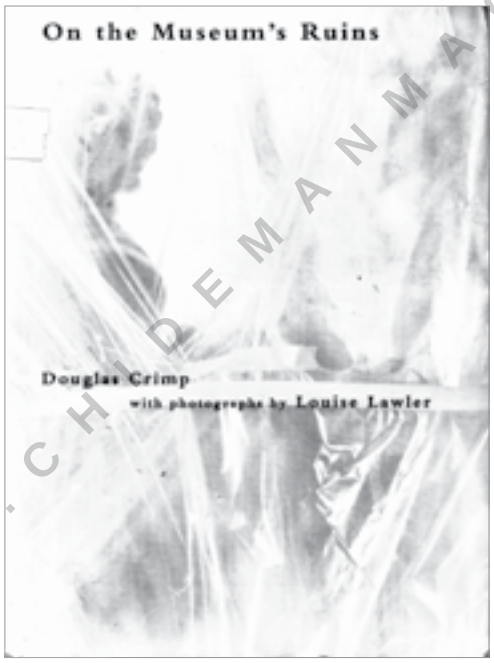


در باره نویسنده:

داگلاس کریمپ (متولد۱۹۴۴) 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 موزهٔ گوگنهایم به‌عنوان معاون مجموعهٔ هنری، شروع به‌کار کرد و بعد از آن او به‌عنوان مجموعه‌دار برای چارلزجیمز کار کرد و به او در نوشتن خاطراتش کمک کرد. بین ۱۹۷۱ -۱۹۷۶ کریمپ در مدرسهٔ هنرهای تجسمی تدریس کرد. قبل از ثبت نام 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 مدیرمسئول 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 برنامهٔ 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 به‌عهده 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 «بر ویرانهٔ 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 محدوده سلولی» قابل مقایسه با تیمارستان و زندان دانست.

مهمترین کارش در هنر پسامدرن و نقد سازمان‌یافته در کتابی به سال ۱۹۹۳ با عنوان «بر ویرانه‌های موزه» منتشر شده است. کریمپ در حال حاضر مشغول کار روی دو پروژهٔ کتاب، یکی خاطرات با عنوان «قبل از تصاویر»، بر روی ارتباط بین جهان هنر و جهان همجنس گرا در نیویورک در ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و دیگری کتاب مجموعه مقالات در فیلم‌های «اندی وارهول» با نام «نوع فیلم ما» می‌باشد.

این نوشتار دومین مقاله از کتاب «بر ویرانه‌های موزه» می‌باشد که با همین عنوان ترجمه شده است. فصلنامهٔ چیدمان تلاش دارد تا ترجمه‌های بخش‌های دیگر این کتاب را به همین ترتیب دنبال کند.

Douglas Crimp

PhD, City University of New York, 1994

Fanny Knapp Allen Professor of Art History

Professor of Art History/Visual and Cultural Studies

Department of Art and Art History

Interests:

- Contemporary art
- Criticism and theory
- Dance and dance film

Publications:

- »Our Kind of Movie«: The Films of Andy Warhol, MIT Press, 2012
- Melancholia and Moralism, MIT Press, 2002
- On the Museum's Ruins, MIT Press, 1993
- AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism, MIT Press, 1988

WWW.CHIDEMANMAG.COM

بـر ویـــرانه مـوزه‌ها

نویسنده:داگلاس کریمپ

مترجمان: دکتر علی‌اکبر شریفی مهرجردی

استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد

و سیده سعیده امامی‌نیا

دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه الزهراء(س)

کلمهٔ آلمانی(museal) بار معنایی ناخوشایندی دارد. این واژه اشیایی را توصیف می‌کند که گویی در حال از بین رفتن هستند و رابطه‌ای با حیات ندارند. به‌نظر می‌رسد که آن‌ها بیشتر از جنبه‌های تاریخی نگهداری می‌شوند تا به‌خاطر نیازهای امروزی. پیوند آوایی موزه و مقبره در زبان لاتین تنها وجه اشتراک این دو نیست بلکه موزه‌ها به نوبهٔ خود قبرستان آثار هنری هستند.

«تئودور ادورنو ، موزهٔ والری پروست»

هیلتون کرامر در بازنگری به چینش آثار قرن نوزدهم در سالن آندره میر (در موزهٔ متروپلیتن) ، محتویات نقاشی‌های سالنی را به تمسخر گرفت. او اعتقاد داشت دوباره در معرض نمایش قراردادن این نقاشی‌ها در سالن احساساتی ، احمقانه و بی‌نتیجه‌اند ، چرا که این تصاویر را یک نسل قبل نیز در کنار هم قرار داده بودند. چنانچه این آثار در انبار موزه‌ها خاک می‌خورند ، تا زمانی در جای خود به کار بیایند.

به‌راستی سرنوشت جسدها مدفون ماندن است. همانطور که نقاشی‌های سالنی بی‌اندازه بی‌روح و کهنه به‌نظر می‌آیند.

با وجودی که امروزه هنر نمی‌تواند آنقدر از زندگی دور باشدکه یک مورخ هنری نشانه‌های حیات را به سختی در آن بیابد ، در دههٔ اخیر یک زیر شاخهٔ قوی علاقه‌مند به نبش قبر غم‌انگیزی از آثار هنری در جامعهٔ دانشگاهی به‌وجود آمد.

استعارهٔ کرامر از مرگ و زوال موزه در مقاله آدرنو باز گو شده است که با نگاهی متفاوت والری و پروست در موزهٔ لوور را تحلیل نمود با این استثنا که آدورنو بر مرگ موزه به‌عنوان نهادی که در خودش تناقضی فرهنگی دارد تأکید داشته ، او معتقد است این تناقض بر آثار به نمایش در آمده در آن نیز تأثیر می‌گذارد. در مقابل کرامر به زندگی ابدی شاهکارها وفادار می‌ماند و شرایط زندگی و مرگ را نه تنها به موزه یا تاریخی خاص ، بلکه به کیفیت آثار هنری نیز وابسته می‌داند. به‌عبارت دیگر ، این تهدید بر استقلال آثار هنری وجود دارد که وسیله یک چینش برنامه‌ریزی نشده تحریف شوند. بنابراین کرامر می‌خواهد این مطلب را توضیح دهد که: «چگونه می‌شود یک اثر متوسط با زیبایی ظاهری مانند پیگمالیون و گالتیا[۱] اثر گرومرز[۲] را در کنار زن با یک طوطی[۳] اثر مانه[۴] و پپیتو[۵] اثر گویا[۶] در یک موزه کنار هم قرار گیرند ، چه معیار و ارزشی می‌تواند چنین تضادهای آشکاری را سازگار کند؟

پاسخ به این سوال در مرگ مدرنیسم به‌عنوان یک پدیده بررسی می‌شود. مدرنیسم تا زمانی که قابل درک بود رونق یافت. وجود نقاشانی مانند گرومرز و بوگرو ،[۷] دور از انتظار نبود. مدرنیسم با توجه به زیبایی‌شناسی ، روحیه‌ای در جلوگیری از تحول[۸] داشت ، هر چند زوال مدرنیسم ما را بدون کمترین دفاعی در برابر هجوم میل ویرانگرِ [تحول] بر جای گذاشت اما تحت لوای پست مدرنیسم نوظهور هر چیزی امکان‌پذیر می‌شود.

در نظر گرفتن هنر قرن نوزدهم با خواسته‌های مختلفش به نوعی بیانگر روحیهٔ پست مدرنیستی است. آندره مایر در این زمان ، در گالری‌هایش ، از دیدگاهی پست مدرنیستی ، در مورد یکی از موزه‌های بزرگ ، شرحی جامع می‌دهد. اما با وجود محافظهٔ‌کاری فرهنگی اخلاقی کرامر که در خود نوگرایی مترقی را مستتر دارد ، پیش‌بینی جالبی از فعالیت استدلالی موزه و تغییرات آن در طول دوره‌های نوگرایی دارد. به هر حال تحلیل‌های کرامر با شکست مواجه شد. اینکه تا چه حد می‌توانیم موزه را به‌نحوی نماینده هنر معاصر بپنداریم مبحث تازه‌ای در هنر پست مدرن به‌وجود می‌آورد که موزه را از این منظر زیر سوال می‌برد.

یکی از اولین استفاده‌های لغت پست مدرنیسم در هنرهای تجسمی در کتاب «نقدی متفاوت» از لئو استینبرگ[۹] است. در کرسی بحث رابرت راشنبرگ[۱۰] (دگرگونی سطح تصویر[۱۱]) که استینبرگ رویه‌برداری[۱۲] می‌نامد ، به‌طور قابل توجهی به چاپ و نشر اشاره دارد. این رویه‌برداری از تصویر همواره یک شکل جدید از رویه تصویر است. طبق نظر استینبرگ بیشترین تغییر در موضوع هنر در جابه‌جایی موضوع از طبیعت به فرهنگ بوده است. ناگفته نماند رویه‌برداری ، رویه‌ای است که می‌تواند آرایش وسیع و ناهمگونی از تصاویر و ساخته‌های(مصنوعات) فرهنگی به‌دست دهد و با زمینهٔ تصویری نقاشی

1-pygmalion and galatea

۲-Jean Leon Gorome (1824-1904) نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی بود.م

3-Woman with a parat

۴-EdouardManet نقاش فرانسوی ۱۸۳۲-۱۸۸۳ .هنرمندی گرانمایه که اگرچه روحیه و هدفی محافظه‌کارانه داشت ،در عمل با زیر پا گذاردن بسیاری از قراردادهای سنتی ، راه جنبش آیندهٔ نقاشی مدرن را هموار ساخت.م

5-Pepito

۶-Francisco Goya (1746-1828) نقّاش و چاپگر اسپانیایی بود.م

۷-William Adolphe Bouguereau(1825-1905) یکی از نقاشان آکادمیک فرانسه بود.م

۸-کلمهٔ develop در دیدگاه نظریه‌پردازان در دو معنای تحول و ترقی مورد بحث و شک است.م

۹-(Steinberg) کاریکاتورساز، طراح و نقاش متولد رومانی(۱۹۱۴) در زمرهٔ طنزنگاران برجستهٔ سده بیستم به‌شمار می‌آید(دایرة‌المعارف هنر، روئین پاکباز).م

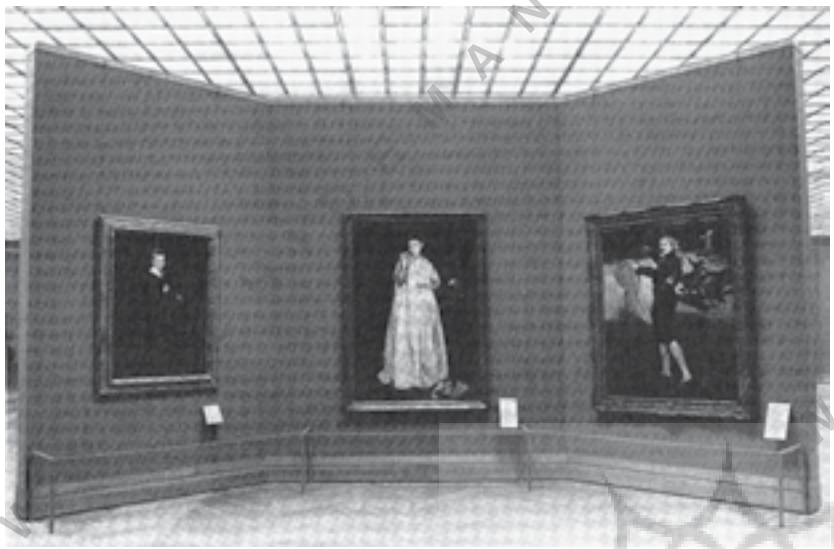
۱۰-Robert Rauschenberg (1925-2008) نقاش و گرافیست آمریکایی که در جنبش‌های مقدماتی پاپ آرت (نئو دادا)فعالیت می‌کرد.م

11-pictiure surface

12-flatbed

پیشامدرنی و مدرنیست هر دو ناسازگار است. (از دیدگاه استینبرگ نقاشی مدرنیستی همچنان گرایش خود را به طبیعت حفظ می‌کند، درحالی‌که پست مدرنیسم آن‌را رها کرده است). هر چند استینبرگ در نوشته‌اش به سال۱۹۶۸ یک نقطه نظر جامع از مفاهیم وسیع واژهٔ پست مدرنیست ارائه نمی‌دهد. اما خوانش ضمنی او از تحول در هنر راشنبرگ می‌تواند با در نظر گرفتن چیدمان او به‌طور همزمان متمرکز و گسترده شود.

استینبرگ در مقاله‌ای دیدگاهی موازی با دیدگاه میشل فوکو در باب امر خطیر تاریخی پیشنهاد می‌کند که در آن نه تنها واژهٔ پست مدرنیسم به محرومیت از آنچه که فوکو آن‌را معرفت‌شناسی یا بایگانی مدرنیسم می‌نامد اشاره دارد بلکه علاوه بر آن به‌طور خاص بر انواع متفاوتی از سطح تصویر تأکید می‌کند که این رویه‌برداری باعث می‌شود که بایگانی ما محدوده وسیع‌تری از داده‌ها در بر گیرد که قابل دسته‌بندی و سازمان‌دهی باشد. استینبرگ آنچه را که در دیدگاه فوکو بسیار برجسته است -شامل جدول‌هایی که دانش(استینبرگ و فوکو) در آن دسته‌بندی شده است- برای نشان‌دادن مغایرت دوره‌های تاریخی به‌کار می‌گیرد. دیدگاه فوکو در باب جانشینی تمام بخش‌های تفکر تاریخی است شامل: سنت، نفوذ، پیشرفت، تکامل، سرچشمه و تصوراتی به مثابهٔ انفصال، گسیختگی، آستانه، محدودیت و تغییر شکل... بنابراین در اصطلاحات فوکویی، رویه‌برداری از نقاشی راشنبرگ گونه‌ای از تغیر شکل را در بردارد که استینبرگ هم بدان معتقد است طبق آنچه که استینبرگ ادعا می‌کند. نقاشی‌های راشنبرگ حقیقتاً دربردارندهٔ گونه‌ای از تغییر شکل هستند که به هیچ وجه نمی‌تواند ادامهٔ نقاشی مدرنیست باشد. تصاویر رویه‌برداری شده راشنبرگ اینطور به‌نظر می‌رسد که به مثابهٔ گسست و انقطاع از مدرنیسم سپری شده، تولید شده اند. که من هم موافقم و فکر می‌کنم بسیاری از هنرمندان معاصر نیز اینگونه‌اند. شاید ما هم به نوعی اصرار داریم که تحول معرفت‌شناختی که فوکو آن را تشریح می‌کند، تجربه کنیم. اما اینطور نیست. بلکه دسته‌بندی‌های دانش تنها در لحظات معینی از تاریخ به‌طور غیرقابل تشخیصی تحول یافته‌اند. نهادهای جدید قدرت پابه‌پای بحث‌های جدید به‌وجود آمدند. در واقع این دو بهم وابسته‌اند. نهادهای جدیدی مثل: تیمارستان، کلینیک، زندان و شکل‌گیری استدلال‌های خاص آن. جنون، بیماری و جنایت. اینجا نهاد دیگری هم وجود دارد که نیازمند یک تحلیل تاریخی است: موزه و دیگر مقررات تاریخ هنر. اینها پیش شرط بحث دربارهٔ آن چیزی است که ما آن‌را هنر مدرن می‌شناسیم. و فوکو راه ورود به تحلیل این موضوعات را پیشنهاد داد.



نقاشی‌هایی نصب شده اثر ادوارد مانه در گالری آندره مایر، موزهٔ هنر متروپولیتن، ۱۹۸۲، (عکاس: لوئیس لالر)

شروع مدرنیسم غالباً با آثار مانه[۱۳] در اوایل ۱۸۶۰ در نظر گرفته می‌شود. نسبت نقاشی با سابقهٔ تاریخی هنری آن کاملاً آشکار و مبرهن است. اثر تیسن[۱۴] «ونوس برهنه»[۱۵] قابلیت این را دارد که به‌طور کاملاً مشخصی ابزار نمایش معشوقهٔ مدرن باشد. آن‌چنانکه به‌طور نامرسومی رنگ صورتی را در ترکیب با بدنش به‌کار می‌برد. درست صد سال بعد از مانه ربط نقاشی با منشأ و منبع الهام آن به‌طور آگاهانه‌ای پیچیده و دشوار شد به‌طوری‌که راشنبرگ مجموعه عکس‌هایی با استفاده از تصاویر «الهه راگبی»[۱۶] از ولاسکس[۱۷] و «ونوس در آیینه»[۱۸] اثر روبنس[۱۹] به‌وجود آورد اما تأثیر راشنبرگ از آثار استادپیر-روبنس- نسبت به ارجاع‌های مانه کاملاً متفاوت است.

در حالی‌که ژست، ترکیب و برخی جزئیات اثر اصلی را در بازآفرینی نقاشی روبنس کپی می‌کند. راشنبرگ به‌سادگی با تکثیر عکس به‌صورت چاپ سیلک از نسخه‌های اصلی به بازتولید آثار روبنسی در مجموعه‌ای می‌پردازد که می‌تواند تصاویری از واگن و هلکوپتر را هم شامل می‌شود.

مشخص است که اگر کامیون‌ها و هلکوپترها به تصویر المپیا[۲۰] راه نیافته‌اند، نه بدین خاطر که هنوز چنین وسایلی ساخته نشده بود، بلکه ارتباط ساختاری که از سطح تصویر مانه انتظار می‌رفت ظرفیت تصویر را هم چون اثری در آستانهٔ مدرنیسم در نظر می‌گرفت که منطق تصویری‌اش با آنچه در ابتدای پست مدرنیسم به‌وجود آمد کاملاً متفاوت است.

۱۳- Manet نقاش فرانسوی ۱۸۳۲-۱۸۸۳. هنرمندی گرانمایه که اگرچه روحیه و هدفی محافظه‌کارانه داشت، در عمل با زیر پا گذاردن بسیاری از قراردادهای سنتی، راه جنبش آیندهٔ نقاشی مدرن را هموار ساخت.م

۱۴- Tiziano Vecelli نقاش ایتالیایی، حدود ۱۴۸۷-۱۵۷۶. هنرمندی متعلق به مکتب ونیز، ویکی از استادان نامدار دوران رنسانس که پدر نقاشی رنگ‌روغنی شناخته می‌شود.م

15- Venus of Urbino

16- Rokeby Venus(1658)

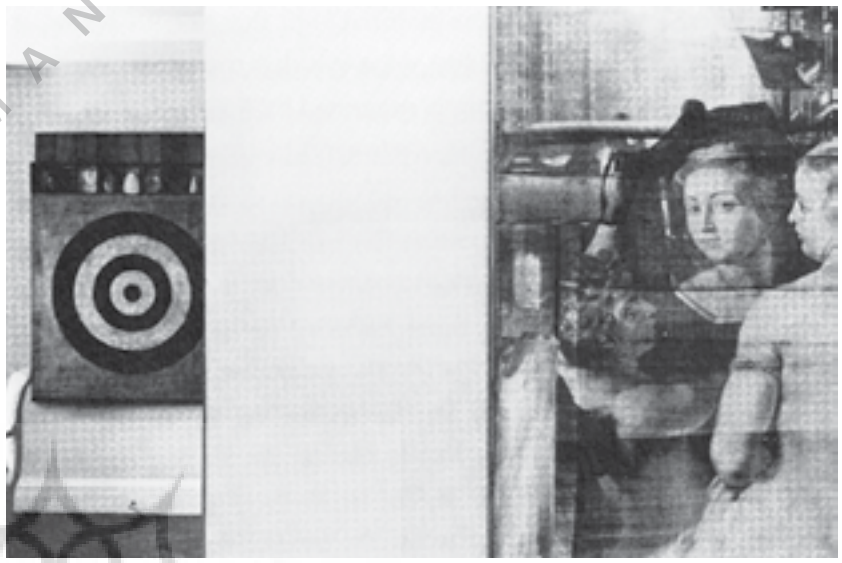
۱۷- Velazquez دیگو ردریگس د سیلوا نقاش اسپانیایی ۱۵۹۹-۱۶۶۰ از هنرمندان متعلق به دوران بارک.

18- Venus at Her Toilet

۱۹- Rubens پترپل نقاش، رسام، چاپگر و رجل سیاسی فلاندری، ۱۵۷۷-۱۶۴۰. او از برجسته‌ترین هنرمندان دوران بارک به‌شمار می‌آید.

۲۰- Olympia(۱۸۶۵) اثر نسخه‌برداری شدهٔ مانه از ونوس برهنهٔ تیسن

هر چه باشد آنچه منطق خاص نقاشی مانه را تشکیل می‌دهد در مقالهٔ فوکو[۲۱] دربارهٔ «وسوسهٔ سنت آنتونی[۲۲]» -داستانی از فلوبر[۲۳]- بدان اشاره شده است: «ناهار در چمنزار»[۲۴] و «المپیا»[۲۵] شاید اولین نقاشی‌های موزه‌ای بودند ، که تا حدی ما به ازای موفقیت جرجونه[۲۶] ، رافائل[۲۷] و ولاسکس به‌عنوان اولین نقاشی‌ها در هنر اروپایی بود ، در ارتباطات اساسی و تازه‌ای بین نقاشی و موجودیت آن بیان می‌کرد ،(که این موجودیت در ارتباطی روشن و منحصربه‌فرد حمایت شده است و به پشتوانهٔ مرجعش خود را بیان می‌داشت.)همانند یک بیانیه در مورد هستی‌شناسی موزه‌ها و واقعیت منحصربه‌فرد و وابستگی‌ای که نقاشی‌ها در موزه‌ها به‌دست



اینجا تا اونجا، عکاس: لوئیس لالر، ۱۹۹۰

می‌دادند. در همان دوره ، «وسوسهٔ سنت آنتونی» اولین اثر ادبی برای درک «انستیتوی سبز» بود ، جائی‌که کتاب‌ها برهم انباشته می‌شد و نشو و نمای کاملاً گیاهی ، معرفت آرام و ملایم توسعه می‌یافت. فلوبر برای کتابخانه آن چیزی است که مانه برای موزه. آن‌ها آثاری در یک ارتباط آگاهانه با نقاشی یا متن‌های قبل‌تر از خود یا نسبت به جنبه‌ای در نقاشی یا نوشتن که به نحوی نامحدود بود ، به‌وجود آوردند. و هنرشان را در آرشیو (نشان دادند) و قصدشان سوگواری جوانی از دست رفته ، توان از کف داده و زوال خلاقیت که به طعنه آن‌را دوران اسکندر می‌نامیم نبود ، اما در جنبهٔ اصلی فرهنگ ما ، اکنون هر نقاشی در سطح گسترده‌ای از نقاشی‌ها و تمامی آثار ادبی قرار می‌گیرد که در زمزمه بی‌حد و حصر نوشتن می‌گنجد.

در جای دیگری از مقالهٔ (فوکو) می‌گوید: به‌نظر می‌رسد «سنت آنتونی» ، «بووارد و بوچت»[۲۸] را به یاد می‌آورد.

تا حدی که دومی در سایهٔ گروتسک آن قرار می‌گیرد. اگر «وسوسهٔ سنت آنتونی» اثر فلوبر به کتابخانهٔ همچون ماشین مولد ادبیات مدرن اشاره می‌کند. بووارد و بوچت بر آن به‌عنوان زباله‌دان رها شده‌ای از فرهنگ غیرقابل تجدید انگشت می‌گذارند. «بووارد و بوچت» رمانی است که به‌طور نظام‌مندی به استقبال هجوآمیز تناقضات ، بی‌ربطی‌ها و مضحک‌بودن عقاید متداول در اواسط قرن نوزدهم می‌رود. در واقع فرهنگ لغتی از عقاید متداول بود که جلد دوم رمان ناتمام فلوبر را شکل می‌بخشید.

بووارد و بوچت روایت دو مرد مجرد خل و چل پاریسی است که در ملاقاتی اتفاقی ، به همدردی عمیقی بین خود پی می‌برند و همچنین می‌فهمند که هر دو متصدی کپی هستند. که نه تنها در بی‌میلی نسبت به زندگی شهری خصوصاً نسبت به سرنوشتشان در نشستن پشت میز با یکدیگر مشترک بودند. وقتی بووارد وارث ثروت اندکی شد باهم در «نورماندی[۲۹]» برای زمان بازنشستگی‌شان مزرعه‌ای می‌خرند ، تا در آنجا رویای که در نیمی از زندگی‌شان در دفترهای پاریسی انکار شده بود تحقق بخشند. آن‌ها با این تصور که در مزرعه‌شان کشت و کار می‌کنند شروع به‌کار کردند که بدبختانه با شکست روبه‌رو شد. آنگاه از کشاورزی به رشته تخصصی‌تر درختکاری تغییر روش دادند و باز با شکست در آن به کشاورزی و باغبانی روی آوردند. آن‌ها برای آمادگی در هر حرفهٔ جدید به کاتالوگ‌ها و دستورالعمل‌های جورواجور مراجعه می‌کردند و در تناقضات و اطلاعات اشتباه از هر نوعی ، گیج شده بودند. در نهایت به این نتیجه رسیدند که متناقض یا بی‌ربط ، با تئوری و عمل هیچگاه به هم نمی‌رسند. آن‌ها با شکست‌های متوالی جسور شده بودند و بی‌چند و چون به فعالیت بعدی قدم می‌گذاشتند ، تنها برای رسیدن به اینکه آن بعدی هم با متونی که ادعا می‌کنند بیان‌کنندهٔ آن حرفه‌اند ، غیرقابل انطباق است. آن‌ها شیمی ، فیزیولوژی ، آناتومی ، زمین‌شناسی ، باستان‌شناسی را امتحان کردند. سرانجام به این واقعیت تسلیم شدند که دانشی که بر آن تکیه زده‌اند انبوهی از تناقض‌های درهم و برهم است و کاملاً از واقعیتی که به دنبالش می‌گشتند جدا می‌باشد. پس به کار ابتدایی‌شان ، همان کپی‌کردن بازگشتند. این یکی از سناریوهای فلوبر برای پایان رمان است:

آن‌ها با بی‌نظمی از هر کاغذی که به دست‌شان می‌رسید کپی می‌گرفتند ، کیسه‌های تنباکو ، روزنامه‌ها ، پوسترها ، کتاب‌های پاره و زهوار دررفته و هر چیز دیگری.(چیزهای واقعی و بدل‌های آن‌ها ، نمونه‌هایی از هر نوع و طبقه)

۲۱ -Michel Foucault(۱۹۲۶ - ۱۹۸۴) فیلسوف ، تاریخدان و متفکر معاصر فرانسوی است.

22 -Temptation of St. Anthony

۲۳ -Gustave Flaubert (۱۸۲۱ - ۱۸۸۰) یکی از بزرگترین نویسندگان قرن نوزدهم فرانسه است.

۲۴ -Déjeuner sur l›Herbe(۱۸۶۳) از مانه

۲۵ -Olympia

۲۶ -Giorgione تسرتسی داکاستل فرانکو، نقاش ایتالیایی ، حدود ۱۴۷۷ - ۱۵۱۰ ، یکی از نومایه‌ترین نقاشان مکتب ونیز به‌شمار می‌آید.

۲۷ -Raphaello Sanzio نقاش و بنا آرای ایتالیایی ، ۱۴۸۳ - ۱۵۲۰ ، جوان‌ترین استاد آفریننده هنر اوج رنسانس بود.

28 -Bouvard et Pécuchet

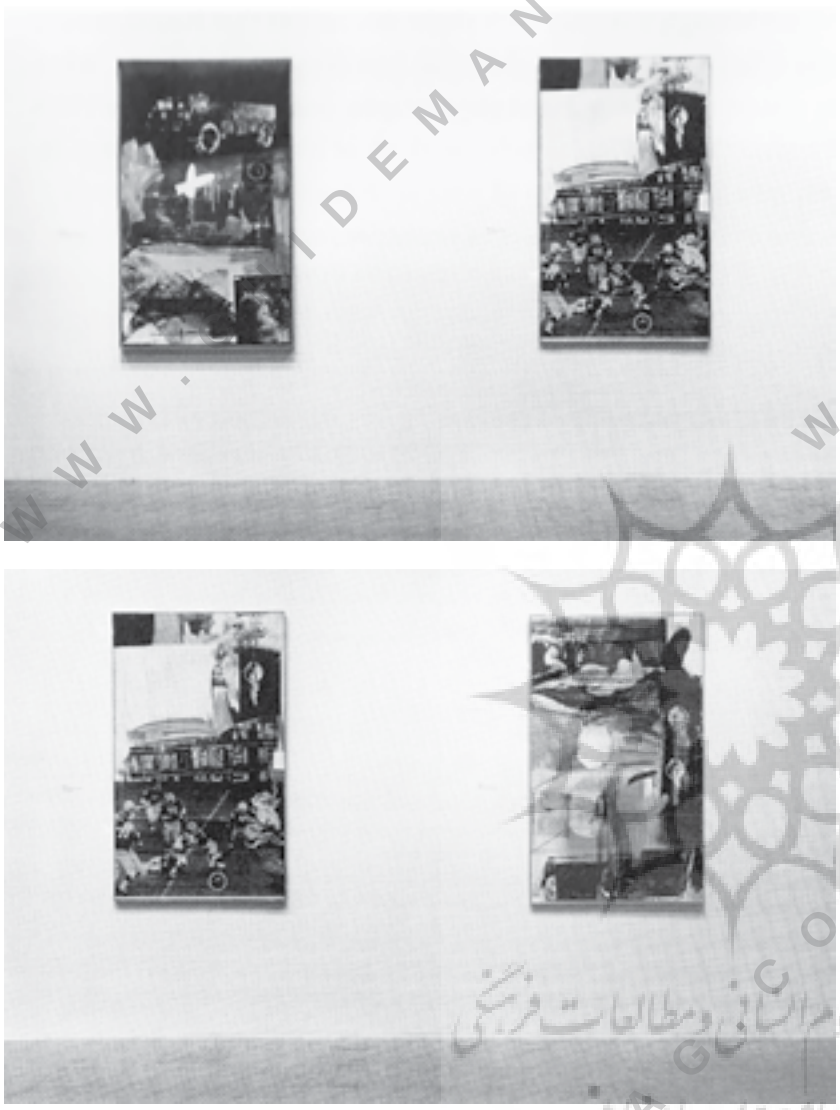
۲۹ - Normandy: منطقه‌ای جغرافیایی واقع در شمال غربی فرانسه

در نتیجه احتیاج به رده‌بندی پیدا کردند، آن‌ها جداولی از تقابل‌های متضاد مانند «جنایت‌های شاهان و جنایت‌های مردم»، «موهبت‌های‌مذهب ،جنایت‌های‌مذهب»، «زیبایی‌های تاریخ و...» گاهی اوقات در اینکه هر چیزی را در جای درستش قرار دهند به مشکل برمی‌خوردندودرتشویش بزرگی‌عذاب می‌دیدند.

«به پیش! تأمل کافی است! به کپی ادامه بده! تمام صفحه باید پر بشه، همه چیز مساوی است، خوبی و بدی، مضحک یا اعجاب‌انگیزبودن، زشتی و زیبایی، بی‌اهمیت و خاص‌بودن، آن‌ها همگی در بالا بردن آمار به‌کار می‌آیند و بس. هیچ چیز وجود ندارد مگر واقعیت‌ها و پدیده‌های خارق‌العاده.»

لذت نهایی

در مقاله بووارد و بوچت، یوجینیا داناتلو[۳۰] استدلال می‌کند که مظهر و نماد مجموعه فعالیت‌های جوروا جور دو مرد مجرد (بووارد و بوچت) آن‌طور که فوکو و دیگران مدعی‌اند، دایره‌المعارفی کتابخانه‌ای نیست، بلکه بیشتر می‌توان گفت موزه است. این نه تنها به این خاطر نیست که موزه در رمان به‌خودی خود واژه‌ای برجسته است بلکه به‌خاطر ناهمگنی تمام عیاری است که موزه در کنار هم گرد می‌آورد. و آن شامل هر چیزی از جمله خود کتابخانه می‌شود: اگرچه بووارد و بوچت هرگز آن چه بتواند با کتابخانه برابری کند جمع‌آوری نکردند با این وجود آن‌ها موفق به پدیدآوردن موزه‌ای خصوصی برای خود شدند در واقع موزه در رمان یک موقعیت کلیدی به خود می‌گیرد و به‌شخصیت‌های‌علاقه‌مندبه‌باستان‌شناسی و زمین‌شناسی و تاریخ مربوط است. بنابراین در رابطه با موزه، به‌طور مشخص‌تری از اصالت، علیت، بازنمایی و نمادسازی پرسیده می‌شود. موزه هم‌چنین در تلاشی که برای پاسخ‌دادن به سوالات دارد، به معرفت‌شناسی، باستان‌شناسی نیز وابسته است. بازنمایی‌ها و دعاوی تاریخی موزه به تعدادی از فرضیات متافیزیکی دربارهٔ اصولی که در باستان‌شناسی موردنظر است برمی‌گردد. باستان‌شناسی در نهایت می‌خواهد «علم باستان» باشد، اصول باستان‌شناسی در دو مورد اهمیت دارند: هر مصنوع باستان‌شناختی اولاً باید اصیل باشد، و هم‌چنین این مصنوع اصیل باید به‌نوبهٔ خود بتواند زمان طولانی‌ای که بر آن گذشته را بیان کند. بنابراین در نمونه هجوآمیز فلوبر: سنگاب غسل تعمید که بووارد و بوچت کشف می‌کنند باید همان سنگ قربانی سلتی‌ها باشد و فرهنگ سلتی به‌نوبهٔ خود باید کهن الگوی اصیلی از تاریخ فرهنگی باشد. بووارد و بوچت با چند سنگی که از گذشته سلتی به جا مانده بود نه تنها فرهنگی غربی بلکه معنا و محتوای آن‌را نیز به دست آوردند.



نقاشی‌های سیلک اسکرین، رابرت راشنبرگ، ۱۹۶۴-۱۹۶۲، موزهٔ هنرهای آمریکایی ویتنی، ۷ دسامبر، ۱۹۹۰-۱۷ مارس، ۱۹۹۱ (عکاس: لوئیس لارا)

شیء با برچسب، مجموعه اشیاء با مجموعه برچسب‌ها، می‌توانند بازنمایی مناسبی برای دنیای غیر زبانی ایجاد کنند. چنین تصوری حاصل باوری غیرانتقادی در دیدگاهی است که نظم‌دهنده و طبقه‌بندی‌کننده است. می‌توان گفت هم‌جواری فضایی قطعات می‌تواند درک تمثیلی از جهان به دست دهد. اگر این تصور از بین برود، هیچ چیز از موزه برجای نمی‌ماند، خرده ریزه‌ها، توده‌هایی بی‌معنی و قطعاتی بی‌ارزش از اشیایی که در بازنمایی استعاری خود به‌اصل خود عاجز و ناتوانند.

این نگاه به موزه آن چیزی است که فلوبر در کمدی بووارد و بوچت مجسم می‌سازد. آن چیزی که در نظم باستان‌شناسی و تاریخ طبیعی که هر دو از عصر کلاسیک گرفته شده‌اند یافت می‌شود. موزه از همان ابتدا یک نهاد بی‌اعتبار بود و تاریخ موزه‌شناسی تاریخ تلاش‌های بی‌وقفه‌ای برای تکذیب ناهمگنی در موزه‌هاست، تا آن‌را به سیستم و سلسله‌ای همگن تبدیل کنند.

۳۰- Eugenio Donato: ۱۹۳۷-۱۹۸۳ منتقد ادبی و فلسفی، ارمنی-ایتالیایی بود که نقش مهمی در آموزش آمریکایی‌ها در چگونه خواندن نظرات پساساختارگرایانه ایفا کرده است.

اعتقاد به امکان مرتب‌کردن خرده‌ریزه‌های موزه که توسط بووارد و بوچت منعکس می‌شود تا به امروز مورد پافشاری بوده است. چیدمان دوبارهٔ مجموعه‌های شهری قرن نوزدهمی در گالری‌های آندره مایر به‌ویژه در طول دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ میلادی گواهی بر این مدعا هستند. بنابراین هشدار هیلتون کرامر اینست ؛ ملاک درجه‌بندی اشیاء زیبایی‌شناختی در موزه در طول دوران نوگرایی رها شده است.(وضعیت بدیهی شاهکارها) در نتیجه «هر چیزی امکان پذیر بود» ، هیچ شاهدی نداریم که صراحتاً برشکنندگی ادعاهای موزه در ربط‌دادن هرچیزی به هم گواهی دهد.

رسیده بود و به‌طور قابل توجهی به واسطه عکسبرداری بدان جسمیت بخشید. هر کار هنری که بتواند عکسبرداری شود می‌تواند در ابر موزهٔ مالراکس جای بگیرد. اما عکاسی نه تنها امکان ثبت چیزهای مختلف ، قطعاتی از اشیاء و خرده‌های آن‌ها را در موزه به ما می‌دهد ، بلکه در

موزهٔ بدون دیوار، آندره مالراکس با صفحات عکاسی(عکاس: پاریس مچ/جارنوکس)

پس از جنگ جهانی دوم ، بزرگترین اثر تاریخی در راستای رسالت موزه ، موزهٔ بدون دیوار آندره مالراکس[۳۱] بود. اگر بووارد و بوچت تقلید تمسخرآمیز ایده‌های میانهٔ قرن نوزدهم باشد ، موزهٔ بدون دیوار ، بیان اغراق‌آمیز ایده‌هایی مشابه در میانهٔ قرن بیستم است. ادعاهایی که مالراکس در آن مبالغه می‌کند ، ادعاهایی از تاریخ هنر هستند به مثابه نظمی بشردوستانه هستند. از آنجا که مالراکس همگون‌سازی نهایی را به‌عنوان اصلی علمی دریافت در واقع جوهر هنری را سازماندهی نیز کمک می‌کند ؛ و ناهمگونی وسیع موجود را به یک تشابه تمام عیار تقلیل می‌دهد. در تکثیر عکاسانه ، یک برجسته‌کاری در صفحه نقش می‌بندد. (تقریباً می‌توان گفت یک توندوی نقاشی شده یا یک حجم برجسته) اینگونه است

۳۱-(André Malraux(1959-1969: رمان‌نویس فرانسوی ، نظریه‌پرداز هنر و وزیر امور فرهنگی بود.

که جزئیات روبنس در آنترپ با میکل آنجلو در رم مقایسه می‌شود. سخنرانی اسلاید مورخین هنری و آزمون اسلاید دانشجویان تاریخ هنر در موزه بی دیوار اجرا شد. در نمونهٔ آخر که توسط یکی از تاریخ‌دانان برجسته ارائه شد ؛ طرح رنگ روغنی با جزئیاتی ریز از «خیابان سنگفرش در یک روز بارانی در پاریس» نقاشی شده در ۱۸۷۰ توسط «گوستاو کالبوت»[۳۲] پرده سمت چپ را در بر می‌گیرد ، در حالی‌که نقاشی از«رابرت ریمن»[۳۳] از مجموعهٔ وینزور سال ۱۹۶۶ سمت راست را تسخیر می‌کند. اما بیایید روراست باشیم ؛ کدام دانش در خود جوهری هنری دارد ؟ در اینجا مالراکس می‌گوید:

"در موزهٔ بی‌دیوار ما ، عکس ، نقاشی دیواری ، مینیاتور ، شیشه‌های پنجره منقوش یکی هستند و به یک خانواده تعلق دارند. تمام مینیاتورهای مشابه ، نقاشی‌های دیواری ، شیشه‌های منقوش ، پرده‌های ملیله دوزی ، لوح‌های منقوش سکینتی ، عکس‌ها ، نقاشی‌های ظروف یونانی ، جزئیاتی از آثار (هنری) و حتی مجسمه‌سازی و... لوح‌هایی رنگ شده در نظر گرفته می‌شود." در این پروسه آن‌ها خاصیت خود را به‌عنوان «شیء» از دست داده‌اند اما با گرفتن مشخصه‌ای مشابه چیزهایی هم به دست می‌آورند ؛ و آن جایگاه والایی است که در سبک به خود می‌گیرند. درک اختلاف بین ماجرای خلیج در تراژدی آشیل (با تهدید قریب‌الوقوع از جانب ایران) با آنچه در نبرد (با ایران) در بلندی‌های سالاموس اجرا می‌شود دشوار است ، و با تأثیری که از خواندنش می‌گیریم به‌طور مبهمی تفاوت را حس می‌کنیم. تمام آنچه از آشیل برجای می‌ماند نبوغ اوست. آن شبیه شکل‌هایی است که در فرآیند تکثیر مفهوم اصالت و کارکرد خود را به مثابهٔ یک شیء از دست می‌دهند.(مذهب و دیگر چیزها) ؛ ما فقط آن‌ها را به چشم آثاری می‌بینیم که نبوغ و خوش‌طبعی آفرینندگانشان را به خانه‌مان می‌آورند ، حتی ممکن است آن‌ها را اثر هنری نشناسیم. بلکه یک لحظه از هنر بدانیم. با تنوعی که دارند ، همهٔ آن اشیاء... از تلاشی یکسان دم می‌زنند. که حضوری پوشیده و پنهان دارد و آن روح هنر است که همه را به جستجویی یکسان بر می‌انگیزد. بنابراین وحدتی نسبتاً ظاهری که توسط تکثیر عکاسانه بر کثرت اشیاء تحمیل می‌شود ، از مجسمه تا برجسته‌کاری ، از برجسته‌کاری تا نقش‌های مهر و از اینها تا لوح‌های چادرنشینان را در بر می‌گیرد. در اینجا سبک بابلی با موجودیتی حقیقی پدیدار می‌شود ، نه به صورت یک دسته‌بندی محض مانند موارد مشابه ، بلکه همانند زندگینامهٔ خالقی بزرگ. هیچ چیز روشن‌تر و صریح‌تر از سبک‌های بزرگ نمی‌تواند تصور سرنوشت ؛ که غایات بشری را شکل می‌دهد ، برساند. سبک‌هایی که تغییر و

گواهی صدساله ،رابرت راشنبرگ ،موزهٔ هنر مترو پولیتن ، ۱۹۶۹ (موزهٔ هنرهای مترو پولیتن ، از مجموعهٔ فلورانس وژزف سینگر ، ۱۹۶۹)

تکامل‌شان از سر بیم و هراس‌هایی است که سرنوشت در گذار از زمین بر جای گذاشته است.

تمامی آثاری که هنری می‌نامیم یا حداقل تمام آن‌هایی که می‌توان در فرآیند تکثیر عکس ارائه کرد ، می‌توانند در جایگاه اثر ادبی خارق‌العاده باشند. هنر در هستی‌شناسی ، توسط مرد و زن با احتمالات تاریخی‌شان به وجود نمی‌آیند ، بلکه توسط بشر با جوهرهٔ اصلی‌اش خلق می‌شود. هم‌چنین موزهٔ بدون دیوار گواه بر فریب‌کاری است ؛ هرچند ناآگاهانه باشد ، اینجاست که تاریخ هنر عمق می‌یابد.

اما مالراکس در حوالی خاتمهٔ کار موزه‌اش خطایی مهلک مرتکب شد ، او در مورد صفحات اقرار می‌کند آنچه بیش از هر چیز همگنی آن‌ها را شکل داده ، صد البته عکاسی بوده است.

۳۲ - Gustave Caillebotte (1848- 1894) از رهبران و پیشگامان مکتب امپرسیونیسم است ،اگرچه‌وی بیشتر از سایر اعضای این سبک به شیوه واقع‌گرایی نقاشی می‌کرد. وی همچنین در زمره اولین کسانی بود که عکاسی را یک شاخه‌هنری می‌دانستند.م

۳۳ - Robert Ryman (1930) نقاش آمریکایی که از ویژگی‌های کار او حرکات نقاشی تک‌رنگ ، مینیمالیسم ، و هنرمفهومی است.م

مادامی که عکاسی وسیله‌ای باشد که با آن اشیاء هنری وارد موزهٔ خیالی می‌شوند ، پیوستگی معینی حاصل می‌شود. اما هنگامی که عکاسی خودش به مثابهٔ شیئی میان دیگر اشیاء می‌آید ، باز ناهمگونی در قلب موزه به‌وجود آمده و دعوی علمی‌اش محکوم می‌شود. حتی عکاسی هم نمی‌تواند شیوه‌ای برای تجسم‌بخشیدن به عکس باشد.

در دیکشنری فلوبر در زیر مدخل کلمه عکاسی اینگونه آمده است ، «عکاسی نقاشی را منسوخ خواهد کرد. (مراجعه کنید به داگروتایپ)» و در زیر مدخل داگروتایپ اینگونه آمده: «جانشین نقاشی خواهد شد.(مراجعه کنید به عکاسی)» هیچ کس احتمال اینکه عکاسی جای نقاشی را بگیرد جدی نگرفته است ، چنین تصوری کمتر از نیم قرن پس از ابداع عکاسی به ایده‌هایی تبدیل شد که احتمالاً با مسخرگی بیان شده بود. در عصر ما ، تاکنون تنها والتربنیامین این تصور را باور کرده است ، با این مدعا که عکاسی ، ناگزیر تأثیر عمیقی بر هنر خواهد گذاشت ، تا حدی که هنر نقاشی ممکن است از بین برود و تجلیات عمده‌اش را با تکثیر مکانیکی از دست بدهد. تکذیب این توان عکاسی در تغییر آیندهٔ هنر ، برای قوت‌بخشیدن به نقاشی نوگرای پس از جنگ ، در آمریکا ادامه یافت. اما پس از آن در کار راشنبرگ به‌تدریج عکاسی هم با نقاشی در تخریب خود همراه شد.

شاید با کمی اغماض بتوان راشنبرگ را در دههٔ اول کار حرفه‌ای‌اش یک نقاش نامید. اما وقتی در اوایل ۱۹۶۰ به‌طور منظم تصاویری عکاسانه پدید آورد دیگر کارش ترکیبی از چاپ و نقاشی بود. راشنبرگ قطعاً از تکنیک‌های تولید (ترکیب و جمع‌آوری) به تکنیک‌های تکثیر(چاپ سیلک ، انتقال طرح‌ها) روی آورد ، این حرکت ما را وادار می‌سازد که هنر راشنبرگ را به مثابهٔ هنر پسامدرن تصور کنیم. هنر پسامدرن از طریق تکنولوژی تکثیر ، تجلی می‌یابد. بحث آفرینش روش‌های ضبط مستند ، نقل قول ، گزینش ، جمع‌آوری و تکرار تصاویری که از قبل موجودند را به ما می‌دهد. اعتقاد بر اصالت ، صحت و اعتبار ، و موجودیت که برای بیانی منظم از موزه ضروریست ، در حال تحلیل رفتن هستند. راشنبرگ «الهه راگبی» را ربود و آن را بر سطحی با طرح گُل زعفران نمایش داد که شامل تصاویری از پشه‌ها و کامیون بود. همچنین تکثیری از «کوپید»[۳۴] با یک آینه. او در جایی دیگر همراه با گروهی هلیکوپتر و تصاویر تکرار شده از برج‌های مخزن آب بر پشت بام‌های منهتن آمد. همچنین (کوپید) با دوچرخه در کنار کامیون‌هایی از گل زعفران و هلیکوپتر در و این بار در«ترنسوم»[۳۵] کنار یک قایق بادبانی و یک تکه ابر و یک عقاب قرار می‌گیرد.

در اثر او درست بالای سر «سه رقاص کانینگهام[۳۶]» در اثر«آسمان ابدی سه» و در بالای مجسمه جرج واشنگتن و یک کلید ماشین تکیه می‌زند. با وجود ناهمگونی مطلقی که در قلمروی عکاسی و در رابطه با عکاسی وجود دارد ، آثار راشنبرگ در موزه از سویی به سوی دیگر و از اثری به اثر دیگر پخش شده است.

مالراکس با احتمالات بی‌پایان و با تعدد مباحث موزه‌اش به جنب‌وجوش می‌افتاد و حتی به راحتی با سازماندهی دوباره عکس‌ها مجموعه‌های سبک‌شناختی جدیدی به‌وجود آورد. تکثیر به این شیوه توسط راشنبرگ بیان می‌شد: رویای مالراکس تبدیل به جوک راشنبرگ شده است. اما همه آن را به شوخی نمی‌گیرند ، حداقل خود راشنبرگ. این را می‌توان در بیانیه‌ای یادبود صد سالهٔ موزه مترپولیتن در سال ۱۹۷۰ مورد قضاوت قرار داد.

در گنجینهٔ سرشت بشر.
شاهکارها به‌طور عادی جمع‌آوری ، حفاظت و تحلیل شدند.
بی‌انتهایی مفهوم در موزه برای لحظه‌ای
جسارت این را به ما می‌دهد
که از رویا و خیال
و آگاهی غیرسیاسی و آرمانی بشر دفاع کنیم

و هماهنگ با آن پاسخگوی تغییرات ، نیازها و پیچیدگی‌های زندگی معاصر باشیم. در حالی‌که هم چنان تاریخ و عشق را زنده نگه می‌داریم.
این گواهی‌نامه ، شامل تکثیر عکاسی‌هایی از شاهکارهای هنری (بدون دخالت هیچ چیز دیگری) توسط کارمندان موزهٔ متروپلیتن امضاء شد.■

۳۴ - خدای عشق که به‌صورت کودک برهنه مجسم شده است.م
۳۵ - Transom: اثر رابرت راشنبرگ، ۱۹۶۳ ، رنگ روغن و مرکب چاپ سیلک روی بوم، ۱۴۲ ×۱۲۷ سانتیمتر.م
۳۶ - (1919-2009) Cunningham Merce یکی از پرنفوذترین و سنت‌شکن‌ترین طراحان رقص آمریکا و جهان بود.م