این یک موزهٔ هنر نیست(۱)

This Is Not a Museum of Art

داگلاس کریمپ

مترجمان: سیده سعیده امامی‌نیا

کارشناس ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه الزهراء

ابوالفضل جعفری خانه

کارشناسی فلسفه دانشگاه تهران

این متن ترجمهٔ بخش اول فصل تاریخ پست مدرن از کتاب برویرانهٔ موزه‌هاست

"خیال‌پردازی[۱] ما را قادر می‌سازد که به طور همزمان واقعیت[۲] و آنچه که توسط واقعیت پوشیده می‌شود را داشته باشیم."

برودتارز[۳]

"از یک منظر می‌توان تاریخ را بر مبنای واقعیتی سیاسی که آن تاریخ را تحقق می‌بخشد، تخیل کرد[۴] و از منظری دیگر می‌توان سیاستی را که هنوز وجود ندارد بر پایهٔ یک حقیقت تاریخی تخیل نمود."

میشل فوکو[۵]

برخلاف دیدگاه رمانتیک، هنرمند نمی‌تواند -مثل یک صدف[۶] که خودش را کاملاً از محیط اطراف جدا می‌کند- خود را از الگوی جامعه‌اش جدا کند و هر طور می‌خواهد آن را بسازد. بنابراین وقتی که مارسل برودتارز -در دوران میانی فعالیتش- تصمیم گرفت هنرمند شود، دو توجیه برای کارش ارائه داد؛ اولی که بیشتر به عنوان بیانیه نمایشگاه ۱۹۶۴ وی در گالری "سنت لارنت[۷]" در بروسل نقل می‌شود چنین بود:

"برای خود من هم تعجب‌آور بود اگر بدون اینکه فروش داشته باشم، در زندگی موفق می‌شدم. برای مدت زیادی در هیچ چیز خوب نبودم. چهل سالم بود که بالاخره ایدهٔ خلق یک چیز "دورو" به ذهنم خطور کرد. پس فوراً دست به کار شدم."

و در دومی که همین سال‌های اخیر در یک مجلهٔ بلژیکی به نام فانتوماس[۸] منتشر شده است، اینطور می‌گوید:

"اغلب در نمایشگاه‌های هنری فکرم درگیر می‌شد، سعی می‌کردم خودم را به یک عاشق هنر بدل کنم و با تظاهر، خوش باشم. از آنجایی که به خاطر نداشتن حداقل‌های مالی

1- fiction

2- reality

3- Marcel Broodthaers

۴- در اینجا "فوکو" از لغت "fiction" برخلاف معمول یک فعل ابداعی ساخته است و درواقع ترجمهٔ دقیق آن چنین است: "میتخیلد" یا "می‌روایتد". لازم به توضیح است که منظور از "تخیل" که در این متن به عنوان معادل fiction بهکار رفته است، تخیل هنری و اندیشه انتزاعی هنرمند است در جهت خلق اثر هنری.

5- Michel Foucault

۶- mussel، یک نوع صدف خاص خوراکی

7- Saint-Laurent

8- phantomas

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 او 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.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

نمی‌توانستم کلکسیونی برای خودم داشته باشم، مجبور بودم برای داشتن این تظاهر راه دیگری پیدا کنم تا بتوانم از آن احساسات قوی و خوشایند لذت ببرم. پس به خود گفتم من یک «پدید آورندهٔ اثر[۹]» -هنرمند- خواهم شد."

اگرچه امروزه می‌توانیم این «دورویی»[۱۰] و «تظاهر»[۱۱] را برای بسیاری از پدیدآوران فرض کنیم اما این صفت منفی کمتر به طور صریح به عنوان وضعیت ضروری هنرمندی که تحت شرایط سرمایه‌داری متأخر فعالیت می‌کند، بیان می‌شود. برودتارز بر طبق این نگرش توانست طوری فعالیت کند که انگار کار او به عنوان یک هنرمند، یک کاسبی فکری است. اغلب گفته می‌شود که شخصیت هنری برودتارز با آگاهی وی از بازاری بودن هنر بروز کرد اما به ندرت از ضعف وی در گردآوری کلکسیون شخصی حرفی زده می‌شود. پذیرش این تظاهر به طور خاص شاید بتواند توضیح دهد که چرا 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.

~~~~~~~

والتر بنیامین[۱۲] در یادداشتی رمزی در بخش H اثر ناتمام خود «پروژهٔ گذرگاه‌های طاقدار»[۱۳] چنین می‌نویسد: "حیوانات -پرندگان، موریانه‌ها-، کودکان و پیرمردها مانند کلکسیونرها هستند." تبیین زیستشناختی ارائه شده در این یادداشت که بر وجود یک -تمایل غریزی به کلکسیون کردن-[۱۴] دلالت دارد، بسیار شگفت‌آور است. نوشته‌های دسته‌بندی شدهٔ بنیامین دربارهٔ کلکسیونرها و به خصوص مقالهٔ او دربارهٔ ادوارد فوکس[۱۵]، کلکسیون کردن را به ماتریالیسم تاریخی ربط می‌دهد. این وجه مثبت کلکسیون کردن در متن زیر که بازهم از بخش H است، ذکر شده است:

"کسی که 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 بارآورده که به محضی که چیزی را در اختیار داشته باشیم، آن را مال خود می‌دانیم."

از نظر بنیامین کلکسیونر حقیقی، آنچه ما به‌عنوان «نوع مقارن»[۱۶] 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 عصر، صنعت و مالکی است که شیء از آن گرفته شده است. عمیق‌ترین افسونگری کلکسیونر در احاطهٔ شیء خاص در یک مدار جادویی است، آنجا که مبهوتش می‌کند و در همان حال شوق به صاحب شدن در آن رخنه می‌کند. اکنون همهٔ اشیاء به یاد می‌آورند، همهٔ چیزها می‌اندیشند و هر چیز عاقل به ستون، قاب و مهر مالکیت او بدل می‌شود. نباید تصور کرد که یک کلکسیونر به معنای خاص کلمه به کلی با topos hyper-uranios -که از نظر افلاطون ایده‌های فناناپذیر اشیاء را شامل می‌شود- غریبه است. او مسلماً خودش را گم می‌کند اما این قدرت را دارد که به هر طریقی شده باز هم روی پاهای خودش بایستد و فراتر از اقیانوس مِهی که ذهنش را مبهم می‌کند، شیئی که اکنون صاحب شده است مثل یک جزیره برایش پدیدار شود. کلکسیون کردن شکلی از حافظهٔ عملی است و در میان نمودهای دنیوی "مجاورت[۱۷]" 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 کم ارزش از دوره‌ای خاص در گذشته- جلب می‌کند؛ جهت دوباره کلکسیون کردن آن‌ها."

کلمهٔ "اینجا" به "پروژه 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-. در بخش دیگر این متن مقاله‌ای دارد در شرح حال خود به نام "unpacking my library" که در آنجا نیز 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

9- creator

۱۰- insincerity ، نوعی دغل و ریا که از نظر برودتارز خصیصه اجتنابناپذیر اثر هنری است.

۱۱- faith bad ، یک نوع ناصادقانگی و چشمپوشی از آگاهی درونی که از نظر برودتارز هر «عاشق هنر» برای لذت از آثار هنری باید خود را دچار این سازد.

12- Walter Benjamin

13- passagen-werk

14- sammeltrieb

۱۵- Fuchs Edward ، یک محقق تاریخ و فرهنگ، نویسنده، کلکسیونر و یک فعال سیاسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم آلمانی مارکسیست.

16- countertype

17- proximity
~~~~~~~

به کلکسیون‌های شخصی دارند، اما تنها در کلکسیون‌های شخصی است که اشیاء رسالت خود را به‌عنوان 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."

اگر ما این تصور از -نمونهٔ مقارن- اما مثبت کلکسیونر را دور از ذهن و سخت می‌یابیم، تنها به این خاطر نیست که خود این نمونه کلکسیونر منسوخ شده است، بلکه بدین خاطر نیز هست که آنچه به جای این نمونه آمده است با آن پدیده کاملاً متمایز اما مرتبط است. اولین نمونه -کلکسیون شخصی معاصر- که با کلکسیون شخصی بنیامین در تضاد است، توسط آن کلکسیونرهای احمق و منفعل که اشیاء را صرفاً برای اینکه بتوانند آزادانه تصاحب کنند و از آن‌ها استفاده کنند، گردآوری می‌شد. پدیدهٔ دوم، موزه؛ که کلکسیون دولتی است. این مورد ما را در فهم نظر بنیامین دچار مشکل می‌کند، آنجا که اذعان می‌کند که کلکسیون دولتی اعتراض اجتماعی کمتر و کاربرد آکادمیک بیشتری دارد. بنیامین در اینجا به‌طور ضمنی به دیدگاه قراردادی غیردیالکتیک نسبت به موزه اشاره دارد، که آن‌را یک پیشرفت آوانگارد تاریخی در نظر می‌گیرد. دیدگاهی که در کتاب اسنادی دربارهٔ تولد نهادهای دولتی هنر در اوایل قرن نوزدهم به‌طور خلاصه آمده است؛ جشن هنر برای دولت[۱۸]. ما می‌توانیم برای درک این "جشن" که فقط دولت از آن سود می‌برد از نقد بنیامین بر برنامهٔ آموزشی حزب سوسیال دموکرات در آغاز قرن شروع کنیم. نقدی که مشکل همه فهم کردن آگاهی را مطرح می‌کند و بنا به نظر بنیامین این مسأله حل نشده باقی مانده است.

"و مادامی‌که هدف این کار آموزشی همهٔ مردم و نه یک طبقه باشد هیچ راه‌حلی نمی‌تواند برای حل این مسأله پیدا شود. سوسیال دموکرات‌ها معتقد بودند که همان آگاهی و دانشی که سیطرهٔ بورژوازی[۱۹] بر پرولتاریا[۲۰] را تضمین می‌کند، پرولتاریا را قادر می‌سازد که خودش را از آن سیطره رهایی بخشد. در واقع دانش و آگاهی بدون خروجی عملی و دانشی که هیچ چیز در مورد شرایط پرولتاریا به عنوان یک طبقه به آن نمی‌آموزد، هیچ خطری برای ستمگران ندارد. این به خصوص در مورد علوم انسانی صدق می‌کند، چرا که با حفظ فاصله پشت سر اقتصاد حرکت می‌کند و تنها با منقلب کردن نظریهٔ اقتصادی ادامهٔ حیات می‌دهد. این دانش تنها به دنبال تشدید کردن است، در پی ارائه تنوع و برانگیختن شور و علاقه. نتیجهٔ تاریخ فرهنگی این بود؛ تاریخ دگرگون شده است تا یکنواختی کاهش یابد."

این 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 بت-واره می‌کند، همانطور که بنیامین می‌گوید: "هرچند موزه بار انباشته‌های گرانبهایی که بر دوش انسان تلمبار شده را افزایش می‌دهد، اما این قدرت را به نوع بشر نمی‌دهد که بتواند از این بار خلاص شود و به آن دست بزند. -منظور اینست که در سیستم موزهٔ بشر نمی‌تواند به این اندوخته‌ها دسترسی پیدا کند-". این گفتار بر تمایز اصیل میان کلکسیون، آن‌گونه که بنیامین توصیف می‌کند و کلکسیونی که در موزه می‌یابیم تکیه می‌کند. موزه 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-.

~~~~~~~

دقیقاً همین آگاهی از حال -و پیوند خاص و منحصربه‌فردی که توسط همین آگاهی تعیین می‌شود- است که موزهٔ تخیلات برودتارز را به وجود می‌آورد، برودتارز بیش از این نمی‌توانست وظیفهٔ ماتریالیسم تاریخی را در برخورد با نمونهٔ مثبت -مقارن- کلکسیونر نشان دهد، در عوض با یک برخورد متفاوت یاد این شخصیت منسوخ را گرامی داشت: "نوع مقارن سرپرست موزه". برودتارز با آغاز بخش قرن نوزدهم "موزهٔ هنر مدرن، دپارتمان ایگلز"[۲۱] را با توجه به درک سیاسی زمانش پایه‌گذاری کرد. این ابداع -توده‌ای از هیچ- در کاراکتر سیاسی اتفاقات ۱۹۶۸ سهیم شد، نوعی از رخداد سیاسی که هر کشوری آن را تجربه کرده است. موزه تنها چند ماه پس از می ۱۹۶۸ افتتاح شد، زمانی که برودتارز با هنرمندان هم ردهٔ خودش، دانش‌آموزان و فعالان سیاسی، در تصرف "موزه هنرهای زیبا" در بروسل مشارکت کرده بود. اشغالگران با همراهی اعتراضات و تظاهراتی که در سرتاسر اروپا و آمریکا رخ می‌داد، صریحاً اعلام نمودند که موزه را تصاحب کرده‌اند تا بر سر کنترل فرهنگ بلژیک که در دست نهادهای رسمی بود، اعلام مبارزه کنند.

۱۹- بورژوازی (به فرانسوی: Bourgeoisie) یک اصطلاح در علم جامعه شناسی و تاریخ است که مورد دسته‌بندی‌های مورد استفاده در تحلیل جوامع بشری است. این واژه به دستهٔ بالاتر یا مرفه و سرمایه‌دار در جامعه اطلاق می‌شود. این دسته قدرت خود را از استخدام، آموزش و ثروت به دست می‌آورند و نه لزوما از اشراف‌زادگی. در جامعه سرمایه‌داری این واژه معمولاً به دسته‌های قانون‌گذار و مالک اطلاق می‌شود. طبقه بورژوا پس از اضمحلال شیوه تولید فئودالی در قلعه‌هایی (borge) تجمع کردند و اطلاق بورژوا به این طبقه را نیز به (borge) یا همان قلعه نسبت می‌دهند؛ لذا ریشه پیدایش آن را تاریخی می‌دانند.

20- proletarius

21- Muse`e d` ArtModerne Department des Aigles

18- The Triumph of Art for the public
~~~~~~~

اعتراضی شدید که می‌توان آن را بروز دیگری از مصرف سرمایه‌داری دانست.

اما با وجود اینکه در فعالیتی سیاسی با چنین اهداف بی‌پرده‌ای مشارکت کرده بود، در وهلهٔ اول نقشهٔ او برای سهیم‌شدن موزه‌اش در کاراکتر سیاسی آن‌ها مشخص نبود. با پایان این تصرف برودتارز نامه‌ای سرگشاده با آغاز "برای دوستم" و پایان "۷ ژوئن ۱۹۶۸ ، موزه هنرهای زیبا" نوشت که اینطور آغاز می‌شود:

"آرام بگیرید و سکوت کنید، یک حرکت نمادین و بنیادی صورت گرفته است که روشنگر فرهنگ و بلند همتی انسان‌های مصممی است که هدف متعالی‌شان کنترل فرهنگ به هر طریق ممکن است، چه معنایی می‌دهد که فرهنگ ماده‌ای مطیع و تحت فرمان باشد؟"

فرهنگ چیست؟ من می‌نویسم، سخنرانی می‌کنم، برای یک یا دوساعت مذاکره‌کننده می‌شوم، من می‌گویم من. من مجدداً مسئولیت نگرش‌هایم را به عهده می‌گیرم، من از گمنامی می‌ترسم -من می‌خواهم مفهوم سرپرستی فرهنگ را کنترل کنم-".

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. او به‌طور طعنه‌آمیزی این دغل کاری خود را درست سه ماه بعد در نامه‌ای که افتتاح موزه‌اش را اعلام می‌دارد، بازگو می‌کند. در حالی‌که متصرفان موزه هنرهای زیبا مشخصا با قدرت وزرا، عاملان و سرپرستان هنر مخالفت کرده بودند. برودتارز بیانیهٔ خود را با نوشتن این مطلب در رأس نامه‌اش "کابینهٔ وزیر فرهنگ" و امضای آن با این عنوان: "برای وزیر محترم اوستند[۲۲]، ۷ سپتامبر ۱۹۶۸ ، مارسل برودتارز" خود را تحت حمایت آن‌ها اعلام می‌کند، در متن این نامه می‌خوانیم:

ما افتخار این را داریم که به مشتریان و پیگیران افتتاح "موزه هنر مدرن، دپارتمان ایگلز" نوید دهیم که آثار در دست تهیه‌اند وکامل شدن آن‌ها تاریخی را که امیدواریم دست در دست هم در آن شعر بسراییم و ظهور هنرهای دستی —مصنوع- را محقق کنیم، تعیین می‌کند. ما به این امیدواریم که فرمول ما، "بی‌میلی به اضافهٔ شگفتی و تحسین" شما را اغوا کند.

این گفته که موزه بخواهد مشتریان و پیگیران را با به کارگیری یک فرمول کانتی یعنی" بی میلی به اضافه ی شگفتی و تحسین" اغوا کند، شاید عمیق‌ترین نقد موشکافانه بر مدرنیسم متداول باشد که تاکنون ارائه شده است. اما یک بار دیگر برودتارز خودش را در این بازی اغواگری همدست می‌کند.

یک نامه -که همانطور که بنجامین باسلو[۲۳] نشان داده است با دگرگونی چشم‌گیری که ایجاد کرد، به یکی از پایه‌های شعر صنعتی که موزه نام گرفته است، تبدیل شد- در واقع بر افتتاح واقعی "موزه هنر مدرن" مقدم است. اولین نامهٔ سرگشاده که محل آن باید یکی از دپارتمان‌های مختلف موزه ذکر می‌شد، در این مورد "دپارتمان ایگلز"، مصداق دیگری از موقعیت متناقض برودتارز را نشان می‌دهد:

من با همهٔ رویکردهایی که هدفشان برقراری ارتباط عینی و واقعی است، یک نوع همسویی و یکپارچگی احساس می‌کنم، ارتباطی که نقدی انقلابی و شدید را بر ناصادقانه بودن وسایل غیر رایجی که ما در دست داریم پیش فرض می‌گیرد، وسایلی چون؛ دستگاه چاپ، رادیو، تلویزیون‌های سیاه سفید و رنگی.

اما در نامه‌ای که چنین آغاز می‌شود، ارتباط عینی و واقعی چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

موزه

"یک سرپرست مستطیلی، یک پیش خدمت دایره‌ای... یک صندوقدار مثلثی. یک نگهبان مربعی..."

و اینگونه به پایان می‌رسد:

"... هیچ کس مختار نیست، اینجا یک نفر بازی می‌کند، هر روز تا پایان جهان." ■

ادامه دارد...

۲۲- Ostende ، نام شهری در بلژیک

23- Benjamin Buchloh