موزهٔ پست مدرنیسم (۳)

The Postmodern Museum

داگلاس کریمپ

مترجم: سعیده‌السادات امامی‌نیا

کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه الزهراء

در شماره‌های پیشین این مقاله خواندیم؛ زمانی‌که استرلینگ[۱] دیوار نمای صیقلی موزه را به ویرانه‌ای بدل ساخت کریمپ این کار وی را ارجاع به یک سنت تاریخی معماری می‌دانست که در پس نماهای باشکوه نهفته است و می‌تواند استقبالی باشد بر کارهای پست مدرن اخیر.

اما کریمپ معتقد است که کار استرلینگ[۲] با اعتقاد وی بر اینکه پست‌مدرنیسم بر ویرانهٔ موزه‌ها[۳] بنا شده است تداخل می‌یابد. استرلینگ با حالت تمسخرآمیزی می‌پرسد اگر دوران موزه به سر رسیده است پس چرا باید یک بخش اضافی بر آن بسازیم و این ساخت‌وساز وسیع موزه در زمانی‌که شاهد رشد پست‌مدرنیسم هستیم چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

کریمپ در ادامه می‌گوید: ساختمان موزهٔ کارل فردریش شینکل[۴] که به عنوان کشف مهم پست‌مدرنیسم شناخته می‌شود در زمان تأسیس خود متضمن تمام و کمال موزه بود. درواقع موزهٔ کلاسیک این‌طور ساخته می‌شده؛ چهار دیوار، نور از بالا و دودر، یکی برای کسانی که وارد می‌شوند و دیگری برای کسانی که خارج می‌شوند.

جالب اینجاست که جیمز استرلینگ عمداً مجموعهٔ الحاقی خود به اشتات گالری اشتوتگارت[۵] را بر اساس طرح شینکل پایه نهاد.

۱-Stirling ، معمار قرن بیستمی

2- Stirling ` s little joke

3- On the Museum` s Ruins

۴-Karl Friedrich Schinkel ، معمار پروس، برنامه‌ریز، و نقاش، یکی از معماران برجسته آلمان که هر دو ساختمان نئوکلاسیک و نئوگوتیک را طراحی کرد.

5- Neue Staasgalerie in stuttgart

درحالی‌که موزه‌های جدید زیبا هستند و به تصاویر و مجسمه‌های ساده و معصوم هیچ شانسی نمی‌دهند، آن‌ها با عظمت معماری می‌شوند تا بتوانند هنر باشکوه را در خود جای دهند. بدین ترتیب هنر باشکوه نه تنها با دعوی معماری دور ریخته نمی‌شود، بلکه حتی به عنوان تزئین در خدمت گرفته شده است.

تصویر شمارهٔ ۱: پاول لودویک تروست، داوس هاوس دائتشن کانس (خانهٔ هنر آلمان)، مونیخ ۱۹۳۷ (عکاس: جاگر و جورجن برای نشریه نازی معماری و باوپلاستیک ۱۹۳۸ ، ورنر ریتیش

هگل به نقل از مارکس در برومیر هیجدهم[۶] می‌گوید: "تمامی اشخاص و حقایق مهم تاریخی در جهان، دو بار رخ می‌دهند، وی فراموش کرد این را هم اضافه کند؛ که بار اول به صورت یک تراژدی و بار دوم به صورت تقلید (مسخره‌آمیز)." در درام تاریخی موزهٔ هنری آن‌گونه که خواهم گفت، هنرمند تراژیک؛ آلویس هیرت[۷] و هنرمند تقلیدی؛ مارکوس لوپرتز است. البته هیرت تنها بازیگر بخش تراژیک نیست و بعداً داستان کارل فردریش وون رومر[۸] را هم خواهم گفت.

در اینجا می‌خواهم بگویم لوپرتز گناهی نداشت، وی زمانی‌که دریافت آثارش تنها بر دیوارهای موزه دیده می‌شوند و به آن‌ها وابسته‌اند، صراحت بیان خود را از دست داد و ابعاد نقادانه کارهای گذشتگان را رها کرد. در واقع وی به خاطر استفاده از آثارش در موزه‌ها خوشحال بود.

و آن‌طور که خودش می‌گوید؛ به محض برپایی گالری اصلی نیو اشتات گالری، هنر آلمانی به حاشیه رفت. و در نمایشگاه قرن بیستمی که برای آکادمی سلطنتی در لندن برپا شده بود، دستاوردهای حیرت‌آوری همانند آثار هارتفیلد[۹]، بچر[۱۰] و اولریچ روکریم[۱۱] و... را به نمایشگاه راه ندادند. هنر آلمانی در قرن بیستم هنر نوینی را نمایش می‌داد که مدعی شیوهٔ خاصی از ملی‌گرایی، سنت‌گرایی و سنت اکسپرسیونیسم[۱۲] بود.

در این دوره انواع تحریف‌ها و محدودیت‌ها اعمال می‌شد که طبعاً مانع موفقیت اکسپرسیونیسم بود و احتمالاً قرار بود لوپرتز اکسپرسیونیسم را نمایندگی کند.

در مقیاس بزرگتر اما؛ در فرهنگ، پیشرفت با واژهٔ پست‌مدرنیسم آمیخته است و

۶- Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon ، عنوان مقاله‌ای از مارکس.

7- Hirt

8- Karl Friedrich Gauß(1777-1855)

۹ - John Heartfield ، یکی از پیشگامان در استفاده از هنر به عنوان یک سلاح سیاسی، با اظهارات ضد نازی ها و ضد فاشیستی

10- Becher

۱۱- Ulrich Ruckriem ، پیکرتراش و مجسمه‌ساز مینیمالیسم.

12- Expressionism

دودمان ملی تاریخی می‌یابد و ما را در موزه به توالی غیرمنقطعی از هنر برمی‌گرداند. حیات دوبارهٔ هنر-پست مدرن- به خوبی در فضای موزه جای گرفته است، و بازگشت نقاشی‌های سه‌پایه‌ای و مجسمه‌های برنز و احیای مجدد یک معماری استاد بنایی هم اکنون به‌عنوان پست‌مدرنیسم شناخته می‌شود.

اینکه من به شوخی استرلینگ بدبینم به خاطر ضدیت تفسیر وی با تفسیر پیشنهادی من در مقالهٔ بر ویرانه‌های موزه‌هاست. درحالی‌که تفسیر وی تحت‌الشعاع عمل سیاسی است، تفسیر من توجه مثبت به آن‌ها را در برمی‌گیرد. به نظر من آثارهانس هاک[۱۳]، سیندی شرمن[۱۴] و... نمونه‌هایی از هنر پست‌مدرن‌اند که با به‌کارگیری استراتژی‌های مختلف برای افشای شرایط اجتماعی و مادی تولید و البته پذیرش هنری تلاش کردند. همین‌طور می‌توان به این لیست هنرمندانی را اضافه کرد که در آینده با سبک‌های تولیدی ناسازگار با فضای موزه، آن را دگرگون خواهند کرد.

به‌طور خلاصه پست‌مدرنیسم مورد نظر من در معرض آرمان‌گرایی مدرنیسم و در نقد ماتریالیسم است و به موجب آن بنا کردن بنیاد موزه بر پیش فرض ایده‌آلیسم؛ که در این صورت با هنر خلاقانه معاصر، تناسبی نخواهد داشت. برخوردم با این آثار هنری به من ایدهٔ یک پروژهٔ مکمل را داد، پروژه‌ای که می‌تواند عمق تاریخی به نظریهٔ پست‌مدرنیسم بدهد، که از بررسی نقش موزه در تولید و پذیرش هنر در فرهنگ مدرن آغاز شد.

به گمان من برای این کار ما بیشتر به باستان‌شناسی موزه در مدل تحلیل فوکویی نیازمندیم تا دریافت عمومی‌ای که از انگاشت مالراکس[۱۵] وجود دارد. یعنی مدل تیمارستان، بیمارستان، زندان. که برای موزهٔ فضای برابر استثنائات و محدودیت‌ها را در نظر بگیرد. بنابراین بحث را طبق همین مدل ادامه می‌دهیم:

اگرچه ابتدا این هیرت بود که به پادشاه پروس -در اوایل سال ۱۷۹۷- پیشنهاد داد موزهای

۱۳- HansHaacke ، هنرمند آلمانی آمریکایی.

۱۴- Cindy Sherma ، عکاس و کارگردان آمریکایی، به پرتره‌های مفهومی‌اش شناخته می‌شود.

۱۵- Andre Malraux ، رمان‌نویس فرانسوی، نظریه‌پرداز هنر.

برای مجموعه‌های هنری وی بنا کند، و گرچه هیرت نقش محوری خود را در مباحثات پیرامون اصول و مشخصات این نهاد تا زمان بازگشایی آن در سال ۱۸۳۰ ادامه داد، اما در نهایت این وون ریومر بود که تأثیر بیشتری بر شکل نهایی موزه‌ها داشت. ون ریومر که هرگز عضو کمیسیون موزه در برلین نبود، تنها هدایت‌گر رویهٔ موزه‌شناسی در ایتالیا بود؛ جایی که او را فرستاده بودند تا نقاشی‌هایی را با خود بیاورد و فاصله‌های موجود در مجموعه‌ای را که قرار بود تاریخ کامل هنر را نمایش دهد، پُر کند. گفته می‌شود که وان ریومر به‌عنوان معلم، مشاور و معتمد بسیاری از هنرمندان، پژوهشگران و کارمندان مسئول موزه به عنوان عالی‌جناب خاکستری عمل کرده است. اما من در عوض می‌خواهم ادعا کنم که این نقش از آن هگل است.

در سال ۱۸۱۷ ، کارل ون آلتنسن[۱۶] به‌عنوان اولین وزیر فرهنگ پروس منصوب شد که بلند پایه‌ترین مقام مسئول پادشاهی در موزهٔ مدرن بود. در طول اولین هفته کاری، او هگل را به برلین فراخواند تا بر کُرسی فلسفه، که پس از مرگ فیشته[۱۷] خالی مانده بود تکیه بزند. هگل این فیلسوف -مدیر- را ناامید نکرد: طی دو سال، او فلسفهٔ حق[۱۸] خود را منتشر کرد؛ دفاعیه‌ای در شأن حکومت پروسیان و متنی که در آن مفاد خاکستری فلسفه مطرح شود. حلقهٔ دوستان هگل در برلین شامل آلیوس هیرت و کارل فریدریش شینکل[۱۹] بود. بین سال‌های ۱۸۲۹-۱۸۲۳ دورهٔ ساخت موزه، هگل سخنرانی‌های خود را دربارهٔ زیبایی‌شناسی ایراد کرد.

اما بخش‌های اولیه سخنرانی‌های هگل در هایدلبرگ[۲۰] شکل یافته بود یعنی محل اقامت یکی از دانشجویان جوان وی به نام گوستاو فردریش واگین[۲۱]، که در طول اقامت آن‌ها در این شهر به اشتوتگارت[۲۲] سفر کردند تا مجموعهٔ هنری مشهور برادران بویسری را

16- Karl von Altenstein

17- Johann Gottlieb Fichte(1762-1814)

18- Philisphy of right

19- Karl friedrich Schinkel(1781-1841)

20- Heidelberg

۲۱- Gustav Friedrich Waagen ، مورخ هنر آلمانی، مورد وثوق در نقد.

22- Stuttgart

ببینند، این دیدار موضوع اولین کتاب واگین شد. در ادامه به بهانهٔ تحقیق جدید واگین در تاریخ هنر، وی به برلین دعوت شد تا در برنامه‌ریزی گالری نقاشی مشارکت کرده و سرانجام به سمت اولین مدیر آنجا منصوب گردد.

به هر روی بحث‌های فراوانی بین هیرت و واگین که حالا به دفاع از خود و معلمش وان ریومر برخاسته بود وجود داشت. بحث مقالهٔ هیرت و پاسخ بلندبالای واگین که در حد یک کتاب بود، بیشتر مربوط به جنبه‌های فردی و جزئی بود و رافائل[۲۳] این بحث را تنها اپیزود نهایی سلسله بحث‌های بلند و بالایی می‌داند که از مباحثات میان هیرت و کمیسیون موزه در مورد اینکه موزه باید چگونه نهادی باشد، برمی‌خاست. در تمامی این مباحث، هیرت پیشنهاد خود را تنها راه می‌دانست و آن هم با پیش داوری. او نوشته‌ای برای کتیبهٔ موزه ارائه کرد بی‌آنکه به کسی مجال اعتراض بدهد و هر مخالفتی با این کتیبه محکوم به شکست بود.

این خود مقیاسی از چگونگی عملکرد موزهٔ برلین در جزئیات است. بعد از اینها پادشاه به گروه زبان‌شناسی تطبیقی آکادمی علوم، دستور داد تا دربارهٔ این موضوع، نظر خود را اعلام کنند.

تصویر شمارهٔ ۲: جیمز استرلینگ، میشل ویلفورد، و همکاران، نیواشتات گالری، اشتوتگارت، ۱۹۷۷-۱۹۸۲ ، محوطه(عکس. ریچارد براینت)

دو نوشته جایگزین برای این کتیبه پیشنهاد شد؛ یکی توسط شاعر رومانتیک لودویگ تیاک[۲۴] و یکی توسط گروه زبانشناسان که به امضای فردریش شلایرماخر[۲۵] رسیده

23- Raffaello

۲۴- Ludwig Tiek ، شاعر آلمانی، مترجم، ناشر، نویسنده و منتقد، یکی از بنیان گذاران جنبش رمانتیک.

۲۵- Schleiermacher ، فیلسوف و دانشمند آلمانی ، برای آشتی دادن انتقادات روشنگری با مسیحیت سنتی پروستان

تصویر شمارهٔ ۳: جیمز استرلینگ، میشل ویلفورد، و همکاران، نیواشتات گالری، اشتوگارت، ۱۹۷۷-۱۹۸۲، محوطه (عکس ریچارد براینت)

بود. پیشنهاد تیاک که از زبان آلمانی با انشای لاتین نوشته شده بود، بدین طریق نام نهاد را تغییر داد: «بنای صلح هنرهای زیبا»[۲۶]. و شلایرماخر آن را این‌گونه نامگذاری کرد: «گنجینهٔ مجسمه و نقاشی»[۲۷] که با توجه به قدمت و نوع هنری‌شان متمایز می‌شوند. هر دوی این نوشته‌ها از تعیین هدف این نهاد صرف‌نظر کردند و این ما را به امتناع آن‌ها از کاربرد اصطلاح موزه برمی‌گرداند. اما آیا کسانی هم بر این انتساب به عنوان اولیهٔ موزه هنر اعتراض داشتند؟

پاسخ این سوالات در کلمهٔ کارگاه هنری (استودیو) نهفته است که هیرت به‌عنوان هدف موزه مشخص کرده بود. هنگامی که هیرت از کلمهٔ موزه استفاده کرد و دیگران استفاده از آن را رد کردند، همه فکر مشابهی را در ذهن داشتند -موزه به اصطلاح بطلمیوس اسکندریه- که در واقع مکانی برای پژوهش بود. محل اقامت دانشمندان و پژوهشگران که شامل کتابخانه و مجموعه‌ای از آثار هنری بود، یعنی موزهٔ روزگار باستان؛ همانطورکه در یکی از یادداشتها در این‌باره نوشته‌اند: «یک نوع آکادمی». و این تطبیق موزه با آکادمی بود که افراد علاقه‌مند به این نهاد جدید را وامی‌داشت در برابر آن مقاومت کنند؛ البته به استثنای هیرت.

هنر با تودهٔ مردم استحکام یافت بدون اینکه به ساختاری تاریخی و ایدئولوژیک شناخته شود. اما هنگامی که تودهٔ مردم توسط تقسیمات جهانی و یکپارچه طبقه‌بندی شدند، مفهوم آرمان‌گرایانهٔ هگل از دولت و جامعهٔ مدنی به کمک آمد. و وقتی تصور می‌شد هنر خودبه‌خود در موزه قرار می‌گیرد یک نهاد دولتی داشت با زیباییشناسی آرمانگرایانه‌اش، این کار را انجام می‌داد.

در زمستان سال ۱۸۲۲، ویلهلم ون هامبولت[۲۸] پادشاه پروس را در سفر به ایتالیا همراهی کرد؛ جایی که امیدوار بود بتواند بر شاه تأثیر گذاشته و اهمیت نمادین وجود یک موزهٔ هنری بزرگ برای برلین آن زمان را نشان دهد؛ زمانی که شوقِ جایگاهی چون آتن را برای اسپیری به سر داشت. اما به محض بازگشت پادشاه، شینکِل به طور غیرمنتظره‌ای، برنامه‌های دقیق، طراحی شده و برآوردی کامل از هزینه‌ها برای یک موزهٔ جدید و جدا از آکادمی را به پادشاه ارائه کرد؛ موزه‌ای که قرار بود آن سوی چیلوس و بر روی لاستگارتن ساخته شود.

این پروژه، چیزی بیش از یک موزه جدید بود. شینکِل نوسازی کامل مرکز برلین را پیشنهاد کرد، هم‌چنین؛ تغییر مسیر رودخانه اسپیری، بهبود امکانات کشتیرانی و ساخت مجدد اسکله‌های بارگیری و انبار کالا در انتهای شمالی که قرار بود جزیره موزه شود، را پیشنهاد داد. محور اصلی این برنامه تحمیل موزهٔ هنر نئوکلاسیک بود.

کمیسیون موزه با پیشنهاد جدید شینکِل همراه شد. در این میان آلویس هیرت تنها صدای مخالف بود. هیرت در گزارش کوچک خود که به متن موافقت شورا ضمیمه شده بود، بیان کرد که ترجیح می‌دهد موزه در لوای آکادمی باشد. با این حال، اگر قرار است موزه در لاستگاردین بنا شود، اصلاحات بسیاری لازم است. هیرت با برشمردن این تغییرات به مخالفت خود ادامه داد؛ او یک به یک، هر کدام از مشخصه‌های اصلی موزه شینکِل را زیر سؤال برد.

هیرت گزینه‌هایی را برای هریک از این عناصر معماری پیشنهاد داد و به این که موزه تنها به دو بخش ساده خلاصه شده، اشاره کرد: یک طبقه برای مجسمه و یک طبقه برای نقاشی؛ بدین ترتیب این طرح باید دوباره سازماندهی می‌شد تا حداقل پنج بخش را در بربگیرد. و علاوه‌بر بخش‌های مجسمه و نقاشی، باید برای نقشه‌ای گچی و مجموعه‌های اشیایی

تلاش‌های ارزنده‌ای داشت.

26- monument of peace for works of fine art

27- treasury for Sculpture & painting

28- Wilhelm von Humboldt

که پیشتر با عنوان قفسه‌های قدیمی و اتاق هنر طبقه‌بندی می‌شدند، نیز مکان‌هایی را در نظر گرفت.

اما شینکل نقد هیرت را به کلی نپذیرفت، نظر وی در یک جمله این بود که؛ "وقتی اجزای کلیتی کاملاً به هم وابسته عمل می‌کند ، تغییرات نمی‌توانند بدون از هم پاشیدن کلیت انجام گیرد."[۲۹]

شینکل باوجهۀ موزه‌اش به عنوان یک کلیت تغییرناپذیر راه را بر آنچه ممکن بود هیرت مطرح کند بست و به‌زعم وی هیچ چیز نباید کلیت یکدست را مخدوش کند.

هیرت حتی برای شاه درخواستی فرستاد. با این محتوا که "از این پس اشیایی که اینجا هستند در خدمت موزه نیستند. بلکه این موزه است که از این اشیاء هنری شکل یافته است".

اما شینکل در استدلالش از معماری ، هنر را در خدمت معماری می‌داند به جای اینکه معماری را تحت لوای هنر درآورد ؛ و این از اصول معماری هیرت به دور است.

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 می بخشد-. اما چطور می‌توان این تناقض را در مقیاس‌های بالاتر حل کرد ؛ در مواجهه با مسأله دیالکتیک هنر و معماری.[۳۰]

موزۀ 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 موزه‌اش که هیرت از آن بیزار است ، خود را نشان می‌دهد ؛ در ساختمان مدور[۳۱] مرکز موزه[۳۲].

شینکل دو هدف برای موزه در نظر داشت ؛ ازیک طرف نمایش کارهایی که در نوع خودشان بی‌نظیر بودند و دیگر ؛ کارهایی که از نظر تاریخ هنر با ارزش بود.[۳۳] اما هیرت خواهان رعایت اصول کلاسیک در زمان خود بود ، پافشاری او بر عنوان استودیو با آرزوی پرورش دوبارۀ هنر پیوند داشت.

برداشت حاضر از روند تاریخی را می‌توان در مجسمه‌های آنتیک[۳۴] دید. با اینکه به گفته هگل: "چیزی زیباتر از این نبوده و نیست" ، هنر کلاسیک نمایش‌دهنده تام و تمام نگرشی حسی[۳۵] می‌باشد ، در همین باره هگل در کتاب زیبایی‌شناسی[۳۶] بیان می‌دارد: "هنر کلاسیک به تناسب ایده‌آل فرم و محتوا دست یافته است". اما تاریخ چیزی بیش از نمایش زیبایی‌ست و با این اوصاف ، هنر مدرن جایگزین هنر کلاسیک می‌شود.

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 زمینه انبساط خاطر و تفکر بازدیدکنندگان را فراهم آورد تا ساختمان همیشه در یادشان بماند. یا آن‌طور که شینکل و واگین در یادداشتی بعد از آن بیان می‌دارند "اول لذت و بعد یادگیری".

و این محل امن[۳۷] می‌تواند محلی برای مجسمه‌های بی‌نظیر کلاسیک و تاریخی باشد ، که بی‌طرفانه از دوره‌های تاریخی متوالی گلچین شده‌اند. و در میان ستون‌های بلند بر پایه‌ها قرار گیرند ، درحالی‌که در نور ملایمی که از بالا می‌تابد غوطه‌ورند.

بازدیدکنندگان موزه تنها کلیت موزه را می‌بینند که رابطۀ تمامی اشیاء در آن به دقت تنظیم شده است ، موزۀ شینکل استودیویی نداشت و کنایه از این بود که نه تنها بازسازی هنر ممکن نیست بلکه وقتی خلق کار هنری تمام شد دیگر برگشت بر روی آن غیر ممکن است. -چیزی که پست‌مدرن‌ها هم به آن اذعان دارند-

هگل در بحث "روح جهان امروزی"[۳۸] 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".

فکر و اندیشه ، بر هنر عالیست که بال می‌گسترد ، این باز می‌گردد به همان جغد مینارو[۳۹] که هگل می‌گفت.[۴۰] همین‌طور ساختمان شینکل که در شاهکارهای عصر کلاسیک غوطه می‌خورد ، در سایۀ روشن خود بیننده را برای تأمل هنری آماده می‌سازد.

آن‌طور که هگل می‌گوید: "ما حقیقت زندگی واقعی را از دست داده‌ایم و به تصورات[۴۱] خود روی می‌آوریم بی‌آنکه واقعیت آن را در نظر بگیریم"

این روگردانی از واقعیت که در زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی و موزۀ ایده‌آل[۴۲] وجود دارد ، با آنکه ما هنوز در زیبایی‌شناسی ماتریالیست و هنر ماتریالیستی با آن دست به گریبانیم ؛ در تضاد است.

۲۹- ohne aus der Gestalt eine Missgestalt zu machen ، عبارت دقیق آلمانی.

۳۰- توضیح مترجم اینکه وقتی در مورد دیالکتیک اثر هنری و موزه نتوانسته‌ایم به توافق برسیم با این تناقض در مقیاس بالاتر یعنی دیالکتیک هنر و معماری چگونه می‌خواهیم برخورد کنیم.

31- rotunda

۳۲- این در حالی است که شلایرماخر هم مجسمه‌ها و نقاشی‌های استفاده شده در موزه را -با نگاهی اومانیستی- آثاری برجسته می‌داند.

۳۳- در اینجا شلایرماخر بر پرسش اساسی زیبایی‌شناسی ایده‌آلیستی انگشت گذاشت. ستیز همیشگی بین زیبایی معیار و سیر پیشرونده و ویران‌کنندۀ تاریخ ، توضیح مترجم اینکه؛ حالا با وجود این ستیز همیشگی چطور می‌توان آثاری را به عنوان آثار برگزیده را انتخاب نمود.

34- antique sculpture

35- sensuous appearance

36- Aesthetics

37- sanctuary

38-The spirit of our world today

39- Minerva

۴۰- جغد مینارو (الههٔ دانایی) هنگامی به پرواز در می‌آید که گرگ و میش در زوال باشد.

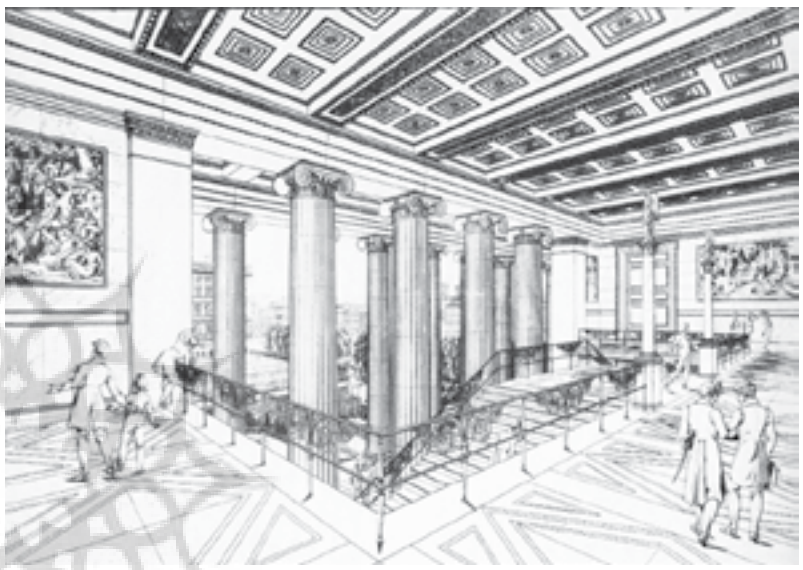
41- ideas

42- Ideal museum

WWW.CHIDEMANMAG.COM

من ابتدا مباحث بالا را دربارهٔ موزهٔ التس[۴۳] در نشستی که لیندا ناکلین[۴۴] در دانشگاه هنر برگزار کرده بود مطرح کردم ، که مطابق بحث فردریک جیمسون[۴۵] با عنوان " ناخودآگاه سیاسی در هنر قرن نوزدهم "[۴۶] نامگذاری شد.

جیمسون 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 ایده‌آلیسم همیشه وضعیتی ارتجاعی[۴۷] 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 باور عمومی ، که بدون بررسی و مشخص شدن صحت آن از دههٔ ۱۹۶۰ و از مائوئیسم[۴۸] به بعد پذیرفته شده است. در صورتی‌که مائوئیسم هم کم ایده‌آلیست نبوده است."



تصویر شمارهٔ ۴: کارل فردریچ اشنیکل، موزه آلتس، برلین، ۱۸۳۰-۱۸۲۳ ، پلان گالری عکس، از مجموعه طرح معماری اشنیکل، ۱۸۴۳-۱۸۴۱ (باتشکر از کتابخانه عمومی نیویورک)

ین مطلب جیمسون بر وضعیت موزه در دورهٔ آغازینش و به‌عنوان 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[۴۹] را در هنر از بین می‌برد. و بر قدرت تأثیرگذاری هنر و به‌کارگیری هدایت‌شدهٔ آن در زندگی اجتماعی تأکید دارند ؛ یعنی در نظر گرفتن نوعی خودمختاری[۵۰] برای تصرف هنر ، که در اینجا به موزه واگذار شده است.

نقد این خود مختاری 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[۵۱] و هنر مادی" آورده‌ام.

به نظر من تعجب جیمسون به این خاطر بود که بین کارهای زیبایی‌شناسانه معاصر[۵۲] و ضدیتی[۵۳] که در نظریهٔ پست‌مدرن وی نقاطی کور ایجاد کرده است ؛ تفاوت نمی‌گذارد. جیمسون این نظریه را در یکسری مقاله بسط می‌دهد ، در کتاب "پست‌مدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر".[۵۴]

بی‌توجهی جیمسون در جزئیات و تمرکز تحلیل‌هایش بر انتخاب‌هایی نامناسب که در وهلهٔ اول ما را به تردید می‌اندازد. اما مهم‌ترین نقطهٔ ضعف وی در هدفی است که خود بیان می‌کند و آن چیزی که استیلای فرهنگی می‌نامد. و البته اصطلاحاتی که در دوره‌بندی‌اش به‌کار می‌گیرد. با اینحال جیمسون مفاهیم بی‌اعتبار شدهٔ مارکسیسم ایده‌آلیست را زنده می‌کند ؛ مدل زیربنا ، روبنا در جبرگرایی اقتصادی و نیز تحریفی که در دوره‌بندی مندل[۵۵] انجام می‌دهد.

اثبات اینکه دههٔ شصت گسستی در تاریخ سرمایه‌داری و فرهنگ است ، برای جیمسون دشوار است. و همین‌طور برقراری ارتباط ساختاری بین پست‌مدرنیسم ، تکنولوژی جدید و سرمایه‌داری چند ملیتی. درحالی‌که مندل در "سرمایه‌داری متأخر"[۵۶] 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[۵۷] توجه داشته است.

با این اوصاف می‌توانیم رابطه بین افراطی‌گری در هنر با دید لیبرال دههٔ شصت را با دورهٔ رونق یعنی موج پس از جنگ و همین‌طور انزوای آن‌ها در دورهٔ رکود را بفهمیم ؛ هنگامی که توسط موج‌های ارتجاعی پس زده شدند و موج دوم

۴۳- Altes museum یکی از مشهورترین موزه‌های بین‌المللی در برلین.

۴۴- Linda Nochlin نویسنده ، استاد دانشگاه و تاریخ‌نویس هنر.

۴۵- Fredric Jameson نظریه‌پرداز مارکسیست در زمینهٔ سیاسی و منتقد ادبی آمریکایی.

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

47- reactionary position

۴۸- Maoism نوع خاصی از کمونیست پیشرفته.

49- revolutionary Praxis or resistance

50- autonomous

51- materialist aestics

۵۲- همان‌طور که پیش از این گفتیم آثار معاصر دارای امتیازات و ارزش‌هایی بیش از ضدیت صرف با ایده‌آلیسم بوده‌اند.

53- opposition

۵۴- Cultural Logic of Late Capitalism کتابی از فردریک جیمسون که مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را با نگاه مارکسیستی نقدمی‌کند.

۵۵- Mandel نظریه‌پرداز تروتسک و فعال سیاسی.

۵۶- Late Capitalism اصطلاحی که نئومارکسیست‌ها برای ۱۹۴۵ به بعد به کار می‌برند با تأکید بر اینکه موقعیت منحصربه‌فردتاریخی است.

57- Real break

رکود در ۷۵-۱۹۷۴ آغاز شد.[۵۸]

سرانجام اینکه بررسی‌های اخیر لحظه‌هایی از رکود در طول مدرنیسم را 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 که منجر به کنار نهادن هرچه بیشتر آثار مخالف و انقلابی شدند.

جیمسون یکی از منتقدان مندل که شدیداً هگلی است. بیانیه‌ای ارائه داده و از خطراتی اساسی خبر می‌دهد: "با رشد تصور نیرومند سیستم‌کل‌نگر و منطق کلی ، دیگرانی هم هستند که زورشان نمی‌رسد ولی با 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."

اینجاست که رویهٔ جیمسون به نظر مجاب‌کننده می‌آید ، جیمسون پس‌زمینه‌ای به وجود آورد که با نقد فرهنگی مخالفت می‌کرد و مسأله وی بیشتر به خاطر بی‌توجهی و تناقض در کارهای عملی خاص بود.

بخش جدید

جیمسون می‌نویسد: "بیان منطقی دیالکتیک همیشه معطوف به ماسبق است ، همیشه ضرورت یک رویداد را بیان می‌کند و اینکه چرا اینگونه اتفاق افتاده ضمن اینکه روایت باید به پایان‌بندی برسد."

در مواجهه با ناهماهنگی‌های پست‌مدرنیسم ، جیمسون توافق را در پیشنهاد جایگزین خودش می‌یابد ، وی می‌گوید مدرنیسم امروزه به خودی خود ، مشروع و نهادی شده. اما وی این را به منزلهٔ انسجامی پایدار در نظر نمی‌گیرد به‌ویژه در مواجهه با خطرهای شکست آنجا که با نقدها و مخالفت‌ها چند پاره می‌شود.

جیمسون مدرنیسم را هم چون نهادها[۵۹] در

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

59- institutions

تصویر شمارهٔ ۵: جیمز استرلینگ ، میشل ویلفورد ، و همکاران ، نیواشتات گالری ، اشتوگارت ، ۱۹۷۷-۱۹۸۲ ، محوطه (عکس. ریچارد براینت)

نظر می‌گیرد ؛ گزاره‌ای مدرن با نوآوری ادبی و دستوری ، مدرنیسمی متعلق به مسائل طبقه متوسط ، مدرنیسمی که به سبک فردی برمی‌گردد ؛ انواع متعدد مدرنیسم ، مبتنی‌بر ابتکار شخصی ، اشکال اختصاصی که همانند اثر انگشت اشتباه در آن‌ها راه ندارد و مثل بدن انسان‌ها بی‌نظیرند.

اما این بدان معناست که زیبایی‌شناسی مدرن از راه‌های مختلفی ارتباطاتی اساسی با تصور منحصربه‌فرد بودن و هویت شخصی دارد ، به نوعی شخصیت منحصربه‌فرد و فردیت ، که انتظار می‌رود دیدگاه خاص خود به جهان را بیان دارد و بی‌همتایی خود را در سبک نشان دهد. سبکی که در نوع خود بی‌نظیر است. نمی‌توان تکیه بر فردیت متعلق به مدرنیسم را در ایده‌آلیسم معاصر نادیده گرفت.

مدرنیسم جیمسون در واقع ، یک نوع دیگری اکسپرسیونیسم است و نمودهای بارزش در کارهای کسانی چون ون‌گوگ[۶۰] و مونچ[۶۱] و اکسپرسیونیسم انتزاعی[۶۲] قابل توجه است.

تفسیر جیمسون از مدرنیسم کاملاً متناسب با موزهٔ پست‌مدرن است. "چهار دیوار ، نوری که از بالا می‌تابد ، دو در ، یکی برای آن‌ها که وارد می‌شوند و دیگری آن‌ها که خارج می‌شوند."

جیمز استرینگ ، در موزهٔ پست‌مدرن خود مارکوس لوپرتز را آن‌طور که خودش دوست داشت آورد. و علی‌رغم اینکه موزهٔ وی برای مجموعه‌ای از آثار مدرن و معاصر در نظر گرفته شده بود ، وی تصمیم گرفت موزهٔ شینکل را بازسازی کند. ضمن اینکه ظاهراً از آثار ۱۵۰

۶۰-van Gogh ، نقاش هلندی در سبک پست امپرسیونیسم.

۶۱-Munch ، نقاش نروژی

62- abstract expressionism

سال پیش چیزی به چشم استرینگ نیامده بود که در گالری‌های عکس قرن نوزدهم هم تجدیدنظر کند.

به هرحال با وجود تفاوت‌های موزهٔ شینکل و استرلینگ ، آن‌ها در یک گروه‌اند و در آن بخش از موزه که برای نصب آثار هنری در نظر گرفته شده است ، کمابیش مثل هم‌اند.

درواقع ، در جوک زیرکانهٔ دیگری ، استرلینگ گالری‌های دیگری را هم نام می‌برد که یکی در مقابل دیگری به وجود آمدند. از آن‌ها که در مقابل اشتات گالری قدیم به وجود آمده بودند گرفته تا مجموعه گالری‌های دائمی با ساختمان‌های جدید.

ایدهٔ هنر به‌صورت زنجیره‌ای تاریخی و متوالی که در یک رشته اتاق‌های مرتبط با هم قرار بگیرد ، برای لحظه‌ای هم منقطع نخواهد بود. و اما انقطاع هنر در تکوین و نهادی شدنش با تفکر پست‌مدرن و معاصر نشان داده می‌شود. و همان‌طور که در معماری هم دیده‌ایم دیگر یافتن ساختمان‌هایی که نمود کمال‌گرایی باشند سخت است.

هم‌چنین در جنبش‌های آوانگارد مدرن و انواع اقتباس‌های تاریخی نوعی ربط زمانی و وفاداری به هماهنگی وجود دارد.

اقتباس‌های نئوکلاسیک[۶۳] ، باروک[۶۴] ، کوربوزیه[۶۵] ، کانستراکتیو[۶۶](ساختارگرا) و لوسیان[۶۷] قدر و اهمیت خود را دارند:

آن‌ها نشان می‌دهند که چطور می‌توان هم گلچینی از سنت‌های اخیر را داشت و هم جنبش مدرن را در زنجیرهٔ تاریخ گنجاند.

من با توجه به ساختمان مدور در مرکز موزه می‌خواهم چنین استنتاج کنم که ، جدای از فشارهای مطابقت با موزهٔ شینکل ، استرلینگ تلقی متفاوتی از این فضا به‌دست می‌دهد که به دور از فضای نمایش موزه و با تلقی خنده‌داری از مجسمه‌های کلاسیک ، تصور ساختمان مدور شینکل را مخدوش می‌کند. ساختمان مدور استرلینگ رو به آسمان باز است. برخلاف تصوری که شینکل از ساختمان مدورش داشت و مطابق با روحیهٔ ایده‌آلیستی‌اش آن را محلی برای تنفس و تحصن می‌دانست.

زمانی‌که استرینگ به استقبال بنای مدور شینکل می‌رود استقبال طنزآمیز وی از بنا را نمی‌توان به راحتی نادیده گرفت. در اینجا می‌خوانیم که استرینگ خود به روتندا (ساختمان مدورش) چه می‌گوید:

"قسمت‌های ورودی معماری تداعی‌کننده‌های خوبی هستند ، اگر در محوطهٔ مدور ، پیشینیان آواهایی باشند که از انحنای مرمرهای صیقل خورده برمی‌خیزند. پلکان به مثابهٔ کرشند و (صدای اوج)[۶۸] ، دیوارها به مثابهٔ باسوکانتینو (صدای بم)[۶۹] و آسمان گشوده به مثابهٔ گروه کر[۷۰]. اما آن‌ها نمی‌توانند صداهایی که در کوهستان‌های عظیم پراکنده شده‌اند را بیان کنند."

این محوطه یکی از به یادماندنی‌ترین کارهای استرینگ است و راه ورود به قلمرویی جادویی‌ست که در آن معماری به اجزای اساسی‌اش خلاصه شده است: محوطه ، صحنهٔ سرودی جمعی است. آنجا که روح معماری در پیشگاه بزرگانش به گردش درمی‌آید. و به کار کامرون هم بی‌شباهت نیست که با معماری بریتانیایی خیابان ایالتی را با رویای پترزبورگ ،

63- Neo Classical

64- Baroque

۶۵- Le Corbusier ، معمار، نقاش، طراح و طراح شهری فرانسوی سویسی که از پیشگامان معماری مدرن است.

66- Constructivist

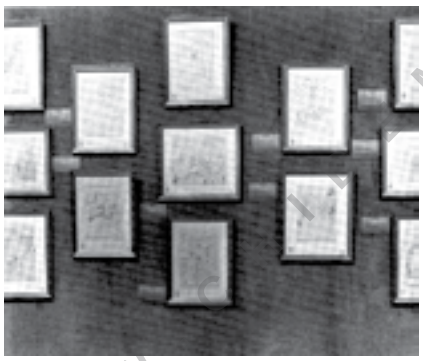
67- Loosian

61-crescendo

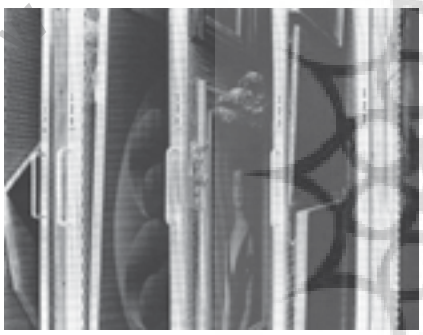
62- basso continuo

63- chorus

تصویر شمارهٔ ۶: کارل فردریچ اشنیکل، موزه آلتس، برلین، ۱۸۲۳-۱۸۳۰



تصویر شمارهٔ ۷



تصویر شمارهٔ ۸

به ظاهری شاهانه پوشاند.[۷۱]

و اگر فرهنگ معاصر بخواهد تجسم پایدار خود را نشان دهد ، آلمان می‌تواند بر این ساختمان مدور انگشت بگذارد ؛ که شکل تازه‌ای است از نمونه‌های اولیهٔ زیارتگاه ، منتها با سقفی از ابرهای گذرا و فریم‌هایی ماندگار از آیین‌هایی وصف‌ناپذیر.

این محوطه استعاره‌ای از روح معماری است و آن را تا مرتبهٔ عالی معماری می‌پروراند. منصفانه نیست که استرینگ را به بی‌اعتباری و غیرمنطقی بودن رساله‌اش متهم کنیم و وقتی داریم راجع به روح آلمانی و اشتیاق به آن حرف می‌زنیم باید گوش به زنگ باشیم که ایده‌آلیسم دارد جنبه‌ای ناخوشایند از خود را می‌پروراند.

۷۱- آنجا که ته دئوم را در آرامشی با شکوه جشن می‌گیرند.

در این متن باید نوشتهٔ دونالد کاسپت[۷۲] را یادآوری کنیم که مانند نقاشان جدید آلمانی هم چون مارکوس لوپرتز ، می‌گوید: "هنر هنوز در ورای تاریخ ، قدرتی دگرگون‌کننده و رهایی‌بخش دارد. و این نقاشان آلمانی می‌توانند از آزادی نوین آلمانی خبر دهند."

نقاشان جدید آلمانی ، خدمتی فوق‌العاده به مردمان آلمانی کردند. آن‌ها سبک ، فرهنگ و تاریخ آلمانی را فرو نشاندند تا این مردمان نو شوند و نو زندگی کنند. مردم فرصتی افسانه‌ای یافتند تا هویتی نو از خود بسازند و فارغ از هویت گذشته تجربه‌ای هنرمندانه از هویت‌شان داشته باشند.

هر کس که با بیان آلمانی از حق آشنا باشد ، نقش فرهنگ و طرح دولت دموکراتیک مسیحی را در هنجارسازی‌ها درمی‌یابد و تأیید می‌کند.

هلموت کول[۷۳] و فرانس ژوزف استراوس[۷۴] هم می‌خواستند به نحوی با رهایی از تغییرات تاریخ خدمتی به مردم آلمانی خدمت کنند ؛ آنجا که به صورت تلفیقی نمادین از قربانیان و عاملین ترور نازی ، کار خود را در مراسمی همزمان در بیتبرگ[۷۵] و برگن بلسن[۷۶] اجرا کردند. (می ۱۹۸۵) و این پیامد بلافصل آزادی نوین آلمانی بود. آزادی‌ای برای فراموش کردن تاریخ معاصر که طغیان مجدد بیگانه ستیزی[۷۷] است و اکنون نه تنها در قبال یهودیان بلکه در برابر همهٔ جمعیت‌های کارگری خارجی[۷۸] و مهاجران سیاسی می‌ایستد.

در مرکز متونی که بحثی از ایده‌آلیسم و ماتریالیسم دارند ؛ مارکس دفاعی موجز از ایدهٔ آزادی دارد که به رستگاری[۷۹] برمی‌گردد و آن را تنها راه می‌داند. وی می‌نویسد: "برای رهایی واقعی در جهان واقعی و با به‌کارگیری شیوه‌های واقعی ، رهایی کنشی تاریخی و نه کنشی ذهنی

۷۲- Donald Kuspit ، منتقد هنری، شاعر و استاد تاریخ هنر و فلسفه‌آمریکایی.

۷۳- Kohl Helmut ، سیاستمدار آلمانی.

۷۴- Franz Josef Strauss سیاستمدار آلمانی و ریاست اتحاد جامعهٔ مسیحی و همین‌طور عضو کابینهٔ فدرال در سمت‌های مختلف.

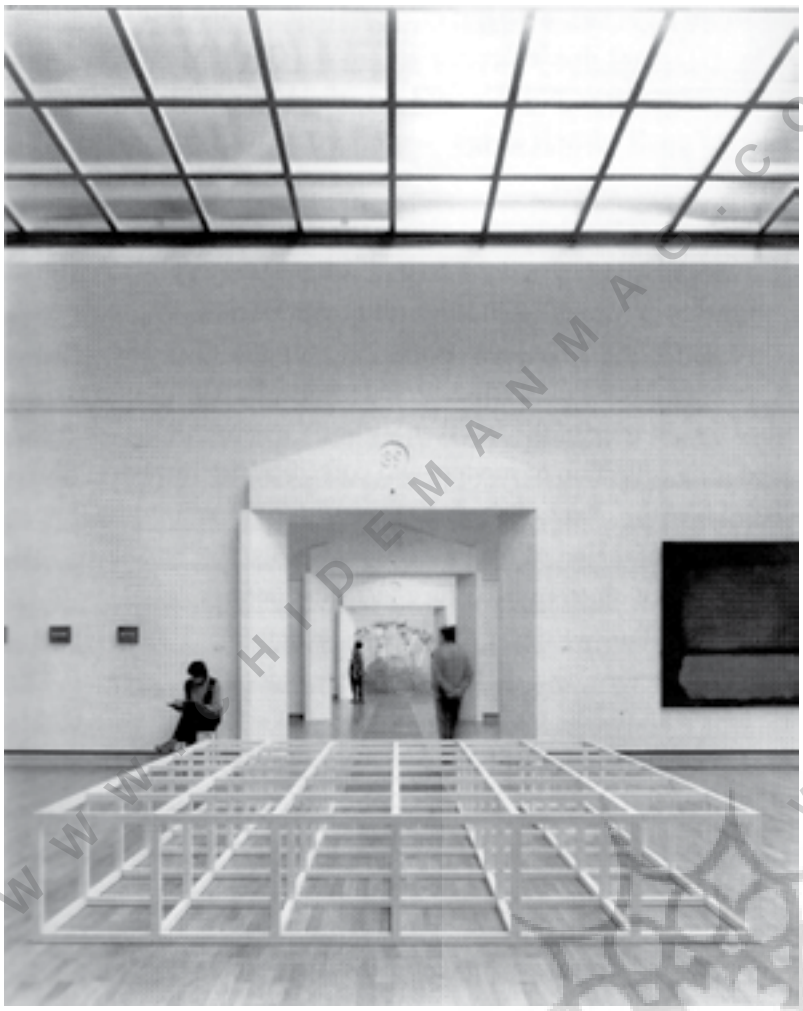
۷۵- Bitburg یکی از شهرهای لوگزامبورگ.

۷۶- Bergen Belsen ، اردوگاه نازی که اکنون در ساکسونی در آلمان شمالی واقع شده است.

77- xenophobia

78- Gastarbeiter

79- redemption



تصویر شمارهٔ ۹: جیمز استرلینگ، میشل ویلفورد، و همکاران، نیو اشتات گالری، اشتوگارت، ۱۹۷۷-۱۹۸۲ ، مجموعه گالری‌های دائمی (عکس. ریچارد برایانت)

است که با شرایط تاریخی میسر می‌شود."

کمترین چیزی که راجع‌به رتوندا (ساختمان مدور) در نیو اشتات گالری می‌توان گفت این است که در آشتی دادن مدرنیسم و کلاسیسیم موفق بوده و تا جایی که من می‌دانم استرلینگ ساختمان مدور شینکل را ، که طراحی فضایی آن از کوربوزیه بود بازخوانی کرد.

بنای مدور استرلینگ در کانون مرکزی موزه‌اش نیست و حداقل با این اندیشه از موزه‌اش که فضایی است هنری فاصله دارد. و در واقع شکافی در طرح موزه است. شخص می‌تواند از پلکان جلوی موزه بالا رود ، وارد فضای مدور شود ، یک‌طرف آن را دور بزند و از مسیری خارج شود بی‌آنکه وارد مناسبات موزه شود ، درحالی‌که برای بیرون آمدن از فضای داخل موزه ، شخص تنها می‌تواند از یک راه خارج شود. آن هم مثل خارج شدن از مرکز یک ماز.

رتوندا تنها به گالری‌های هنر مربوط نمی‌شود. سبک استرلینگ با تلفیق کلاسیک و مدرن در طراحی رتوندا بسیار آموزنده است و سبک وی متأثر از میس ون درو[۸۰] است نه لوکوربوزیه.

استرلینگ همچنین عکس‌هایی از مجسمه‌های نئوکلاسیک را در طرح کارش مونتاژ کرد و با توجه به متن حاضر کنایه‌ای که به ذهن متبادر می‌شود ، به مقالهٔ فیلیپ جانسون با عنوان شینکل و مید مربوط است که در مورد نزدیک‌ترین شباهت‌های فرمی در طراحی‌شان بحث می‌کند.

جانسون[۸۱] همیشه تلاش دارد که مدرنیسم را از تاریخی مادی و پروسه‌های اجتماعی‌اش

۸۰- Mies van der Rohe ، وی در کنار لوکوربوزیه از پیشتازان معماری مدرن شناخته می‌شود.

81- Johnson

جدا بداند ، اما کسی نمی‌تواند هماهنگی و همراهی بی‌مضایقهٔ شینکل را با تحسینی که از ایده‌آلیست‌های فاسد و فریب‌کار سوسیالیست‌های ملی‌گرا داشت نادیده بگیرد. پس این چیزی که جانسون در نظر داشت در واقع امکان‌پذیر نیست.

با این اوصاف نازی‌ها برای اعتبارشان هم که شده باید پیش از هرکسی موزه شینکل دیگری می‌ساختند.[۸۲]

تصویر شمارهٔ ۱۰

فیلیپ جانسون در ساخت تاریخ معماری مدرن ، به مثابهٔ تاریخ استادان معمار نقش اساسی داشت ، و به همان اندازه در شناخت تاریخ‌گرایی پست‌مدرن مؤثر بود. از این‌رو اگر در متن حاضر بحث جانسون راجع‌به این دو ساخت را بیاوریم پر بی‌راه نرفته‌ایم. با نگاهی به آلمان آن هنگام که نازی‌ها بر سر قدرت آمدند ، نگرانی اصلی جانسون این بود که آیا استادش میس ون درو با وجود حقایق کلی‌ای که جانسون در آن‌ها شکی نداشت موقعیت ممتاز خود را در فاشیست نگه می‌دارد یا نه.

شاید صحبت از موقعیت معماری در آلمان سوسیالیست ملی به‌جا نباشد. درواقع وضعیت جدید از مسائلی پوشیده شده که دستور کار هنر و معماری برای آن تدبیر نیاندیشیده بود. اما چند نکتهٔ اساسی وجود دارد: اول اینکه ، هدف نو[۸۳] به پایان رسیده است ؛ همان چیزی که جانسون آن را سبک معماری بوهاوس [۸۴] می‌داند. که در آن نه تنها بیمارستان‌ها و کارخانه‌ها تابو بودند بلکه چهرهٔ شهرهای آلمانی به هیبت محکومان در آمده بود. شهرها کاملاً یکسان شده بودند بی‌نشانی از هیچ انسانی. دوم اینکه: معماری‌ای ماندگار خواهد بود که به‌جای گرمابه و شهرک‌ها دفاتر استخدامی و امثال اینها. ایستگاه‌های راه‌آهن ، موزه‌های یادبود و بناها و مقبره‌های یادبود را در برمی‌گیرد.

رژیم حاضر بیشتر به اعطای مدال افتخار و عظمت خود مصمم است تا فراهم نمودن تجهیزات پزشکی برای کارگرانش.

و اما جانسون باید در نظر بگیرد که میس ون درو مرد عمل بود:

وی همیشه از سیاست به دور بود و جایگاه مخالفش را نسبت به کارکردگرایی (فانکشنالیسم) حفظ کرد و کسی نمی‌تواند او را کارخانه‌ای بداند. دو عامل ویژه باعث می‌شود وی را معماری نو بدانیم: اول اینکه محافظه‌کاران میس وون درو را بزرگ می‌دارند. و حتی خانهٔ هنر آلمان [۸۵]

۸۲- Deutschen Kunst ، (خانه هنر آلمان) به دست لودویک پاول تروست.

83- Die Neue Sachlichkeit

۸۴- Bauhaus سبک معماری که ویژگی آن هم‌آمیزی نقاشی و معماری است و هم‌چنین تلفیق معماری با علوم نوین و تکنولوژی.

85- Kampfbund fur Deutsche Kultur

هم تا به‌حال چیزی بر علیه وی نداشته است. دوم اینکه: میس در رقابتی با چهار تن دیگر برای طراحی ساختمان جدید بانک اطلاعات[۸۶] برنده شد.

ژوری[۸۷] شامل معماران و نمایندگان بانک پیش‌کسوت می‌شد و بی‌شک اگر میس می‌خواست این ساختمان را معماری کند باید ژوری را در نظرمی‌گرفت. یک بانک مرکزی مدرن [۸۸] باید نیازهای جدید تاریخی را برآورده سازد و در عین حالی‌که ذهنیت‌های آلمانی را لحاظ می‌کند ؛ کشورهای خارجی‌ای هم که آلمان جدید در نابودی هنرهای مدرن با آن‌ها همراه نبوده است را در خود راه دهد.

خواندن آثار جانسون منجر به انقلابی اخلاقی شد ولی در اینجا این مسأله مدنظر من نیست ، وی برخلاف پست‌مدرنیسم ارتجاعی سعی داشت چیزی را بیان کند ، که مسبب شورشی اخلاقی در آگاهی از معنای تاریخ شد.

و من در همین نکته با تأکید جیمسون مشکل پیدا می‌کنم. وی در مقالاتش در باب پست‌مدرنیسم به مخالفت با تحلیل‌های سیاسی‌ای می‌پردازد که آراء اخلاقی‌کردن سیاست را می‌پرورانند و به موجب این اصل اخلاقی ، فعالیت انتقادی چپ تنها در راستای خواسته‌اش تکوین می‌یابد. خواه مترقی باشد ، خواه ارتجاعی ، خواه ستیزه‌جویانه و خواه مخالف ، در شکستن یک نظام یا در تقویت ایدئولوژی رسمی آن.

جیمسون در تأکیدی که بر خوانش دیالکتیک از پست‌مدرنیسم دارد کاملاً بر حق است ، اما این می‌تواند هم به شکل مترقی و هم به شکل ارتجاعی به کار بیاید.

درحالی‌که ما در شکل‌دهی به نظریه‌هایمان بر دقت به جزئیات بیشتری تأکید داریم ، تا بتوانیم کارهای تاریخی و معاصر را که کاملاً هم ماتریالیست هستند در دریافتی چون مارکس به کار بندیم ، در عین حال با سهیم شدن در دریافت ایده‌آلیسم از تاریخ و هم‌چنین با کنارگذاردن اصراری که دیگر پست‌مدرن‌ها مشخصاً بر موزهٔ پست‌مدرن داشتند ، به نوعی خود را به خطر انداخته‌ام. ■

۸۶- Reichsbank ، بانک مرکزی آلمان از ۱۸۷۶ تا ۱۹۴۵ .

87- Jury

88- keichsbanli