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 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 در مقاله‌اش 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.

مهم‌ترین کارش در هنر پسامدرن و نقد سازمان یافته 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 همجنس‌گرا در نیویورک در ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ و دیگری کتاب مجموعه مقالات در فیلم‌های «اندی وارهول» با نام «نوع فیلم ما» می‌باشد.

این نوشتار سومین مقاله از کتاب «بر ویرانه‌های موزه» می‌باشد. فصلنامهٔ چیدمان تلاش دارد تا ترجمه‌های بخش‌های دیگر این کتاب را به همین ترتیب دنبال کند.[۱]

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

1-The museum 'old, the Library' new subject.

WWW.CHIDEMANMAG.COM
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گذشتهٔ موزه ، مبحثی نو در کتابخانه

سعیده السادات امامی نیا
دانشجوی کارشناسی ارشد جامعه شناسی دانشگاه الزهراء(س)

در پنجاهمین سالروز موزهٔ هنر مدرن ، ویلیام لیبرمن بازمانده‌های سیستم ابتدایی موزه را با مدیریت آلفرد بار در نمایشگاهی احیاء نمود. کانون تمرکز نمایشگاه بر بازخوانی دههٔ ۱۹۲۰ بود ؛ به دلیل اینکه نه تنها موزهٔ هنر مدرن در این دهه پدید آمد ، بلکه در رشته‌های مرتبط با موزه شکوفا شده بود. فیلم ، عکاسی ، معماری و چیدمان ، طراحی ، مطبوعات ، کتاب‌های مصور و نیز پیکره‌تراشی و نقاشی.

درواقع به سبب این نمایشگاه ، فعالیت هنری دههٔ ۱۹۲۰ در سراسر رسانه‌های مختلف پخش شد ، که در این میان نقاشی و پیکره‌تراشی نتوانستند اقبالی بیابند. هنرهای مرتبط با عکس ، فیلم ، پوسترهای تبلیغاتی و دیگر شاخه‌های کاربردی عملی در پاریس و به‌طور چشمگیری در برلین و مسکو هنرهای مسلط بودند. -با استثناهایی هم چون میرو ، ماندرین ، برانکوزی -

در دوره‌ای که نقاشی و پیکره‌تراشی در آستانهٔ اضمحلال بود ، «شیشه بزرگ» دوشان به‌ویژه در نمایشگاه ، می‌توانست شاهکار دههٔ خود باشد و پیوند آن با مقولات سنتی بسیار گسسته به‌نظر می‌آمد. هنر دههٔ بیست مناسب‌ترین مقوله برای سالگرد موزه بود ، که در اواخر دهه‌ای دیگر (۱۹۷۰) آنجا که نقاشی و پیکره‌تراشی توسط دیگر گزینه‌های هنری جایگزین می‌شد ، ظهور یافت.

اگر دههٔ ۱۹۷۰ دورهٔ سقوط پیکره‌تراشی سنتی و نقاشی به‌حساب می‌آید ، به همان اندازه نیز می‌تواند دوران بازگشت شگفت‌آور سبک‌هایی باشد ، که به‌نوبهٔ خود رواج افراطی محافظه‌کاری با همان شدت دههٔ ۲۰ هستند. پس از موفقیت بنیادین کوبیسم تحلیلی ، که پیکاسو به بازنمود سنتی آنچه دورهٔ نئوکلاسیک می‌نامید ، پرداخت ، باید جنبش‌های رادیکال همراهی می‌شدند در غیر این صورت پدید آمدن جنجال ، دور از انتظار نبود و اما ، هشدار اینجاست که این جنجال تا چه حد قرار است انحرافی افراطی باشد.

گزارش سالانهٔ موزهٔ هنر مدرن به مناسبت جشن سالگردش حاکی از این بود که رئیس‌کل و مدیران موزه توجه کمی به هنر دههٔ بیست داشته‌اند و می‌توان گفت تنها به اندازهٔ دو سال با اتفاقاتی بزرگ دارای محتوا بوده‌اند و به انبوهی از فعالیت‌ها در تاریخچهٔ موزه کمک کردند:

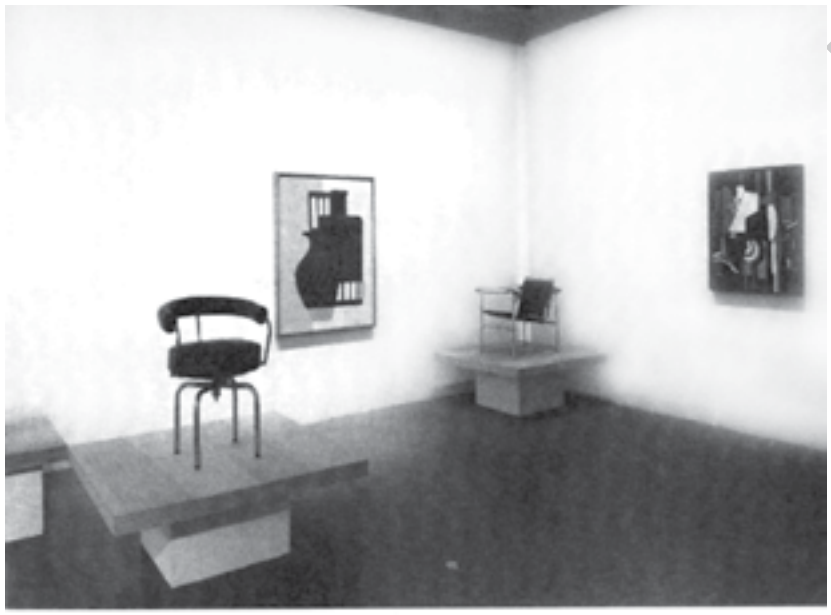
پس از موانع و دشواری‌های قانونی فراوان در روابط عمومی «ایر رایتس» ، موفقیت در توسعهٔ املاک موزه به ارزش هفده میلیون دلار ، بزرگترین نمود قاطعیت برنامهٔ توسعهٔ موزه است. مؤثرترین شخصیتی که موزه به خود دید ؛ پابلو پیکاسو بود که قریب به هزار اثر هنری ارائه نمود و باعث جذب بیش از یک میلیون مخاطب شد. دیگر واقعهٔ تشریفاتی نمایشگاه عکس‌های آنسل آدامز -برای اولین بار در بین تمام موزه‌های هنر- بود که توسط مقامات عالی موزه به‌عنوان موردی منحصربه‌فرد برگزیده شد. و نیز افتخار به فروش بی‌نظیر عکس‌های هنرمندی در قید حیات -عکس چاپی آدامز ، طلوع ماه ، هرناندز ، نیومکزیکو که تاکنون به ۲۲ هزار دلار فروخته شده- نقطهٔ عطف این رویدادها ممکن است برای کسی که به اجبار با واقعیت‌های اجتماعی جهان هنری در نیویورک کنونی دست و پنجه نرم می‌کند ، کاملاً بی‌معنی باشد. حتی می‌توان گفت اهمیت هنر دههٔ ۱۹۲۰ کمرنگ شده و چه‌بسا نمایشگاه با همهٔ آنچه گفته شد تنها زمزمه‌هایی از تشکیل موزه تلقی شده و نهایتاً نگهبان آن به موزهٔ متروپلیتن انتقال یابد.

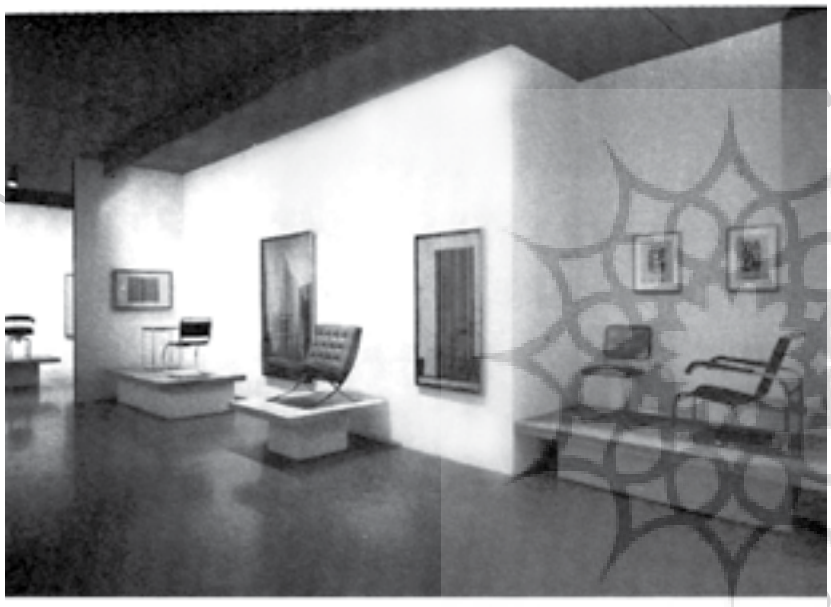
تصور هنری که در رویداد خاص تاریخی‌اش محدود بود ، با عزیمت از انجمن قدیمی نقاشی و پیکره‌تراشی و پذیرش تکنولوژی جدید در ساخته‌هایش ، به سمتی می‌رود که بگوید هنر

تنها توسط خلاقیت منحصربه‌فرد بشری محدودیت می‌پذیرد. در حال حاضر می‌توانیم چنین بپنداریم، که هنر مدرن هنری است که ظاهرا در تمامی زمان‌ها درک خواهد شد، خصوصاً در شاهکارهایی که توسط هنرمندان حرفه‌ای به‌وجود می‌آید(مفرد)، «پیکاسو» امضائی انسانی که تی‌شرت‌های هزاران نفر در خیابان‌های نیویورک را آراسته، گواهی است بر پنداشت‌های واحد که آن‌ها به نمایش می‌گذارند و به داشتنش بر خود می‌بالند. به این معنی که این‌گونه به «مرد نابغه» ادای احترام می‌نمایند. اما این موزهٔ متحرک ساخته شده از تی‌شرت، خود بخشی از نمایشی دیگر بود، نمایش وظیفه‌شناسی و ادای مسئولیت.

اسطوره‌ها، کلیشه‌ها ، چیزهای پیش پا افتاده و روزمره ، تأویل‌پذیری‌ها در مورد نبوغ هنری که دلالت مناسبی بر این امضا (پیکاسو) بودند هیچگاه ، نه تنها در رسانه‌های جمعی -آنجا که انتظار می‌رفت وجود داشته باشد- بلکه حتی توسط خود موزه ، موزه‌داران ، دلالان و واسطه‌ها ، منتقدان و هنرمندان ، به‌طور چشمگیری بازتاب نیافتند. عقیدهٔ رایج بر اینکه هر چیزی مورد شک است ، می‌تواند رفتاری واپس‌نگر باشد بر منفی بافی‌های انسان گریز ، و از این طریق چیزهایی نادیده انگاشته می‌شود.

کمتر از پنج سال پیش ، در متنی با موضوع هنر معاصر برای حضار دانشگاه هنر ، آورده بودم که دوشان به‌عنوان هنرمند قرن در اوایل دههٔ بیست ، جایگزین پیکاسو شده است که البته به رویهٔ معاصر هم نزدیکتر است. حالا به‌نظر می‌رسد که باید حرف‌هایم را قورت بدهم. در نشستی دوستانه با پیکاسو که با نگاهی به گذشته و جهت صحبت اختصاصی در مورد موزهٔ هنر مدرن و هنر در آمریکا تشکیل شد ، از شخصیت‌های هنری جهانی دعوت شده بود ، تا دیدگاهشان را بیان کنند. نقاش موفق معاصر الیزابت موری این‌طور بیان داشت: "پیکاسو هنرمند آوانگارد زمان ماست ، او واقعاً می‌گوید هرکاری





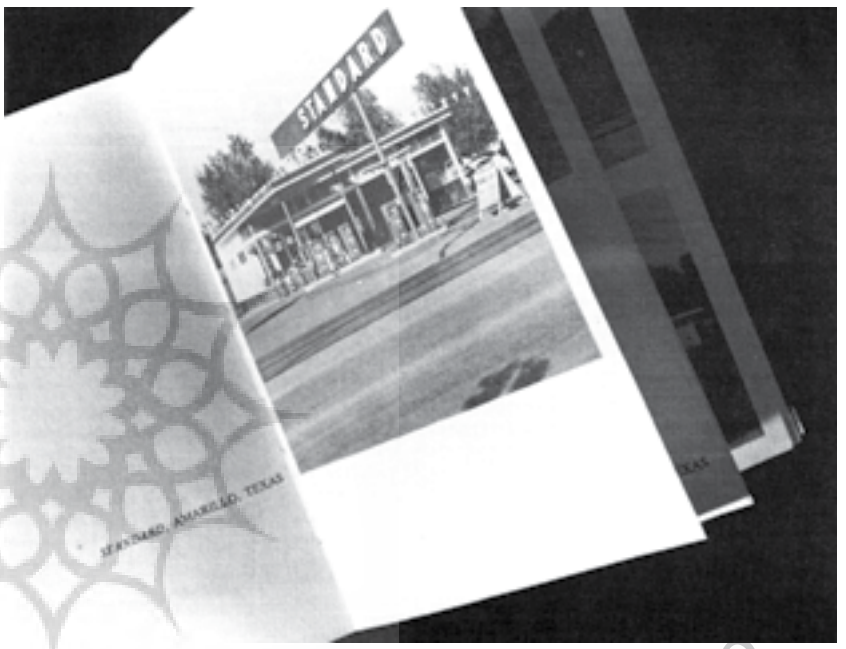
تصویر شمارهٔ ۱: چیدمان چشم‌انداز هنر قرن بیستم

موزهٔ هنر مدرن، ۱۴ نوامبر ۱۹۷۹-۲۲ ژانویه ۱۹۸۰ (موزهٔ هنر مدرن، نیویورک)

می‌توانید انجام دهید". دوست نقاش وی منتقد سابق ؛ برک بویس با جزئیات به‌طور مشابهی توضیح می‌دهد:

"پیکاسو انگار که هیچ ترسی به خود راه نمی‌دهد. او هرکاری بخواهد انجام می‌دهد ، و واضح است که کارهای زیادی برای انجام دادن هست... در مورد پیکاسو اینکه بخواهم بگویم چه چیزی برای نقاش‌بودن بنیادی‌تر و اساسی‌تر است ، نقاش‌شدن باید آسان‌ترین چیز ممکن در دنیا باشد ، چرا که هست و در آن هیچ دستور و قانونی نیست. همهٔ آنچه باید انجام دهید ، آن چیزیست که می‌خواهید انجام دهید. شما باید تنها و تنها هر چیزی را ترقی و تعالی بخشید."

این درسی است که از پیکاسو می‌آموزیم ؛ هیچ قیدی در کار نیست ، این قید خواه قرارداد تلقی شوند خواه زبان و گفتمان و حتی ایدئولوژی ، نهاد یا تاریخ ، تنها آزادی‌ست که وجود دارد. آزادی مطلق در ابداع و نوآوری در هر آنچه بخواهید به انجام برسانید. پیکاسو هنرمند آوانگارد زمان ماست چرا که پس از مباحثات خسته‌کنندهٔ فراوان حول تاریخ یا ایدئولوژی و حول مرگ مولف ، افشاگری قابل بسطی را ارائه کرد ، که پس از این ، ما دیگر آزاد هستیم.



تصویر شمارهٔ ۲: اد روشا، (بیست‌وشش پمپ‌بنزین)۱۹۶۲ (عکس‌ها از لوئیس لالر)

رویای این آزادی خلاق توسط هنرمندان معاصر تصور می‌شد و اینکه هزارها اثر توسط تاریخ‌نگاران تأئید شد ، تأئیدی بر کار آن‌ها بود. نوعی واکنش به این جریان در نوشته‌ای ازجان ریچاردسون ، «بازخوانی نیویورک از کتاب‌ها» بود که در آن پیکاسو چنین نامیده شده ؛ هنرمند زیرک و حیرت‌آور تمامی زمان‌ها. ریچاردسون نبوغ هنری را از همان ابتدایش توضیح می‌دهد ؛ او با اذعان به برتری نوابغ از همان ابتدای کودکی ، اینطور بیان می‌دارد: "یک جور انرژی و حس تشخیص در آن‌ها هست که سبب می‌شود به‌طور حیرت‌انگیزی بالغ و بالیده باشند" و در مورد هنر قرن بیست "این تغییرات سبکی هستند که سبب تحول در هنر قرن بیستمی شده‌اند" ، آثار هنری اخیر به‌گونه‌ای زننده ، آمیزه‌ای از تمسخر خود و البته خودبزرگ‌بینی‌اند.

ارزیابی ریچاردسون تنها بر یک جنبهٔ مشخص نظر ندارد. او چنین استدلال می‌کند که تا زمان مرگ پیکاسو قدرت هیچگاه جابه‌جا نشده بود. از دید ریچاردسون هنر پیکاسو هنری ذهنی است. اینکه می‌گوید: واقعیت‌های زندگی او —پیکاسو- بیش از آن است که در قالب ، سبک و در اشتراک با دیگر هنرمندان بزرگ -به استثنای ونگوگ- آمده است. به‌طوری‌که هیچگاه معنا و ارزش چنین کارهای بزرگی را فراموش نمی‌کنیم ، ریچاردسون بر این تأکید می‌کند که باید تا زمان هست ، پاره‌پاره‌های اطلاعات -اعم ازجزئیات معنی‌دار و حتی شایعات- جمع‌آوری شوند. چنین جزئیاتی را در زندگی دیگر بزرگان نمی‌توان یافت که بالقوه بتوانند تا این حد با اهمیت و معنی‌دار باشند.

حاضر و آماده‌های دوشان هرگز بارور نشدند ، هم‌چنان‌که پیشرفت‌های اساسی مدرنیسم -که کولاژ مختص پیکاسو را در برمی‌گیرد- هیچ‌گاه جایگاهی نیافتند ، یا حتی دلالت‌های آن‌ها هم دیده نشد ، در مقابل اسطوره‌های قدیمی هنر کاملاً تازه و زنده نگه داشته شدند. و حالا مرگ مؤلف زنده شده است ؛ این تفکر کاملاً ذهنی بازگشته تا به مثابهٔ هنرمند معاصر ، هنر را ارتقا دهد ، تا هرآنچه می‌خواهد به انجام برساند.

دوشان هنرمندی است که در حاضر و آماده‌هایش بی‌شک نیستی می‌آفریند ، هنرمند تنها مصرف می‌کند ، با دستکاری ، جابه‌جایی ، فرمول‌بندی تازه و جایگزینی در آنچه تاریخ به دست می‌دهد ، برای تغییر ، بسط ، یا گفتمان ، برای بسط این تصور که قدرت از یک نفس قائم به ذات و مستقل برمی‌خیزد ، نفسی ورای تاریخ و ایدئولوژی. پیش‌ساخته‌ها این را القا می‌کنند ، که هنرمند نمی‌تواند بیافریند بلکه تنها می‌تواند برداشت و تعبیر خود را داشته باشد.

این دقیقاً بر تفاوت استوار است ، تفاوت بین آفریدن ، و درطرف دیگر ، تعبیر و از آن خودکردن چیزی. که البته تفاوت هستی‌شناسانه بین نقاشی و عکاسی نیز همین است. جان‌سوارفسکی به وضوح توضیح می‌دهد که: "اختراع عکاسی یک فراگرد اساسی ایجاد کرد ، طریقه‌ای که نه بر تلفیق بلکه بر گزینش استوار بود ، تفاوتی بسیار ابتدایی و بنیادی در کار است. نقاشی آفریده شده و عکس گرفته می‌شود".

البته قابل ذکر است که کمی تناقض در مورد سمت سوارفسکی در انجمن انسان‌گرای آدامز سی‌یرا وجود دارد ، به هر حال در موقعیت دوگانه سمت‌ها ، به‌واسطهٔ رفتار و ذهنیت هنرمند ، مسائل اعتقادی پیش خواهد آمد.

WWW.CHIDEMANMAG.COM

عکاس سالگرد موزهٔ هنر مدرن ، آنسل آدامز از این دید ویران‌گر در مورد عکاسی ناراضی بود: واژهٔ متداول «عکس‌گرفتن» شدیداً بر آن چیزی دلالت دارد که در عمق کلمه‌بندی اتفاق می‌افتد. دیدگاه من به عکاسی بر باورم در مورد بنیه و ارزش جهان طبیعت در صور عظیم و باشکوهش و جزئیات و فرعیات آن مبتنی است. من به پیشرفت و رشد اشیاء معتقدم. اشیایی که به‌طرز شکوهمندی بقا می‌یابند ، رشد می‌کنند و می‌میرند. من به مردم معتقدم بر تصورات سادهٔ زندگی بشر و بر ارتباط انسان و طبیعت. من به آزادی انسان معتقدم ، هم در جان و روان و هم در جامعه ، بر اینکه باید همراه با اثبات زیبایی فوق‌العادهٔ جهان ، توان و نیروی‌شان را در خود بسازند و اطمینان به دیدن و بیان دیدگاه‌شان را به دست آورند. من به عکاسی به‌عنوان یکی از جنبه‌های بروز و دستیابی به این بیان ، و وجد و اطمینان حاصل از آن معتقدم.

یک عکس باشکوه ، حاصل دریافت مخاطب از عمیق‌ترین حسی است که در لحظهٔ عکاسی وجود داشته و به همین خاطر بیان واقعی چیزیست که عکاس در مورد زندگی با تمامیتش احساس و بیان نموده است. اینجاست که باید برچسب وفاداری محض به‌واسطه -عکاس- داده شود ، بیانیه‌ای در مورد نهایت وضوح و کمال ممکن ، با در نظرگرفتن شرایطی که خلق و آفرینش در آن صورت می‌گیرد.

طبق نظر سوارفسکی: "یک هنرمند ، انسانیست که ساختارهای جدید را در ارتباط با نظم می‌جوید و احساس خود به حقیقت زندگی را ساده‌تر بیان می‌کند". برای هنرمند عکاس هجمه‌ای از حس حقیقت -آنجا که عکس آغاز می‌شود- و حس هنرآفرینی و ساختن -آنجا که عکس کامل می‌شود- به خودی خود ، ره‌آورد بی‌نام ، نامشخص و نادری از عکاسی است.

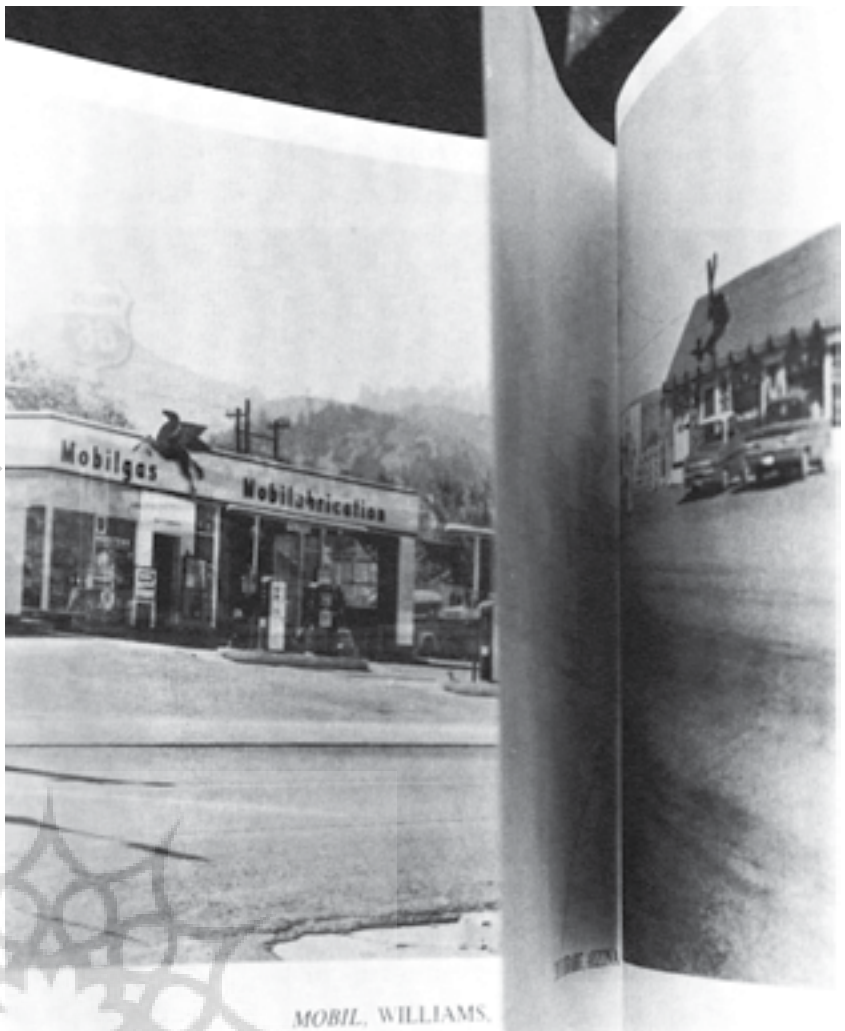
آدامز و سوارفسکی برای هستی‌شناسی تفسیری عکاسی ، به‌عنوان واسطه‌ای از ذهنیت ، یک وضعیت بنیادی تعبیه کردند. در آن زمان تقریباً هر نظریهٔ مورد توجه در حیطهٔ نوگرایی به‌طور مستقل رشد و اشاعه می‌یافت که این اتفاق برای نقاشی زودتر از عکاسی رخ داد. با تکثیر ، سهم عکاسی در گفتمان نادیده گرفته شد ، هر چیزی که در کاربردهای چندگانهٔ عکاسی تعیین‌کننده بود کنار گذاشته شد و جایش را به خود عکاسی داد. با این اوصاف عکاسی آماده می‌شد تا از طریق بازار جدیدی حرکت کند و در موزه جای بگیرد.

سال‌ها پیش جولیا ون هافتن ، به عکاسی علاقمند شد. او به مطالعهٔ مطالب موجود در آن زمان در رابطه با این موضوع وسیع پرداخت و دریافت ، کتابخانه خود کتاب‌های زیادی دارد که حاوی عکس‌های چاپ شدهٔ قدیمی هستند ، به‌خصوص عکس‌های قرن نوزدهم و این فکر به ذهنش خطور کرد که نمایشگاهی برپا کند و گلچینی از این عکس‌ها را به نمایش بگذارد. او کتاب‌های مصور را از تمام بخش‌های مختلف کتابخانه جمع‌آوری کرد ؛ کتاب‌هایی در مورد باستان‌شناسی در سرزمین‌های مقدس و آمریکای مرکزی ، در مورد قصرهای ویران شده در انگلیس و هنر اسلامی در اسپانیا ، روزنامه‌هایی با عکس‌های پاریس و لندن ، کتاب‌های قوم‌نگاری و زمین‌شناسی ، راهنماهای فنی و پزشکی. با این کار او ، کتابخانه برای اولین بار متوجه شد که مجموعهٔ ارزشمند و بسیار بزرگی از عکس‌ها را در اختیار دارد —برای اولین بار ، چون پیش از آن هرگز کسی صرفاً به دنبال عکس‌های موجود در کتاب‌ها نبود- تا آن زمان عکس‌ها به‌قدری در میان منابع گستردهٔ کتابخانه پراکنده بودند که هافتن تنها با تحقیقی صبورانه توانست آن‌ها را پیدا کند. علاوه‌بر این هنگام برپایی نمایشگاه ، هزینه‌های عکاسی نیز در حال افزایش بود. لذا با اینکه در زمان حاضر کتاب‌های دربردارندهٔ لوح‌های اصلی «ماکسیم دوکمپ» یا «فرانسیس فریت» ارزش مادی چندانی ندارند ، اما ده یا پانزده سال قبل حتی آن‌قدر ارزش نداشتند که در بخش کتاب‌های نادر کتابخانه قرار داده شوند.

جولیا ون هافتن حالا شغل جدیدی دارد. او مدیر پروژهٔ مستندسازی مجموعه‌های عکاسی کتابخانهٔ عمومی نیویورک است که گامی موقت در راه خلق بخش جدیدی با نام هنر ، چاپ و عکاسی بود. تلفیقی از معماری و هنر قدیم و بخش چاپ که عکس‌های گلچین شده از تمام بخش‌های کتابخانه نیز به آن‌ها افزوده می‌شد. این مطالب باید مطابق ارزش جدیدی که کسب کرده‌اند مجدداً طبقه‌بندی می‌شدند ، ارزشی که اکنون مربوط به «هنرمندانی» است که این آثار را خلق نموده‌اند. بنابراین آنچه زمانی در بخش یهودیان با طبقه‌بندی «اورشلیم» قرار داشت ، در نهایت در بخش هنر ، چاپ و عکاسی و با طبقه‌بندی «آگوست سالزمن» قرار می‌گیرد. آنچه قبلاً در بخش مصر بود حالا در بخش «بیتو» یا «دوکمپ» یا «فریت» قرار می‌گیرد ، آمریکای مرکزی در بخش «دزیره شارنی» ، جنگ داخلی آمریکا در بخش «الکساندر گاردنر» و «تیموتی اُسالیوان» ، کلیساهای جامع فرانسه در «هنری لوسک» ، «آلپ سوئیس» در «بیسون فره» ، «اسب‌های در حال حرکت» در «مویبریج» ، «پرواز پرندگان» در «مری» قرار می‌گیرند ، هم‌چنین هیجانات داروینی فراموش و به «گیوم دوشن د بولونیه» منتقل شد.

کاری که جولیا ون هافتن در کتابخانهٔ عمومی نیویورک انجام می‌دهد تنها یک مثال از اتفاقی است که در مقیاس وسیع‌تر در کل فرهنگ ما در حال روی دادن است و در نتیجه این فهرست ادامه دارد: فقر در سطح شهر تبدیل می‌شود به «جیکوب ریس و لوئیس هاین» ، تصاویر «دلاکروا و مَنِت» می‌شوند تصاویری به دست «نادار و کارجات» ، ظاهر جدید دیور می‌شود «ایروینگ پِن» و جنگ جهانی دوم می‌شود «رابرت کاپا». زیرا اگر عکاسی در سال ۱۸۳۹ اختراع شده بود ، در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ کشف شد -یعنی عکاسی به‌خودی خود- باز هم سوارفسکی در این مورد توضیح ساده‌ای ارائه داده است:

تصاویری که در این کتاب مجدداً منتشر شده‌اند [چشم عکاس] حدوداً در طی ۱۲۵ سال گرفته شده‌اند. خلق آن‌ها به دلایل مختلف و به دست افرادی با دلمشغولی‌ها و استعدادهای متفاوتی صورت گرفته است. در واقع آن‌ها وجه مشترک چندانی با یکدیگر ندارند جز موفقیتشان و واژگانی مشترک. این تصاویر بدون شک عکس هستند. دیدگاه مشترک آن‌ها متعلق به هیچ سبک یا تئوری زیبایی‌شناختی خاصی نیست بلکه متعلق به خود عکاسی است.



تصویر شمارهٔ ۳: اد روشا، (بیست وشش پمپ بنزین) ۱۹۶۲ (عکس‌ها از لوئیس لالر)

در این متن است که سوارفسکی تلاش می‌کند خصوصیات دیدگاه عکاسی را مشخص کند تا مواردی را که خاص عکاسی بوده و به هیچ رسانهٔ دیگری تعلق ندارند تعریف کند. به‌عبارت دیگر هستی‌شناسی سوارفسکی از عکاسی، آن را به رسانه‌ای مدرن -به اصطلاح کلمنت گرینبرگ - تبدیل می‌سازد: شکلی از هنر که می‌تواند با خصوصیات اساسی‌اش خود را از دیگر اشکال هنری متمایز سازد. مطابق این دیدگاه است که عکاسی مجدداً تعریف و تکثیر می‌شود. از این پس عکاسی را می‌توان در بخش‌های مربوط به عکاسی یا بخش‌های هنر و عکاسی یافت. عکاسی که به این نحو تفکیک شده دیگر در کارکردهای گسترده مفید نخواهد بود، دیگر هدفش اطلاع‌رسانی، ثبت وقایع، شواهد، به تصویرکشیدن یا گزارش‌دادن نخواهد بود. زمینهٔ عکاسی که در گذشته چندگانه بود از این پس به یک زیبایی‌شناسی واحد و جامع کاهش می‌یابد. درست چنان که نقاشی و سنگ‌تراشی در اواخر قرن هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم ازکلیساها و کاخ‌های اروپا گرفته شده و به موزه‌ها واگذار شدند و از این طریق استقلال جدیدی پیدا کردند و از کارکردهای پیشین خود رهایی یافتند، اکنون عکاسی نیز با پاگذاشتن به موزه‌ها استقلال خود را می‌یابد. اما باید در نظر داشته باشیم، برای آن که این درک زیبایی‌شناختی جدید رخ دهد، طرق دیگر درک عکاسی در هم شکسته و از میان برداشته می‌شوند. کتاب‌هایی دربارهٔ مصر به‌کلی پاره شده و از بین رفتند تا عکس‌های «فرانسیس فریت» قاب شوند و روی دیوار موزه‌ها قرار بگیرند. هنگامی که عکس‌ها به موزه‌ها برده شدند، دیگر ظاهر متفاوتی داشتند. شاید قبلا عکس‌های «کارتیر برسون» را به خاطر اینکه انتقال‌دهندهٔ اطلاعاتی در مورد انقلاب چین یا جنگ داخلی اسپانیا بودند نگاه می‌کردیم، اما اکنون برای سبک بیان هنرمند است که آن‌ها را بررسی می‌کنیم.

این تلفیق کارکردهای چندگانهٔ قدیمی عکاسی و شکل‌گیری ساخت معرفت‌شناختی جدید برای نگاه به عکاسی، تنها بخشی از توزیع مجدد و پیچیدهٔ دانش است که در تمامی اجزای فرهنگ روی می‌دهد.

این توزیع مجدد مربوط به اصطلاح پست مدرنیسم است. -گرچه اکثر افرادی که این واژه را به‌کار می‌برند نیاز به این دسته‌بندی توصیفی جدید را به‌درستی درک نمی‌کنند- با اینکه استفادهٔ زیادی از واژهٔ پست مدرن می‌شود تا به‌حال هیچ معنای مورد توافقی نداشته است. بیشترین کاربردی که دارد در مفهوم نفی است، بدین معنا که می‌خواهد بگوید مدرنیسم به پایان رسیده است. در زمانی که به معنای مثبتی به‌کار می‌رود مجموعه‌ای درهم از تمام اتفاقاتی است که در زمان حال رخ می‌دهند. بنابراین مثلاً «داگلاس دیویس» که این واژه را بی‌محابا و به‌راحتی به‌کار می‌برد و در مورد آن می‌گوید:

"پست مدرن یک اصطلاح منفی است و ما نتوانسته‌ایم جایگزین مثبتی برای آن بیابیم، اما این به تکثرگرایی امکان شکوفایی می‌دهد (به معنایی آزادی را ممکن می‌سازد حتی در بازار). پست مدرن یک جور فساد ناشی از واپس‌گرایی دارد، چون مدرن با زمان حال در ارتباط است، اما سنت جدید در برگیرندهٔ انقلابی مخالف و ضربه زننده است، نه یک حرکت رو به جلوی تازه".

در واقع انقلاب، تکثرگرایی، توهم آزادی هنری، همگی از نظر بسیاری با پست مدرنیسم هم معنا هستند. البته این مسأله تا آنجایی که با پایان مدرنیسم انواع علائم پسرفت ظاهر می‌شوند، درست است. به‌نظر من به جای توصیف این علائم با عنوان پست مدرن، باید آن‌ها را اشکالی از مدرنیسم نزول یافته، بهت زده و منقطع بدانیم. من معتقدم اینها علائم بیمارگونه‌ای از زوال مدرنیسم هستند.

ورود عکاسی به موزه در مقیاس وسیع، در ارزیابی مجدد آن مطابق معرفت‌شناسی مدرن، وضعیت جدید آن را به‌عنوان هنری مستقل اعلام می‌کرد؛ این‌ها از نظر من نشانه‌های زوال مدرنیسم هستند.

آن‌طور که عکاسی مستقل نیست و در معنای مدرنیسم ، هنر محسوب نمی‌شود.

هنگامی که مدرنیسم الگوی فعالی در فعالیت‌های هنری بود ، عکاسی بیش از حد وابسته و بیش از حد محدود به جهانی بود که از آن عکاسی می‌شد ، هم‌چنین برای دستیابی به بازتاب خود بیش از اندازه وابسته به ساخت گسترده‌ای بود که در آن‌ها جای داشت و به همین دلیل نمی‌توانست به شکل هنر مدرن جا بیافتد.

این به آن معنا نیست که هیچ عکسی نمی‌تواند اثر هنری مدرن محسوب شود ؛ عکس‌های نمایشگاه هنر دههٔ بیست در موزهٔ هنر مدرن دلایل محکمی هستند بر این که عکس‌هایی معین می‌توانند به‌طور آگاهانه حاکی از زبان عکاسی باشند چنان‌که یک نقاشی مدرنیستی حاکی از اصول خاص نقاشی است. اینست که بخش عکاسی موزهٔ هنر مدرن از همان ابتدا تأسیس و سوارفسکی وارث بخشی شد که منعکس کنندهٔ زیبایی‌شناسی مدرنیستی «آلفرد استایگلیتز» و پیروانش بود. اما سوارفسکی و پیروانش ، باید نگاه به خود عکاسی را ، با بازنگری در چند عکس معدود -که از نظر سوارفسکی توانسته بودند این ویژگی را کسب کنند- می‌یافتند. برای آن که عکاسی به این طریق درک و تصدیق شود باید مروری کامل بر الگوی مدرنیسم انجام گیرد و دلیلش هم این است که این الگو دیگر بی‌کارکرد شده و پست مدرنیسم تا حدی برمبنای همین تناقض شکل گرفته ارزیابی مجدد عکاسی به‌عنوان رسانه‌ای نو می‌تواند نشانگر پایان مدرنیسم باشد و پست مدرنیسم آنجایی شروع می‌شود که عکاسی شروع به تحریف مدرنیسم می‌نماید.

اگر ورود عکاسی به موزه‌ها و بخش هنر کتابخانه راهی برای منحرف ساختن عکاسی مدرنیسم باشد ، شکل مثبتی از انحراف است چرا که عمل هنری‌ای بنیادشکن را برقرار می‌سازد که به درستی پست مدرنیست نام گرفته است. و در مرحلهٔ معینی که عکاسی تکنیک را در هنر وارد کرد ، دسته‌بندی‌های مجزای مدرنیسم را از بین برد. دسته‌بندی نقاشی و پیکرتراشی ، که از استقلال ساختگی خود ، از ایده‌آلیسم خود و درنتیجه از قدرت خود محروم می‌شدند. اولین مصداق این آلایش در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ رخ داد ، زمانی که «راشنبرگ» و «اندی وارهول» به چاپ سیلک اسکرین عکس بر روی بوم نقاشی اقدام کردند ، از آن زمان به بعد استقلال حفاظت شدهٔ هنر مدرن به طور مداوم مورد حملات جهان واقعی‌ای که عکاسی به قلمرو هنر ارائه داده بود قرار می‌گرفت. با گذشت بیش از یک قرن اسارت هنر در گفتمان مدرنیسم و نهاد موزه‌ها که بر پایهٔ فرهنگ و جامعه مهر و موم شده بود ، هنر پست مدرن ناگهان بازگشت به جهان را در پیش گرفت ، که تاحدی عکاسی این امر را ممکن می‌ساخت درحالی‌که هنوز هم متضمن مخالفت با سنت حاکم در رئالیسم سنتی بود.

شاید روایتی دیگر از کتابخانه ، مقصودم را روشن‌تر بیان کند: زمانی به انجام پژوهش تصویری برای یک فیلم صنعتی در مورد تاریخ حمل و نقل استخدام شده بودم ؛ فیلمی که بیشتر با استفاده از عکس‌های موجود و ثابت تهیه می‌شد و وظیفهٔ من یافتن عکس‌های مناسب برای این کار بود. با جستجو در مجموعه‌های کتابخانه‌های عمومی نیویورک که به‌طور گسترده‌ای در موضوع حمل و نقل طبقه‌بندی شده بودند ، به کتابی نوشتهٔ «اِد روشا» به نام «بیست و شش پمپ بنزین» برخوردم که برای اولین بار در سال ۱۹۶۳ چاپ شده و تنها شامل عکس‌هایی از بیست و شش پمپ بنزین بود. به یاد دارم که با خود فکر می‌کردم جالب است این کتاب در جای نادرستی قرار گرفته است ، کنار کتاب‌هایی در مورد اتومبیل‌ها ، بزرگراه‌ها و غیره. هرچند از دید کتابداران این‌طور به نظر نمی‌رسید ؛ اما من می‌دانستم که کتاب روشا یک اثر هنری است و در نتیجه به بخش هنر تعلق دارد. اما حالا به دلیل پیکره‌بندی‌های مجددی که پست مدرنیسم در پی داشته ، نظرم را تغییر داده‌ام. حالا می‌دانم که کتاب اِد روشا در ارتباط با دسته‌بندی‌های هنری که طبق آن کتاب‌های هنری در کتابخانه جای می‌گیرند هم بی‌معنا است و این خود به نحوی موفقیت آن است. این حقیقت که در نظام جدید طبقه‌بندی ، هیچ جایی برای کتاب «بیست و شش پمپ بنزین» وجود ندارد نشانگر نگاه بنیادی کتاب در برقراری سبکی فکری است. مسأله‌ای در دیدگاه پست مدرنیسم هست که نمی‌خواهد نظریه‌پردازی شود و به موجب آن با تکثرگرایی اشتباه گرفته می‌شود. همین است که این دیدگاه زوال مدرنیسم را با آن‌چه جایگزین مثبت مدرنیسم است در یک سرفصل آورده است. در چنین دیدگاهی نقاشی‌های «الیزابت موری» و «بروس بویس» -مصادیقی آکادمیک از مدرنیسم دچار رکود- به همان اندازه جلوه‌های پست مدرنیسم هستند که کتاب‌های اِد روشا -جایگزین‌های آشکار مدرنیسم-. چرا که کتاب‌های عکس روشا از دسته‌بندی‌هایی که مدرنیسم از طریق آن‌ها درک می‌شود گریخته‌اند ، هم‌چنان که از موزهٔ هنر گریختند -موزهٔ هنر همزمان با مدرنیسم به وجود آمد و به‌طور اجتناب‌ناپذیری به تکیه‌گاه آن بدل شد-.

این دیدگاه تکثرگرای پست مدرنیسم مثل آن است که در مورد مدرنیسم بگوییم ؛ «مانه» و «گرومه» بودند که هنگام ظهور مدرنیسم را خبر می‌دادند. -که قطعاً این خود نشانهٔ دیگری از نابودی مدرنیسم است که مورخان تجدیدنظرطلب به آن معتقدند- یا بهتربگوییم ؛ مدرنیسم هم «مانه» است و هم «دیسدر» ، کارآفرینی که از فروش کارت ویزیت‌های عکس‌دار دارایی هنگفتی به دست آورد و او را در تجاری‌سازی عکاسی در سطح گسترده پیش قدم نمود و عکس‌های خسته‌کننده‌اش در حال حاضر در موزهٔ هنر متروپولیتن ، در نمایشگاهی به نام «بعد از داگر: شاهکارهایی از بیبلیوتک نشنال» آویخته شده‌اند. ■