داگلاس کریمپ (متولد ۱۹۴۴)

دربارهٔ نویسنده:

داگلاس کریمپ (متولد ۱۹۴۴) استاد آمریکایی در تاریخ هنر در دانشگاه روچستر است. داگلاس کریمپ متولد آیداهواست و با یک بورس تحصیلی برای تحصیل تاریخ هنر در دانشگاه تولان به نیواورلئان رفت. زندگی حرفه‌ای او بعد از نقل مکان به نیویورک در سال ۱۹۶۷آغاز شد، جایی که او به‌عنوان یک منتقد هنری، به نوشتن برای مجلات مختلف از جمله اخبار هنر به‌کار پرداخت. کریمپ در سال ۱۹۶۸ در موزهٔ گوگنهایم به‌عنوان معاون مجموعهٔ هنری، شروع به‌کار کرد و بعد از آن او به‌عنوان مجموعه‌دار برای چارلز جیمز کار کرد و به او در نوشتن خاطراتش کمک کرد. بین ۱۹۷۱-۱۹۷۶ کریمپ در مدرسهٔ هنرهای تجسمی تدریس کرد. قبل از ثبت‌نام در مرکز تحصیلات تکمیلی در CUNY جایی که او با روزالیند کراوس به‌عنوان معلم به مطالعه و تئوری هنر معاصر پرداخت. در سال ۱۹۷۷ به‌عنوان مدیر مسئول مجلهٔ اکتبر استخدام شد، که توسط روزالیند کراوس، آنت مایکلسون، و جرمی گیلبرت رولف در سال ۱۹۷۶ تأسیس شده بود. او خیلی زود به‌عنوان سردبیر منصوب شد و به‌عنوان یکی از چهره‌های مطرح در مجله بود تا زمانی که در سال ۱۹۹۰ آنجا را ترک کرد. بعد از مدت کوتاهی او مجلهٔ اکتبر را ترک کرد و تدریس در برنامه مطالعات بصری و فرهنگی در دانشگاه روچستر را شروع کرد، جایی که او بعدها به‌عنوان همکار با پروفسور آلن به‌ترویج تاریخ هنر پرداخت.

کریمپ یکی از منتقدین مهم در توسعهٔ نظریهٔ هنر پست مدرن می‌باشد. او در سال ۱۹۷۷ سرپرستی نمایشگاه تأثیرگذار تصاویر در فضای هنرمندان را با ارائه آثار دوران اولیه «شری لوین»، «جک گلدشتاین»، «فیلیپ اسمیت»، «تروی برونچه»، و رابرت لونگو به عهده داشت. دو سال بعد او به تفصیل بحث استراتژی‌های هنری پست مدرن را در یک مقاله با همین عنوان در مجلهٔ اکتبر شرح داد، که شامل آثار «سیندی شرمن» به‌عنوان تصویر این نسل بود. او درمقاله‌اش که به سال ۱۹۸۰ با عنوان «در ویرانه موزه‌ها» در مجلهٔ اکتبر چاپ شد، به طرح ایده‌های «میشل فوکو» و تجزیه و تحلیل موزه‌ها و کارکرد آن‌ها پرداخت و موزه‌ها را به‌عنوان یک «نهاد و محدودهٔ سلولی» قابل مقایسه با تیمارستان و زندان دانست.

این یک موزهٔ هنر نیست(۳)

This Is Not a Museum of Art

By: Douglas Crimp

سعیده السادات امامی نیا

کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه الزهراء

ابوالفضل جعفری خانه

کارشناسی فلسفه دانشگاه تهران

این متن ترجمهٔ بخش اول فصل تاریخ پست مدرن از کتاب بر ویرانه موزه‌هاست.

"خیال‌پردازی ما را قادر می‌سازد که به طور همزمان واقعیت و آنچه که توسط واقعیت پوشیده می‌شود را داشته باشیم."

-مارسل برودتارز-

در شماره‌های پیشین(۱و۲) خواندیم که مارسل برودتارز توانست طوری فعالیت کند که انگار کار او به عنوان یک پدیدآورنده اثر، یک کاسبی فکری است و شخصیت هنری برودتارز با آگاهی وی از بازاری بودن هنر بروز کرد. برودتارز نه تنها یک پدیدآورنده خیال بلکه پدیدآورنده موزه‌ای از تخیلات بود. چراکه در این تخیلات، ژرف‌نگری زیرکانهٔ ماتریالیسم، تاریخ حقیقی کلکسیون‌ها را آنگونه که اکنون وجود دارند، آشکار ساخت.

بنیامین می‌گوید: "اینکه شخص در هنگام کلکسیون کردن، با این تصور که اشیاء را از بند سودمندی رها می‌کند، شاد و خرسند است -باید بر طبق این گفته مارکس توصیف شود:- مالکیت خصوصی به حدی ما را منفعل و احمق بار آورده که به محضی اینکه چیزی را در اختیار داشته باشیم، آن را مال خود می‌دانیم-".

از نظر بنیامین کلکسیونر حقیقی، آنچه ما به عنوان "نوع مقارن" کلکسیونر می‌شناسیم، با حکم دادن به غیرسودمندی و غیرکاربردی بودن اشیائی که کلکسیون می‌شوند، با خواسته‌ها و ضرورت‌های سرمایه مخالفت می‌کند. بنابراین نوع مقارن کلکسیونرها قادرند معمای تاریخی اشیائی که جمع‌آوری می‌کنند را گره‌گشایی کنند:

"مسلم است که در کلکسیون کردن، شیء به منظور برقراری نزدیک‌ترین رابطهٔ ممکن با اشیاء هم ارز خود از کارکردهای اصلی‌اش جدا می‌شود و این تضادی است در کاربرد که زیر مقولهٔ "تمامیت" قرار می‌گیرد. این "تمامیت" چیست؟ تلاشی برای متعالی ساختن همهٔ کیفیات غیرعقلانی موجود مطلق که در روند یکسان‌سازی به یک موجود جدید بدل می‌شود، به خصوص آنچه که مخلوق نظام تاریخی باشد مانند کلکسیون. و برای کلکسیونر حقیقی، در این نظام، هر شیء به مثابهٔ یک دایرةالمعارف است که شامل همهٔ اطلاعات مربوط به عصری که شیء از آن گرفته شده است. اکنون همهٔ اشیاء به یاد می‌آورند، همهٔ چیزها می‌اندیشند. کلکسیون کردن شکلی از حافظهٔ عملی است و در میان نمودهای دنیوی "مجاورت" متقاعدکننده‌ترین آن‌هاست. بنابراین حتی کم‌ترین کنش یادبود دولتی در تجارت عتیقه به نوعی تاریخ‌ساز می‌شود.

اینجا باید زنگ هشداری را به صدا در آوریم که توجه ما را به kitch- اشیاء محبوب ولی کم‌ارزش از دوره‌ای خاص در گذشته- جلب می‌کند؛ جهت دوباره کلکسیون کردن آن‌ها". که به "پروژهٔ گذرگاه‌های طاقدار" اشاره دارد، بنابراین بنیامین تاریخ ماتریالیستی که در مورد پاریس قرن نوزدهم مطرح نموده را یک کلکسیون در نظر می‌گیرد، در واقع این اثر چیزی بیش از مجموعه‌ای از قطعات، نقل‌قول‌ها و یادداشت‌ها برای ما فراهم نمی‌سازد. بنیامین خودش را به عنوان یک کلکسیونر معرفی می‌کند و همچنین در این متن نابودی این نوع کلکسیونر را پیش‌بینی می‌کند، و می‌گوید نقش او توسط کلکسیون دولتی غصب شده است:

"هرچند کلکسیون‌های دولتی ممکن است کمتر مورد اعتراض اجتماعی قرار بگیرند و کاربردهای آکادمیک بیشتری نسبت به کلکسیون‌های شخصی دارند -بنیامین در اینجا به‌طور ضمنی به دیدگاه قراردادی غیردیالکتیک نسبت به موزه اشاره دارد- ، اما تنها در کلکسیون‌های شخصی است که اشیاء رسالت خود را به عنوان یک شئ در کلکسیون انجام می‌دهند. من می‌دانم که دیگر زمان این نوع -کلکسیونر- که من دارم از آن حرف می‌زنم، تمام شده است اما همان‌طور که هگل می‌گوید: "تنها در گرگ و میش است که جغد مینروا پرواز می‌کند." و تنها در زوال است که کلکسیونر دریافته می‌شود."

تاریخ فرهنگی که بنیامین آن را مخالف ماتریالیسم تاریخی می‌داند، دقیقاً آن چیزی است که موزه ارائه می‌دهد. تاریخ فرهنگی، اشیاء را از زمینهٔ اصیل تاریخی خود جدا می‌کند. آن هم نه برای به جا آوردن یادبود دولتی بلکه به منظور ایجاد توهم دانشی کلی. موزه با به نمایش گذاشتن ثمرات رخدادهای خاص گذشته در یک زنجیرهٔ مادی شدهٔ تاریخی، آن‌ها را بت‌واره می‌کند و اشیاء را بی‌توجه به شرایط مادی دوران خودشان و نیز شرایط کنونی آن‌ها کنار هم می‌آورد و یک تاریخ فرهنگی می‌سازد. در کلکسیون بنیامین هم اشیاء از تاریخ جدا می‌شوند اما ارزش آن‌ها مطابق با درک سیاسی زمان پاس داشته می‌شود، بنابراین تفاوت اینجاست: تاریخ‌گرایی یک تصویر جاودان از گذشته ارائه می‌دهد؛ حال آنکه ماتریالسم تاریخی یک پیوند خاص و منحصربه‌فرد با آن گذشته برقرار می‌کند... وظیفهٔ ماتریالیسم تاریخی آغاز یک پیوند با گذشتهٔ اصیل هر پدیدهٔ کنونی است. -و با توسل به آگاهی از زمان حال زنجیرهٔ تاریخی را می‌گسلد-.

برودتارز پس از فهم این نکته که فرهنگ تحت فرمان آن‌هایی است که می‌خواهند کنترل آن را به دست بگیرند، در می‌یابد که او نیز به چنین کنترلی تمایل دارد. برودتارز با پذیرفتن آگاهانهٔ هنر به عنوان حرفه در چهار سال پیش و حالا شرکت در تصرف موزه، بین نقش خود به عنوان یک مذاکره‌کننده و رجوع به تمایلات شخصی‌اش نوسان دارد؛ یک موقعیت کاملاً دغل‌کارانه.

یک هفته بعد، موزهٔ هنر مدرن، دپارتمان "عقاب"، بخش قرن نوزده، به طور رسمی در استودیو-خانهٔ برودتارز در بروکسل افتتاح شد. علی‌رغم -و یا شاید در تأیید- این هشدار که "هیچ کس مختار نیست" بالغ بر شصت مدعو از شخصیت‌های جهانی هنر، در محل افتتاحیه‌ای که یوهانس کلادرس[۱] (مدیر موزه شهریِ موشنگلادباخ[۲]) اعلام کرده بود؛ حضور داشتند. آنجا برای بازدید مدعوین چیزی نبود جز: جعبه‌های خالی عکسی که از شرکت حمل‌ونقل بین‌المللی "مِنکِس[۳]" قرض گرفته شده بودند و با هشدارهای تیپیکالی مثل "به دور از رطوبت نگه‌داری شود"، "با احتیاط حمل شود" و "شکستنی است" علامت‌گذاری شده بودند و همین‌طور سی کارت پستال از آثار نقاشی فرانسوی قرن نوزدهمی از استادانی چون دیوید، اینگرس، کوربت، میسونیر و پیوی دشاوان[۴]، نرده‌بانی تکیه داده بر دیوار، شماره روی درها که نشان می‌داد باید اتاق‌ها را به مثابهٔ گالری در نظر بگیریم و کلمات "musée[۵]/museum" که بر روی پنجره‌ها حک شده و از بیرون قابل خواندن بود. در طول این رویداد اسلایدهایی از پوستر چاپی گرندویل[۶] با پروژکتور نشان داده می‌شد.

هر دو وجه اساسی برپاسازی موزهٔ مقدماتی برودتارز صرفاً به جنبهٔ ثانویه این کار مربوط می‌شد؛ یعنی تمرکز بر شرایط زیرساخت نهادی آثار هنری و شیفتگی آن به قرن نوزدهم.

1- Johannes Cladders

2- Städtisches Museum in Möchengladbach

3- Menkes

4- David, Ingres, Courbet, Meissonnier, and Puvis de Chavannes

۵- کلمه "موزه" در دو زبان انگلیسی و فرانسوی

۶- Grandville: کاریکاتوریست مشهور فرانسوی قرن نوزده

Departement des Aigles

Paris, le 29 novembre 1968.

Chere Amie,

Mes caisses sont vides. Nous sommes au bord du gouffre. Preuve: Quand je n'y suis pas, il n'y a personne. Alors? Assumer plus longtemps mes fonctions? Le système des musées serait-il aussi compromis que celui des galeries? Cependant, notez que le Département des Aigles est encore indemne bien que l'on s'efforce à le détruire.

Chere amie, mes caisses sont superbes; ici un peintre célèbre, là un sculpteur connu, plus loin une inscription qui fait prévoir l'avenir de l'Art. Vive l'histoire d'Ingres! Ce cri résonne au fond de ma conscience. Cri de guerre. Je suis en péril. Je renonce à vous donner des explications qui m'exposent à un péril supplémentaire ....

P o è m e

Je suis le directeur. Je m'en fous. Question ?
Pourquoi le faites-vous ?

P o l i t i q u e

Le département des aigles du musée d'art moderne, section XIX^e siècle, a été effectivement inauguré le 27 septembre 1968 en présence de personnalités du monde civil et militaire. Les discours ont eu pour objet le destin de l'Art.(Grandville). Les discours ont eu pour objet le destin de l'Art.(Ingres). Les discours ont eu pour objet le rapport entre la violence institutionalisée et la violence poétique.

Je ne veux, ni ne peux vous exposer les détails, les soupirs, les étoiles, les calculs de cette discussion inaugurale. Je le regrette.

I n f o r m a t i o n

Grâce au concours d'une firme de transport et de quelques amis, nous avons pu composer ce département qui comprend en ordre principal: 1/ des caisses
2/ des cartes postales "surévaluées"
3/ une projection continue d'images (à suivre)
4/ un personnel dévoué.

Chere amie, je suis désolé du trop long silence dans lequel je vous ai laissée depuis mes lettres datées de .....
Je dois, pour l'instant, vous quitter.Vite, un mot d'affection,

votre Marcel Broodthaers.

P.S.Mon ordre, ici, dans l'une des villes de Duchamp est peuplé de poires; on en revient à Grandville.
Correspondance: Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, 30 rue de la Pépinière,Bruxelles 1. Tél.02/12.09.54

مارسل برودتارز، نامه سرگشاده، پاریس، ۲۹ نوامبر ۱۹۶۸

مورد اول (تمرکز بر شرایط زیرساخت نهادی) به طور کاملاً واضحی در وسایل حمل‌ونقل و تأسیسات خود را نشان می‌دهد؛ در شعارهای مردم فریب افتتاحیه‌های هنری که شامل متن اطلاعیه، فراخوان، بوفت سرد[۷]، آدرس افتتاحیه و نیز کارتپستال‌ها -یادآوری‌کننده کم بهای "ارزش افزایی" هنر که آن را به یک شیء مورد مصرف تجملی بدل می‌کند- و استودیوی کاملاً تخصصی به مثابه موزه، می‌شود.

در مورد تلفیق محل تولید اثر با محل دریافت آن، برودتارز همبستگی آن‌ها را نشان داد و دعوت به تردید در جدایی ایدئولوژیک آن‌ها کرد: دسته‌بندی لیبرالِ بورژواها به خصوصی و دولتی.

نگاه ایدئالیستی مفهوم هنر، سیستم طبقه‌بندی‌ای که بر آن سوار شده است، یک تاریخ فرهنگی که از آن جلوگیری می‌کند؛ همهٔ اینها همانطور که موزه در طول قرن پیشین رشد می‌کرد؛ استوار می‌شدند. و این "ارزش افزایی" نهادی هنر تأثیر ثانویه هم داشت، آن چیزی که بنیامین "ناپیوستگی فرهنگ در کالا" می‌نامد و برودتارز به "تبدیل هنر به کالا" ارجاع می‌دهد. این مسأله همانطور که بنیامین می‌نویسد و برودتارز آن را تأیید می‌کند، مضمون پنهان هنر گرندویل است.

معضل هنر معاصر در اواخر دههٔ شصت، همانطور که برای شکستن این تنگنای مضاعف در باب موزه و بازرگانی و کشاکش سیاسی زمانش تلاش می‌کند، ریشه‌هایش را نیز در قرن نوزدهم حفظ می‌کند و مثل یک باستان‌شناس معاصر عمل می‌کند. برودتارز این سرچشمه را در طول خیال‌پردازی چهار ساله‌اش آشکار می‌سازد که اولین

7- Buffet froid

گام آن، بخش "قرن نوزده" بود.

در حالی که بخش "قرن نوزده" باز باقی ماند و به فعالیت خود تا زمان بسته شدن موزهٔ هنر مدرن در Documenta5 در ۱۹۷۲ ، ادامه داد. برودتارز به صورت مستمر نامه‌هایی سرگشاده با سرعنوان موزه‌اش منتشر می‌ساخت. -سر عنوان‌ها ممکن بود هر چیزی باشد- از دستنویس یا مُهر "دپارتمان عقاب" گرفته تا متن رسمی و تایپ شدهٔ "موزه هنر مدرن، بخش ادبیات، دپارتمان عقاب"- این نامه‌ها بخش ادبیات موزه را تشکیل می‌داد. طبق دیدگاه بنیامین دربارهٔ نسبت جزئیات رسالت "ماتریالیست تاریخی" (ایجاد پیوند بین اصالت گذشته و هر رخداد جدید) یکی از کارکردهای اصلی این نامه‌ها نمایش واکنش‌های متقابل و مغایر بر فعالیت‌ها، آثار و گزاره‌های گذشته و همچنین بازنگری در آن‌هاست. پشت نقابِ لحن طنز و متناقض نمای این نامه‌ها، یک کوشش بسیار جدی‌تر، سازگارتر (و احتمالاً غیر ممکن) مخفی است: همگام شدن با فرهنگ توسط ظرفیت فوق‌العاده صنعت در پیشی گرفتن بر تولیدکننده شخصی. اما تفسیر بداهه و لحظه‌ای برودتارز محدود به تولیدات خودش نمی‌شود بلکه تولیدات همکارانش را نیز مد نظر دارد. او می‌گوید در هنر تجسمی تنها موافقانِ ممکنِ من، مخالفان من هستند. در واقع بخش ادبیات با کار کردن در هنر مفهومی (شاخه‌ای که آثار برودتارز اغلب در آن چپانده می‌شود) می‌تواند به عنوان نقدی بر ادعاهای اغلب بیجا و جاهلانهٔ هنر مفهومی با هدف رهایی از سیطرهٔ مکانیسم‌های نهادی‌سازی، ترویج و اشاعه[۸] و بازاری کردن هنر قلمداد شود. برودتارز گزینش‌های بسیار ادیبانه را در برابر ابتکار مفروض "هنر به مثابه ایده" و "هنر به مثابه زبان" قرار می‌دهد.

چند ماه بعد بخش قرن نوزده دوباره راه‌اندازی شد، اما این بار به شیوه‌ای متفاوت (البته فقط برای دو روز) به عنوان بخش قرن نوزده در نمایشگاه "بین [۹]۴" درکنستاله شهری[۱۰]

۸-دست‌های پشت پرده و دسیسه‌های دولت

9- Between4

۱۰- Kunsthalle: کنستاله یک اصطلاح آلمانی به معنای "گالری هنر".

در داسلدورف[۱۱]. جهت استمرارِ بخش قرن نوزده، برودتارز هشت نقاشی قرن نوزده را که از "کونست موزیوم[۱۲]" داسلدورف قرض گرفته بود، به نمایش گذاشت، و به این طریق نمایشگاهی عاریتی برپا ساخت. برودتارز با چینشِ نقاشی‌ها در دو صف چهارتایی، روش‌های به تعلیق درآمده قرن نوزده را یادآوری می‌کرد، اما چینش او از تصاویر بر طبق اندازه و شکل، هم چنین معرف یک لحظهٔ موزه‌شناسانه در قرن هجده بود، وقتی که گالری‌های تصاویر یک نوع خاصی از "دکور" را شکل دادند. مثل بسیاری از مداخله‌های برودتارز، بخش قرن نوزده نیز تنها یک اشارهٔ محض است اما بن‌مایهٔ آن بسیار دیریاب است. بسیاری از جنبش‌های امروزیِ فعالیتهای موزه‌ای تنها بازچینیِ اشیاء خواستنی و مشابه با نمونه‌های قدیمی است، خواه کلکسیون‌های دائمی و خواه قرضی؛ بازسازی‌هایی که فقط نشان می‌دهد که ساختار موزهٔ تاریخ فرهنگی می‌تواند هر تغییر اساسی جدیدی را پذیرا باشد بدون آنکه در ایدئولوژی "تاریخ‌گرایی" خللی وارد شود. شخص باید به موزهٔ جدید اورسی[۱۳] در پاریس، با توجه به قرن مورد علاقهٔ برودتارز، تنها به عنوان "بخشی قرن نوزدهمی" از تناسبات نهایی، بیندیشد.

این اعتراف برودتارز که چون نتوانسته بود کلکسیونر باشد تصمیم گرفت یک پدیدآورندهٔ اثر شود، در کاری که تحت عنوان "ما کالکشن[۱۴]" شناخته می‌شد؛ نمود واقعی می‌یابد. کلکسیونی از مدارک نمایشگاه‌هایی که هنرمند داشته است؛ که با شمارهٔ نمایه دوباره گردآوری شده‌اند. این اثر، در گالری وایدوایت اسپیس[۱۵] درسال ۱۹۷۱ در جشنوارهٔ هنر کلن نمایش داده شد. همزمان به خاطر ورشکستگی «موزه هنرِمدرن» با نظارت بخش مالی خود برای مزایده آماده شده بود. فروش در قالب سری ویژه‌ای از نوزده رونوشت کاتالوگ جشنواره

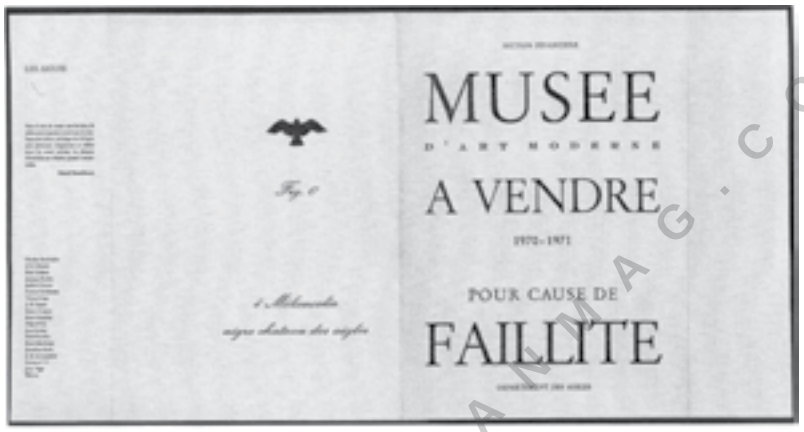
۱۱- Dusseldorf: نام شهری درشمال آلمان که شهرت آن به هنر صحنه‌ای و صنعت مدمی باشد.

۱۲- Kunstmuseum: نام یک موزه هنر در داسلدورف آلمان

۱۳- Orsay: موزهٔ اورسی در پاریس، یکی از مشهورترین موزه‌های هنر

14- Ma Collection

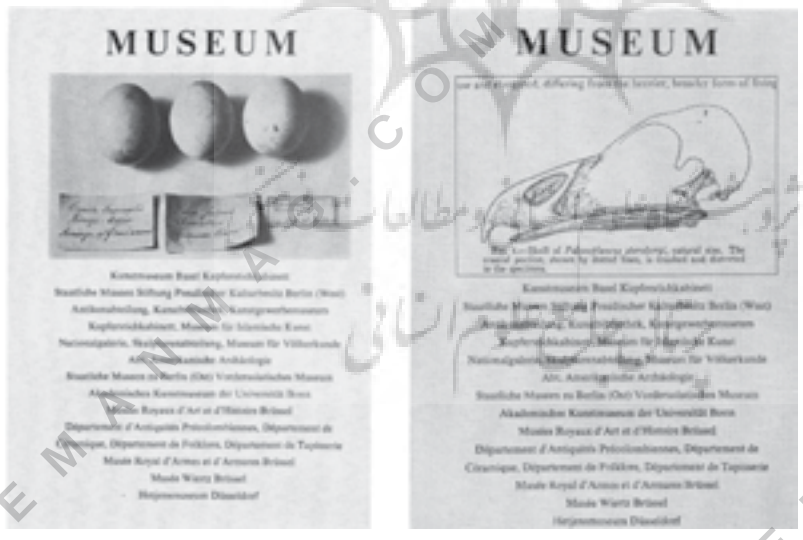
۱۵- Space White Wide: به معنای فضای سفید عریض



مارسل برودتارز، موزه هنر مدرن، دپارتمان عقاب، بخش فرم‌ها، کنستاله (گالری هنر)، کلون، ۱۰-۱۵ اکتبر ۱۹۷۱ ، آگهی برای فروش موزه، به صورت پوشه کاتالوگ نمایشگاه هنر کلون

هنر که بر روی هر جلد نوشته شده بود؛ "فروش موزه هنر مدرن به علت ورشکستگی ۱۹۷۱-۱۹۷۰"، گرچه به‌خاطر جاه‌طلبی، موزه خریداری پیدا نکرد، تابستان بعد "بخش پیکره‌ها" در stadtische leunsthalle در دوسلدورف افتتاح شد.

بخش فرم[۱۶]ها شامل ۲۶۶ شیء بود که نشاندار عقاب بودند، و از چهل و سه موزه "رئال" همین‌طور از کلکسیون‌های خصوصی برودتارز و سیر زمانی از الیگوسن تا به حال که در جعبه‌های شیشه‌ای و ویترین‌ها -آویخته به دیوارها به صورت ایستاده- نمایش داده می‌شدند. هر شیء با برچسب انگلیسی، فرانسوی یا آلمانی مشخص می‌شد: «این یک اثر هنری نیست» حکمی که از ادغام مفاهیم دوشان و مفاهیم متناض مگریت به‌دست آمده است. تحت عنوان "متد" در ابتدای دو بخش از کاتالوگ نمایشگاه، این دو مفهوم یعنی "حاضر و آماده‌ها"، و آنچه فوکو در متن «این یک چپق نیست»، تحت عنوان "نقاشیخط شکسته"[۱۷] می‌آورد. بازآوری "چشمه[۱۸]" اثر دوشان و "خیانت تصاویر[۱۹]" اثر مگریت و ارائه آن‌ها در نوشته‌های برودتارز.



مارسل برودتارز، جلد دو بخش کاتالوگ موزه هنر مدرن، دپارتمان عقاب، بخش فرم‌ها (عقاب از الیگوسن تا به امروز)، گالری هنر استادیش، داسلدورف، ۱۶ می-۹ جولای، ۱۹۷۲

جامعه در اینجا با آثار هنریِ مقلد روبرو شده است: عقاب‌ها در انواع و اقسام مختلف، که اکثراً بار نشانه‌ای مهم و اندیشه‌هایی تاریخی را دارند. سرشت این مواجهه، در

۱۶- figure: این کلمه را مانی حقیقی در "این یک چپق نیست" به پیکره برگردانده است. در این جا نیز به اقتضای متن، این کلمه، علاوه‌بر "فرم"، به "شکل" و "پیکره" نیز برگردانده شده است.م

۱۷- calligram: معادلِ مانی حقیقی در ترجمه‌اش از فوکو برای این لغت "واژه نگاشته" می‌باشد.

18- Fountain

19- la trashina des images

نوشته‌هایی سلبی (منفی) نشان داده می‌شود؛ «اینطور نیست... این یک اثر هنری نیست، و معنی‌اش اینست که چیز غیرعمومی در کار نیست، چطور نمی‌بینید...»، همین‌طور اطلاعات درهنرِ (آن‌طور که خوانده می‌شود) مدرن نقش به‌سزایی دارد، در این مورد که عقاب به ناگزیر بخشی از متد شده یا مهمل محض است، در حدی نیست که بشود روی آن بحث کرد. به عنوان مثال اعتبار طرز فکر دوشان و مگریت و سپس نمایشگاهی که مبادی کلاسیک را دنبال می‌کند، از نشان عقاب در هنر، تاریخ، نژادشناسی، فولکلور و... گرفته می‌شود.

در مورد اینکه هنرمدرن چقدر تأثیرگذار بوده است دونوشته در دسترس است؛ حاکی از اینکه موزه برودتارز بر خلاف تاریخ فرهنگی است؛ نمونه ساده‌انگارانه‌ای از آن -تاریخ فرهنگی- است و بیشتر، موضوعش -نشان عقاب- است. بخش فرم‌ها کامل‌ترین

برودتارز می‌نویسد:

«مفهوم نمایشگاه برپایهٔ هویت عقاب به مثابهٔ ایده و هنر به مثابهٔ ایده است» اما عقاب به مثابهٔ ایده در این مورد تنوع وسیعی از موضوعات را در برمی‌گیرد. از نقاشی گرفته تا لوگوهای محصول که در کنار هم قرار گرفتن آن‌ها تنها می‌تواند سوررئال باشد و وقتی از برودتارز در مورد این دسته‌بندی برای در برگرفتن گونه‌های هنری با فاصلهٔ زیادی که هر کدام از آثار می‌تواند از لحاظ موضوعی

اینستالیشن، اجزای موزه هنر مدرن، دپارتمان عقاب (از الیگوس تا به امروز)، گالری هنر استادیش، داسلدورف، ۱۶ می-۹ جولای، ۱۹۷۲

کلکسیون برودتارز است. در واقع همان‌طور که بنیامین می‌گوید: «به طور مشخصی برتری کیفیت غیرعقلانی یک هستی ناب به خاطر آمیختگی با چیزی نو، منجربه ایجاد نظامی تاریخی می‌شود.»

و این نظام جدید، هدفی[۲۰] "تاریخی" دارد: ابطال دیگری. همانطور که حاضر و آماده‌های دوشان نشان داد، عملکرد موزه هنر و طرز کار هنرمند در محدودهٔ موزه اجازهٔ استدلال می‌دهد. برای نشان دادن اینست که با نظر به هریک از اشیائی که در اینجا جای گرفته‌اند باید بفهمیم که: "این یک اثر هنری است."

برچسب‌های برودتارز مثل قاعده زبانی مگریت در -این یک چپق نیست- قضیه را وارونه می‌کنند. و به کار بردن -این یک اثر هنری است- در مورد موزه، تخصیص دلبخواهی این عنوان به اشیاء موزه است؛ به صورت یک ارائه ناب و شسته رفته.

با مثلاً یک نقاشی سنتی داشته باشد، سؤال می‌شد؛ برخورد چرخ خیاطی با چتر روی تخت جراحی را یادآور نمی‌شدند.

برودتارز تنها برروی نظام دسته‌بندی موزه اظهارنظر کرد: "یک شانه، یک نقاشی سنتی، ماشین چرخ خیاطی، یا تخت جراحی ممکن است در جاهای مختلفی از موزه جای گیرند، که بسته به دسته‌بندی آن‌ها تفاوت می‌کند. ما مجسمه‌هایی در فضاهایی مجزّا داریم، نقاشی‌هایی در جاهای دیگر و سفال‌ها و ظروف چینی...، حیوانات تاکسیدرمی شده،... هر فضایی که قسمت‌بندی شده

۲۰-epochal: اپوخه در معنای لغوی به معنی یک دوره تاریخی می باشد و در اصطلاح فلسفی به معنای تعلیق حکم.

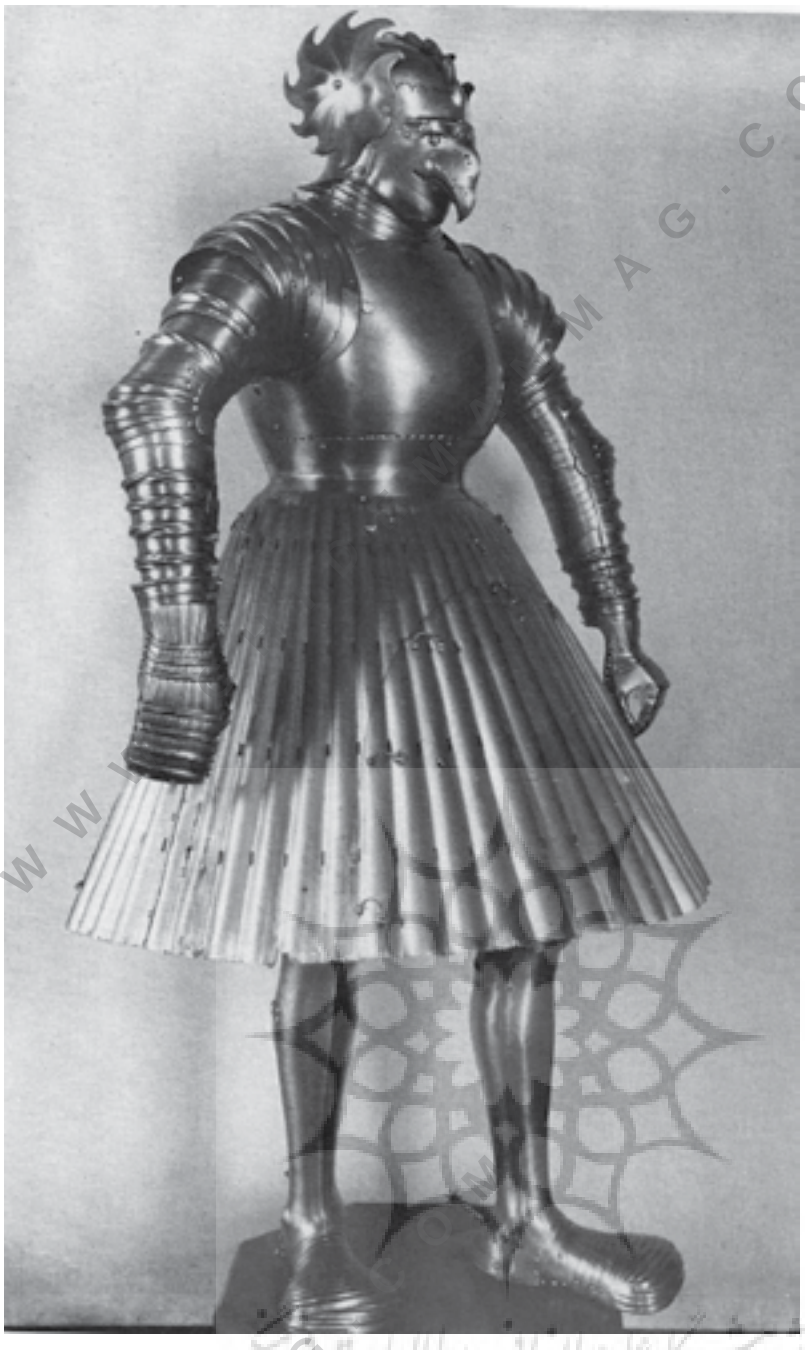
است ممکن است تبدیل به یک بخش شود -مارها، حشرات، ماهی ها، پرندگان- که قابل بخش به دپارتمان‌های -طوطیان، مرغان و عقاب‌ها- هستند.

"بخش فرم‌ها" شکلِ طاقیِ موزهٔ دانش را با ارائه دیگری به ما نشان می‌دهد، در "نظامی غیرممکن". در اینجا تخیل برودتارز یادآور باستان‌شناسی فوکو است، روشی ابتدایی که وی برای درافتادن با تاریخ فرهنگی ابداع کرد. "نظم اشیاء" آن چیزی بود که فوکو می‌گفت، «نوشته بورخس، همینطور که می‌خوانمش، از پس خنده نشانه‌های آشنای ذهنیتم -ذهنیت ما- را ویران می‌کند».

این نوشته از "دانشنامهٔ چینی خاصی" نقل‌قول می‌کرد که در آن اینطور آمده است: حیوانات به دسته‌های زیر تقسیم می‌شوند:

الف:حیوانات متعلق به امپراطور، ب:حیوانات مومیایی شده، ج:حیوانات اهلی پ:خوک شیرخواره، ت:پری دریایی، ت:افسانه، ج:سگ، چ:شوریدگان، ح:غیرقابل شمارش‌ها، خ:آنچه با قلم موی پشم شتر مرغوب کشیده شده، د:آنچه در پارچ آب شکسته، ذ: آنچه از فاصله دور مگس به نظر می‌آید و... با وجود شگفتی از این طبقه‌بندی، چیزی که با یک گام بزرگ در می‌یابیم اینست که: استفاده از افسانه که همچون افسون عجیبی در دیگر نظام‌های فکری تثبیت شده است، در نظام فکری ما محدود است. و به نوعی امکان‌ناپذیر به نظر می‌رسد.

فوکو استدلال می‌کند که: فکر کردن به این قضیه هم غیرممکن است، چراکه بورخس "مکان" را کنار می‌گذارد. هدف فوکو از باستان‌شناسی نشان دادن این واقعیت است که مکان که به ما قابلیت هستی‌های ناهمگون و پیش هم را می‌دهد، گفتمان است و این آرایش گفتمانی، دستخوش تحول تاریخی است به حدی که دیگر با یکدیگر جور در نمی‌آیند. همزمان، فوکو استدلال می‌کند که سیستم تفکر تاریخ‌ساز ما، که در ابتدای قرن نوزدهم شروع شد؛ دانش را به بسط تسلسل تاریخی‌ای که به طور مؤثری در پوشاندن این ناسازگاری نقش داشت، وادار کرد. تاریخ فرهنگیِ ما از طریق ترسیم



زره‌سرباز، آلمان شمالی، اوایل قرن شونزدهم، وینا، در محل موزه هنر مدرن، دپارتمان عقاب، بخش فرم‌ها (از الیگوسن تا به امروز)، گالری هنر استادیش، داسلدورف ۱۶ می-۹ جولای ۱۹۷۲ (مجوز استفاده از عکس، موزه تاریخ هنر، وینا)

مسیرش در یک تسلسل نامحدودِ اصالت به جهانی‌سازی و در نهایت روانشناسی کردن همهٔ دانش‌ها می‌پردازد.

عنوانی که برودتارز به بخش فرم‌ها داد -عقاب از اُلیگوسن تا امروز[۲۱]- می‌تواند تنها تقلیدی سخره‌آمیز از این اقدام تاریخی باشد. تحت عنوان "شکل0" در بخش دوم کاتالوگ اینطور می‌نویسد: "این تصورات خطرناک است و عموماً نوعی از بی‌حسی را ایجاد می‌کنند که بیداری‌ای به دنبال ندارد و به طور عمیقی مرعوب‌کننده هستند... هیچ چیز ندانستن و در نهایت تحسین بی‌قید و شرط؛ یعنی تصور هنر والا و تصور عقاب بلند بالا. از الیگوسن تا به امروز -همهٔ اینها والا و بلند بالا بوده‌اند. حالا چرا الیگوسن؟ باید ارتباط مستقیمی بین جایی که فسیل عقاب در لایهٔ سومِ حفاری یافت شد و انواع مختلف ارائه سمبل باشد؛ البته اگر اصلاً چنین ارتباطی وجود داشته باشد. اصلاً زمین‌شناسی وقتی با فضای آلوده دانش می‌آمیزد، باید عنوانی پرشور بر خود بگیرد، که نشان عقاب را بی‌تأمل پذیرفته است؛ بی‌آنکه حتی بر سر آن بحثی داشته باشد.

21- The Eagle from the Oligocene to the present

در تاریخ فرهنگی، هیچگاه دسته‌بندی‌ای که از لحظه‌های خاص تاریخی برآمده باشد -مثل دسته‌بندی در هنر- مورد تأیید واقع نمی‌شود. بنابراین هنر می‌تواند به همراه شخصیت‌هایش و سرشتِ خلاقشان موجودیت یابد. نمودی کاملاً تاریخی هم‌چون کلکسیون کردن، تحلیلی روانی هم هست که در فراسوی آن وجود دارد و با انگیزه‌های فرهنگی تلاقی می‌یابد. موزه به طور تنزل یافته‌ای به عنوان محلی برای جای دادن کلکسیون‌ها تلقی می‌شود که به سادگی پاسخگوی نیازهای کلکسیونرهاست. علی‌رغم اینکه موزه نهادیست که همراه با پیشرفت جامعهٔ بورژوای مدرن ظهور کرد، مورخان فرهنگی مبدأ آن را پی گرفته‌اند و بر این، کلکسیون‌های دوران باستان را نیز اضافه می‌کنند. تاریخ فرهنگی و چیزی از تاریخ فرهنگی در مورد موزهٔ هنر نیست که در این کتاب موشکافانه و دقیق —که کلاسیک شناخته می‌شود- پیدا نشود. کتابی تحت عنوان "هنر و نمایشگاه آثار فاخر رنسانس متأخر"[۲۲] اثر ژولیوس اسکلوسر که اولین بار در سال ۱۹۰۸ چاپ شد. اسکلوسر مدیرِ موزهٔ تاریخ هنر وِینا[۲۳] بود؛ موزه‌ای که توجه خاصی به تاریخ فرهنگی نشان می‌داد و زره عقابی را به بخش فرم‌ها هدیه داد. اسکلوسر[۲۴] کتابش را با تأمل مختصری در مورد عمومیت موضوعش آغاز می‌کند:

"هرکسی تلاش می‌کند برای تاریخ کلکسیون کردن و انشعاب و پیشرفت‌هایش از همان ابتدا چیزی بنویسد، -و این می‌تواند موضوعی جذاب برای هر دو رشتهٔ روانشناسی و تاریخ فرهنگی باشد- دیگر تنزل به کلاغ خرت و پرت دزد[۲۵] و اظهارات متفاوت و جالب توجه دربارهٔ "گردآوری کلکسیون[۲۶]" در قلمرو حیوانات دون شأن نخواهد بود. اسکلوسر نردبان تکامل را از گودترین جاهای زندگی کلاغ خرت و پرت دزد تا کلکسیون‌های بچه‌ها و همچنین از بربرها تا کلکسیون‌های افسانه‌ای از اینکاها و از تک‌ها، از علاءالدین و هزار و یک شب و پیدایش تاریخ: گنجینه‌هایی هم چون موزه از معبد یونان، کلیسای بزرگ قرون وسطی و گالری تاریخ باستان رنسانس. پس از این فهرست طولانی بود که اسکلوسر بر روی موضوع حاضر -واندرکامر[۲۷]- تمرکز کرد. این «قفسهٔ نایاب‌ها» است که او کمی پیشتر از موزه "تاریخ هنر[۲۸]" مورد مطالعه قرار داده بود. ماقبل تاریخ "واندرکامر" اسکلوس آمبراس[۲۹] ، که نوشته‌اش را با آن آغاز کرد.

هر کسی که تا به حال راجع به "واندرکامر" یا "قفسهٔ نایاب‌ها" مطالعه‌ای داشته، تشخیص داده که جستجو کردن منشأ موزه در آن اشتباه است و اینکه گزینش اشیاء و سیستم طبقه‌بندی‌اش کاملاً با ما تفاوت دارد. موزه هنر مدرن از دل این نوع کلکسیون عصر رنسانس بیرون نمی‌آید و این نوع بیشتر گیج‌کننده است، در نهایت کمترین ربط آن با کلکسیون‌های این روزها مجموعه‌های کمیاب آن است که به موزه‌های -دپارتمان‌های موزه- تاریخ طبیعی، قوم نگاری، هنرهای زینتی، سلاح و زره، تاریخ و... و حتی در مواردی به موزه‌های ما راه پیدا کرده‌اند. البته که بخش فرم‌ها به "واندرکامر" برنمی‌گردد. اما ناهمگونیِ گسترده اشیاء آن را در طول قرن نوزدهم دوباره جمع می‌کند و باز طبقه‌بندی‌شان می‌کند. برودتارز بر پشت و روی جلد هر دو کاتالوگ "بخش فرم‌ها"، موزه‌هایی که عقاب‌هایش را از آن‌ها قرض گرفته، فهرست کرده است.

22- Die Kunst-und Wunderkammern der Spartrenaissance

23- Vienna

۲۴-پژوهشگر اتریشی مشهور و مهم تاریخ هنر و یکی از اعضای مدرسهٔ تاریخ هنر وینا

25- gazza ladra

26- sammeltrieb

۲۷-Wunderkammer : ترجمه انگلیسی این لغت همان "قفسهٔ نایاب‌ها" می‌باشد و در واقع به معنای جایی است که در آن کلکسیون‌ها را به نمایش در می‌آورند.

28- Kunsthistorishes

29- Schloss Ambras

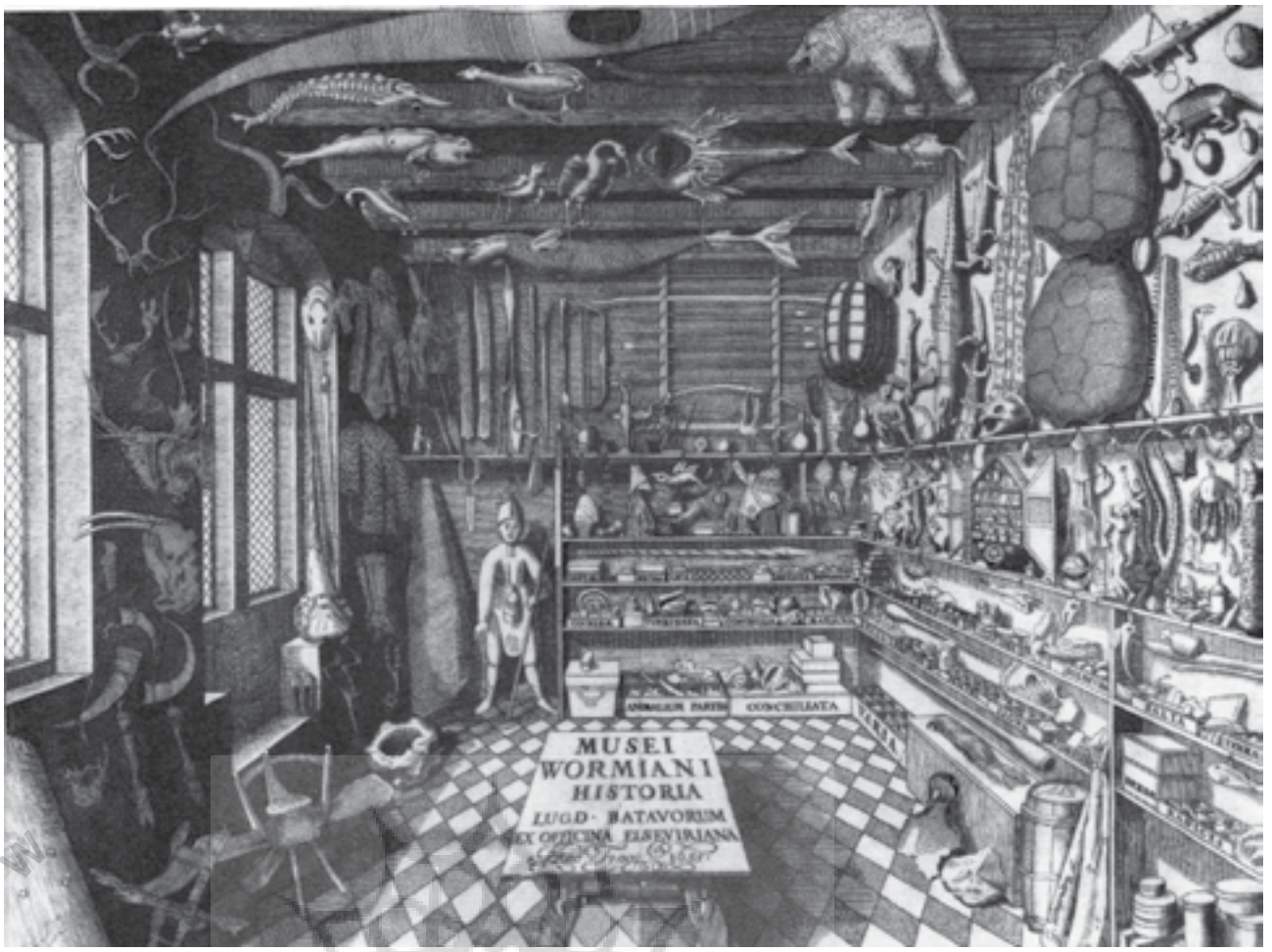
Kunstmusem Basel Kupferstichkabimett / Staatliche Museen Stiftung Preussischer Kulturbestize Berlein) West... (Museum fur Islamische Kunst / Nationalgalerie, Skulpturenabteilung ....Musee Royal d'Armes et d'Armures Brussel/ Musee Wrietz Brussel....The Ethnography Department of the British Museum London / Imperial War Museum London / Victoria & Albert Museum London ...Museum of the American Indian Heye Foundation New York / Musee de l'Armee , Hotel des Invalides ,Paris / Musee des Arts Decoratifs Paris ...Musee d'Art Moderne Departement des Aigles Brussel Dusselford.

این لیستی است که نشان می‌دهد در ارتباط بین نام مکان‌ها و طبقه‌بندی موزه‌شناسی بعد تاریخی و حقیقی در کلکسیون‌های عمومی امروزی عبارت است از: ارتباط آن‌ها با قدرت. نه تنها قدرت شاهنشاهی که همواره عقاب نشانگر آن بود، بلکه قدرتی که طی سیستم‌های دانش آن‌ها تشکیل شده است. مهم‌تر اینکه به رابطهٔ بین قدرت پادشاهی و قدرت دانش اشاره می‌کند. همانطور دانش رادیکال جدید همواره نشان داده است، دانش پدرسالارانه و نژادپرستانه برای رژیم‌های پادشاهی از ارتش‌های مهاجم ناپلئون گرفته تا امروزی‌ها ضروری بوده است.

در حین اینکه بخش فرم‌ها سر جای خود بودند، بخش تبلیغات، عکس‌های نمایشگاهی دوسلدوف از بخش مستند گشوده شده در نمایشگاه بزرگ بین‌المللی هنر، به صورت دوره‌ای نمایش داده شد. همچنین این نمایش اخیر از موزهٔ برودتارز، دو بخش افزوده داشت. موزه هنر مدرن، دپارتمان عقاب، بخش هنر مدرن در قسمتی از بخش مستند گشوده شده از آخر ژوئن تا اواخر آگوست.

در بخشِ به اصطلاح «اسطوره‌شناسی‌های شخصی» که توسط **هارالد سزیمن**[۳۰] طراحی شده بود، برودتارز یک مربع سیاه بر کف زمین گالریِ نو کَنده بود و در آن با حروف سفید به سه زبان نوشته بود: «مالکیت خصوصی»

30- Harald Szeeman



(داخلی، موزه وُرمنام، کوپنهاگن، از اوله وُرم، موزه وُرمنام، ۱۶۵۵ (مجوز استفاده از موسسه اسمیتسونیان)

. با ایجادِ مانع در چهار طرفِ این مربع از آن محافظت می‌کردند. کلماتِ muse/museum بر پنجره نوشته شده بودند (به طوری که از بیرون قابل خواندن بودند). دقیقاً همان‌طور که چهار سال پیش خیابان گلخانه ظاهر شده بودند؛ با این تفاوت که این‌بار توسط «شکل ۰» همراهی می‌شدند و از داخل نیز خوانا بودند. آنجا همچنین نشانه‌های رایج موزه نیز وجود داشت: «ورود، خروج، صندوق، اتاق پرو» و غیره. به همراهیِ این قبیل نشانه‌ها:

در اوایل "سپتامبر" نام و کاراکتر تخیل تغییر یافت. اکنون موزهٔ هنر، دپارتمان عقاب، "گالری" نام گرفته بود، در حالی که مربع سیاهی با کلمات زیر، بر آن منقوش شده بود:

نوشتن، نقاشی کردن، تقلید کردن

شکل دادن

سخن گفتن، پروردن، رؤیا پرداختن

داد و ستد کردن

ساختن، آگاه ساختن، توانا بودن

اگر این سه نشانهٔ پایانی را با هم در نظر بگیریم، آن‌ها بدبینانه به یک وجههٔ جدید در تاریخ موزه اشاره می‌کنند، وجهه‌ای که ما امروزه آن‌را تجربه می‌کنیم: همزمانی نمایشگاه‌ها به عنوان قالبی از روابط عمومی، با تقلیل غائی هنر به استعداد شخصی و تبدیل استراتژی‌های هنری به صف‌آرایی کامل قدرت. برودتارز زنده نماند تا به حقیقت پیوستن سیاه‌ترین پیش‌گویی‌هایش را توسط علایق مشترک در سیطرهٔ عمومی صنعت فرهنگی ببیند. -همزمان با دوران افول نقش یادبود گونهٔ کلکسیونر به عنوان ماتریالیست تاریخی-. اما او آنچه که قرار بود برای "موزه هنر مدرنش" پیش بیاید را پیش‌بینی کرده بود:

این موزه در سال ۱۹۶۸ تحت تأثیر آگاهی سیاسی همان زمان تأسیس شد و اکنون در رخداد داکومنتا[۳۱] تعطیل خواهد شد.

بنابراین با سپاس‌گزاری از **کونسلا** در **داسلفورد** و **داکیومنتا**، ساختارِ قهرمانانه و یگانهٔ خود را در راه کسی که هم‌مرزِ تقدیس است، از دست می‌دهد. کاملاً منطقی است که اکنون این موزه در حالت ملالت باشد. البته که این سخن برخاسته از یک دیدگاه رمانتیک است اما چه کاری از من برمی‌آید؟ ما چه به قدیس **یوحنای انجیلی** و چه به **والت دیزنی** بنگریم، نماد عقاب همیشه زمانی مهم است که به کلمهٔ مکتوب دلالت دارد. با این حال من در حال نوشتن این سطورم؛ چراکه این میل رمانتیک را به مثابهٔ یک نوستالژی برای خدا می‌انگارم.■

۳۱- Documenta: "داکومنتا" یک نمایشگاه هنر مدرن و معاصر است، که هر ۵ سال یکباردر کاسل -شهری در آلمان- برگزار می‌شود.