

درباره 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 ۱۹۶۷ آغاز شد، جایی که او به‌عنوان یک منتقد هنری، به نوشتن برای مجلات مختلف از جمله اخبار هنر به‌کار پرداخت. کریمپ در سال ۱۹۶۸ در موزه گوگنهایم به‌عنوان معاون مجموعه 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 مدرسه 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 مجله اکسپر 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 مجله اکسپر را ترک کرد و تدریس در برنامه مطالعات بصری و فرهنگی در دانشگاه روچستر را شروع کرد، جایی که او بعدها به‌عنوان همکار با پروفیسور آلن به‌ترویج تاریخ هنر پرداخت.

کریمپ یکی از منتقدین مهم در توسعه نظریه 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 برونجه»، 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 مجله اکسپر شرح داد، که شامل آثار «سینتی شرمین» به‌عنوان تصویر این نسل بود. او در مقاله‌اش که به سال ۱۹۸۰ با عنوان «در ویرانه موزه‌ها» در مجله اکسپر چاپ شد، به طرح ایده‌های «میشل فوکو» و تجزیه و تحلیل موزه‌ها و کارکرد آن‌ها پرداخت و موزه‌ها را به‌عنوان یک «نهاد و محدوده سلولی» قابل مقایسه با تیمارستان و زندان دانست.



داگلاس کریمپ (متولد ۱۹۴۴)

## این یک موزه هنر نیست (۲)

### 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 ترجمه بخش اول فصل تاریخ پست مدرن از کتاب بر ویرانه موزه‌هاست.

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

-مارسل برودتارز -

در شماره پیشین 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 زیرکانه 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





مارسل برودتارز، موزه هنر مدرن، دپارتمان "عقاب"، بخش قرن نوزده، رو دلا پیپیهیر، بروکسل، ۲۷ سپتامبر ۱۹۶۸ - ۲۷ سپتامبر ۱۹۶۹. برودتارز در ملازمت دکتر یوهانس کلادرس، مدیر موزه شهری موشنگلادباخ، در حال سخنرانی افتتاحیه می‌باشد. (عکس از Kaiser Ruth با همکاری یوهانس کلادرس)

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 به طور ضمنی به دیدگاه قراردادی غیردیالکتیک نسبت به موزه اشاره دارد -، اما تنها در کلکسیون‌های شخصی است که اشیاء رسالت خود را به عنوان یک شیء 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 دریافت می‌شود."

تاریخ فرهنگی که بنیامین آن را مخالف ماتریالیسم تاریخی می‌داند، دقیقاً آن چیزی است که موزه ارائه می‌دهد. تاریخ فرهنگی، اشیاء را از زمینه 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 خردادهای خاص گذشته در یک زنجیره مادی شده 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 پاسی داشته می‌شود، بنابراین تفاوت اینجاست: تاریخ‌گرایی یک تصویر جاودان از گذشته ارائه می‌دهد؛ حال آنکه ماتریالیسم تاریخی یک پیوند خاص و منحصر به فرد با آن گذشته برقرار می‌کند... وظیفه ماتریالیسم تاریخی آغاز یک پیوند با گذشته اصیل هر پدیده کنونی است. -و با تونسل به آگاهی از زمان حال زنجیره 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 آگاهانه 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 شخصی اش نوسان دارد؛ یک موقعیت کاملاً دغل کارانه.

او به طور طعنه‌آمیزی این دغل کاری خود را درست سه ماه بعد در نامه‌ای که افتتاح موزه‌اش را اعلام می‌دارد، بازگو می‌کند. در حالی که متصرفان موزه هنرهای زیبا مشخصاً

توصیف شود: -مالکیت خصوصی به حدی ما را منفعل و احمق بار آورده که به محضی که 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 رابطه ممکن با اشیاء هم ارز خود از کارکردهای اصلی اش جدا می‌شود و این تضادی است در کاربرد که زیرمقوله "تمامیت" قرار می‌گیرد. این "تمامیت" چیست؟ تلاشی برای متعالی ساختن همه 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 مثابه یک دایره‌المعارف است که شامل همه اطلاعات مربوط به عصری که شیء از آن گرفته شده است. اکنون همه اشیاء به یاد می‌آیند، همه چیزها می‌اندیشند. کلکسیون کردن شکلی از حافظه 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 هشدار را به صدا درآوریم که توجه ما را به kitch-اشیاء محبوب ولی کم‌ارزش از دوره‌ای خاص در گذشته -جلب می‌کند؛ جهت دوباره کلکسیون کردن آن‌ها". که 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، نقل قول‌ها و یادداشت‌ها برای ما فراهم نمی‌سازد. بنیامین خودش را به عنوان یک کلکسیونر

نوزدهمی از استادانی چون دیوید، اینگرس، کوربت، میسونیر و پیوی دشاوان<sup>[۱]</sup>، نرده‌بانی تکیه داده بر دیوار، شماره روی درها که نشان می‌داد باید اتاق‌ها را به مثابه گالری در نظر بگیریم و کلمات "musée/museum"<sup>[۲]</sup> که بر روی پنجره‌ها حک شده و از بیرون قابل خواندن بود. در طول این رویداد اسلایدهایی از پوستر چاپی گردنویل<sup>[۳]</sup> با پروژکتور نشان داده می‌شد.

برودتارز دو ماه بعد در نامه‌ای سرگشاده "بخش قرن نوزده" را اینگونه توصیف کرد:

### شعر

مدیر من هستم، اهمیت می‌دهم. پرسش؟ چرا این کار را می‌کنی؟

### سیاست

دپارتمان "عقاب"<sup>[۴]</sup>، موزه هنر مدرن، بخش قرن نوزده، در واقع در ۲۷ سپتامبر ۱۹۶۸ در حضور نمایندگان مردم و ارتش افتتاح شد. سخنرانی‌ها حول موضوع سرانجام هنر -گردنویل و اینگرس- و رابطه بین خشونت شاعرانه و نهادی بود. من نمی‌توانم و نخواهم توانست در مورد جزئیات، افسوس‌ها، نقاط اوج و تکرار این بحث‌های مقدماتی صحبت کنم. من تنها افسوس می‌خورم.

### اطلاعات

از همکاری شرکت کشتیرانی و دیگر دوستان متشکرم، ما توانسته‌ایم دپارتمان را تأسیس کنیم که به صورت مقدماتی این موارد را شامل می‌شود:

- ۱- جعبه‌ها
- ۲- کارت پستال‌ها "دارای ارزش و اهمیت بسیار"
- ۳- نمایش دنباله‌دار تصاویر (ادامه دارد)
- ۴- تیمی وفادار

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

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

۵- کلمه "موزه" در زبان انگلیسی و فرانسوی

۶- Grandville: کاریکاتورست مشهور فرانسوی قرن نوزدهم

7- des Aigles



مارسل برودتارز، نامه سرگشاده، پاریس، ۲۹ نوامبر ۱۹۶۸

با قدرت وزرا، عاملان و سرپرستان هنر مخالفت کرده بودند. برودتارز بیانیه خود را با نوشتن این مطلب در رأس نامه‌اش "کابینه وزیر فرهنگ" و امضای آن با این عنوان: "برای وزیر محترم اوستند، 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 و کامل 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، "بی میلی به اضافه شگفتی و تحسین" شما را اغوا کند.

یک هفته بعد، موزه هنر مدرن، دپارتمان "عقاب"، بخش قرن نوزده، به طور رسمی در استودیو-خانه 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<sup>[۱]</sup> (مدیر موزه شهری موشنگلادباخ<sup>[۲]</sup>) اعلام کرده بود؛ حضور داشتند. آنجا برای بازدید مدعوین چیزی نبود جز: جعبه‌های خالی عکسی که از شرکت حمل و نقل بین‌المللی "منکس"<sup>[۳]</sup> قرض گرفته شده بودند و با هشدارهای تیپیکالی مثل "به دور از رطوبت نگاه‌داری شود"، "با احتیاط حمل شود" و "شکستنی است" علامت‌گذاری شده بودند و همینطور سی کارت پستال از آثار نقاشی فرانسوی قرن

1- Johannes Cladders

2- Städtisches Museum in Mönchengladbach

3- Menkes



اول (تمرکز بر شرایط زیرساخت نهادی) به طور کاملاً واضحی در وسایل حمل و نقل و تأسیسات خود را نشان می‌دهد؛ در شعارهای مردم فریب افتتاحیه‌های هنری که شامل متن اطلاعیه، فراخوان، بوفت سرد<sup>[8]</sup>، آدرس افتتاحیه و نیز کارت‌پستال‌ها-یادآوری‌کننده کم‌بهای "ارزش‌افزایی" هنر که آن‌را 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 لیبرال بورژواها به خصوصی و دولتی. سه سال پس از برگردان استودیوی برودتارز به موزه، دنیل بورن<sup>[9]</sup> که در افتتاحیه "رو دلا پیپینیئر"<sup>[10]</sup> هم حضور داشت، اینگونه نوشت: موزه و گالری از یک طرف و استودیو از طرف دیگر به شکل‌دهی پایه و اساس سیستمی مشابه مربوطند. در پرسش از کسی که جایی برای دیگری باقی نمی‌گذارد، تحلیل ساختار هنر ناگزیر باید اصطلاح استودیو را به عنوان فضای خاص برای تولید و موزه را به عنوان فضای خاص برای دریافت اثر در نظر گرفت. چنین تحلیلی از برودتارز درحالی‌که منحصر به فرد بودن هر چیزی را با همسان‌سازی از بین می‌برد، آغاز شده بود. اما برخلاف بورن که در مخالفت با تمرکز استودیو بر نمود قرن بیستمی‌اش بحث و جدل بسیار داشت، تحلیل برودتارز او را به قرن پیشین برد. وقتی جدایی قطعی استودیو و موزه به اجرا درآمد و آنچه به نقش خاص آن در ساختار هنر مربوط می‌شد، تطبیق داده شد؛ بازگشت برودتارز به گذشته با نامگذاری تحت عنوان موزه، با بازتولید نقاشی‌ها بر روی کارت پستال و با گردویل: این "در مجموع، پیش‌درآمد فرهنگ بورژوازی قرن نوزده بود که به نظر می‌آید خیلی از آثارش به راحتی بیننده را می‌فریبد تا آن‌ها را آن‌طور که بی‌کاربرد و بی‌ربط به هنر معاصر بودند؛ در نظر بگیرند".

8- Buffet froid

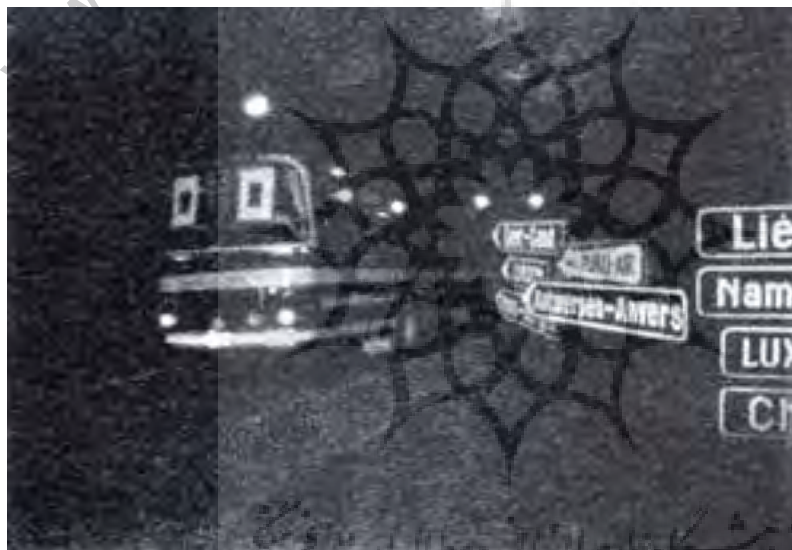
9- Daniel Buren

10- Rue de la Pépinière

است (بودلر، آفنباخ، گردویل؛ آگهی، مد، کیتش<sup>[11]</sup>) که به وضوح می‌توانیم در هشیاری برودتارز در معرفی‌اش ببینیم. چراکه اوایل قرن نوزده "گرایش رمانتیکی" در مورد نقاط بازگشت برودتارز تحت عنوان دیدگاه‌های معاصر فرهنگ وجود داشت که با هنر اعتبار می‌یافتند و همیشه در مورد بیگانگی آن با واقعیت اجتماعی آماده آوردن عذر و بهانه بودند و همزمان موزه هم این عذر و گواه را سازماندهی می‌کرد.

نگاه ایدئالیستی مفهوم هنر، سیستم طبقه‌بندی‌ای که بر آن سوار شده است، یک تاریخ فرهنگی که از آن جلوگیری می‌کند؛ همه اینها همانطور که موزه در طول قرن پیشین رشد می‌کرد؛ استوار می‌شدند. و این "ارزش‌افزایی" نهادی هنر تأثیر ثانویه هم داشت، آن چیزی که بنیامین "ناپوستگی 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 گردویل است.

معضل هنر معاصر در اواخر دهه 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 گام آن، بخش "قرن نوزده" بود.



اتوبوس در حال رساندن مهمانان از اختتامیه (تعطیلی) بخش قرن نوزده در بروکسل به افتتاحیه بخش قرن هفدهم، در گالری ۲۷A، ۲۷ در آنتورپ، ۲۷ سپتامبر-۴ اکتبر ۱۹۶۹ (عکس از KaiserRuth با همکاری یوهانس کلادرس)

درحالی‌که بخش "قرن نوزده" باز باقی ماند و به فعالیت خود تا زمان بسته شدن موزه هنر مدرن در Documenta 5 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 مهر "دپارتمان عقاب" گرفته تا متن رسمی و تایپ شده "موزه هنر مدرن، بخش ادبیات، دپارتمان عقاب"-این نامه‌ها بخش ادبیات موزه را تشکیل می‌داد. طبق دیدگاه بنیامین درباره 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 نقاب لحن طنز و متناقض نمای این نامه‌ها، یک کوشش بسیار جدی‌تر، سازگارتر (و احتمالاً غیرممکن) مخفی است: همگام شدن با فرهنگ توسط ظرفیت فوق‌العاده صنعت در پیشی گرفتن بر تولیدکننده شخصی. اما تفسیر

11- Kitsch



جی. جی. گزندویل، یک گالری نمایشگاهی (تصویر از کتاب "monde autre", پاریس، ۱۸۴۴)

چپانده می‌شود) می‌تواند به عنوان نقدی بر ادعاهای اغلب بی‌جا و جاهلانه هنر مفهومی با هدف رهایی از سیطره مکانیسم‌های نهادی‌سازی، ترویج و اشاعه<sup>[۱۳]</sup> و بازاری کردن هنر قلمداد شود. برودتارز گزینش‌های بسیار ادیبانه را (با همان صفت تنزل دهنده‌اش: حلقه آرکائیک) در برابر ابتکار مفروض "هنر به مثابه ایده" و "هنر به مثابه زبان" قرار می‌دهد. مراسم بزرگنمایی تعطیل شدن بخش "قرن نوزده" موزه هنر مدرن، در خانه برودتارز

۱۲- دست‌های پشت پرده و دسیسه‌های دولت

بداهه و لحظه‌ای برودتارز محدود به تولیدات خودش نمی‌شود بلکه تولیدات همکارانش را نیز مدنظر دارد. او می‌گوید در هنر تجسمی تنها موافقان ممکن من، مخالفان من هستند. در واقع بخش ادبیات با کار کردن در هنر مفهومی (شاخه‌ای که آثار برودتارز اغلب در آن



نمونه‌های قدیمی است، خواه کلکسیون‌های دائمی و خواه قرضی؛ بازسازی‌هایی که فقط نشان می‌دهد که ساختار موزه تاریخ فرهنگی می‌تواند هر تغییر اساسی جدیدی را پذیرا باشد بدون آنکه در ایدئولوژی "تاریخ گرایی" خللی وارد شود. شخص باید به موزه جدید اوریسی<sup>[۱۹]</sup> در پاریس، با توجه به قرن مورد علاقه ی برودتارز، تنها به عنوان "بخشی قرن نوزدهمی" از تناسبات نهایی، بیندیشد. اشیائی که از طریق (رود) سن<sup>[۲۰]</sup> از (موزه) لوور<sup>[۲۱]</sup> و ژو دوپوم<sup>[۲۲]</sup> منتقل شدند و به استان‌های فرانسه اختصاص یافتند، اکنون بار دیگر در چینشی چنان باشکوه قرار گرفتند که بازگزینه‌های سیاسی (دولت) را بیش از پیش باطل کنند.

موزه تخیل برودتارز، در وهله بعد، به عنوان "بخش سینما" در خانه بورگپلاتز<sup>[۲۳]</sup> ۱۲ در داسلدورف شکل گرفت. بر پوسته‌های افتتاحیه نوشته شده بود: «از ژانویه ۱۹۷۱ "فیلم‌های آموزنده" هر پنجشنبه ساعت دو تا هفت بعدازظهر اکران خواهد شد.» برودتارز در پیرامون اتاق اصلی "بخش سینما" تعدادی اشیاء ناهمگن را به نمایش گذاشته بود درحالی که هر کدام را با حرف یا شماره خاصی نشان‌گذاری کرده بود (به طور مثال: نشان ۱ نشان ۲ نشان A) چنان که گویی هر کدام از آن‌ها نمایی از یک دایرةالمعارف قدیمی بودند. این اشیاء شامل یک حباب چراغ، یک صندلی، برگ ۱۲ سپتامبر از یک تقویم روزانه، یک آکاردئون و یک دستگاه فیلم چسبان<sup>[۲۴]</sup> می‌شود. یک کپی از "دعوت به سینما"ی جورج سدول<sup>[۲۵]</sup> به همراه چند شیء دیگر در یک صندوق قرار داده شده بود. یک پیانوی چوبی که با عنوان "عقاب" نشان‌گذاری شده بود به دیواری که بر آن دو عنوان «Musée» و "Museum" نوشته شده بود؛ تکیه داشت. برودتارز با بازچینش این اشیاء در موزه موشنگلادباخ تحت عنوان "نظریه نشان" اشیاء دیگری نیز به این مجموعه اضافه کرد: یک جعبه مقوایی، یک ساعت، یک آینه، یک فلوت هم چنین یک ماسک و یک بمب دودزا. در این دسته‌بندی عجیب و منحصر به فرد، ما باز هم آن ورد کلیشه‌ای و جذاب قرن نوزده را می‌بینیم، زمان، در واقع بهتر است بگوییم جذابیت کلیشه‌ای "اختراع سینما". علاوه بر این، در اینجا برای اولین بار در میان موزه‌های تخیل، صورت‌بندی یک کلکسیون دیده می‌شود. از آنجا که "نوع مقارن کلکسیونر" بنیامین دیگر منسوخ شده است، برودتارز باید از طریق اشاره صریح و تعمیدی به نشانه‌های ضمیمه شده به اشیاء، تصویرش را با تردستی ظاهر کند. برودتارز خاطر نشان می‌کند که: «اگر ما به آنچه که برنوشت‌ها می‌گویند باور داشته باشیم، آنگاه "شیء" یک وجهه تبیین‌گرانه به خود خواهد گرفت، چنانکه گویی ما را به نوعی رمان اجتماعی ارجاع می‌دهد.» اما آیا ما می‌توانیم این را باور کنیم؟ یا آیا "بخش سینما" تنها آن نوعی از کلکسیون‌ها را به رسمیت می‌شناسد که در آن "شیء" از کارکردهای اصیل خود رها شده است "چنان که "هر شیء متفرد به مثابه یک دایرةالمعارف از تمام معرفت‌های زمان باشد...؟" ■

ادامه دارد...

در بروکسل برگزار شد. سپس بخش قرن هفده به سرعت در A ۳۷ ۹۰ ۸۰ (یک مکان جایگزین در آنت ورپ<sup>[۱۳]</sup>) افتتاح شد. یک دعوت به این رخداد (جهت اطلاع رسانی) آن بود که اتوبوس‌هایی تدارک دیده شده بود که میهمانان را به آنت ورپ ببرد: "از بروکسل تا آنت ورپ پنجاه کیلومتر مسافت است. زمان کافی برای تأمل بر این موزه نبود. پس من می‌اندیشیدم در برانتز، بدون آنکه کلمه‌ای در آن باشد." این بخش جدید با اینکه شامل اشیایی بود شبیه به آن‌هایی که در موزه در رو دلا پیپینیر واقع در بروکسل بود، کارتپستال بازتولید آثار روبنس<sup>[۱۴]</sup> را به جای آثار نقاشان قرن نوزدهم قرار داده بود. این بخش به مدت یک هفته باز بود.

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 ۴"<sup>[۱۵]</sup> در کنستاله شهری<sup>[۱۶]</sup> در داسلدورف<sup>[۱۷]</sup>. جهت استمرار بخش قرن نوزده، برودتارز هشت نقاشی قرن نوزده را که از "کونست موزیوم"<sup>[۱۸]</sup> داسلدورف قرض گرفته بود، به نمایش گذاشت، و به این طریق نمایشگاهی عاریتی برپا ساخت. برودتارز با چینش 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 معرفت یک لحظه 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 اشاره محض است اما بنمایه آن بسیار دیرپاب است. بسیاری از جنبش‌های امروزی فعالیت‌های موزه‌ای تنها بازچینی اشیاء خواستنی و مشابه با

۱۳- Antwerp: شهری در شمال بلژیک

14- Rubens

15- Between 4

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

۱۷- Dusseldorf: نام شهری در شمال آلمان که شهرت آن به هنر صحنه‌ای و صنعت مد می‌باشد.

۱۸- Kunstmuseum: نام یک موزه هنر در داسلدورف آلمان

۱۹- Orsay: موزه اوریسی در پاریس، یکی از مشهورترین موزه‌های هنر

20- Seine

21- Louvre

۲۲- Paume de Jeu: گالری بین المللی هنر مدرن و پست‌مدرن در پاریس

23- Burgplatz

۲۴- splicerFilm: دستگاهی برای چسباندن نوارهای فیلم

25- Georges Sadoul



## مخاطبان با چشم بسته از موزه هنرهای معاصر دیدن کردند

### گروه بتا

پنجمین فستیوال «سی پرفورمنس، سی هنرمند، سی روز» با اجرای گروه بتا و ادای احترام به موزه هنرهای معاصر به پایان رسید. پنجمین فستیوال «سی پرفورمنس، سی هنرمند، سی روز» ۸ بهمن ماه پس از تلاشی ۴۵ روزه شاهد آخرین اجرای پرفورمنس خود به وسیله گروه "بتا" بود. گروه "بتا" مخاطبان داوطلب خود را با چشمان بسته به بازدید از موزه هنرهای معاصر برد تا آنان درکی جدید از این موزه و آثار به نمایش درآمده در آن داشته باشند. در این اجرا که ۱۴ عضو گروه بتا در آن همکاری داشتند، مخاطبان در گالری شماره پنج روی زمین نشستند و از تصویر ویدئو پروجکشن اتفاقات بیرون گالری را دنبال می کردند. در خارج از این گالری یعنی در فضای راهروهای گالری پنج تا هشت موزه هنرهای معاصر ۷ گروه دو نفری در هفت نقطه ایستاده بودند، داوطلبان این اجرا با چشمان بسته به گروه اول سپرده می شدند و در طول مسیر برای آن‌ها با توصیفات جدیدی موزه و آثار آن شرح داده می شد. سپس همانند ورزش دومیدانی این فرد به گروه بعدی سپرده می شد، تا اینکه در نهایت در گالری شماره هشت که مطلقاً تاریک بود، چشمان فرد گشوده می شد و او می توانست از اجرا خارج شود.

این اجرا «مسیر بتا ۲» نام داشت که بخش اول آن دو سال قبل در فستیوال اجرا شده بود. ایده اصلی این کار در واقع خود پرفورمنس آرت بود و بر اساس آن در آخرین روز فستیوال «سی پرفورمنس، سی هنرمند، سی روز» نوعی تعریف عملی از پرفورمنس آرت از سوی گروه بتا برای مخاطب انجام می شد.

امیرراد دبیر فستیوال "سی پرفورمنس، سی هنرمند، سی روز" و مدیر گروه بتا درباره این اجرا می گوید: در این مسیر با بستن چشمان مخاطب، قوه بینایی او که اصلی ترین حس برای برقراری ارتباط با موزه ای حاوی آثار هنری است از او گرفته می شد و فرد تنها به وسیله قوه شنیداری و گه گاه با حس لامسه و بویایی می توانست درکی از موزه هنرهای معاصر تهران داشته باشد. در این اجرا مخاطبان با یکی از مهمترین ویژگی های پرفورمنس آرت یعنی اثر به مثابه پروسه خلق اثر هنری، به صورت مستقیم آشنا می شدند. در این اجرا گروه بتا که در واقع فرزند این فستیوال است با پرداخت مستقیم به موزه هنرهای معاصر تهران کوشید تا افراد درون موزه را از سطح بازدیدکننده صرف به مخاطب فعال در ایجاد فضا ارتقا دهد و به این ترتیب در یک بازتعریف از این رابطه، در آخرین روز این فستیوال نسبت به موزه هنرهای معاصر تهران ادای دین نماید.

