

## هنرمند در مقام قوم‌نگار

نویسنده: هال فاستر

ترجمه: مهدی قادرنژاد کردستانی

هدف از این عنوان یادآوری «نویسنده به مثابه تولیدکننده» است، متنی که والتر بنیامین آن را برای اولین بار در موسسه مطالعات فاشیسم در آوریل ۱۹۳۴ در پاریس ارائه داد. آنجا، بنیامین تحت تاثیر برتولت برشت و فرهنگ انقلابی روسیه، (در ۱۹۷۸) هنرمند را به گرایش چپ می‌خواند، اینکه "از پرولتاریا حمایت کند." در پاریس پیشگام در آوریل ۱۹۳۴ این تقاضا افراطی به نظر نمی‌رسید؛ هر چند رویکرد آن افراطی بود. چرا که بنیامین هنرمند "آوانگارد" را همانند کارگران انقلابی به مداخله در وسایل تولید هنری‌اش مجاب کرد تا "تکنیک‌های" رسانه سنتی را تغییر داده و "دستگاه" فرهنگ بورژوازی را متحول کند. تنها داشتن گرایش صحیح کافی نبود، لازم بود که جایگاهی "دوشادوش پرولتاریا" نیز در نظر گرفته شود. بنیامین در خطوطی که هنوز وجه نقادانه‌اش بجاست می‌پرسد که "آن چه نوع جایگاهی است؟"، "مکانی از آن یک حامی، از یک پشتیبان ایدئولوژیکی - مکانی نا ممکن."

امروزه الگویی مرتبط در هنر پیشرو چپ‌گرا وجود دارد: یعنی هنرمند به مثابه قوم‌نگار. حداقل هدف چالش برانگیز تا حدودی هنوز باقی است؛ نهاد بورژوازی هنر خودآیین، تعریف انحصاری‌اش از هنر، مخاطب و هویت. اما زمینه همبستگی تغییر یافته است: این زمینه امروز دیگری فرهنگی و/یا قومی است که هنرمند اغلب تحت نام آن به تقلایش ادامه می‌دهد. و البته، علیرغم این تغییر، انگارش‌های بنیادی مدل تولیدباور قدیمی در الگوی شبه انسان‌شناختی جدید تداوم دارند. نخست، این فرض وجود دارد که جایگاه تحول هنری همان جایگاه تحول سیاسی است، و دیگر، اینکه، این جایگاه همیشه در جایی دیگر واقع شده است، در حوزه دیگری: در مدل تولیدباور، با دیگری اجتماعی، پرولتاریای استثمار شده؛ در مدل شبه انسان‌شناختی، با دیگری فرهنگی، با (سوژه) ستم‌دیده پسااستعماری، زبردست یا خرده فرهنگی. فرض دوم این است که این دیگری همیشه در بیرون است، و اینکه این تغییر نقطه آغازین انهدام فرهنگ مسلط است. فرض سوم این است که اگر هنرمند مورد نظر به مثابه دیگری فرهنگی و/یا اجتماعی تلقی نشود، وی دسترسی محدودی به این تغییر دگردیساننده خواهد داشت، و دیگر اینکه اگر او به عنوان دیگری دیده شود، دسترسی خودکار به آن خواهد داشت. در مجموع، این سه فرضیه پیوندگاه دیگری با برداشت بنیامین از نویسنده به مثابه تولیدکننده برقرار می‌کنند: خطر، برای هنرمند به مثابه قوم‌نگار، از جانب "حمایت ایدئولوژیکی."

یک مارکسیست تام و تمام امکان دارد این الگوی شبه انسان‌شناختی در هنر را به پرسش بکشد، چراکه این الگو، قصد دارد که معضله طبقه و بهره‌کشی سرمایه‌داری را با عامل نژاد و سرکوب استعمارگر جایگزین کند. یک پسااستعمارگرای سخت‌گیر آن‌را به دلیلی متضاد به چالش می‌کشد: چرا که آن این معضله تولیدباور را به گونه‌ای بسنده جابجا نمی‌کند چرا که، تمایل دارد تا ساختار سیاسی‌اش را حفظ کند- تا مفهوم سوژه تاریخ را نگاه دارد، این موقعیت را در چارچوب حقیقت تعریف کند، و این حقیقت را در بر مبنای عامل تغییر جای‌گیری کند. از این نقطه نظر، الگوی شبه انسان‌شناختی، همانند الگوی تولیدباور، موفق نمی‌شود تا *انگاره واقع‌گرایانه* خود را بازنماید: اینکه دیگری، که اینجا دیگری پسااستعماری است، و آنجا پرولتاریا، واقعیت دارد، و امری ایدئولوژیکی نیست، چرا که او از نظر اجتماعی سرکوب شده است، از لحاظ سیاسی تحول‌گرا، و از جنبه مادی تولیدگر است. این انگاره رئالیستی اغلب با خیالی خام و بدوی ترکیب شده است: این که دیگری به روانی نخستین و فرآیندهایی اجتماعی دسترسی دارد که سوژه (خرده) بورژوازی سفید از آن بازداشته شده است. حال

من بحث نمی‌کنم که در بزنگاه‌هایی خاص انگاره رئالیستی درست بوده و پندار بدوی‌نگرانه ویرانگر است. بلکه مجادله من بر سر کدگذاری خودکار تفاوت نمایان به مثابه هویت آشکار و دیگریت به مثابه بیگانه بودن/ بیرونی بودن است. این کدگذاری مدت‌هاست که سیاست فرهنگی حاشیه‌ای بودن را امکان‌پذیر ساخته است. هر چند، امروز، این امر ممکن است که یک سیاست فرهنگی درون‌ماندگار را از کار بیندازد، و این سیاست برای یک موقعیت پسا استعماری سرمایه‌داری چند-ملیتی که در آن الگوهای ژئوپولوتیکی مرکز و پیرامون دیگر معتبر و باقی نیست خیلی مناسب‌تر باشد.

پندار آغازین در دو نمونه از الگوی شبه انسان‌شناختی در هنر معاصر اثر بخش بود: سورئالیسم دگراندیش مرتبط با کارهای ژرژ باتای و میشل لاریس در اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۳۰ میلادی و جنبش سیاهان مرتبط با لئوپولد سنگور و امه سزر در اواخر دهه ۱۹۴۰ و اوایل دهه ۵۰ میلادی. هر دو جنبش به شیوه‌هایی متفاوت بالقوه‌گی فرارونده ناخودآگاه را با دگربودگی بنیادی دیگری پیوند دادند. و با این وجود، هر دو جنبش با این تداعی بدویانه دچار محدودیت شدند.

همان‌طور که سورئالیسم دگراندیش دیگریت فرهنگی را تنها تا این حد مورد کاوش قرار داد تا به یک آیین خود-دیگری-گری میدان داده و آن را برآورده سازد، جنبش سیاهان هم این دیگریت فرهنگی را تنها تا حدی بومی‌سازی کرد که با این طبیعت ثانوی محدود شود. در هنر نیمه انسان‌شناختی امروز این پندار/ خیال بدوی تنها رسوبی است برجای مانده. هر چند، انگاره رئالیستی-اینکه دیگری حقیقتی است - همچنان قدرتمند بوده و اغلب اوقات تاثیر آن، مسیر هنرمند را منحرف می‌کند. آنچه که منظور من است ساده‌تر از آن است که بنظر می‌رسد. همانگونه که جریان تولیدباوری در پی آن است که واقعیت پرولتاریا را تنها تا این حد که در جایگاه حامی قرار بگیرد بنشانند، به همین‌گونه هنرمند شبه انسان‌شناس امروز ممکن است در جستجوی این باشد تا با جماعت‌های جای یافته با بهترین انگیزش‌های تعهد سیاسی و تخطی نهادی کار کند، تنها تا این اندازه که باعث شود اینکار بوسیله حامیانش به مثابه توسعه اجتماعی، پیشرفت اقتصادی، روابط عمومی ... یا هنر رمزگذاری دوباره شود.

این امر، شکایتی سطحی از همکاری شخصی یا جبران نهادی نیست: اینکه هنرمند در یک برداشت جاه‌طلبانه تنها معنایی تکنیکی است، یا اینکه موزه و رسانه هر چیزی را در یک بداندیشی مطلق در خود مستحیل می‌کند (در حقیقت ما می-دانیم که آنها نمی‌توانند). در عوض نگرانی من از *تاثیرات ساختاری* انگاره واقع‌گرایانه در هنر سیاسی، اینجا شبه انسان-شناختی، به ویژه در مورد جایگیری‌اش از حقیقت سیاسی در یک تغییر طرح افکنده شده است. من به مشکلات رمزگذاری خودکار هنرمند در ارتباط با مغایرت اشاره کردم، اما اینجا مشکلات دیگری هم وجود دارد: نخست، آنکه این نمایش امر سیاسی به مثابه دیگری و بیرونی بودن ممکن است که از اعتبار یک سیاست اینجا و اکنون بکاهد. و مساله دوم آنکه، از آنجا که آن بخشی از یک نمایش است، این امر بیرونی همان مفهوم ساده دیگری نیست.

اجازه دهید این دو مساله را یک به یک بررسی کنیم. نخست، به امر بیرونی بودن می‌پردازیم. اگر این مساله درست است که ما امروز در یک اقتصاد تقریباً-جهان‌روا زیست می‌کنیم، در نتیجه یک امر بیرونی ناب دیگر نمی‌تواند پیش فرض انگاشته شود. این تشخیص به کل سیستم جهانی قابل تعمیم نیست؛ در عوض، مقاومت در برابر آن به مثابه یک رابطه درون‌ماندگار به جای یک نسبت استعلایی را مشخص می‌کند. از این گذشته، دریافت راهبردی از انباشت در هم تافته در مورد وضعیت پسااستعماری ما بسیار مناسب‌تر از پیشنهاد رمانتیک از یک اپوزیسیون بودن صرف است. مساله دوم، طرح‌افکنی دگربودگی است. هم‌چنان‌که این مغایرت همواره با ناخودآگاه خود ما روی هم انباشته می‌شود، اثر آن ممکن

است بیشتر برای "دیگری" کردن خود باشد تا از آن "خود" کردن دیگری. اکنون، همچنان که بسیاری از منتقدان امروز ادعا می‌کنند، امکان دارد که این خود-دیگری کردن برای یک دریافت بازنگریسته از انسان‌شناسی و سیاست به یک اندازه مهم و حیاتی باشد؛ یا، به گونه محتاطانه‌تری، این که در هم‌آیی‌هایی چون سورنالیست استعاری کردن انسان‌شناسی به مثابه واکاوی خود (مثلاً در کار لاریس) یا نقد اجتماعی (مثلاً در آثار باتای) از لحاظ فرهنگی فرارونده، حتی از لحاظ سیاسی مهم می‌باشد. اما در اینجا خطراتی آشکار نیز وجود دارد. در حال حاضر چنین خود-دیگری‌گری‌ای به آسانی به شیفتگی خود منجر شده، که در آن پروژه "خود-شکل‌بخشی قوم‌نگارانه" بدل به کنش خود شیفتگی فلسفی شد. بی-گمان، چنین بازتابندگی‌ای بیشتر باعث به هم زدن واکنش فرضی نسبت به موقعیت‌های سوژه می‌شود، اما آن به علاوه نقابی از همان نوع را نیز ترویج می‌دهد: مدی برای شاهی اعترافی در نظریه درباره این که گاهی اوقات حساسیت نقادانه دوباره پدیدار می‌شود، و یک رواجی برای گزارش‌های شبه-قوم‌نگارانه در هنر که گاه بگاهی سفرنامه‌های مبدلی از بازار هنر جهان هستند. چه کسی در آکادمی یا جهان هنر است که شاهد این صورت‌های جدید پرسه‌زنی نبوده باشد.

در اینجا چه اتفاقی افتاده است؟ چه تشخیص‌های نادرستی بین مردم‌شناسی و هنر و سایر گفتمان‌ها روی داده است؟ حداقل می‌توان به چرخه‌ای کامل از طرح‌افکنی‌ها و بازاندیشی‌ها در دهه اخیر اشاره کرد. نخست، تعدادی از منتقدان انسان‌شناسی گونه‌ای از هنرمند-حسود را پرورش داده‌اند (اشتیاق جیمز کلیفورد برای مجاورسازی "سورنالیسم قوم-نگار" یک نمونه موثر است). در این حسد هنرمند تبدیل به یک نمونه عالی از بازتابندگی شکلی شد، حساس به تفاوت و گشاده به شانس، یک خواننده خود-آگاه به فرهنگ ادراک شده به مثابه متن. اما آیا در اینجا هنرمند یک نمونه است، یا آیا این شمایل طرح‌افکنی یک خود ایده‌آل ویژه-از انسان‌شناس به مثابه هنرمند کولاژگر، نشانه‌شناس، آوانگارد نیست؟ به عبارت دیگر، آیا ممکن است که این هنرمند-حسود، یک خود-آرمانی‌گری باشد؟ این طرح‌افکنی به ندرت اینجا، در انسان‌شناسی و هنر، یا، تا آنجا که مربوط به این امر است، در مطالعات فرهنگی یا تاریخ‌باوری جدید متوقف می‌ماند. اغلب این امر به /بژه/ موضوع این بررسی‌ها، به دیگری فرهنگی، کسی که همچنین تصویری ایده‌آل از انسان‌شناس، هنرمند، منتقد یا تاریخ‌نگار را انعکاس داده، بسط یافته است. بی‌گمان، این طرح‌افکنی برای انسان‌شناسی جدید نیست: برخی از آثار کلاسیک در این رشته (مانند *الگوهای فرهنگی* نوشته روث بندیکت) کل/تمامیت فرهنگ را به مثابه کار اشتراکی هنرمندان نشان داده یا آنها را به مثابه "الگوهای" زیباشناختی کنش‌های سمبولیک مطالعه کرده‌اند. اما آنها این کار را آشکارا و به صراحت انجام دادند؛ منتقدان کنونی انسان‌شناسی بر این طرح‌افکنی اصرار ورزیدند، تنها اسم آن را "رمز زدائی" نامیدند.

امروز این حسد مسیر دیگری را نیز ارائه می‌دهد: نوعی قوم‌نگار-حسود که (کار ویژه) هنرمند را تحلیل می‌برد. همچنین اینجا آنها این حسادت را با منتقدان به اشتراک دارند، به ویژه در مطالعات فرهنگی و تاریخ‌باوری جدید، که نقش قوم‌نگار را، معمولاً در شکلی مبدل بخود بسته و پذیرفته‌اند - قوم‌نگار مطالعات فرهنگی به مثابه یک طرفدار مورد ملامت قرار گرفته است (به دلیل انسجام و وحدت سیاسی)؛ قوم‌نگار تاریخ‌باور جدید به مثابه یک استاد بایگانی کردن ظاهر شده است (به خاطر احترام دانشگاهی/علمی). اما چرا انسان‌شناسی در هنر معاصر دارای این شان ویژه است؟ از این گذشته، پیشینه‌هایی برای این درگیری/التزام وجود دارد: در سورنالیسم که در آن دیگری به مثابه ناخودآگاه تجسم پیدا کرد، در هنر خام، که در آن دیگری نمایان‌گر تمدن‌ستیزی است، در اکسپرسیونیسم انتزاعی، که در آن دیگری در جایگاه هنرمند نخستین ایستاده است و بگونه‌ای متغییر در هنر دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰ میلادی (بدوی‌گرایی کارهای زمینی، جهان هنر به مثابه جایگاه انسان‌شناسی، و از این قبیل موارد). اما در این چرخش کنونی چه چیز خاصی وجود دارد؟ نخست آنکه،

انسان‌شناسی به مثابه علم دگربودگی ارزشمند شمرده می‌شود: در این خصوص آن بعد از روانکاوی به مثابه زبانی میانجی در کنش هنری و گفتمان انتقادی قرار دارد. دوم، نظمی است که فرهنگ را همچون ابژه خود می‌گیرد، و این زمینه بسط یافته ارجاع است که هنر و نقادی پس مدرنیست مدت‌ها در پی آن بودند که آن را از آن خود کنند. سوم، قوم‌نگاری به عنوان امری بافتاری لحاظ شده است، عادت مورد تقاضایی که هنرمندان معاصر با بخش زیادی دیگری از کنش‌گران امروز به اشتراک دارند، که تعدادی از آنها خواهان کار میدانی هر روزه هستند.

چهارم آنکه، فرض بر این است که انسان‌شناسی میانجی امر بین‌رشته‌ای بودن است ( به بین رشته‌ای بودن حکمیت می‌کند)، عادت ارزشمند دیگر در هنر و نظریه معاصر. نکته پنجم و آخر اینکه، ویژگی خود- انتقادی انسان‌شناسی است که آن را این قدر جذاب جلوه می‌دهد به این دلیل قوم‌نگاری نقادانه یک بازتابندگی را در مرکز به کار می‌گیرد در همین حین که آن یک رومانسیسم حاشیه را حفظ می‌کند. به این دلایل، تحقیقات رندانه و تکرار انسان‌شناسی، مانند نقدهای عجیب و غیرعادی روان‌کاوی، امروزه دارای جایگاهی پیشتاز می‌باشند.

شایسته توجه است که، این چرخش به قوم‌نگاری، تنها فریبی ظاهری/ بیرونی نیست؛ همچنین آن با نیروهای ذاتی هنر پیشتاز نیز کار می‌کند، حداقل در کلان‌شهرهای انگلیسی- آمریکایی، نیروهایی که من تنها می‌توانم طرحی از آنها را بکشم. علی‌رغم نظر کثرت‌باورها، این نوع هنر یک خط سیر را در خلال سی و پنج سال گذشته داشته است، که شامل توالی‌ای از پژوهش‌ها می‌باشد: از مولفه‌های ابژکتیو آثار هنری در آغاز تا موقعیت‌های فضایی ادراکشان، و سپس بنیادهای تنانی این ادراک- تغییرات مورد ملاحظه در آثار مینیمالیست/ کمینه‌گرای اوایل دهه ۱۹۶۰ میلادی بوسیله هنر مفهومی، هنر اجرا، هنر بدن، و کارهای مکان- ویژه ( site- specific) در اوایل دهه ۷۰ میلادی. در ادامه این مسیر نهاد هنر دیگر نمی‌شد به سادگی تنها به عنوان فضایی فیزیکی توصیف شود (استودیو، گالری، موزه، و از این قبیل فضاها): آن همچنین شبکه‌ای گفتمانی از کنش‌ها و نهادهای دیگر، ذهنیت‌ها و اجتماع‌های دیگر بود. مخاطب هنر نمی‌تواند تنها محدود به یک نگاه پدیدارشناختی شود: او همچنین یک سوژه اجتماعی بازنموده شده به زبان‌های مختلف و مشخص شده بوسیله تفاوت‌های متعدد بود ( تفاوت‌های جنسی، قومی و از این قبیل). البته این بازشناسی‌ها به طور دقیق و مطلق ذاتی هنر نبودند. گذشته از این جنبش‌های اجتماعی گوناگون بسیار مهم و حیاتی بودند (مخصوصاً جنبش فمینیسم) همین‌طور توسعه/ پیشرفت‌های نظری گوناگون هم (هم‌گرایی فمینیسم، روانکاوی، و فیلم؛ کشف دوباره گرامشی؛ کاربست آرای آلتوسر؛ نفوذ فوکو؛ و موارد از این قبیل). نکته مهم این است که بدین ترتیب هنر به زمینه بسط یافته فرهنگ می‌پیوندد که انسان‌شناسی گمان می‌رود آن را مورد ارزیابی و مطالعه قرار می‌دهد.

اما نتایج این امر چیست؟ یک نتیجه این است که طرح‌واره‌ای قوم‌نگارانه از یک نهاد مفروض یا یک جامعه مرتبط فرمی آغازین است که هنر مکان- ویژه ( site- specific art) اکنون به عهده گرفته است. این امر مفید بوده اما باید به یاد داشت که این سنجش‌گری‌های شبه قوم‌نگارانه غالباً ماموریت و در واقع یک نوع اجازه و حق هستند. همانگونه که هنر رونگاری تبدیل به یک گونه زیباشناختی شد، کارهای مکان- ویژه جدید تهدید می‌کنند که تبدیل به مقوله‌ای موزه‌ای شوند، مقوله‌ای که نهاد با هدف ایمن‌سازی به آن نقد وارد می‌کند ( بر علیه نقدی درون‌بنیاد، نقدی که نهاد بر عهده گرفته است، درون نهاد). این طعنی درون نهادی است؛ آثار کنایی دیگر ظاهر شده به مثابه آثار مکان- ویژه در هم‌فکری با گروه‌های محلی، غالباً بیرون نهاد پشتیبانی شده‌اند. اینجا، ارزش‌هایی چون اصلیت، تازگی، و تکینگی، در تابوهای سنجش- گرانه از هنر پست‌مدرنیستی محو شده و به عنوان ویژگی‌های مکان، همسایگی یا جامعه به کار گرفته توسط هنرمند برگشته‌اند. مساله فی نفسه نادرستی در مورد این جا- بجایی وجود ندارد، اما اینجا مهم است که به خاطر آوریم که فرد

حامی ممکن است این "ویژگی‌ها" را به مثابه ارزش‌های جایگیر شده به منظور پیشرفت در نظر گرفته باشد. البته همچنین امکان دارد که نهاد چنین آثار مکان-ویژه‌ای را به منظور توسعه عمل‌کردش برای مقاصد که در بالا اشاره شد مورد استفاده قرار دهد (توسعه اجتماعی، نسبت/رابطه‌های عمومی، توسعه اقتصادی، و توریسم هنر). در آن صورت، ممکن است نهاد جای کاری که خود به هر روی در حال جلو رفتن بود را بگیرد این نمایش خود به چشاندازی تبدیل می‌شود جایی که سرمایه فرهنگی انباشت می‌یابد.

من نسبت به این پیشرفت‌ها کاملاً بدگمان نیستم. برخی از هنرمندان از این فرصت‌ها استفاده کرده تا به گونه‌ای نو و خلاقانه با گروه‌هایی همکاری کنند: بعنوان مثال، جهت احیای تاریخ‌های سرکوب‌شده‌ای که به شیوه‌های ویژه‌ای جاگیر شده‌اند، و اینکه برخی نسبت به دیگران به نحو کارآمدتری به آنها دسترسی داشته و از آن استفاده کرده‌اند. اما من در مورد تأثیرات نقش شبه قوم‌نگارانه‌ای که برای هنرمند ایجاد شده یا از جانب او فرض گرفته شده تردید دارم. چراکه این سازمان می‌تواند احتمال قدرت و تسلط قوم‌نگاری را به اندازه تردید و به پرسش گرفتن آن ترویج کند، یک گریز از نقد نهادی به اندازه گسترش و تفصیل آن.

این سناریو، البته باید اعتراف کنم کاریکاتور، را در نظر بگیرید. گالری‌گردانی برای یک کار مکان-ویژه با هنرمندی تماس می‌گیرد. او به درون شهر می‌رود تا جامعه مورد نظر برای همکاری با نهاد مزبور را درگیر و داخل کار کند. هرچند، زمان یا پول کمی برای تعامل بیشتر با جامعه وجود دارد (که تمایل دارند که به مثابه حاضر-آماده‌ای برای نمایش ساخت یابند). با این وجود، پروژه‌ای طرح‌ریزی شده است و یک کار اینستالیشن (installation) در موزه و/یا کاری در درون جامعه دنبال می‌شود. تعداد اندکی از اصول قوم‌نگارانه ناظر مشاهده شده‌اند، چه رسد به نقد آنها. و علیرغم بهترین قصد و نیت-های هنرمند، تنها تعهد محدودی از دیگری مکان‌مند تحت تأثیر واقع شده است. تقریباً بگونه‌ای طبیعی کانون توجه از تحقیق گروهی به "خود-شکل‌دهی قوم‌نگارانه" تغییر یافته است.

بعلاوه، این طرح‌افکنی در کنش‌های دیگری موثر و دخیل است که غالباً، محرمانه یا به طریق دیگر، مدلی قوم‌نگاشتی فرض گرفته می‌شود. دیگری به مثابه کسی که با بازنمایی، واژگون‌سازی جنسیت، و مواردی مثل اینها بازی می‌کند ستایش می‌شود.

در تمامی این شیوه‌ها، هنرمند، منتقد یا تاریخ‌نگار عمل‌اش را به درون حوزه دیگری طرح می‌افکند، جایی که آن نه تنها به مثابه امر ذاتی دارای اصالت بلکه همچون امر سیاسی خلاقانه خوانده می‌شود! البته، این یک اغراق است، و کاربست این روش‌ها تا حدود زیادی روشن شده‌اند. اما این موضوع همچنین در حوزه دیگری بیشتر محو و زوده شده است و در نام-اش. این امر در تقابل است با نقد قدرت و نفوذ قوم‌نگاری، در واقع در مقابل روش قوم‌نگاری، حداقل آن طور که من آن را فهمیده‌ام. و این "مکان ناممکن" تبدیل به شغل/جایگاه معمول هنرمندان، منتقدان، و تاریخ‌نگاران به یکسان شده است.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Foster, Hal, the Artist as Ethnographer, p. 302- 309.