موزهٔ پست مدرن(۲)[۱]

The Postmodern Museum

داگلاس کریمپ

مترجم: سیده سعیده امامی‌نیا

کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه الزهراء

شینکل[۲] نقد هیرت[۳] را به کلی نپذیرفت، حرف او در یک جمله این بود: "وقتی اجزای کلیتی کاملًا به هم وابسته عمل می‌کند، تغییرات نمی‌توانند بدون از هم پاشیدن کلیت انجام گیرد". ترجمهٔ دقیق این عبارت از زبان آلمانی ممکن نیست[۴].

شینکل با وجههٔ موزه‌اش به‌عنوان یک کلیت تغییرناپذیر راه را بر آنچه ممکن بود هیرت مطرح کند بست؛ حتی در انتخاب نقاشی‌ها یا ترتیب قرارگرفتن آن‌ها بر روی دیوارها. به‌زعم وی هیچ چیز نباید کلیت یکدست را مخدوش کند. هیرت حتی برای شاه درخواستی فرستاد. با این محتوا که "ازاین پس اشیایی که اینجا هستند در خدمت موزه نیستند. بلکه این موزه است که با این اشیاء هنری شکل یافته است".

درحالی‌که، شینکل در استدلالش از معماری، هنر را در خدمت معماری می‌داند به جای اینکه معماری را تحت لوای هنر درآورد.

که این از اصول معماری هیرت به دور است، اصل Zweckmassigkeit یا همان چیزی که ما کارکردگرایی می‌خوانیم. شینکل بحث‌های هیرت در مورد کارکرد و هدف را به پیش افتاده و جزئی‌نگر بودن مسخره می‌کرد. و هیرت را فرومانده در عقل‌گرایی قدیم[۵] می‌دانست -عقل‌گرایی قدیم که اجزا را نشانه‌ای از یک کل هدفمند می‌داند و ریشه در هرمنوتیک سنتی دارد-.

بحث شینکل این بود که هدف اصلی موزه جا دادن آثار هنری یا معماری نیست. بلکه بحث بر سر امتیازدار بودن موزه است -به این دلیل که اجزای درون خود اعتبار می‌بخشد-. اما چطور می‌توان این تناقض را در مقیاس‌های بالاتر حل کرد؛ در مواجهه با مسأله دیالکتیک هنر و معماری.[۶]

موزهٔ شینکل خود تحولی هگلی داشت، آن‌طور که شینکل می‌نویسد: "سرنوشت هنر اینست که اجزایش را با هر رابطه‌ای که ممکن است با هم بیابند به نمایش بگذارد". مثال مشخص توجه شینکل به زیبایی‌شناسی هگل در آن قسمت از موزه اش -که هیرت از آن بیزار است- خود را نشان دهد؛ در ساختمان مدور[۷] مرکز موزه[۸] (تصویر شمارهٔ ۱).

شینکل دو هدف برای موزه در نظر داشت؛ از یک طرف نمایش کارهایی که در نوع خودشان بی‌نظیر بودند و دیگر؛ کارهایی که از نظر تاریخ هنر با ارزش بود.[۹]

۱-این ترجمه در سه بخش تنظیم گردید که بخش اول آن در شمارهٔ پنجم چاپ شد، بخش دوم را در این شماره می‌بینید و بخش سوم در شمارهٔ هفتم به چاپ خواهد رسید.

۲-Schinkel: نقاش، نقشه کش و معمار قرن هیجدم اهل بروس، معمار ساختمان‌های نئوکلاسیک و نئوگوتیک.

3- Hirt.

4- ohne aus der Gestalt eine Missgestalt zu machen.

5- primitive rationalism.

۶-توضیح مترجم اینکه منظور کریمپ در اینجا اینست؛ زمانی که ما در مورد دیالکتیک اثر هنری و موزه نتوانسته‌ایم به نتیجه قطعی برسیم، تحلیل این مسأله در مقیاس بزرگتر یعنی دیالکتیک هنر و معماری بسی دشوارتر خواهد بود.

7- rotunda.

۸-این در حالی است که شلایر ماخر هم مجسمه‌ها و نقاشی های استفاده شده در موزه را -با نگاهی اومانیستی- آثاری برجسته می داند.

۹-در اینجا شلایر ماخر بر پرسش اساسی زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی انگشت گذاشت. ستیز همیشگی بین زیبایی معیار و سیر پیش رونده و ویران کننده تاریخ، توضیح مترجم اینکه؛ حالا با وجود این ستیز همیشگی چطور می توان آثاری را به‌عنوان آثار برگزیده انتخاب نمود.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

هیرت اصول کلاسیک را برای زمان خودش می‌خواست ، پافشاری او بر عنوان استودیو[۱۰] با آرزوی پرورش دوبارهٔ هنر پیوند داشت. که از طریق مطالعه گذشته کلاسیک میسر می‌دانست ، اما این آرزو برای فلسفه چیزی بیش از یک خواسته کاذب نیست.

برداشت حاضر از روند تاریخی را می‌توان در مجسمه‌های آنتیک[۱۱] دید. با اینکه به گفته هگل: "چیزی زیباتر از این نبوده و نیست" ، هنر کلاسیک نمایش‌دهندهٔ تام و تمام نگرشی حسی[۱۲] می‌باشد. اما تاریخ چیزی بیش از نمایش زیبایی است و با این اوصاف هنر مدرن جایگزین هنر کلاسیک می‌شود.

هنر رومانتیک یگانگی مسیحی خدا و انسان[۱۳] را در مضمون به‌کار گرفت. در همین باره هگل در کتاب زیبایی‌شناسی[۱۴] بیان می‌دارد: "هنر کلاسیک به تناسب ایده‌آل فرم و محتوا دست یافته است".

آن‌ها برای بیان محتوا ، احساسات را از بیان احساسات جدانشدنی می‌دانستند. و هنر رومانتیک بدین‌گونه خود را متمایز می‌نمود.

شینکل کمال‌گرایی کلاسیک را در ساختمان گنبدی خود اجرا کرد ، که برای ورودی بازدیدکنندگان موزه طراحی شده بود. این ساختمان باید هم زیبا می‌بود و هم فضایی برای تنفس ایجاد می‌کرد.

وی می‌گوید: بایستی حال و هوا و زمینهٔ انبساط خاطر و تفکر بازدیدکنندگان را فراهم آورد تا ساختمان همیشه در یادشان بماند(تصویرشمارهٔ۲).

یا آن‌طور که شینکل و واگین در یادداشتی بعد از آن بیان می‌دارند "اول لذت و بعد یادگیری".

این محل امن -آن‌طور که شینکل می‌نامد[۱۵]- می‌تواند محلی برای مجسمه‌های بی‌نظیر کلاسیک و تاریخی باشد ، که منصفانه از دوره‌های تاریخی متوالی گلچین شده‌اند. و در میان ستون‌های بلند بر پایه‌ها قرار گیرند ، درحالی‌که در نور ملایمی که از بالا می‌تابد غوطه‌ورند.

بدین‌گونه حال و هوای تماشاگران برای گشتی در تاریخ تلاش‌های معنوی و فکری بشر آماده می‌شوند ، بی‌آنکه در مسیر نشانی از شرایط مادی هنر -آن‌طور که وان ریومر[۱۶] در آرشیو ایتالیا[۱۷] می‌خواست عملی کند- باشد.

بازدیدکنندگان موزه تنها کلیت موزه را می‌بینند که رابطهٔ تمامی اشیاء در آن به دقت تنظیم شده است ، حالا می‌توانیم بفهمیم چرا از نظر آلمانی‌ها کتیبهٔ هیرت مضحک بود. موزهٔ شینکل هم استودیویی نداشت و این بدین معنا بود که نه تنها بازسازی هنر ممکن نیست بلکه وقتی خلق کار هنری تمام شد دیگر برگشت بر روی آن غیر ممکن است.

هگل در بحث "روح جهان امروزی"[۱۸] در کتاب زیبایی‌شناسی می‌گوید: "هنر در ورای آنچه می‌بینیم ، در وجه متعالی شناخت بروز می‌کند. ذات عجیب و مبهم آثار هنری نیاز والای ما را پاسخ می‌دهد ، لذا آن‌ها را محترم می‌شمریم و در نهایت چونان خدا می‌پرستیم".

با این گمان که معیاری متمایز و حتی والاتر برای پرستش به کار برده‌ایم. فکر و اندیشه ، بر هنر عالیست که بال می‌گسترد ، این باز می‌گردد به همان جغد مینارو[۱۹] که هگل می‌گفت. همین‌طور ساختمان شینکل که در شاهکارهای عصر کلاسیک غوطه می‌خورد ، در سایه روشن خود بیننده را برای تأمل هنری آماده می‌سازد.

تصویر شمارهٔ ۱: کارل فردریش شینکل، موزه التس، برلین، ۱۸۲۳-۱۸۳۰ ، نمای پرسپکتیو ساختمان مدور، از طراحی‌های مجموعهٔ معماری شینکل، ۱۸۴۱-۱۸۴۳
(کتابخانه عمومی نیویورک)

آن‌طور که هگل می‌گوید: "ما حقیقت زندگی واقعی را از دست داده‌ایم و به تصورات[۲۰] خود روی می‌آوریم بی‌آنکه واقعیت آن‌را در نظر بگیریم "هنر ما را به چالش فکری فرا می‌خواند ، نمی‌خواهم هدف هنر را مشخص کرده باشم ، بلکه می‌خواهم روشن شود که نگاه فلسفی به هنر چیست ؟!

این روگردانی از واقعیت که در زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی[۲۱] و موزهٔ ایده‌آل[۲۲] وجود دارد و با آن چیزی که ما هنوز با آن در زیبایی‌شناسی ماتریالیست و هنر ماتریالیستی دست به گریبانیم ؛ در تضاد است.

من ابتدا مباحث بالا را دربارهٔ موزهٔ التس[۲۳] در نشستی که لیندا ناکلین[۲۴] در دانشگاه هنر برگزار کرده بود مطرح کردم ، که مطابق بحث فردریک جیمسون[۲۵] با عنوان "ناخودآگاه

10- studio.

11- antique sculpture.

12- sensuous appearance.

13- Christian unity of the divine and human for its content. '

14- Aesthetics.

15- sanctuary.

۱۶- Rumohr von رجوع شود به ترجمهٔ قسمت اول مقاله.

17- archieves of Italy.

18- The spirit of our world today.

19- Minerva.

20- ideas.

21- Idealist aestics.

22- Ideal museum

۲۳- museum Altes: یکی از مشهورترین موزه‌های بین‌المللی در برلین.

۲۴- Nochlin Linda: نویسنده ، استاد دانشگاه و تاریخ‌نویس هنر.

۲۵- Jameson Fredric: نظریه‌پرداز مارکسیست در زمینهٔ سیاسی ومنتقدادبی آمریکایی.

سیاسی[۲۶] در هنر قرن نوزدهم" نامگذاری شد. و مقاله‌های بی‌شماری که حول پست مدرنیسم به وجود آمد در بحث‌های نظری خود برای این موضوع اهمیت به ویژه‌ای قائل بودند.

جیمسون خصوصاً به شدت با رشد لفاظی‌ها مخالف بود ،که البته من هم در نوشته‌هایم آن‌ها را کنارگذاشته‌ام. وی در این‌باره می‌گوید: "باید اعتراف کنم که همیشه با ضدیتی که بین ماتریالیسم و ایده‌آلیسم وجود داشته درگیر بوده‌ام ، که به‌عنوان وضعیتی تاریخی ، اجباری و ازلی-ابدی مطرح شده است. تعجب می‌کنم ؛ اگر ایده آلیسم همیشه وضعیتی ارتجاعی[۲۷] داشته و به عبارتی تابع شرایط موجود بوده است ؛ پس در شرایط اجتماعی و تاریخی معینی که پیشرفت ایده‌آلیسم بدون برآیندهای انقلابی میسر نبود چطور عمل می‌کرد؟ به گمانم چیزی که باعث تعجب من شده است برمی‌گردد به ضدیت بین ماتریالیسم و ایده‌آلیسم به‌عنوان یک باورعمومی ، که بی‌آنکه بررسی شود و صحت آن مشخص شود از دههٔ ۱۹۶۰ و از مائوئیسم[۲۸] به بعد پذیرفته شده است. در صورتی که مائوئیسم هم کم ایده‌آلیست نبوده است.

این مطلب جیمسون بر وضعیت موزه در دورهٔ آغازینش و به عنوان نهادی رو به توسعه دلالت داشت. اما من می‌گویم رشد موزه بیشتر به خاطر تثبیت استیلای بورژوازی بود. تا جایی که موزه به یکی از نهادهای حمایت‌کننده از این هژمونی ، در حیطهٔ فرهنگی تبدیل شده بود و این مفاهیم در موزه نمودی مادی می‌یافت.

زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی احتمالات عمل انقلابی یا مقاومتی[۲۹] را در هنر از بین می‌برد. و بر قدرت تأثیرگذاری هنر و به کارگیری هدایت شدهٔ آن در زندگی اجتماعی تأکید دارند ؛ یعنی در نظر گرفتن نوعی خودمختاری [۳۰]برای تصرف هنر ، که در اینجا رسالت موزه شده است. البته این بدان معنا نیست که اشکال رادیکال نظریهٔ نوگرا سوگیری داشته‌اند و عمل آن‌ها جهت‌گیری شده بوده است.

۲۶-The Unconscious Political نام کتابی از فردریک جیمسون با روایتی از کنش‌های سمبولیک اجتماعی.

27- reactionary position.

۲۸-Maoism: نوع خاصی از کمونیست پیشرفته.

29- revolutionary Praxis or resistance

30- autonomous

تصویر شمارهٔ ۲ :جیمز استرلینگ، میشل ویلفورد، وهمکاران، نیواشتات گالری، اشتوگارت، ۱۹۷۷-۱۹۸۲ ،

محوطه (عکس. ریچارد براینت)

نقد این خودمختاری که پیتر برگر تحت عنوان آوانگارد می‌شناسد و کارهای هنری معاصر نمونه‌هایی از آن هستند ؛ همان چیزی است که من در جایی تحت عنوان "زیبایی‌شناسی مادی[۳۱] و هنر مادی" آورده‌ام.

با رجوع به پیشینه‌ای که در پایان موزه داشته‌ایم ؛ زمانی‌که کیفیت ارتجاعی[۳۲] ایده‌آلیسم در پست مدرنیسم به شکلی خنده‌دار زنده شد ، مفهوم پایان موزه وضوح بیشتری یافت.

و این یادآور بدبینی‌های جیمسون در مورد ضدیت بین ماتریالیسم و ایده‌آلیسم است ، و تعجب وی به این خاطر بود که بین کارهای زیبایی‌شناسانه معاصر[۳۳] و ضدیتی[۳۴] که در نظریهٔ پست‌مدرن وی نقاطی کور ایجاد کرده است ؛ تفاوت نمی‌گذارد.

جیمسون این نظریه را در یکسری مقاله بسط می‌دهد ، که در کتاب "پست‌مدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر"[۳۵] به طور کامل آنچه را که در نشریهٔ نیولفت[۳۶] می‌آید ، شرح داده است.

من بحثی بر سر اهمیت این مقالات ندارم ؛ چراکه برای پروراندن یک نظریهٔ فرهنگی معاصر

31- materialist aestics

32- reactionary.

۳۳-آنطور که در مقاله‌های ترجمهٔ قبلی داشتیم آثار معاصر دارای امتیازات و ارزش‌هایی بیش از ضدیت صرف با ایده‌آلیسم بوده‌اند.

34- opposition.

۳۵-Cultural Logic of Late Capitalism: کتابی از فردریک جیمسون که مدرنیسم و پست مدرنیسم را با نگاه مارکسیستی نقدمی‌کند.

۳۶-New Left Review: مجلهٔ سیاسی که موضوعات سیاست، اقتصاد و فرهنگ جهانی را پوشش می‌دهد.

که بتواند تمام اجزای پراکنده و صورت‌های ناهمگن را در برگیرد. و آن‌ها را در ساختار سرمایه‌داری متأخر جای دهد ، چنین زمینه‌هایی لازم است.

بلکه بحث من بیشتر بر سر بی‌توجهی جیمسون در جزئیات است ، و تمرکز تحلیل‌هایش بر انتخاب‌هایی نامناسب که در وهلهٔ اول ما را به تردید می‌اندازد. اما مهم‌ترین نقطهٔ ضعف وی در هدفیست که خود بیان می‌کند و آن چیزی که استیلای فرهنگی می‌نامد. و البته اصطلاحاتی که در دوره‌بندی‌اش به‌کار می‌گیرد. آن‌طور که مایک دیویس[۳۷] خاطر نشان کرد ، جیمسون در اینجا به بحث ارنست مندل در مورد مرحلهٔ سوم رشد سرمایه‌داری متوسل می‌شود.

با این‌حال جیمسون مفاهیم بی‌اعتبار شده مارکسیسم ایده‌آلیست را زنده می‌کند ؛ مدل زیربنا روبنا در جبرگرایی اقتصادی و نیز تحریفی که در دوره‌بندی مندل انجام می‌دهد.

اثبات اینکه دههٔ شصت گسستی در تاریخ سرمایه‌داری و فرهنگ است ، برای جیمسون دشوار است. و همینطور برقراری ارتباط ساختاری بین پست مدرنیسم ، تکنولوژی جدید و سرمایه‌داری چند ملیتی.

درحالی‌که مندل[۳۸] در "سرمایه‌داری متأخر"[۳۹] -چاپ اول ۱۹۷۲- در ابتدا هدف اصلی کتابش را درک و دریافت موج پیشرفت سرسام‌آور پس از جنگ می‌داند ، تمامی نوشته‌های پس از وی ، روشن می‌سازند که مندل به شکست واقعیت[۴۰] توجه داشته است. یعنی همان پایان موج طولانی و تبدیل آن به رکود در سال‌های ۷۵-۱۹۷۴. تفاوت رویهٔ جیمسون و مندل کاملاً روشن است: آیا سرمایه‌داری متأخر حوالی ۱۹۴۵ تا ۱۹۶۰ پدید می‌آید ، آیا دههٔ شصت آغاز دوره‌ای جدید است ؟ و یا اینکه فقط دورهٔ رونق موج پس از جنگ بوده است. و اینکه آیا دورهٔ رکود با گرایش فرهنگی معاصر مطابق است ؟

تلاش برای پاسخ به مسأله‌ای که دیویس مطرح کرد ، توصیف و دوره‌بندی تاریخ معاصر را میسر می‌سازد ، که البته تا حدی با دوره‌بندی جیمسون هم تفاوت دارد و به ابقای مدل جبرگرایی می‌انجامد.

تصویر شمارهٔ ۳: کارل فردریش شینکل ، موزه التس ، برلین ، ۱۸۲۳-۱۸۳۰ ، نمای پرسپکتیو ساختمان مدور، از طراحی های مجموعه معماری شینکل ، ۱۸۴۱-۱۸۴۳ (کتابخانه عمومی نیویورک)

۳۷-Davis Mike : نویسنده ، فعال سیاسی ، نظریه‌پرداز مدنی و تاریخ‌نویس ، که به نظریاتش در مورد قدرت و طبقهٔ اجتماعی مشهور است.

۳۸-Mandel: نظریه‌پرداز تروتسک و فعال سیاسی.

۳۹-Capitalism Late: اصطلاحی که نئومارکسیست‌ها برای ۱۹۴۵ به بعد به کار می‌برند با تأکید بر اینکه موقعیت منحصر به فرد تاریخی است.

40- Real break

با این اوصاف می‌توانیم رابطهٔ بین افراطی‌گری در هنر با دید لیبرال -در دههٔ ۱۹۶۰- را با دورهٔ رونق "موج پس از جنگ" و همین‌طور انزوای آن دو در دوره رکود را بفهمیم ؛ هنگامی که توسط موج‌های ارتجاعی پس زده شدند و موج دوم رکود در ۷۵-۱۹۷۴ آغاز شد.[۴۱]

بررسی‌های اخیر از لحظه‌های رکود در طول مدرنیسم نشان می‌دهد ، دوره‌هایی مثل دورهٔ بین دو جنگ یعنی "رئالیسم" که به جلوگیری از پیشرفت دیگر جریان‌ها و تحریف آن‌ها می‌پرداخت و نیز دورهٔ سیاست‌های افراطی مثل کارهای آوانگارد شوروی ؛ با ادعاهایشان در مورد اصالت آثار ، منجر به کنار نهادن هرچه بیشتر آثار مخالف و انقلابی شدند.

تمامی این نمودها را می‌توان در اصطلاحات به‌کار رفته توسط دیویس یافت ؛ یعنی همان مدل مندل.

جیمسون یکی از منتقدان وی است که شدیداً هگلی است. و جدای از رویه دیویس در جمع‌بندی ، بیانیه‌ای ارائه داده و از خطراتی اساسی خبر می‌دهد: "با رشد تصور نیرومند سیستم کل‌نگر و منطق کلی ، دیگرانی هم هستند که زورشان نمی‌رسد. و با مفاهیمی چون ؛ منطق فرهنگی مسلط برخوردی کاملاً متفاوت می‌شود. یعنی هر ارزیابی سیاسی‌ای در راستای آن صورت می‌گیرد ؛ و بر تحلیل هنجارهای جدید فرهنگی و بازتولید و انعکاس صورت‌های فرهنگی سیطره دارد.■

ادامه دارد...

۴۱- این دوره‌بندی اصلاح شده منجر به عمل فرهنگی نمی‌شود و بازتاب شرایط اقتصادی و سیاسی نیست. چراکه ارزش نسبی موجود در عمل فرهنگی‌ست که می‌تواند شرایط اقتصادی و سیاسی را نشان دهد.