوکار نگارخانه‌ها تأثیر گذاشت (قرشی، ۱۳۹۸).

گالری‌های تجاری و غیرتجاری فعال و اثرگذار در دهه‌ی ۱۳۴۰، مثل گالری «بورگز»، «سیحون» و «ایران»، دو جریان متفاوت را در صحنه‌ی هنر ایران گردانندگی می‌کردند؛ به عبارت دقیق‌تر، دو گالری علاوه بر توجه به بسط هنر نوسنت‌گرا و ارتقاء هنرمندان این جریان، بر گردانندگی حرفه‌ای گالری و وجه اقتصادی و فروش آثار تأکید داشتند؛ به‌عنوان مثال، افسانه بقایی، مدیر مؤسس «گالری بورگز»، علاوه بر آنکه پایه‌های شکل‌گیری گالری‌های تجاری را در ایران شکل داد، یک «سلیقه‌آفرین» نیز بود و با علاقه‌ی شخصی خود به حضور المان‌های ایرانی و شرقی در آثار، این نوع هنر را در میان هنرمندان و خریداران ترویج داد (کیارس، ۱۳۹۱آ: ۲۰)؛ در مقابل، «تالار ایران» با فاصله گرفتن از جریان نوسنت‌گرا، بر اصول هنر مدرن و ایجاد یک مکتب ملی و تا حدی انتزاع‌گرا متمرکز شد و تا آخر به‌عنوان فضایی غیرتجاری و هنرمندگردان باقی‌ماند (پاکباز و موریزی‌نژاد، ۱۳۹۵).

با دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی انقلاب ۱۳۵۷، فعالیت مراکز نمایشگاهی خصوصی متوقف شد و با تعطیلی این فضاها و فقدان مراکز حامی برای عرضه و نمایش هنر، آتلیه-خانه‌های شبه‌گالری که بعضاً کلاس‌های آموزشی نیز در آن‌ها برپا می‌شد، مجدداً پدیدار گشت: «گالری شماره‌ی ۱۳ خیابان ونک» (۱۳۶۳) متعلق به فریدون آو و «گالری گلستان» (۱۳۶۷) به سرپرستی لیلی گلستان. تجربه‌های نمایشگاهی فریدون آو به سال‌های ۱۳۵۰ و به «انجمن روابط فرهنگی ایران و آمریکا» و «گالری زند» (۱۳۵۵) برمی‌گشت، ولی «گالری شماره ۱۳» از حیث نوع مکان و نوع ارائه رویکردی بسیار متفاوت از فعالیت‌های پیشین آو داشت؛ این گالری جزو ملک شخصی آو و مغازه‌ای ویترین‌دار و رو به خیابان بود، و با آنکه ظاهری شبه‌گالری داشت، و ویترین، آن را به

مکان‌های تجاری نزدیک می‌ساخت، ولی به گفته‌ی آو، این مکان، فضایی غیرگالری[18] بود که نه به دنبال فروش، بلکه در پی تجربه‌گری هنری و اشتراک این تجربیات با مخاطبان هنری بود.[19] «گالری گلستان» به سرپرستی لیلی گلستان اما شیوه‌ای متفاوت داشت، و با آنکه این گالری در یک اتاق مسکونی در خانه‌ی پدری هنرمند دایر شده بود اما، نمایش نقاشی از افراد نام‌آشنا و فروش آثار هنری نیز در آن اتفاق می‌افتاد (گلستان و ملکی، ۱۳۹۸: ۱۶۶).

تصویر ۱. لوازم جانبی زندگی، هنرمند: هومن مرتضوی، ۱۳۷۳، تهران. عکس: مهراب مقدسیان (Karimi ,2022:84)

از اواخر دهه‌ی ۱۳۶۰، یعنی با سرکار آمدن «دولت سازندگی» به تدریج بر تعداد عرصه‌های نمایشی خصوصی و همچنین دولتی افزوده شد؛ از نمونه‌های آن، «گالری سبز» (۱۳۶۸) به سرپرستی علی‌اکبر صادقی و نگارخانه‌های دولتی «لاله» بود که در اوایل دهه‌ی ۱۳۷۰ وارد صحنه‌ی رسمی هنر ایران شد. اما افزایش تدریجی فضاهای نمایشی رسمی، شکل‌گیری رویدادها در فضاهای غیررسمی را متوقف نساخت و طی این سال‌ها تجربه‌های هنری نوینی در سطح فضاهای خصوصی که بعضاً بسترهایی موقت محسوب می‌شدند، توسط هنرمندان صورت پذیرفت: «خانه‌ی تخریبی اول» (۱۳۷۱) از ساسان نصیری، فرید جهانگیر، مصطفی دشتی، شاهرخ قیاصی و علی‌اصغر دشتی و دو نمایشگاه «لوازم جانبی زندگی» (۱۳۷۳ و ۱۳۷۴) از هومن مرتضوی از این نمونه‌هاست (تصویر ۱) (Karimi ,2022: 79,84).

با آغاز کار «دولت اصلاحات» از نیمه‌ی ۱۳۷۰، هنر ایران که در یک چرخش تدریجی به سر می‌برد، با پشتیبانی رسمی همراه گشت و به‌عنوان ابزاری مؤثر برای اصلاحات سیاسی و نقد اجتماعی، به سوی برنامه‌های اصلاح‌طلبانه و استفاده‌ی از رسانه‌های جدید در هنر حرکت نمود، که در این مسیر اماکن نمایشی را نیز دچار تغییر ساخت[20]. علاوه بر این دگرگونی، که به موجب آن فضاهای نمایشگاهی و حرفه‌ی گالری‌داری به سمت تجربی‌گرایی حرکت می‌کرد، رشد کمی و کیفی گالری‌ها در اثر باز شدن فضای فرهنگی نیز دستاوردی تجاری به همراه داشت، و به‌تدریج سرپرستی و گردانندگی گالری‌ها را حرفه‌ای‌تر ساخت. بسترهای نمایشگاهی رسمی در این سال‌ها، که با ایجاد فرهنگسراها و نگارخانه‌های متعدد و همچنین شیوه‌های جدید تولید نمایشگاه متنوع‌تر شده بود، با چند نمونه‌ی شاخص در حوزه‌ی دولتی و خصوصی، مانند «نگارخانه برگ» (۱۳۷۷) و «خانه هنرمندان ایران» (۱۳۷۸) در بخش دولتی، و «گالری طراحان آزاد» (۱۳۷۷) و «گالری اثر» (۱۳۷۸) در بخش خصوصی، پرچم‌دار این تغییرات در عرصه‌ی گالری‌داری شد؛ نمایشگاه‌های «گالری برگ» تحت مدیریت لادن برادران بین سال‌های ۱۳۷۷ و ۱۳۸۱ مانند کارنمای «Y2K» افشان کتابچی، و بعدها نمایش‌های «خانه هنرمندان ایران» در دهه‌ی ۱۳۸۰ مانند چیدمان تعاملی «چاه» از ماندانا مقدم در سال ۱۳۸۸، و تجربی‌گرایی‌های «گالری طراحان آزاد» در زمینه‌ی رسانه‌های جدید همچنین چیدمان‌های چندرسانه‌ای رزیتا شرف‌جهان با نام «شهر» (۱۳۸۰) و «خیابان‌ها» (۱۳۸۱) و از سوی دیگر برجسته‌شدن بخش تجاری گالری‌داری، مانند قراردادهای کتبی و هنرمندان ثابت در «گالری اثر» از نمونه‌های این رویکردها در بستر این گالری‌ها بود.[21] با آنکه عرصه‌ی هنرهای تجسمی در ایران تا نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۸۰، با رشد کمی و کیفی گالری‌های رسمی خصوصی/تجاری و همچنین دولتی همراه بود، اما نمایش رسمی هنر جدید و تجربی چندرسانه‌ای -به استثناء «گالری آزاد»- به‌علت نداشتن سود اقتصادی عموماً در سطح گالری‌های دولتی صورت می‌پذیرفت[22]، موضوعی که با نزدیک‌تر شدن به دهه‌ی ۱۳۹۰ و تغییر

سیاست‌های دولت و در نتیجه کوچ هنرها از بخش دولتی به بخش خصوصی، به ایجاد گالری‌های جدید با سازوکار گردانندگی حمایت‌گر شد. به طور دقیق‌تر، از اواخر دهه‌ی ۱۳۸۰ و ابتدای دهه‌ی ۱۳۹۰، بخش خصوصی برای جبران کم‌کاری فضاهای رسمی در زمینه‌ی تمرین هنرهای تجربی و تعاملی، وجه تجاری گالری‌داری و وجه تجربی هنرهای جدید را ترکیب کرد و برای پرفورمنس‌ها و چیدمان‌ها، بودجه و حقوق مادی تعریف نمود. این رویکردها، از حدود نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۹۰، به گسترش فضای برخی گالری‌ها به خارج از «مکعب سفید» انجامید، به این معنا که فضاهای مازاد و هرز و حتی فضاهای بیرونی گالری برای نمایش‌ها و اجراها مورد استفاده قرار گرفت، و گالری صرفاً به دیوارهای سفید خود محدود نشد؛ فضاهای «پاسیو»، «بام»، «حیاط»، و «پلاک» (از سال ۱۳۹۴) در «گالری محسن» (۱۳۸۸)، و «پروژه‌های بیرون از دستان» که برای نمایش هنرهای معاصر به مجموعه‌ی اصلی «گالری دستان» (۱۳۹۱) ملحق شد از این نمونه‌ها بود (Karimi :2022, 382-383). پیش از تطبیق یافتن گالری‌های تجاری با هنرهای معاصر و استفاده‌ی آن‌ها از فضاهای غیرکاربردی و غیرمعمول، استودیو-گالری-خانه‌های غیرتجاری، غیرانتفاعی و غیررسمی چون «پارکینگالری» (۱۳۷۷) در زمینه‌ی بهره‌گیری از این نوع بسترها پیشگام بود؛ «پارکینگالری» کار خود را از اتاقی در پارکینگ خانه‌ی امیرعلی قاسمی، هنرمند و کیوریتور معاصر ایرانی، آغاز کرد و رفته‌رفته با گسترده‌تر شدن نمایشگاه‌ها و پروژه‌ها وارد فضای بیرونی اتاق شد، تا جایی که در مقاطعی کل محوطه‌ی پارکینگ را اشغال کرد. از نمونه‌های دیگر این فضاها، «سازماناب» (۱۳۸۸) به سرپرستی سهراب کاشانی است؛ «سازماناب» که به‌عنوان فضایی هنرمندگردان کار خود را آغاز کرد، بعدها کارکردی شبه-موزه یافت و کار هنری را مانند پروژه‌ی «آپارتمان دیگر» (۱۳۹۹) با فعالیت کیوریتوری ادغام نمود. مکان‌های بزرگ‌مقیاس خصوصی، غیرانتفاعی و چندوجهی یا به‌عبارتی بنیادها که از سوی حامیان هنر و مجموعه‌داران شکل می‌یافت از سایر بسترهای نمایشی ایجاد شده از اواسط دهه‌ی ۱۳۸۰ خورشیدی است، «بنیاد لاجوردی» (۱۳۸۴) و «بنیاد پژمان» (۱۳۹۳) تحت مدیریت دو مجموعه‌دار و حامی هنر یعنی احسان لاجوردی و حمیدرضا پژمان دو نمونه‌ی شاخص از این فضاهاست که در کنار «بنیادهای وقفی هنرمند»[۲۳]، مثل بنیاد «صادق تیرافکن» (۱۳۹۲) و بنیادهای غیردولتی مانند «بنیاد فرهنگی هنری رودکی» (۱۳۸۲) به گوناگونی فضاهای هنری در عرصه‌ی تجسمی افزود. بنیادهای هنری خصوصی و غیرانتفاعی، علاوه بر برپایی نمایش‌ها، با ایجاد مراکز مطالعاتی (مرکز مطالعات فرهنگی-اجتماعی بنیاد لاجوردی) و رزیدنسی هنرمند (بنیاد پژمان، مجموعه‌ی کندوان)، فضاهایی تجربی برای بحث و گفت‌وگو و تولید دانش به‌وجود آورده‌اند (تصویر ۲).

تصویر ۲. نمایی از نمایشگاه «نقطه‌ی گریز، منتخبی از آثار مجموعه‌ی پژمان». هنرمندان از چپ به راست: مملی شفاهی، ندا ظرف‌ساز، هدی کاشی‌ها، شهره مهران، محمود بخشی، وای. زی. کامی، رضا آرامش، امیر کمند، حبیب فرج آبادی. کیوریتور: زهره دلداده. کارخانه‌ی آرگو، تهران. ۱۶ اردیبهشت تا ۸ مهر ۱۴۰۱ (URL۶)

دسته‌بندی و تعریف انواع گالری‌ها در صحنه‌ی هنر تهران

با توجه به تاریخ مختصری که از فعالیت‌های آغازین تا متأخرتر فضاهای نمایشی در سطح تهران عرضه شد، پنج دسته گالری اعم از «گالری‌های انجمن‌های فرهنگی وابسته به سفارتخانه‌ها»، «گالری‌های هنرمند-گردان»[۲۴]، «گالری‌های خصوصی»[۲۵]، «گالری‌های دولتی»[۲۶]، و «گالری‌های بنیادهای هنری» در سطح شهر تهران و در عرصه‌ی هنر نوگرا تا هنر معاصر قابل تشخیص هستند، که در (نمودار ۳) دسته‌بندی و تعریف شده‌اند.

نمودار ۳. دسته‌بندی و تعریف گالری‌های هنری ایجاد شده در سطح شهر تهران (از ۱۳۲۰ بدین سو). (نگارنده).

نحوه‌ی مدیریت و فعالیت‌های نمایشـــگاهی و کیوریتوری در گالری‌های هنر

گالری‌هـای انجمن‌هـای فرهنگی: کار نمایشـگاهی در این مکان‌ها به دلیل وجه سیاسـی و وجود شعبات گوناگـون در شـهرهای مختلـف و در نتیجـه نیـاز به بودجه‌هـای ثابت، تداوم نداشـته اسـت، با این حال، در دوران اوج فعالیت‌هـا، هنرمندان زیـادی را چه در راسـتای «تولید» نمایشـگاه‌ها و چه به‌عنوان اعضای ثابت و متغیر به خـود جذب کرده اسـت (بابایی‌فلاح، ۱۳۹۷)؛ به‌طـور نمونـه، «انجمـن ایران و شـوروی» به‌خاطر بافتار سیاسـی‌تر معمولاً توسط اعضای خود به برپایی نمایش‌هـا می‌پرداخت، یکـی از مثال‌های بارز آن «اولین نمایشگاه هنرهای زیبا ایران» (۱۳۲۴) بود کـه «به ابتکار کمیسـیون هنرهای زیبـای انجمن روابط فرهنگی ایـران و اتحـاد جماهیر شـوروی، به همت مریم فیروز (رئیس)، آقای سـیاح (نایب رئیس) و کمـک جدی آقـای کالیشـیان (نماینـده‌ی خانه‌ی فرهنگ «وکـس») و آقای ماراکوف (نقاش شـوروی)» (خلعتبـری، ۱۴۰۰: ۱۷) برپا شـد؛ «انجمـن ایران و آمریکا»، از سـویی دیگـر، با جذب هنرمنـدان بنامی چون پرویـز تناولی و فریـدون آو، از ایشـان در جهت کیوریت‌کـردن، طراحی و چیدمان نمایشـگاه‌ها بهره می‌برد (URL۱).

•گالری‌هـای هنرمند-گـردان: نمونـه‌ی ابتدایی این اماکن توسـط نسـل اول هنرمندان مدرن ایجاد شد. در ایـن فضاها، تولیـد نمایش‌ها اعـم از انتخاب آثار، چیدمـان، چـاپ بروشـورها و کاتالـوگ، و برگـزاری جلسـات بحـث و گفتگو به دسـت هنرمنـدان ترتیب می‌یافت و هنرمند در کنار خلق هنر، در مقام گرداننده و یا به‌عبارتی کیوریتـور این فضاها ظاهر می‌شـد. در این زمینـه می‌توان بـه فعالیت‌هـای ژازه تباتبایی در «گالری هنر جدید» (۱۳۳۴) اشـاره داشـت که یکی از نخسـتین مکان‌ها در حوزه‌ی نمایش مجسمه‌سـازی بـود. بعـد از جابه‌جایـی این گالـری به مـکان جدید (۱۳۳۸)، تباتبایـی واحدی به نام «بخش انتشـارات» (۱۳۴۰) را راه‌انـدازی کـرد و کاتالوگ‌هـا، کتابچه‌ها و کارت‌پسـتال‌هایی را بـرای کارنماهـا و هنرمندان به چاپ رسـاند. تباتبایـی، بـه‌علاوه، نمایش‌هایی نیز در مـورد «هنر کـودکان» برگـزار کرد و در سـال ۱۳۴۱ به‌عنوان «گرداننده‌ی» نمایشـگاه از طـرف «هنرهای زیبای کشور» نمایش سیاری از هنر کودکان را در اروپا برگزار نمود.[۲۷] تباتبایی با توجه به فعالیت‌های خود در زمینه‌ی تولید نمایشـگاه‌ها و معرفی آثار، توسط کریم امامی «مُعرِف آثار هنری» (امامی، ۱۳۹۵: ۷۰) خطاب شد. در دوران پس از انقلاب، مشخصاً از اواخر نیمه‌ی دوم دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰، فضاهای هنرمند-گردان مجـدداً روی کار آمـد؛ تولیـدات، آزمایشـگری‌ها و تجربیات هنری در این مکان‌ها، و اجـرای پروژه‌های متفاوت در سطح این فضاها و بسـترهای خارج از آن، جملگی به‌صـورت غیرانتفاعـی و توسـط هنرمندان انجـام می‌شـد: فضـای «پارکینگالـری» از امیرعلی قاسـمی، آتلیه «عوارض جانبی» از شـهاب فتوحی و همکاران، مشارکت شـش ماهه ندا رضوی‌پور، مهرانه آتشـی، سـیمین کرامتـی، آرش احمـدی، محمود بخشی در سال ۱۳۸۵، ایجاد بستر «سازماناب» توسط سـهراب کاشـانی، و پروژه‌ی «کـف» (پایان در سـال ۱۳۹۴)، از پروژه‌ها و اماکـن هنرمند-گردانی بودند که در این سال‌ها پدید آمده و زمینه‌ساز ایجاد پروژه‌های کیوریتوریال در سـطوح مختلف شـدند. برای نمونه، «پارکینگالری» از حدود سـال ۱۳۸۲ با برپایی رویداد «افسردگی عمیق» با همکاری «گالری طراحان آزاد»، آرشیوی به نام «پارکینگ ویدئو آرشیو» را ایجاد کرد که بعدها پروژه‌ی «دسترسی محدود» از آن حاصل شد.[۲۸] می‌بایست اشـاره داشـت که فعالیت‌های از این دست گرچه اکنون در زمـره‌ی کار کیوریتوری قرار می‌گیرند، اما کنش تولید نمایشـگاه‌ها پیش از سال ۱۳۸۵ هنوز تحت‌عنـوان کیوریتـوری رواج نیافته بـود، امیرعلی قاسـمی به‌عنوان یکـی از گردانندگان ایـن فضاها و تولیدکننده‌هـای نمایشـگاهی در اینبـاره می‌گوید: «من خودم تا سال ۱۳۸۴ و ۱۳۸۵ نمی‌دانستم که کاری که دارم انجـام می‌دهم بهش می‌گوینـد کیوریتوری و رفتم یکسـری کارگاه و با سـتارگان کیوریتوری آشـنا شدم. (هانس اولریش) اوبریسـت[۲۹] و تیرداد ذوالقدر هم بودند. باید مجلات، پنل‌ها و رویدادهایی را برگزار می‌کردیـم و یـاد می‌گرفتیم چـکار کنیم» (قاسـمی و پوریامهر، ۱۳۹۴: ۲۶۶-۲۶۷).

•گالری‌هـای خصوصی: نمونه‌های اولیـه گالری‌های خصوصی شـهر تهران از دهه‌ی ۱۳۴۰ ایجاد شـدند، ایـن اماکـن نیـز ماننـد گالری‌هـای هنرمند-گردان عمدتاً توسـط هنرمندان ایجاد و اداره می‌شدند (مثل گالری سـیحون تحت نظـارت معصومه سـیحون)، با این تفاوت که محوریـت فعالیت آن‌ها حـول فروش و سـودآوری اقتصادی، و در راستای ایجاد نمایش‌های حرفه‌ای‌تر و برنامه‌ریزی‌شـده‌تر بود. این فضاها پیش از انقلاب، از اواخر دهه‌ی ۱۳۴۰ تا اواسـط سـال‌های ۱۳۵۰ از نظر کمـی و کیفی، یعنی از لحاظ شـیوه‌های گالری‌داری و نحوه‌ی برپایی و نمایش آثار از مکان‌های هنرمند-گردان پیشی جستند. گالری‌داران و هنرمند-گالری‌داران در این فضاها، روش‌های گوناگونی را برای انتخاب و برگـزاری کارنماها آزمایـش کردند و حتی با طراحـی پروژه‌های هنـری مختلف، زمینـه‌ی تولید نمایشـگاه‌های کیوریتوریـال را در سـطح این فضاها فراهم‌آوردند؛ مثال بارز آن فعالیت‌های انجام‌شده در «تالار نقـش» (۱۳۴۷) با مدیریت ایران اسلام‌دوسـت و حمید سـاهر اسـت: این گالری یک تیم هنری برای ایده‌پـردازی، تحقیـق و پژوهـش در راسـتای ایجاد کارنماهـا تشـکیل داد و نمایش‌های پـروژه محوری نظیر سری نمایشـگاه‌های «سـیر تحولات کاریکاتور هفتاد سـاله‌ی ایران» را در این گالری به‌اجـرا درآورد (کیـارس، ۱۳۹۱پ). پـس از انـقلاب، مراکـز هنری خصوصی از اواخر دهـه‌ی ۱۳۶۰ فعالیت خـود را آغاز کرد، کـه در غالب مـوارد توسـط هنرمنـدان ایجاد و اداره می‌شـد (گالری سـبز). با چرخش دهه‌ی ۱۳۷۰ به‌سـوی ۱۳۸۰ مدیریت گالری و شـغل گالـری‌داری شـکل حرفه‌ای‌تـری یافـت و از سرپرسـتی اکثریتی هنرمندان خارج شـد (نمونه‌ی قابل توجه گالری اثر)، اما گردانندگی و تصمیم‌گیری‌هـا همچنان بر عهده‌ی صاحبان گالـری بود. با برپایی اولیـن و دومین «حراج کریسـتیز» در اردیبهشـت و دی ماه ۱۳۸۵ و برگزاری همزمان نمایشگاه‌های بین‌المللی از هنرمندان ایران و خاورمیانه در سـطح جهان مانند نمایشگاه «کلمه در هنر؛ هنرمندانـی از خاورمیانه مـدرن» [۳۰] (۱۳۸۵) به کیوریتوری ونیشـیا پورتر [۳۱] در «مـوزه‌ی بریتانیایی» [۳۲] لندن (Lawrie ,2008:214) و «ایـران .کام - هنر امروز ایـران» [۳۳] (۱۳۸۵) بـه کیوریتـوری ایزابـل هـردا [۳۴] و نیکولتـا تورچلی [۳۵] در «موزه‌ی هنـر جدید فرایبورگ» [۳۶]، و مطرح شـدن هنرمندان ایرانی در سـطح جهان، مراودات هنرمندان و کیوریتورهـای بین‌المللی نظیر رز عیسـی، تیـرداد ذوالقـدر و بـردا بِبَـن [۳۷] هنرمند/کیوریتور صرب به ایـران آغاز شـده و جامعه‌ی هنری ایران بـا مقولـه‌ی کیوریتوری آشـنا گشـت [۳۸]. بدین ترتیب از این دوران برگزاری نمایش‌های کیوریت‌شده در سـطح گالری‌هـای خصوصی آغـاز شـد؛ از جمله اولین نمایشگاه‌های شناخته‌شـده‌ی کیوریت‌شده در سطح گالری‌ها، نمایشـگاه «بازاریابی قومی» (۱۳۸۵) به‌کیوریتـوری تیـرداد ذوالقدر بود کـه در گالری‌های «طراحان آزاد» و «شـماره ۱۳ خیابان ونك» و «تهران» برگزار شد (تصویر ۳) (رائی و ذوالقدر، ۱۳۸۵: ۱۴).

علیرغم آشـنایی بیشـتر جامعه هنر ایران بـا مقوله‌ی کیوریتـوری و افزایـش نمایش‌های کیوریت‌شـده در سـطح گالری‌های خصوصی، کار کیوریتـوری در این دوران در بسـیاری از موارد از گزینـش و چیدمان آثار فراتر نرفـت و سیاسـت‌گذاری‌های فرهنگی-هنری و جهت‌دهی به هنر و هنرمنـد در غالب موارد بر عهده‌ی مدیریـت گالری یـا همـان گالـری‌دار باقی‌مانـد. در گزارشـی که مجله‌ی «حرفه هنرمند» در سـال ۱۳۹۰ ارائه داده اسـت [۳۹] این موضوع به راحتی قابل پیگیری است، در بخشـی از آن آمده است: «رزیتا شرف جهان (طراحـان آزاد) می‌گویـد: حربه‌ی پـول نقش مهمی دارد و همیشـه با خریـد و فـروش و سـرمایه، به هنر خط داده می‌شـود. زمانی موزه نقش اسـاس داشت، حالا حراجی‌هـا؛ و نماینـده‌ی جریـان حراجی‌ها در داخل گالری‌ها هسـتند. او مثال‌هـای متعددی دارد از کارهایـی که حول یـک گالـری شـکل گرفته‌اند؛ از نقاشی-خط تا چیدمان. به این ترتیب گالری‌دار نه‌تنها می‌تواند خریدار تولیـد کند، که در عمـل هنرمند هم تولید می‌کنـد» (افسـریان، ۱۳۹۷: ۶۹۱-۶۹۲). این گزارش در ادامه از زبان احسان رسول‌اُف مدیر «گالری محسن» حتی به مسـائلی اشـاره می‌کند که به راحتی در زمره‌ی وظایف کیوریتور قرار می‌گیرد: «(احسـان) رسـول‌اُف بخشـی از کار خود را «تهیه‌کنندگـی» آثار هنری می‌داند. به معنـی ایده‌پـردازی و برنامه‌ریزی برای تولیـد اثر؛ چیزی شـبیه بـه نقـش تهیه‌کننده در سـینما. و تأکیـد می‌کنـد که ایـن بسـیار فراتر از

اسپانسر بودن است و به‌نوعی گالری‌دار امضاء خودش را پای کارها می‌گذارد» (همان: ۶۹۲). به هر ترتیب، برپایی نمایشگاه‌های کیوریت شده در سطح گالری‌های خصوصی با آغاز دهه‌ی ۱۳۹۰، به‌ویژه از نیمه‌ی دوم آن وسعت بیشتری پیدا کرد و در سال‌های انتهایی دهه‌ی ۱۳۹۰، این نوع نمایش‌ها از سوی گالری‌داران مورد توجه واقع شد. نمونه‌ی آن نمایشگاه‌های «طراح ستاره‌دار» (۱۳۹۵) پروژه‌ای از «گالری آ» به کیوریتوری امیر اثباتی، آرش تنهایی و امیر سقراطی است که به مرور آثاری از طراح و گرافیست ارمنی-ایرانی آرا پیک باغداساریان می‌پرداخت. در این میان پروژه‌های مستقل نیز در سطح گالری‌ها اجرا می‌شد، «چهره؛ تصویری از خود» (۱۳۹۵) به کیوریتوری فریدون آو در گالری‌های «اُ» و «آران» و «بنیاد لاجوردی» که از مجموعه‌ی شخصی آو در معرض تماشا قرار گرفت و نمایشگاه گروهی «افتاد ولی نشکست!» (۱۳۹۹) به کیوریتوری هنرمند غزال زارع در «گالری ویستا» از موارد قابل تأمل در این زمینه بود.

تصویر ۳. نمایشگاه «بازاریابی قومی»، کیوریتور: تیرداد ذوالقدر، «گالری طراحان آزاد»، ۱۳۸۵ خورشیدی (URL۲).

•گالری‌های دولتی: گالری‌های دولتی پیش از انقلاب، نظیر «گالری خانه آفتاب» (۱۳۴۹)، «گالری تخت‌جمشید» (۱۳۵۳) و «گالری مهرشاه» (۱۳۵۳)، با توجه به ماهیت و موقعیت این فضاها، غالباً به‌صورت نیمه‌مستقل اداره می‌شدند و اکثراً تحت مدیریت هنرمندان و به سرپرستی ایشان به برپایی نمایشگاه‌ها می‌پرداختند. در این زمینه می‌توان به فعالیت‌های مدیریتی چنگیز شهوق در «گالری تخت‌جمشید» از سال ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۶ اشاره کرد (کیارس، ۱۳۹۱ب: ۲۰)، گرچه کار شهوق از مدیریت صرف گالری فراتر رفته و تا جایی پیش می‌رفت که با کار کیوریتوری یکسان تلقی می‌شد،[۴۰] در این خصوص، سیروس مالک، هنرمند مدرن ایرانی، کار نمایشگاهی شهوق را با توضیحات خود در زمره‌ی کار کیوریتوری دسته‌بندی کرده و می‌نویسد: «گاهی شهوق در مسیر دیگری جز راه خود قرار گرفته و کار دیگران را به منزله‌ی موادی در خدمت بیان هنر خویش برگزیده و با نصب و تنظیم آثار هنری دیگران بر دیوارهای سالن نمایشگاه‌ها به ارضای روح خود اکتفا نموده است» (مالک، ۱۳۵۵، به نقل از کیارس، ۱۳۹۰آ: ۱۶). پس از انقلاب، علی‌الخصوص با سرکار آمدن دولت «سازندگی» و سپس «اصلاحات»، بر تعداد فضاهای نمایشی دولتی افزوده شده و فرهنگسراها، انجمن‌های هنری، فضاهای نمایشی و گالری‌های متعددی ایجاد گشت - «نگارخانه‌ی لاله» (۱۳۷۲) «خانه هنرمندان ایران» و «گالری مؤسسه

فرهنگی هنری صبا» (۱۳۸۱) از این جمله بود. این فضاها به‌صورت وابسته، مستقل یا نیمه‌مستقل اداره شده، و در آن‌ها بخش اعظم مقام‌های مدیریتی بر عهده‌ی هنرمندان یا فرهنگیان قرار می‌گیرد، سیاست‌ها و خط‌مشی «کلی» این دسته از گالری‌ها، مستقل از اهداف مورد نظر حکومت نبوده و نحوه‌ی مدیریت و تولید نمایشگاه‌ها در این فضاها، اکثراً به‌صورت شورایی، متشکل از چند کارشناس هنری، انجام می‌پذیرد، با این حال، بعضاً مشاهده شده که نمایش‌های کیوریت شده و پژوهشی نیز در این اماکن دایر گشته است، کارنمای «دورنما از نمایی نزدیک» (۱۳۹۶) در «فرهنگستان نیاوران» به اهتمام «انجمن هنرمندان نقاش ایران» و به کیوریتوری رزیتا شرف‌جهان از نمونه‌ی این نمایش‌هاست (مطلبی، ۱۳۹۶: ۴).

•گالری بنیادهای هنری: بنیادهای هنری در ایران معمولاً تحت نظارتِ مدیریتِ مجموعه و به‌صورت شورایی اداره می‌شوند. بنیادهای هنری مستقل و غیرانتفاعی در ایران، به‌سبب فعالیت‌های گسترده در زمینه‌ی هنرهای تجسمی، به نحوه‌ی تولید نمایشگاه‌ها و نمایش‌های کیوریت شده اهمیت داده و مانند فضای هنری «بنیاد پژمان» یعنی «کارخانه آرگو» موقعیت‌های کیوریتوری ثابت را در مجموعه تعریف کرده‌اند. این مراکز بعضاً میزبان پروژه‌های مستقل پژوهش-محور و کیوریتوریال بوده و زمینه‌ای برای نمایش این قسم از پروژه‌ها مهیا ساخته‌اند، نمونه‌ی این مورد نمایشگاه «دیگر-دیگرگونی؛ حکایت شیخ صفی و هر چیز گستردنی» (۱۳۹۶) به کیوریتوری فرشته موسوی در گالری «بنیاد لاجوردی» (۱۳۹۶) است.

تبیین گونه‌های کیوریتوری اثرگذار

با توجه به معرفی و بررسی‌های انجام شده در سطور فوق، کیوریتوری در ایران به عنوان یک «تخصص» مسئله‌ای مربوط به سال ۱۳۸۵ است، که به سبب برپایی حراج‌ها و نمایشگاه‌های بین‌المللی از هنر ایران، به جامعه‌ی هنر ایران شناسانده شد. با آنکه اصطلاح کیوریتور در صحنه‌ی هنری آن دوران مطرح نبود، اما کارهایی که در زمینه‌ی برپایی نمایشگاه‌ها توسط هنرمندان و نهادهای هنرمندگردان پیش از این‌ها صورت می‌پذیرفت، در زمره‌ی کار کیوریتوری قرار گرفت و چه بسا زمینه‌ای برای ظهور نخستین کیوریتورهای حرفه‌ای در بستر هنر ایران شد. با توجه به آنکه بیشتر تولیدات نمایشگاهی در پیش از این تاریخ نیز تحت نظارت هنرمندان انجام شده است و اولین تلاش‌ها برای ایجاد نمایشگاه و حتی فعالیت‌های جانبی مرتبط با آن نیز در سطح نهادهای هنرمند-گردان تمرین شده است، و حتی گالری‌های عمومی و تا حدی خصوصی نیز با گردانندگی هنرمندان به برپایی و اداره نمایشگاه‌ها پرداخته‌اند، می‌توان نتیجه گرفت که گونه‌ی هنرمند-کیوریتور در بسترهای نمایشی مورد بحث، بیشترین حضور را در مقایسه با دیگر گونه‌ها داراست: به‌طور دقیق‌تر، گالری انجمن‌های فرهنگی، نهادهای هنرمند-گردان، گالری‌های خصوصی و دولتی از جمله بسترهایی است که هنرمند در آن به‌عنوان یک کیوریتور یا در قالب فعالیت‌های موازی و هم‌پوشان نظیر گالری‌دار به تولید نمایشگاه دست‌زده، و با توجه به نبود متخصصان و زیرساخت‌های لازم، علاوه بر تأسیس فضاهایی برای تولید و نمایش هنر، به کارهای کیوریتوری، گالری‌داری و مدیریتی پرداخته است (مثال بارز آن رزیتا شرف‌جهان)، تا آنجا که گهگاه همانند چنگیز شهوق در مقام کیوریتور در گالری تحت مدیریت خود فعالیت کرده است.

در بسترهای نمایشگاهی مطالعه شده، کیوریتور به‌شکل سازمانی آن، یعنی به‌عنوان یک رکن ثابت و تعریف شده در سازوکار نهادی و نمایشگاهی، تنها در بنیادهای هنری مستقل و غیرانتفاعی به صورت مشهود قابل پیگیری است و با توجه به اظهارات گالری‌داران، شغل گالری‌داری در واقع پوشش‌دهنده‌ی شغل کیوریتور در گالری‌های خصوصی‌ست. پروژه‌های کیوریتوری مستقل و یا واگذار شده به کیوریتورهای مستقل در گالری‌های خصوصی و سپس بنیادهای هنری مستقل و غیرانتفاعی و به‌ندرت در گالری‌های دولتی اجرا شده و مشخص است که گالری‌های خصوصی بیشتر به سمت این قسم از کیوریتورها تمایل نشان داده‌اند. با توجه به فعالیت‌های اکثریتی کیوریتورهای شناخته‌شده‌ی ایرانی در سطح نهادهای هنرمند-گردان یا مؤسسات

خارج از کشور، کیوریتور هم‌وابسته بر مبنای تعریف ارائه شده، در سطح فضاهای نمایشگاهی مورد بحث مشهود نبوده و کیوریتورهای شاخص ایرانی نظیر تیرداد ذوالقدر و امیرعلی قاسمی به طور مستقل و پروژه‌ای برای اجرای نمایشگاه‌ها به‌کارگرفته می‌شوند.

بررسی جایگاه کیوریتور در سطح گالری‌های هنر تهران

کیوریتورهای سازمانی، هنرمند-کیوریتورها و کیوریتورهای هم‌وابسته از اشکال کیوریتوری هستند که معمولاً بدون رابطه با نهاد، تعریف‌پذیر نیستند، اما کیوریتوری مستقل به‌خاطر ماهیت خود که به‌طور شناور فعالیت می‌کند، مستقیماً در این رابطه نمی‌گنجد، ولی آنتون ویدوکل اظهار می‌کند که «کار نمایشگاه‌گردانی (کیوریتوری) یک حرفه است و کسانی که در این زمینه کار می‌کنند کارگزاران آزاد نیستند، بلکه معمولاً استخدام می‌شوند که وظیفه‌ای را به جای یک مؤسسه یا یک مشتری به انجام برسانند. یک شغل است، هم برای کسانی که وابسته به مؤسسه‌ها هستند و هم برای نمایشگاه‌گردان‌های به اصلاح مستقل» (ویدوکل، ۱۳۹۰: ۳۹). با مد نظر قرار دادن این موضوع و اظهارات ویدوکل در مورد هنرمند-کیوریتورها در سطور ذیل، «از طرف دیگر، سابقه‌ای دیرینه وجود دارد از هنرمندانی که خود نقش نمایشگاه‌گردان را برعهده گرفته‌اند. اگر چه در دوره‌هایی این نقش پاسخ به بی‌کفایتی مؤسسه‌های موجود، دشمنی آن‌ها با هنرمندان، یا غیاب کلی آن‌ها بوده است و باعث ایجاد بسیاری از فضاهای تحت اداره خود هنرمندان در دهه ۱۹۷۰ شد و نیز در دهه ۱۹۸۰ بسیاری از هنرمندان نظیر مارتا راسلر نشان دادند، نمایشگاه‌گردانی مثل هر فعالیت اجتماعی می‌تواند بخشی از فعالیت هنری شود» (همان: ۴۱). جایگاه کیوریتور در گالری‌های هنر تهران را می‌توان بدین صورت مشخص ساخت: کیوریتور به‌عنوان یک حرفه یا شغل عموماً در بستر گالری‌ها (به غیر از مواردی خاص) جایگاه تعریف‌پذیر سازمانی ندارد، زیرا مدیریت این نوع نهادها غالباً در دست هنرمندان یا گالری‌دارانی است که خود نقش کیوریتور را برعهده می‌گیرند، این موضوع باعث می‌شود که کیوریتور به‌عنوان یک شغل به‌صورت امری «مستقل» ظهور یابد، که در مورد صحنه‌ی هنر تهران (به استثناء کیوریتورهای خارجی) معمولاً یک هنرمند تقریباً شناخته شده است، بدین ترتیب هنرمند/کیوریتور کارکرد یک کیوریتور شبه هم-وابسته را پیدا کرده و به یک هنرمند/کیوریتورِ مستقل/شبه هم-وابسته تبدیل می‌گردد. از دیگر سو، هنرمند در فضاهایی که خود ایجاد می‌کند شاید به کار غیرهنری بپردازد و فعالیتش حتی در حد یک مجری تقلیل یابد و یا مثل نمونه‌ی «سازماناب» کیوریتوری را به بخشی از فعالیت هنری خود تبدیل سازد.

نتیجه‌گیری

در بستر گالری‌های هنر تهران، کیوریتور در معنای عام (یعنی نسبتی که با روند خلق نمایشگاه‌ها دارد) و حتی خاص (یعنی به‌صورت یک تخصص)، ملغمه‌ای از انواع گونه‌های کیوریتوری است. در این میان، «هنرمند-کیوریتور» فراگیرترین و اثرگذارترین شکل از گونه‌های کیوریتوری مشغول در این نهادهاست، به‌طوری‌که حتی می‌توان ظهور کیوریتورگری حرفه‌ای را به فعالیت‌های هنرمندان در گالری‌های هنرمند-گردان نسبت داد. چندکاره بودن هنرمند به‌دلیل نبود «زیرساخت‌ها»، به طور دقیق‌تر، فعالیت هنرمندان در مقام کیوریتور، گالری‌دار و مدیر هنری و مرزبندی نامشخص میان حدود وظایف این عرصه‌ها، از دلایل گسترش گونه‌ی «هنرمند-کیوریتور» در سطح فضاهای نمایشگاهی بوده که در قالب کیوریتور مستقل، سازمانی و هم-وابسته نیز نقش‌آفرینی کرده است. افزون بر این فعالیت گالری‌دار در مقام سرپرست و کیوریتور از ضرورت ایجاد یک جایگاه تثبیت شده برای کیوریتور کاسته است. و در نتیجه لزوم موقعیت‌مند شدن کیوریتور به‌عنوان یک رکن اصلی در روند تولید نمایشگاه‌ها را از میان برداشته باشد. حرکت فعلی «موزه‌ی هنر معاصر تهران» و دوسالانه‌هایی نظیر دوسالانه‌های نقاشی و مجسمه‌سازی به سوی کیوریتوری و افزایش اجرای پروژه‌های کیوریتوریال در سطح گالری‌های خصوصی در سال‌های اخیر گرچه گامی مثبت در راستای رسمیت یافتن کیوریتورها به‌عنوان یکی از ارکان

مؤثر در تولید نمایشگاه‌هاست، اما این تحرکات غالباً به‌صورت پروژه‌های موقت و از طریق کیوریتورهای مستقل تحقق یافته و به سازمند شدن جایگاه کیوریتور به‌عنوان یک رکن در درون این بسترها نیانجامیده‌است.

پی‌نوشت

1. Curating
2. Curator
3. Curatorial
4. To curate

۵. بررسی نحوه‌ی عملکرد و نوع کارکرد کیوریتور در سطح موزه‌ها و دوسالانه‌ها نیازمند تحقیقات متمایز است، گرچه می‌توان توجه به امر کیوریتوری در سطح «موزه‌ی هنر معاصر تهران» را از میانه‌ی سال ۱۳۹۰ با نمایش نمایشگاه «کارنامه؛ مروری بر فرهنگ دیداری کودکان ایران» (۱۳۹۵) و در دوسالانه‌ها از سال‌های بعد از نیمه‌ی ۱۳۹۰ لحاظ کرد.

6. Institutional curator
7. Freelance/Independent curator
8. Co-dependent curator
9.

۱۰. چونان‌که سایمون شیخ (۲۰۱۹) از قول ژان پائول مارتینون و ایریت روگاف بیان می‌دارد، امر کیوریتوریال و کیوریتوری بیشتر اوقات جریاناتی جداگانه تلقی می‌شوند، «اگر «کیوریتوری» طیف وسیعی از روش‌های تخصصی است که با برپایی نمایشگاه‌ها و سایر اسلوب‌های نمایشی مرتبط است، پس «کیوریتوریال» در سطح بسیار متفاوتی عمل می‌کند: امر کیوریتوریال تمام آنچه را که توسط کیوریتور، دانسته یا ندانسته، در صحنه اجرا می‌شود، مورد بررسی قرار می‌دهد و آن را به‌عنوان یک رویداد علمی در نظر می‌گیرد. بنابراین، روشن‌سازی تمایز بین «کیوریتوری» و «کیوریتوریال»، یعنی تأکید بر تغییری که از صحنه‌پردازی رویداد تا خود رویداد اصلی اتفاق می‌افتد: تجسم آن، نمایشی ساختن و اجرای آن». نک
Sheikh, S. (2019). Curating and research: An uneasy lliance. In Curatorial Challenges: Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating (pp. 99). Routledge.

11. Post-research
12. Anton Vidokle
13. E-flux (1998)
14. Curator-artist/Curator as artist

۱۵. این مضمون بدان اشاره دارد که کیوریتور مثل هنرمند عمل می‌کند، و به آثار شأن هنری می‌بخشد، این نگاه به کار کیوریتوری که مساوی با عملکرد هنری پنداشته می‌شود، مبحثی است که همواره مناقشه‌برانگیز بوده‌است.

16. Subject specialist curator
17. Artist as curator
18. Non-gallery

۱۹. برای مطالعه بیشتر رک

Moeini, S. H., Arefian, M., Kashani, B., & Abbasi, G. (2018). A Genealogy of Tehran's Art Galleries: A History of the (Home-) Studio. In Urban Culture in Tehran; Urban Processes in Unofficial Cultural Spaces (pp. 123 - 165). Zurich: Springer International Publishing.

۲۰. رک
Grigor, T. (2014). The Studio. In Contemporary Iranian Art; From the Street to the Studio (p. 129). London: Reaktion Books Ltd.

۲۱. نک اربابی، ه. (۱۳۹۷). حرفه گالری دار (۲). در ا. افسریان (گردآورنده)، در جست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران (جلد دوم، چاپ دوم، ص. ۶۸۹-۷۰۲). تهران: حرفه‌هنرمند.

۲۲. برای مطالعه بیشتر رک افسریان، ا. (۱۳۹۷). جوانان سعادتمند. در ا. افسریان (گردآورنده)، در جست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران (جلد دوم، چاپ دوم، ص. ۶۷۳). تهران: حرفه‌هنرمند.

۲۳. Artist-Endowed Foundation منظور از «بنیاد وقفی هنرمند» مکان‌های هنری غیرانتفاعی است که توسط یک هنرمند، بستگان و یا ذی‌نفعان وی ایجاد و وقف می‌گردد، تا دارایی‌های هنرمند حفظ شده و از آن در جهت خدمات آموزشی و هنری استفاده گردد.

24. Artist-run Gallery
25. Commercial gallery
26. Public gallery

۲۷. رک کیارس، د. (۱۳۹۰ب). تاریخچه‌ی گالری‌های تهران [۱۷. گالری هنر جدید (بخش اول)]. نشریه تندیس (۲۱۶). ص. ۱۶.

۲۸. رک مصاحبه‌ی الهام پوریامهر با امیرعلی قاسمی (۱۳۹۴)، در مؤخره‌ی پایان‌نامه‌ی تحلیل گفتمان کیوریتینگ در هنر معاصر ایران از ص. ۲۵۹–۲۷۰.

29. Hans Ulrich Obrist
30. Word into Art: Artists of the Modern Middle East (18 May3- September)
31. Venetia Porter
32. The British Museum
33. Iran.com-Iranian Art Today
34. Isabel Herda
35. Nicoletta Torcelli این کیوریتور همچنین در سال ۱۳۹۲ نمایشی از هنرمندان ایرانی سمیرا اسکندرفر، شهرام انتخابی، پرستو فروهر حمید قدرتمند، آسو خان‌محمدی با نام «توهمات کاذب» در فرایبورگ برپا نمود
36. Museum for New Art in Freiburg
37. Breda Beban

این کیوریتور در مهرماه ۱۳۸۶ پروژه‌ای تحت عنوان «هنر پس‌از آن را متصور شوید» در «موزه‌ی تیت» انگلستان برپا کرد که بر مسئله‌ی هنرمندان دیاسپورا و دیالوگ آن‌ها با یک هنرمند مقیم در زادگاه‌شان تمرکز داشت. این پروژه به صورت آنلاین از سال ۱۳۸۴ کار خود را با هنرمندانی از کشورهای مختلف من‌جمله ایران آغاز کرده بود، هنرمند ایرانی مشمول در این پروژه رضا آرامش است.

۳۸. رک پوریامهر و قاسمی (شماره ۲۸). همچنین، نک مصاحبه

بهروز رائی با تیرداد ذوالقدر در سال ۱۳۸۵: «من تا حالا در تهران کیوریتور ندیده‌ام. مثلاً رز عیسی را می‌شناسم که از خارج می‌آید. هر دو سال یک پروژه دارد ولی مقیم تهران نیست. نمی‌دانم آقای سمیع آذر را هم می‌توان به‌عنوان یک کیوریتور مستقل معرفی کرد یا نه. اتفاقاً چند روز پیش یک کیوریتور ارمنی آمده بود پیش من و این مطلب را به او می‌گفتم. در پاسخ به من گفت این مسئله عادی است و پنج سال پیش در ایروان نیز اینچنین فضایی بود، اما خود هنرمندان تصمیم گرفتند به صورت گروهی کار خودشان را کیوریت کنند. فکر می‌کنم هنرمندان ایرانی هم این پتانسیل را دارند که برای خودشان کیوریتور شوند، می‌توانند نمایشگاه‌های مختلفی داشته باشند و هم اینکه در بازارهای بین‌المللی جایی پیدا کنند و حتی بحث‌های

منابع

افسریان، ا. (گردآورنده). (۱۳۹۷). ***درجست‌وجوی زمان نو: درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر ایران***. (جلد دوم، چاپ دوم). تهران. حرفه هنرمند.

امامی، ک. (۱۳۹۵). ***گال... گال... گالری: مروری بر رویدادهای هنرهای تجسمی ایران***، ترجمه مهران مهاجر. تهران. نیلوفر.

بابایی‌فلاح، ه. (۱۳۹۷). ***جریان‌سازی هنری نگارخانه‌ها در ایران***. تهران. موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر.

باقرپور همدانی، م. (۱۴۰۰). ***تبیین جایگاه کیوریتور در هنر معاصر ایران (مطالعه موردی: نمایشگاه عکس)***. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنر و معماری. دانشگاه علم و فرهنگ.

بغوزیان، س. (۱۳۹۹). ***تبیین جایگاه و نقش کیوریتور در روند شکل‌گیری جریان‌های هنری معاصر ایران***. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنر. دانشگاه سوره.

بغوزیان، س.، و معین‌الدینی، م. (۱۴۰۰). ***تبیین نقش و جایگاه کیوریتور در فرایند شکل‌گیری جریان‌های هنری معاصر***. فصلنامه کیمیای هنر، (۴۰) ۱۰. ۳۳-۴۷.

بغوزیان، س.، و معین‌الدینی، م. (۱۴۰۰). ***تبیین نقش و جایگاه کیوریتور در فرایند شکل‌گیری جریان‌های هنری معاصر***. فصلنامه کیمیای هنر، (۴۰) ۱۰. ۳۳-۴۷.

پاکباز، ر. (۱۳۸۶). تالار رضا عباسی. در ***دایره‌المعارف هنر؛ نقاشی، پیکره‌سازی و گرافیک***. چاپ ششم. تهران. فرهنگ معاصر.

پاکباز، ر.، و موریزی‌نژاد، ح. (۱۳۹۵). ***تالار قندریز: تجربه‌ای در عرضه اجتماعی هنر***. ***تهران***. حرفه هنرمند.

پوریامهر، ا. (۱۳۹۵). ***تحلیل گفتمان کیوریتینگ در هنر معاصر ایران***. پایان‌نامه‌ی دکترای تخصصی. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنر. دانشگاه الزهرا

پوریامهر، ا.، و موسوی‌لر، ا. (۱۳۹۵). گفتمان نمایشگاه در هنر معاصر ایران (با تحلیل چرخه نمایشگاه «کارگل»، تهران). ***فصلنامه کیمیای هنر***. (۱۹) ۵، ۸۹-۹۹.

تنکرمی باقری‌نژاد، ر. (۱۳۹۷). ***مطالعه تطبیقی نمایشگاه‌گردانی در ایران و غرب با تأکید بر نقش اجتماعی هنر***. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد. گروه پژوهش هنر. دانشکده هنر. دانشگاه الزهرا.

حسنجانی، ج. (۱۳۹۹). نقاشی سال‌های ۱۳۲۰ و چپ‌های جوان؛ جستاری پیرامون مناسبات هنر نوگرا و انجمن فرهنگی ایران و شوروی. ***نشریه طبل*** (۱). ۹۷-۱۱۲.

خلعتبری، آ. (۱۴۰۰). ***درجست‌وجوی آزادی، درباره‌ی گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان***. تهران. نظر.

رائی، ب. و ذوالقدر، ت. (۱۳۹۰). بازاریابی قومی (گفت‌وگو با تیرداد ذوالقدر). ***نشریه تندیس***. (۷۴) ۱۴.

سیدموسوی، س. و زنگی، ب. (۱۳۹۸). بررسی عوامل موثر بر مصرف کالاهای فرهنگی (مطالعه موردی: خرید آثار نقاشی معاصر ایران). ***جلوه هنر***، ۱۱(۴). ۳۷-۴۶.

قادرنژاد حمامیان، م.، امانی، ح.، و آقائی، ع. (۱۴۰۰). تحلیل سیاست‌های دستگاه فرهنگی هنر معاصر ایران با کمک جامعه‌شناسی دین ماکس وبر (مورد مطالعه: رویکرد گالری هما). ***نشریه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر***، ۳(۳)، ۴۴-۶۲.

قرشی، س. (۱۳۹۸). از کاشانه تا تالار؛ مروری تاریخی بر پیدایش جریان گالری‌داری در ایران. ***مجله فرهنگی هنری آنگاه***. (۹). ۱۰-۱۷.

قزوینی، ش. پ. (۱۳۹۰). بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷ هـ.ش.). ***جلوه هنر***، ۳(۱). ۲۳-۳۲.

کیارس، د. (۶دی، ۱۳۹۰آ). تاریخچه‌ی گالری‌های تهران (۱۶. گالری کرته). ***نشریه تندیس***. (۲۱۵). ۱۶-۱۷.

کیارس، د. (۲۰دی، ۱۳۹۰ب). تاریخچه‌ی گالری‌های تهران (۱۷. گالری هنر جدید (بخش نخست)). ***نشریه تندیس*** (۲۱۶). ۱۶-۱۷.

کیارس، د. (۱۹اردیبهشت، ۱۳۹۱آ). تاریخچه‌ی گالری‌های تهران (۲۰. گالری بورگز (بخش اول). ***نشریه تندیس*** (۲۲۳). ۲۰-۲۳.

کیارس، د. (۲۴مرداد، ۱۳۹۱ب). تاریخچه‌ی گالری‌های تهران (۲۳-گالری تخت جمشید، بخش اول). ***نشریه تندیس*** (۲۳۰)، ۲۰-۲۳.

کیارس، د. (۱۸ مهر، ۱۳۹۱پ). تاریخچه‌ی گالری‌های تهران (۲۴. گالری تالار نقش، بخش اول). ***نشریه تندیس*** (۲۳۴). ۲۰-۲۳.

گلستان، ل.، و ملکی، ت. (۱۳۹۸). گالری‌داری کار پرمسئولیتی است؛ گفت‌وگو با لیلی گلستان. ***مجله فرهنگی و هنری آنگاه*** (۹). ۱۶۲-۱۷۲.

مطلبی، ا. (۱۳۹۶). کیوریتور، کیوریتوری، مفهوم کیوریتور. ***نشریه تندیس***. (۳۶۱). ۴.

معتقدی، ک.، و نامور یکتا، ن. (۱۴۰۰). ***از باغ گلستان تا کاخ گلستان***. تهران. نشر دانیار.

ویدوکل، آ. (۱۳۹۰). هنر بدون هنرمندان؟، ترجمه شروین شهامی‌پور. ***نشریه گلستانه*** (۱۱۲). ۳۸-۴۲.

References

Afsarian, I. (Ed.). (2018). ***The Quest for a New Age; An***

Kiaras, D. (2012, August 14). The History of Tehran Galleries [23. Takhteh Jamshid Gallery (Part 1)]. ***Tandis Magazine***(230), 20-23, (Text in Persian).

Kiaras, D. (2012, October 9). The History of Tehran Galleries [24. Talareh Naghsh Gallery (Part 1)]. ***Tandis Magazine*** (234), 20-23, (Text in Persian).

Lawrie, W. (2008). The Middle East and North Africa. In J. Goodwin (Ed.), ***The International Art Market; The Essential Guide for Collectors and Investors*** (pp. 214-220). London/Philadelphia: Kogan Page.

Matlabi, E. (2017). Curator, Curating the Concept of Curator. ***Tandis Magazine***(361), 4, (Text in Persian).

Moeini, S. H., Arefian, M., Kashani, B., & Abbasi, G. (2018). A Genealogy of Tehran's Art Galleries: A History of the (Home-) Studio. ***In Urban Culture in Tehran; Urban Processes in Unofficial Cultural Spaces*** (pp. 123 - 165). Zurich: Springer International Publishing.

Motaghedi, K., & Namvar Yekta, N. (2021). ***From Golestan Garden to Golestan Palace***. Tehran: Danyar Publication, (Text in Persian).

O'Neill, P. (2005, November). The Co-dependent Curator. ***Art Monthly***(291).

Pakbaz, R. (2006).Talareh Reza Abbasi. ***In Encyclopedia of Art*** (6 ed.). Tehran: Publications in Contemporary Culture, (Text in Persian).

Pakbaz, R., & Mourizi Nejad, H. (2018). ***Ghandriz Hall: An Experiment on the Impact of Art on Society***. Tehran: Herfeh Honarmand, (Text in Persian).

Puriya Mehr, E. (2016). ***Cultural Discourse of Curating in Contemporary Art of Iran [Unpublished Doctoral Dissertation]***. Tehran: Alzahra University, Faculty of Art, (Text in Persian).

:Puriya Mehr, E., & Musavilar, A. (2016). Exhibition Discourse in Contemporary Art of Iran (By Analyzing the Exhibition Cycle "Of Dirt"). ***Kimiya Ye Honar***, 5(19), 89-99, (Text in Persian).

Qadernezhad Hamamyan, M., Amani, H., & Aghaie, A. (2021). Analysis the Policies of the Cultural System of Iranian Contemporary Art by Using of Max Weber' Sociology of Religion: (Case Study: Homa Gallery). ***Sociology of Culture and Art Quarterly,*** 3(3), 44-62, (Text in Persian).

Qazvini, Sh. P. (2013). Investigating the Aspect of Modernism in Contemporary Iranian Painting (1320-1357 AH). Glory of Art (Jelve-y-Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 3(1), 23-32. doi:10.22051/JJH.2013.16 (Text in Persian).

Raee, B., & Zolghadr, T. (2006). Ethnic Marketing [A Conversation with Tirdad Zolghadr]. ***Tandis Magazine***(74), 14, (Text in Persian).

Seyedmousavi, S., & Zangi, B. (2020). Research Effective Factors In Consumption of Cultural Goods (Case study of contemporary painting works purchase of Iran). Glory of Art (Jelve-y-Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 11(4), 37-46. doi: 10.22051/jjh.2019.19625.1325 (Text in Persian).

Sheikh, S. (2019). Curating and Research; An Uneasy Alliance. In M. Vest Hansen, A. Folke Henningsen, & A. Gregersen (Eds.), ***Curatorial Challenges; Interdisciplinary Perspectives on Contemporary Curating*** (pp. 97-107). London/New York:

Introduction to the Critical History of Contemporary Iranian Art (2 ed., Vol. 2). Tehran: Hefreh Honarmand, (Text in Persian).

Alloway, L. (2005). The Great Curatorial Dim-out. In B. W. Ferguson, R. Greenberg, & S. Narine (Eds.), ***Thinking About Exhibitions*** (pp. 159-165). London: Routledge.

Babayi Fallah, H. (2018). ***Galleries in the Formation of Art Movements.*** Tehran: Amirkabir, (Text in Persian).

Bagherpour Hamedani, M. (2021). ***Explaining the Position of the Curator in the Contemporary Art of Iran [Unpublished Master's Thesis]***. Tehran: University of Science and Culture, Faculty of Art and Architecture, (Text in Persian).

Boghossian, S. (2021). ***The Position and Role of the Curator in the Formation Process of Contemporary Movements of Iran [Unpublihsed Master's Thesis]***. Tehran: Sooreh University, Faculty of Art Research, (Text in Persian).

Boghossian, S., & Moeinadini, M. (2021). Identifying the Position and the Role of Curator in the Formation Process of Contemporary Art Movements. ***Kimiya Ye Honar***, 10(40), 33-47, (Text in Persian).

Cernei, R. (2014). ***The Role of Curator in the Context of Contemporary Art [Unpublished Master's thesis].*** Algarve: University of the Algarve.

Emami, K. (2016). ***Gal...Gal...Gallery; An Overview of the Events of Visual Arts in Iran***, translated by: Mehran Mohajer, Tehran: Niloofar, (Text in Persian).

George, A. (2015). The Curator's Handbook. London/New York: Thames & Hudson Ltd.

Ghoreshi, S. (2019). From Kashaneh to Talar; A Historical Overview of the Emergence of Art Galleries in Iran. ***Angah Magazine, 9***, 10-17, (Text in Persian).

Golestan, L., & Maleki, T. (2019). Having a Gallery is a Very Responsible Job; A Conversation with Lily Golestan. ***Angah Magazine, 9,*** 162-172, (Text in Persian).

Grigor, T. (2014). Contemporary Iranian Art; From the Street to the Studio. London: Reaktion Books Ltd.

Hasanjani, J. (2020). Painting, 1940's and Leftist Youngsters; An inquiry About the Relationship Between Modern Art and the Cultural Association of Iran and the Soviet Union. ***Tabl Magazine***, 1, 97-112, (Text in Persian).

Karimi, P. (2022). ***Alternative Iran; Contemporary Art and Critical Spatial Practice***. California: Stanford University Press.

Khalatbari, A. (2021). ***In Search of Indepencence, on the Independent Artists Group***. Tehran: Nazar Publication, (Text in Persian).

Kiaras, D. (2011, December 27). The History of Tehran Galleries [16. Karteh Gallery]. ***Tandis Magazine***(215), 16-17, (Text in Persian).

Kiaras, D. (2012, January 10). The History of Tehran Galleries [17. Honareh Jadid Gallery (Part 1)]. ***Tandis Magazine***(216), 16-17, (Text in Persian).

Kiaras, D. (2012, May 8). The History of Tehran Galleries [20. Borghese Gallery (Part 1)]. ***Tandis Magazine***(223), 20-23, (Text in Persian).

Routledge.
Tankarami Bagherinejad, R. (2019). ***Comparative Study of Curatorship in Iran and Western Countries with Emphasis on the Social Role of Art [Unpublished Master's Thesis].*** Tehran: Alzahra University, Faculty of Art, (Text in Persian).
Vidokle, A. (2011). Art Without Artists? Translated by: Shervin Shahamipour. ***Golestaneh Magazine***(112), 38-44, (Text in Persian).

URLs

URL1.http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=91
URL2.http://azadart.gallery/fa/artistexhibitionsingle.aspx?Id=263
URL3.https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/curatorial
URL4.https://www.etymonline.com/word/curator#etymonline_v_473
URL5.https://www.etymonline.com/word/curate#etymonline_v_53118
URL6.https://pejman.foundation/argofactory/vanishing-point/
URL7.https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/artist-curator?msclkid=1f1ff4a4c70f11ec8f661dc53294cec5

Glory of Art (Jelve-y-honar)
Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol. 16, No. 2, Summer 2024 ,Serial No. 43
Research Paper
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

A Study on the Typology andPosition of the Curator in the Context of Art Galleries in Tehran

Sevana Boghossian [2]

Received: 2023-04-03
Accepted: 2023-12-02

Abstract

The article at hand delves into examining the factors contributing to the lack of establishment of the curator's organizational role in galleries of Tehran. Through an examination of diverse curatorial practices within these settings and a review of exhibited activities in galleries, it arrives at conclusions regarding this matter.A historical analysis of exhibition activities in the Iranian art scene brings to light that curatorial involvement has not necessarily been a profession but rather an experiential task since the inception of the first modern exhibition spaces in the 1940s. Post-revolution, especially during the reform period, the influx of Iranian and international curators into Iran transforms this practice into a more specialized form. Starting from the 2010s, the advent of new-generation exhibition spaces solidifies curatorial work as a distinct profession. While curatorial experiences in the Iranian art scene may not perfectly align with the concept of curatorial as an ideational, research-oriented, and executive pursuit, unquestionably, one of the primary and traditional functions of curation "organizing and producing exhibitions"is encompassed, an activity that has been executed in exhibition spaces both pre- and post-revolution. If we consider the "exhibition" as one of the primary forms of curatorial productions and associate it with the overarching concept of "display platforms," then by examining the peak period of gallery emergence, namely in the late 1940s and 1980s, the mid-1960s, early 1970s, the 2000s, and the 2010s, the art scene in Iran has witnessed experimental and even professional curatorial practices. Nevertheless, this has not led curators to attain an "organizational" position within these institutions, in other words, the very institutions that have shown the highest acceptance of the curatorial figure and related activities. The reason for this paradox may seem obvious, yet it demands further scrutiny. In exploring this subject, the present research, characterized as descriptive and qualitative, adopts a historical-analytical method to address the following questions: First, what is the position of the curator in Tehran art galleries? Second, does the lack of institutional consolidation of the curator's position in the hierarchical structure of galleries relate to the activities of various curatorial genres in these venues or the involvement of other factors such as gallery owners and their role in exhibition production? It is evident that the realm of exhibition-making and curating in galleries is primarily confined to the field of

1.DOI: 10.22051/jjh.2023.43336.1959.

2- Sevana Boghossian, MA of Art Research, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
Email: s_boghossian@yahoo.com

visual arts. Therefore, this article will limit its study within these parameters, collecting data and information from the period of 1940 to the present through library research and primary and secondary sources. Considering that the majority of Iranian art galleries are concentrated in the capital, the geographical scope of this research will be focused on the city of Tehran. To address the aforementioned questions, this study is divided into several sections. In the theoretical foundations section, it will delve into conceptology and offer a brief history of galleries. Subsequently, by categorizing galleries and examining exhibition and curatorial activities within them, the study will define the position and types of curators, leading to conclusions. Following the conceptology section, the term "curator" and its derivatives will be reviewed. The occupation of curating will be defined, followed by the introduction and elaboration of its various types, including "institutional curator," "freelance/independent curator," "co-dependent curator," and "artist-curator." Proceeding in the exploration of the subject, a historical overview of Tehran galleries will be presented, classifying these spaces into five categories: "cultural association galleries affiliated with embassies," "artist-run galleries," "commercial galleries," "public galleries," and "art foundation galleries." The study will then outline curatorial activities or those associated with curating (such as organizing exhibitions, selecting and organizing artworks, holding side events, and publications) in these contexts through examples. An examination of the abovementiond processes reveals that the majority of activities in the realm of exhibition production have been undertaken by artists. These artists have been involved in managing commercial and non-commercial exhibition spaces, both public and private, and organizing exhibitions even before the term "curator" gained prominence in the Iranian art scene in the 2000s. Consequently, it can be asserted that, in comparison to other types, the "artist-curator" genre has experienced the highest presence in the discussed exhibition contexts. More precisely, cultural association galleries, artist-run spaces, commercial galleries, and public galleries have been the venues where artists, in the capacity of a curator or engaged in parallel and overlapping activities such as gallery ownership, have been actively involved in exhibition curation. Due to the lack of specialists and necessary infrastructures, artists, besides establishing spaces for art production and display, have engaged in curatorial, gallery ownership, and managerial activities. This involvement extends to the level that they concurrently appear as the director and curator of an art venue.

In the discussed spaces, the type of "institutional curator" or a curator with a traditional and fixed position within an institution is notably observed on the level of independent and non-profit art foundations. In other words, based on statements from some private gallery owners who identify themselves as artistic directors, commissioners, or trendsetters, and considering the nature of artist-run spaces, this type of curatorial role is rarely found within such establishments. The condition of an "independent curator" or projects entrusted to a curator external to the institution is more prevalent within private galleries and subsequently within independent and non-profit art foundations, with rare occurrences in public galleries. This observation indicates that private galleries are more inclined towards collaborating with independent curators, with the gallery owner taking on the role of an organizational curator. Regarding the "co-dependent curator" mode (referring to well-known independent curators collaborating with art institutions and employed by artistic entities to provide a resonant curatorial voice), given that prominent Iranian curators often engage in activities on alternative platforms, as artist-run, or with institutions abroad, this type of curator has limited activity within the discussed exhibition spaces. Independent and project-based invitations are extended to prominent Iranian curators for the execution of exhibitions.

Hence, drawing from Anton Vidokle's remarks, the artist and founder of the curatorial platform "E-flux," which posits "curating as a profession and, perhaps, an aspect of artistic endeavor in certain scenarios," and considering the provided definitions of various curatorial

types within the conceptology section, one can elucidate the role of curators in Tehran's art galleries as follows: Curators lack a specific organizational standing within galleries, as these institutions are predominantly managed by artists or gallery owners who themselves undertake the curator's role. Consequently, the curator operates as an "independent" profession or occupation, typically undertaken by a "renowned artist" within the Tehran art scene. In this context, the artist/curator assumes the role of a semi-dependent curator, transitioning into an independent/semi-dependent artist/curator. Conversely, in alternative and non-hierarchical settings established by artists due to spatial constraints and a dearth of resources, the artist assumes an organizational and non-artistic function, often relegated to an executor's role or, in certain instances, integrated into a segment of artistic activity.The outcome is that, within the art galleries of Tehran, the curator is a composite of various curatorial situations in both a general sense (relating to the exhibition creation process) and a specific sense (as a specialized role). Among these, the "artist-curator" emerges as the most pervasive and influential form, to the extent that the professionalization of curating can be attributed to the activities of artists in spaces and artist-run platforms. Considering the examined examples, the versatility of artists due to the absence of "infrastructures," or more precisely, artists engaging in the role of curator, gallery owner, and artistic director with blurred boundaries within the responsibilities of these professions, is one of the reasons for the proliferation of the "artist-curator" genre within exhibition spaces. Who also appeared as an independent curator or played a role in organizational and co-dependent capacities. This multifaceted involvement of the artist, as well as the gallery owner's role as supervisor and curator, has diminished the necessity of establishing a stable position for the independent curator figure and has undermined the imperative to situationalize the curator as a key element in the exhibition production process.

The current trajectory of the Tehran Museum of Contemporary Art and biennials such as the Painting and Sculpture Biennials towards curatorial practices, and the increased execution of projects of this nature within private galleries in recent years, though a positive step towards formalizing curators as one of the influential elements in exhibition production, has predominantly manifested in the form of temporary projects through independent curators. Therefore, the institutionalization of the curator's position as a fundamental component within these frameworks has not yet materialized.

Keywords: : Curator, Art Director, Exhibition-maker, Typology of Curator, Tehran Art Galleries.