مـــوزهٔ پســـت مـــدرن

سیده سعیده امامی نیا

کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه الزهراء

تصویر شمارهٔ ۱: جیمز استرلینگ، میشل ویلفورد و شرکا، نئو استاتس گالری، اشتوتگارد، ۱۹۸۲-۱۹۷۷

بخشی از نمای روبرویی از سطح خیابان (عکس از لوئیس لالر)

می‌دانیم که ساختار پست مدرن بر تدابیر تاریخی ، مآخذ میانبر و زیرکانه و جناس تصویری بنا شده است. با این وجود یکی از شوخی‌های اخیرش برایم تکان‌دهنده بود ، مورد نظر من کاری است که جمیز استرلینگ برای جشن نیو اشتات گالری[۱] در اشتوتگارت[۲] ساخت. من در مقالهٔ «بر ویرانه‌های موزه» [۳] بیان داشتم ، مزاح آموزندهٔ استرلینگ[۴] در یک دیتیل از دیوارنمای صیقلی موزه آنجا که به یک چشم به هم زدن آن را به ویرانه‌ای بدل ساخت ، تجسم می‌یابد. این کار یک ارجاع است ، خصوصاً به یک سنت تاریخی که ماندگاری معماری را در پس نمای باشکوه موزه نشان می‌دهد. یک گاراژ پارکینگ که خود را به صورت حقیقت بدیهی نهفته در مواد بروز می‌دهد ، بلوک‌های عظیم تراورتن و ماسه سنگ را روکش و سنگ‌های واقعی را آن‌هایی می‌داند که در کف زمین قرار گرفته‌اند. این استعاره کنایه‌آمیز حتی می‌تواند استقبال معمار پست‌مدرن از کارهای هنری اخیر باشد که چیزی جز بلوک‌های بزرگ آرایش دیده روی زمین آن را تشکیل نمی‌دهد و مقابل موزه گرانیت اولریچ واکریم[۵] (نرماندی) در کنار گالری ملی «میه ون درو»[۶] در برلین ، به طور دائمی برپاست. یا بلوک برلین ریچارد سرا[۷] ، برای چارلی چاپلین که به‌طور زیرکانه‌ای در میدان عمومی همان موزه قرار گرفته است.

اما من هم‌چنان می‌خواهم بدگمان بمانم که استرلینگ در اینجا با بحث من در اینکه پست‌مدرنیسم بر ویرانهٔ سیستم موزه بنا شده ، تداخل می‌یابد. اگر موزه موسسه‌ای باشد که زمان آن به سر رسیده است ، به نظر می‌رسد که استرلینگ به حالت تمسخرآمیزی می‌پرسد ، پس چرا باید یک بخش اضافی دیگر برای اشتات گالری بسازم! دلیلش چیست که همزمان با اینکه وارد پست‌مدرنیسم می‌شویم شاهد بزرگترین رشد در ساخت و ساز موزه از قرن نوزدهم باشیم.

به سال ۱۹۸۶ در پروژه‌ای در بررسی نمونهٔ اولیهٔ موزهٔ هنری ، موزهٔ کارل فردریش شینکل[۸] در برلین مشارکت کردم. خصوصاً این برای من جالب است که جیمز استرلینگ عمداً مجموعهٔ

1- Neue Staasgalerie in stuttgart

2- stuttgart

3- On the Museum “s Ruins

۴-Stirling ، معمار قرن بیستمی

۵-UlrichRuckriem ، پیکرتراش و مجسمه‌ساز مینیمالیسم

6 -Mies van der Roe

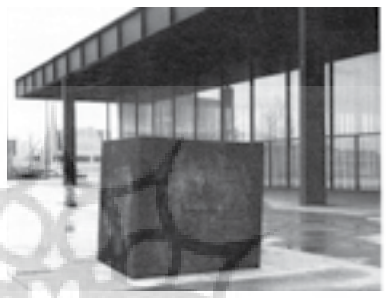
۷-RichardSerra ، مجسمه‌ساز مینیمال آمریکایی

8 -Karl Friedrich Schinkel

اضافی خود به اشتات گالری اشتوتگارت را بر اساس طرح شینکل پایه نهاد: ساختمانی که به کشف مهم پست مدرنیسم شناخته می‌شود و در زمان تأسیس خود متضمن تمام و کمال موزه بود. هگل در موزهٔ برلین[۹] نقشی مرکزی دارد به نقل از مارکس در برومیر هیجدهم[۱۰] ؛ هگل اظهار می‌دارد "تمامی اشخاص و حقایق مهم تاریخی در جهان ، همان‌گونه که بوده‌اند دو بار رخ می‌دهند ، وی فراموش کرد اضافه کند: بار اول به صورت یک تراژدی و بار دوم به صورت تقلید(مسخره‌آمیز)." در درام تاریخی موزهٔ هنری آن‌گونه که من بیان خواهم کرد ، هنرمند تراژیک ؛ آلویس هیرت و هنرمند تقلیدی ؛ مارکوس لوپرتز است.

موزهٔ کلاسیک بدین‌گونه ساخته شده است: چهار دیوار ، نور از بالا وارد می شود ، دودر ، یکی برای کسانی که وارد می‌شوند و دیگری برای کسانی که خارج می‌شوند. تمامی این موزه‌های جدید به‌گونه‌ای زیبا هستند ، ساختمان‌های با شکوه مانند بسیاری از گونه‌های هنری و البته نه همهٔ آن‌ها. این ساختمان‌ها به تصاویر و مجسمه‌های ساده و معصوم هیچ شانسی نمی‌دهند. و معماری‌شان باید با عظمت باشد تا خود را آن‌گونه عرضه نماید که بتوان هنر -باشکوه- را در آن جای داد.هنر -باشکوه- نه تنها با دعوی معماری دور ریخته نشد ، بلکه حتی به‌عنوان تزئین در خدمت گرفته شده است.

تصویر شمارهٔ ۲: اولریخ راکریم، گرانیت(سنگ خارا)، نرماندی، ۱۹۸۵ (عکس از توماس مارکوارد)



تصویر شمارهٔ ۳: ریچارد سرا، بلوک برلین برای چارلی چاپلین، ۱۹۷۷ (عکس از رینارد فردریچ)

پس از گذشت ۱۶۰ سال از نقد آلویس هیرت به ساخت موزهٔ برلین-شینکل ، هیرت تنها هنرمند بخش تراژیک نیست -داستان وی بعداً با شرح من از کارل فردریش ون رومر در داستانم پیش می‌رود-.

توان گفت لوپرتز هم نقاشی معصوم بود ، لوپرتز زمانی‌که درمی‌یابد آثارش تنها بر دیوارهای موزه درک می‌شوند و به آن‌ها وابسته‌اند ، صراحت بیان خود را از دست می‌دهد و ابعاد نقادانه آثار گذشتگان را رها می‌کند. در واقع وی به خاطر استفاده از آثارش در موزه‌ها راضی است. زمانی که من نیواشتات گالری را دیدم ، مجموعه‌ای فشرده بود از آثار مدرن و معاصر که دوباره در یک گالری نمایش موقت نصب شده بودند ، در واقع توالی کارهای نوابغ بود ، که گزاری فوق‌العاده روان از نقاشی‌های جکسون پولاک[۱۱] ، مارک روتکو[۱۲] و برنت نیومن[۱۳] به آثار جورج بسلایت[۱۴] ، آنسلم کیفر[۱۵] و در نهایت خود لوپرتز را ایجاد کرده بود و این مایهٔ خرسندی وی می‌شد. که البته هنر سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ -دورهٔ دستاوردهای اجتماعی و سیاسی- در این توالی رنگ باخت. و همان‌گونه که لوپرتز بیان می‌کند ، به محض برپایی گالری اصلی نیو اشتات گالری ، هنر آلمانی به حاشیه رفت. در نمایشگاه قرن بیستم که برای آکادمی سلطنتی در لندن به حمایت کول[۱۶] و دولت‌های تاچر[۱۷] برپا شده بود ، دستاوردهای حیرت‌آوری همانند آثار جارن هارتفیلد[۱۸] ، داربون[۱۹] و برند[۲۰] و هیلا بچر[۲۱] و اولریچ روکریم[۲۲] ، لوتار بومگارتن [۲۳]و هانس هاک[۲۴] را به نمایشگاه راه ندادند ، و این آثار از توالی جا ماندند. هنر آلمانی در قرن بیستم هنر نوینی را نمایش می‌داد که مدعی یک شیوهٔ خاص ملی ، ملی‌گرایی ، سنت‌گرایی و سنت اکسپرسیونیسم بود. و این در مرحله‌ای واقع شد با مجموعه‌ای از محرومیت‌ها ، تحریف‌ها ، بیانگری پایین و آثار غیرقابل نمایش -به ویژه هنر ویمر و هنر سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰- که مانع موفقیت اکسپرسیونیسم شد ، و از قرار معلوم باید توسط هنرمندی چون لوپرتز نمایش داده می‌شد.

در فرهنگ ، در مقیاسی بزرگ ، پیشرفت با واژهٔ پست مدرنیسم آمیخته است -پیشرفتی که آثار سیاسی شده و ماتریالیست سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ را انکار می‌کند- دودمان ملی تاریخی می‌یابد و ما را به توالی غیرمنقطعی از هنر در موزه برمی‌گرداند. و اما حیات مجدد هنر به خوبی در فضای موزه جای گرفت ، هم از نظر مادی و هم منطقی ؛ -بازگشت نقاشی‌های سه پایه‌ای و مجسمه‌های برنز ، احیای مجدد یک معماری استاد بنایی- اینها هم اکنون به عنوان پست مدرنیسم شناخته می‌شود.

اگر من می‌خواهم در مورد جوک استرلینگ[۲۵] بدگمان باشم به این دلیل است که تفسیر وی از پست مدرنیسم ،

9-Berlin

۱۰- Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon ، عنوان مقاله ای از مارکس.

۱۱- Jackson Pollack ، نقاش آمریکایی و یکی از چهره‌های بزرگ جنبش اکسپرسیونیست انتزاعی.

۱۲- Mark Rothko ، نقاش انتزاعی ، یهودی تبار آمریکایی.

۱۳- Barnett Newman ، نقاش اکسپرسیونیست انتزاعی آمریکایی.

14-George Baselitz

15-Anselm Kiefer

16-Kohl

17- Thatcher government

۱۸- John Heartfield ، یکی از پیشگامان در استفاده از هنر به‌عنوان یک سلاح سیاسی ، با اظهارات ضد نازی‌ها و ضد فاشیستی

۱۹- Hanne Darboven ، هنرمند مفهومی آلمانی از تأسیسات مینیمالیستی شامل جداول و دست نوشته‌های اعداد استفاده کرد.

۲۰- Becher & Hans Becher, Bernd هنرمندان آلمانی ، با استفاده از ساختمان‌های صنعتی و سازه‌های مشهور.

21-Hans Becher

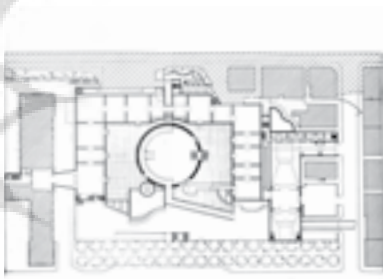
22-Ulrich Ruckriem

۲۳- Lothar Baumgarten ، هنرمند مفهومی آلمانی.

۲۴- Hans Haacke ، هنرمند آلمانی آمریکایی.

25 - Stirling` s little joke

در یک ضدیت شدید با تفسیر پیشنهادی من ؛ آن‌طور که در مقالهٔ «بر ویرانه‌های موزه» ارائه دادم قرار دارد. در حالی‌که تفسیر آن‌ها تحت‌الشعاع عمل سیاسی است ، تفسیر من توجه -مثبت- به آن‌ها را در برمی‌گیرد. برای من هنر -آثار- پست مدرنیست آثاری همانند آثار دنیل بورن[۲۶] و مارسل برودتیر[۲۷] ، ریچارد سرا ، و هانس هاک ، سیندی شرمن[۲۸] ، شری لوین[۲۹] و لوئیس لاولر[۳۰] بود. با به‌کارگیری استراتژی‌های مختلف این هنرمندان برای افشای شرایط اجتماعی و مادی تولید و البته پذیرش هنری تلاش کردند. -شرایطی که در عملکرد موزه نادیده گرفته می‌شدند- می‌توان به این لیست هنرمندانی را اضافه کرد که سبک‌های تولیدی ناسازگار با فضای موزه را دگرگون خواهند کرد. و البته داوطلبان جدیدی را می‌طلبد که به عمل اجتماعی خارج از موزه مبادرت ورزند.



تصویر شمارهٔ۴: جیمز استرلینگ، میشل ویلفوردو شرکا، نئواستاتس گالری، اشتوتگارد، ۱۹۸۲-۱۹۷۷

پلان طبقه گالری (با تشکر از جیمز استرلینگ، میشل ویلفورد و شرکاء)

به طور خلاصه پست مدرنیسم مورد نظر من در معرض آرمان‌گرایی مدرنیسم و در نقد ماتریالیسم است و به موجب آن اثبات بنیاد موزه بر پیش فرض ایده‌آلیسم ؛ که در این صورت با هنر خلاقانه معاصر ، تناسبی نخواهد داشت. برخورد من با این آثار هنری به من ایدهٔ یک پروژهٔ مکمل را

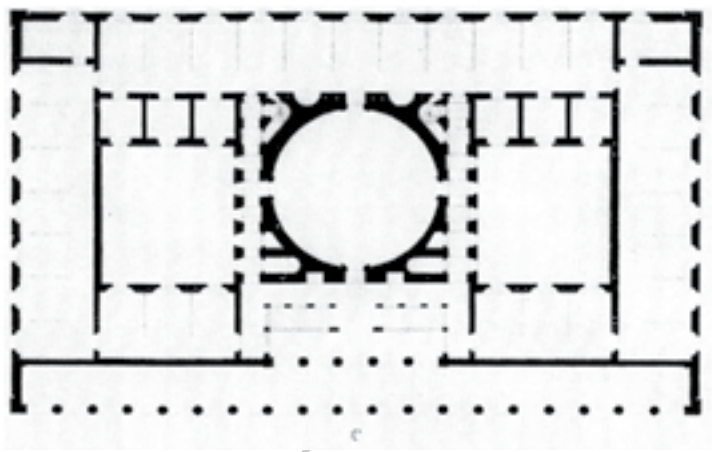
۲۶- Daniel Buren ، هنرمند مفهومی فرانسوی.

۲۷- Marcel Broodthaers ، شاعر، فیلمساز و هنرمند بلژیکی.

۲۸- Cindy Sherman ، عکاس و کارگردان آمریکایی، به پرتره‌های مفهومی‌اش شناخته می‌شود.

۲۹- Sherrie Levine ، عکاس امریکایی.

۳۰- Louise Lawler ، هنرمند و عکاس ایالات متحده.



تصویر شمارهٔ۵: کارل فردریچ اشنیکل، موزه آلتس، برلین، ۱۸۳۰-۱۸۲۳ ، پلان گالری عکس، از مجموعه طرح معماری اشنیکل، ۱۸۴۳-۱۸۴۱

(با تشکر از کتابخانه عمومی نیویورک)

داد ، پروژه‌ای که می‌تواند عمق تاریخی به نظریهٔ پست مدرنیسم بدهد ، که از بررسی نقش موزه در تولید و پذیرش هنر در فرهنگ مدرن آغاز شد. هرچند دریافت عمومی بر این باشد که موزه و خصوصاً انگاشت فرموله شده از موزه توسط آندره مالراکس[۳۱] ، می‌تواند میان راه‌های متعدد فهم هنر برایمان سازنده و یاری‌دهنده باشد -که البته هیچ کسی عهده‌دار کاوش در جزئیات تاریخی نهادی آن نشده است- من گمان می‌کنم ما بیشتر به باستان‌شناسی[۳۲] موزه در مدل تحلیل فوکویی نیازمندیم تا انگاشت مالراکس. یعنی مدل تیمارستان ، بیمارستان ، زندان. که برای موزه فضایی برابر استثنائات و محدودیت را در نظر بگیرد.

به‌طورکلی در رشتهٔ تاریخ هنر مشخص نشده است که ون ریومر- که پژوهش‌های ایتالیایی او[۳۳] مبنای پژوهش تاریخ هنر مدرن می‌باشد ، نویسندهٔ کتابی در زمینهٔ هنر آشپزی با عنوان روح آشپزی[۳۴] و مزهٔ غذاهای آلمانی- درست سه سال پیش از کار بریلت ساواریان[۳۵] بوده ، ممکن است وسوسه شویم تا از این کتاب به‌عنوان نمونه‌ای -هر چند خیلی جزئی- از عدم تناسب میان تعمق فلسفی و واقعیت مادی در اوایل قرن نوزدهم آلمان یاد کنیم. آلمان ها -اگر با مارکس همراه شویم- تنها متفکر چیزی بودند که فرانسوی‌ها آن را اجرا کردند.

اما باید ارزش اسمی را در کاربرد کلمهٔ روح[۳۶] توسط ون ریومر برای سوسیس و آشپزی در نظر گرفت ، هم‌چنین ویژگی قیاسی میان این عنوان و نام مقالهٔ وی در رابطه با زیبایی‌شناسی -که بر مبنای آن ، ون ریومر پژوهش‌های ایتالیایی خود را آغاز کرد-. این مقاله یعنی «خانواده هنر»[۳۷] و حس خودمانی آن بحث‌برانگیز است. همانطور که ون ریومر عمداً کلمه سنگین روح را برای کتاب آشپزی خود انتخاب می‌کند ، در جای دیگر هم وقتی کلمه مختصر «ایده»[۳۸] را به کار می‌برد ، هگل را به تمسخر گرفته است ؛ که این به میان جسم -حواس- و ذهن اشاره دارد ، و مجالی برای انواع بیانیه‌های تند فراهم می‌کند ، که با رفتارهای نامعلوم و مبهمی تطبیق می‌یابند. در جریان سخنرانی‌های مشهور او دربارهٔ زیبایی‌شناسی ، هگل فورا خود را از نقد خام وان ریومر رها می‌کند و با اعطای روش تحقیق تاریخی به وی ، به‌عنوان پیونددهندهٔ جزئیات دقیق برای استنتاج فلسفی

۳۱- AndreMalraux ،رمان‌نویس فرانسوی، نظریه‌پرداز هنر.

32- archeology.

33- Italienische Forschungen.

35-Geist der Kochkunst

۳۵- Savarin ، وکیل و سیاستمدار فرانسوی، که به خوش‌گذرانی و خوش‌خوراکی مشهور بود، در ژانر مقاله‌نویسی دربارهٔ غذا موثر بود.

36-Geist

37-Haushalt der Kunst

38- idea

خسته‌کننده ، نقش خود را ایفا می‌کند. در این خصوص ، او با ون ریومر و دشمن بزرگ وی -یعنی پژوهشگر آلویس هیرت- کاملاً یکسان برخورد کرد.

اگرچه این ابتدا هیرت بود که به پادشاه پروس -در اوایل سال ۱۷۹۷- پیشنهاد داد موزه‌ای برای مجموعه‌های هنری وی بنا کند ، و گرچه هیرت نقش محوری خود را در مباحثات پیرامون اصول و مشخصات این نهاد تا زمان بازگشایی آن در سال ۱۸۳۰ ادامه داد ، اما در نهایت این ون ریومر بود که تأثیر بیشتری بر شکل نهایی موزه‌ها داشت. ون ریومر که هرگز عضو کمیسیون موزه در برلین نبود ، تنها هدایتگر رویهٔ موزه‌شناسی در ایتالیا بود -جایی که او را فرستاده بودند تا نقاشی‌هایی را با خود بیاورد و فاصله‌های موجود در مجموعه‌ای را که قرار بود تاریخ کامل هنر را نمایش دهد ، پُر کند-. گفته می‌شود که وان ریومر به‌عنوان معلم ، مشاور و معتمد بسیاری از هنرمندان ، پژوهشگران و کارمندان مسئول موزه به عنوان عالی‌جناب خاکستری[۳۹] عمل کرده است.

اما من در عوض می‌خواهم ادعا کنم که این نقش از آن مردی است که مفهوم جدیدی به رنگ خاکستری داد ، مردی که به این گفته‌ها شناخته می‌شود: «هنگامی که فلسفه ، کهنگی‌اش را خاکستری رنگ می‌کند ، شکلی از زندگی است که کهنه شده ، و این پیری خاکستری[۴۰] قرار نیست دوباره به جوانی‌اش باز گردد ، تنها پیری‌اش را درمی‌یابد و بس. جغد مینارو (الهه دانایی) هنگامی به پرواز در می‌آید که گرگ و میش در زوال باشد.» این مرد ، البته هگل است.

در سال ۱۸۱۷ ، کارل ون آلتنسن[۴۱] به‌عنوان اولین وزیر فرهنگ پروس منصوب شد که بلندپایه‌ترین مقام مسئول پادشاهی در موزهٔ مدرن بود. در طول اولین هفتهٔ کاری ، او هگل را به برلین فراخواند تا بر کُرسی فلسفه ، که پس از مرگ فیشته خالی مانده بود تکیه بزند. هگل این فیلسوف -مدیر- را ناامید نکرد: طی دو سال ، او فلسفهٔ حق[۴۲] خود را منتشر کرد ؛ دفاعیه‌هایی در شان حکومت پروسیان و متنی که در آن مفاد خاکستری فلسفه مطرح شود. حلقهٔ دوستان هگل در برلین شامل آلیوس هیرت -فردی که تاریخ معماری را در دانشگاه تدریس می‌کرد- و کارل فردریش شینکل[۴۳] -معمار سلطنتی و سازنده موزه- بود. بین سال‌های ۱۸۲۹-۱۸۲۳ دورهٔ ساخت موزه ، هگل سخنرانی‌های خود را دربارهٔ زیبایی‌شناسی ایراد کرد. اما بخش‌های اولیه سخنرانی‌های او در هیدلبرگ شکل یافته بود -محل اقامت یکی از دانشجویان جوان هگل به نام گوستاو فردریش واگین[۴۴]- در طول اقامت آن‌ها در این شهر ، این دو اشتوتگارت سفر کردند تا مجموعهٔ هنری مشهور برادران بویسری[۴۵] را ببینند ؛ در آن زمان ، آن‌ها به کلکسیونر نقاشی‌های شمالی مشهور بودند. این دیدار موضوع اولین کتاب واگین شد ؛ رساله‌ای که دربارهٔ جان و هوبرت وان آیک[۴۶] بود و در سال ۱۸۲۲ منتشر شد. در ادامه تحقیق جدید واگین در تاریخ هنر ، وی به برلین دعوت شد تا در برنامه‌ریزی گالری نقاشی مشارکت کرده و سرانجام به سمت اولین مدیر آنجا منصوب گردد.

مدت زیادی از گشایش موزه نگذشته بود که واگین توجه خود را صرف کاری ناپسند کرد- دفاع از خود و معلمش وان ریومر از حملات هیرت در مورد بازنگری جلد سوم پژوهش‌های ایتالیایی ون ریومر- هیرت با استفاده از مباحثات او در نقد سالانه[۴۷] -که هگل تا پایان عمرش ریاست هیأت تحریریه آن را بر عهده داشت- استفاده کرد تا خشم خود را بر علیه نهاد موزه آن‌طور که مخالف تصور وی بود ، نشان دهد. هرچند بیشتر بحث مقاله هیرت و پاسخ بلندبالای واگین که در حد یک کتاب بود ، مربوط به جنبه‌های فردی و جزئی بود ، که البته رافائل[۴۸] آن را به بهترین وجه مطرح می‌کند ؛ این بحث تنها اپیزود نهایی سلسله بحث‌های بلند و بالایی بود که از مباحثات میان هیرت و کمیسیون موزه در مورد اینکه موزه باید چگونه نهادی باشد ، برمی‌خاست. در تمامی این مباحث ، هیرت پیشنهاد خود را تنها راه می‌دانست و آن هم با پیش داوری. او نوشته‌ای برای کتیبه موزه ارائه کرد بی‌آنکه به کسی مجال اعتراض بدهد و هر بیلبوردی -داربست- که به این کتیبه اعتراضی داشت ، پایین کشیده می‌شد. بنابراین تا به امروز هم گاه به نوشته‌ای لاتین بر می‌خوریم که: «فردریش ویلیام سوم این موزه را برای مطالعهٔ اجناس عتیقه و هنرهای زیبا پایه‌گذاری کرد».

این خود مقیاسی از چگونگی عملکرد موزه برلین در جزئیات است درحالی‌که بیش از شش یادداشت دربارهٔ چنین نوشته خطی وجود ندارد ؛ بعد از پیش آمدن این قضیه ، پادشاه به گروه زبان‌شناسی تطبیقی آکادمی علوم ، دستور داد تا درباره این موضوع ، نظر خود را اعلام کنند. در یادداشت قابل اعتمادی به مشاور هیأت وزیران ، آلکساندر ون هومبلت نوشت که پروفسور زبان‌شناس -باک[۴۹]- اعلام نموده که هیرت باید خیلی از واژه‌های استفاده شده در نوشته خطی‌اش را تغییر دهد و هیرت در بازگشت از سفر تابستانی خود -که برای نشان‌های خانوادگی مطابق با نوشته‌اش به گوتیگن رفته بود- حیرت زده شد. او می‌گوید در گوشه و کنار موزه ، آلمانی‌ها کتیبه را مسخره می‌کردند ؛ بخشی از آن مربوط به عدم تناسب این نوشته به لحاظ دستوری با زبان لاتین و اعتراضات اصلی مربوط به اسامی‌ای بود که هیرت استفاده کرده بود: نام موزه ، نام اشیاء گردآوری شده و اهداف نهاد موزه.

دو نوشته جایگزین برای این کتیبه پیشنهاد شد -یکی توسط شاعر رومانتیک

39- eminence grise

40-gray in gray

41-Karl von Altenstein

42-Philisphy of right

۴۳-Schinkel ، معمار پروس ، برنامه‌ریز ، و نقاش ، یکی از معماران برجسته آلمان که هر دو ساختمان نئوکلاسیک و نئوگوتیک را طراحی کرد.

۴۴-Gustav Friedrich Waagen ، مورخ هنر آلمانی ، مورد وثوق در نقد.

۴۵-Boisseree brothers ، دو برادر ، کلکسیونر هنر آلمان و تاریخ‌نویس هنر ، قرن نوزدهم.

۴۶-Hubert Van Eyck ، نقاش اهل فلاندرز.

47 - Jahrbucher fur wissenschaftliche Kritik

۴۸-Raphael ، نقاش و معمار ایتالیایی دورهٔ رنسانس.

۴۹-Bockh ، محقق کلاسیک آلمان و باستانی.

لودویگ تیاک[۵۰] و یکی توسط گروه زبان‌شناسان که به امضای فردریش شلایرماخر[۵۱] رسیده بود. پیشنهاد تیاک که از زبان آلمانی با انشای لاتین نوشته شده بود ، بدین طریق نام نهاد را تغییر داد: «بنای صلح هنرهای زیبا.»[۵۲] و شلایرماخر آن را این‌گونه نام‌گذاری کرد: «گنجینهٔ مجسمه و نقاشی»[۵۳] که در آن آثار با توجه به قدمت و نوع هنری‌شان متمایز می‌شوند. هر دوی این نوشته‌ها از تعیین هدف این نهاد صرف‌نظر کردند و این ما را به امتناع آن‌ها از کاربرد اصطلاح موزه برمی‌گرداند. اکنون درک مخالفت‌ها با هیرت در انتخاب کلمهٔ موزه برای ما سخت می‌نماید ، هم به این دلیل که در طول سی سال برنامه‌ریزی آن ، همواره این چنین نامیده شده و هم اینکه موزهٔ برلین در قرن ۱۹ تجسم کامل مفهوم موزه بوده است. اما آیا کسانی هم بر این انتصاب به عنوان اولیه موزهٔ هنر اعتراض داشتند؟ چطور کلمات بنا -تاریخی- و گنجینه ارجح شدند؟

پاسخ این سؤالات در کلمه کارگاه هنری[۵۴] (استودیو) نهفته است که هیرت به عنوان هدف موزه مشخص کرده بود. هنگامی که هیرت از کلمه موزه استفاده کرد و دیگران استفاده از آن را رد کردند ، همه تصور مشابهی داشتند -موزه به اصطلاح بطلمیوس اسکندریه- که در واقع مکانی برای پژوهش بود. محل اقامت دانشمندان و پژوهشگران که شامل کتابخانه و مجموعه‌ای از آثار هنری بود ، یعنی موزهٔ روزگار باستان ؛ همانطور که در یکی از یادداشت‌ها در این‌باره نوشته‌اند: «یک نوع آکادمی»[۵۵]. و این تطبیق موزه با آکادمی بود که افراد نگران این نهاد جدید را وامی‌داشت در برابر آن مقاومت کنند ؛ البته به استثنای هیرت.

هنگامی که تیاک عبارت بنای صلح را به جای موزه پیشنهاد داد ، صلح مدنظرش همان صلحی بود که در کنگره وین تعیین و ایجاد شده بود ، -آثار هنری پروس پس از شکست ناپلئون از پاریس به برلین عودت داده شد- و در سال ۱۸۱۵ انگارهٔ موزه برای اولین بار در برلین ضرورت یافت. در طول جنگهای علیه ناپلئون ، مجموعه‌های غارت شدهٔ پروسیان میراث ملی بودند نه صرفاً داراپی از دست رفته پادشاهی ، بنابراین فردریش ویلهلم سوم برای قراردادن این مجموعه‌های هنری در معرض دید عموم مردم ، موافقت کرد. موزه گشایش یافت و این «گشایش هنر برای عموم مردم»[۵۶] ، توسعه‌ای تاریخی بود که به‌ندرت توسط مورخان هنری مورد بررسی قرار گرفته است ؛ کسانی که خود را ذینفعان بی‌واسطهٔ این پیروزی می‌دانند.

هنر با تودهٔ مردم استحکام یافت بدون اینکه به ساختاری تاریخی و ایدئولوژیک شناخته شود. اما هنگامی که توده مردم توسط تقسیمات جهانی و طبقه‌بندی شدند ، مفهوم آرمان‌گرایانهٔ هگل از دولت و جامعهٔ مدنی به کمک آمد ، نه نقد مارکس از آن مفهوم. و وقتی تصور می‌شد هنر خود به خود در موزه قرار می‌گیرد یک نهاد دولتی داشت با زیبایی‌شناسی آرمان‌گرایانه‌اش ، این کار را انجام می‌داد.

حالا اینکه چه کسی به آن دسترسی دارد؟ چه نوع دسترسی؟ و این دسترسی دقیقاً به چه اندازه است؟ اینها سؤالاتی است که باید مطرح شوند. در لحظهٔ تأسیس موزه ، این سؤالات دور از چشم‌انداز تصمیم‌گیری‌ها بودند. مسأله نامگذاری یک نهاد و مشخص نمودن هدف آن به عنوان یک استودیو -مکانی برای کارهای عملی- تنها یکی از مسائل جزئی است که ممکن است برای نشان دادن پیچیدگی کلی این موضوعات مطرح شود.

برنامه‌های ابتدایی برای موزه برلین ، ایجاد شاخه جدیدی برای آکادمی علوم بود تا مجموعه‌ای مطالعاتی برای هنرمندان و پژوهشگران فراهم کند. در این شکل ، موزهٔ کارهای هنری را برای هدفی عملی در خود جای می‌دهد و مجموعه‌های ناهمگنی از اشیاء ، مجسمه‌های باستانی ، تکه‌های شکسته آثار هنری ، سکه‌ها ، جواهرات ، نقش‌های گچی و نقاشی‌های مدرن را در دسترس طبقات طراح ، پژوهشگران علمی و به اصطلاح دوستداران هنر قرار می‌دهد. چنین موزه‌ای در واقع یک استودیو است. اما شینکِل که مأمور شده بود برای گسترش آکادمی برنامه‌ریزی کند ، دیدگاه اساساً متفاوتی داشت ؛ همان‌طور که از خیال سرخوشانهٔ وی دربارهٔ این موضوع برمی‌آید ؛ احتمالاً خطوط کلی تفکر وی تحت تعلیم فردریش گیلی در سال ۱۸۰۰ ترسیم شده بود.

تصویر شمارهٔ ۶: کارل فردریچ اشنیکل، موزه آلتس، برلین، ۱۸۳۰-۱۸۲۳ ، نمای پرسپکتیو، از مجموعه طرح معماری اشنیکل، ۱۸۴۳-۱۸۴۱

(باتشکر از کتابخانه عمومی نیویورک)

در زمستان سال ۱۸۲۲ ، ویلهلم ون هامبولت[۵۷] پادشاه پروس را در سفر به ایتالیا همراهی کرد ؛ جایی که امیدوار بود بتواند بر شاه تأثیر گذاشته و اهمیت نمادین وجود یک موزهٔ هنری بزرگ ، برای برلین آن زمان را نشان دهد ؛ آن‌گاه ، وی شوق جایگاهی چون آتن را برای اسپیری[۵۸] به سر داشت. اما به محض بازگشت پادشاه ، شینکِل به طور غیر منتظره‌ای ، برنامه‌های دقیق ،

۵۰- LudwigTiek ، شاعر آلمانی، مترجم، ناشر، نویسنده و منتقد، یکی از بنیانگذاران جنبش رمانتیک.

۵۱- Schleiermacher ، فیلسوف و دانشمند آلمانی، برای آشتی دادن انتقادات روشنگری با مسیحیت سنتی پروتستان تلاش‌های ارزنده‌ای داشت.

52- monument of peace for works of fine art

53-treasury for Sculpture & painting

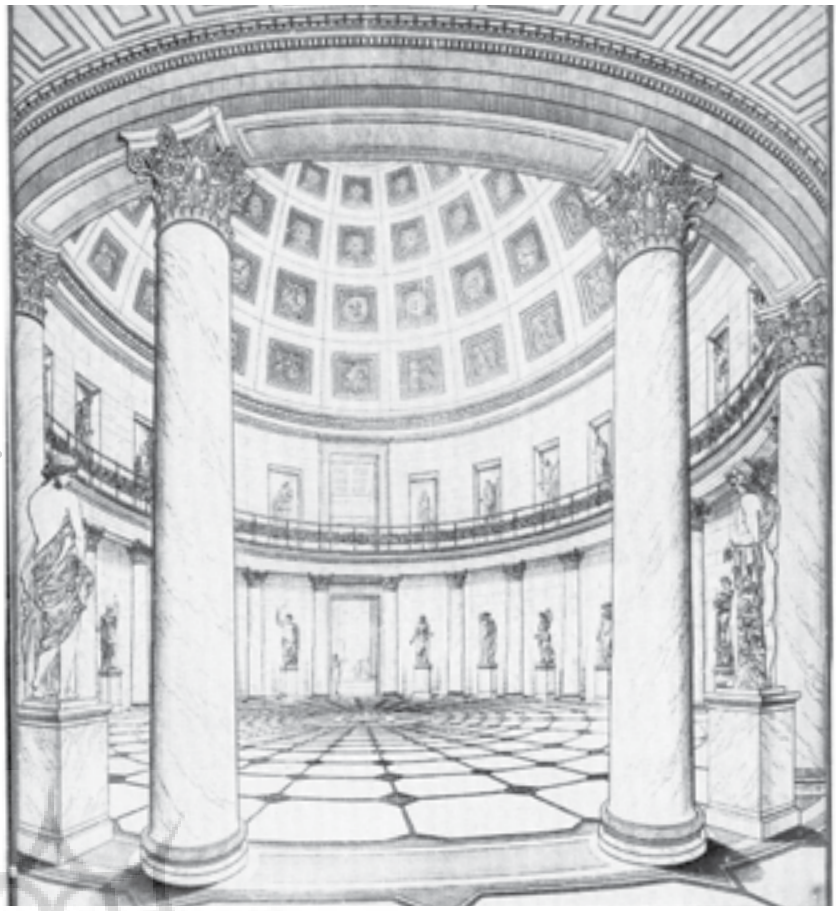
54-studio

55-A kind of academy

56- triumph of art for the public

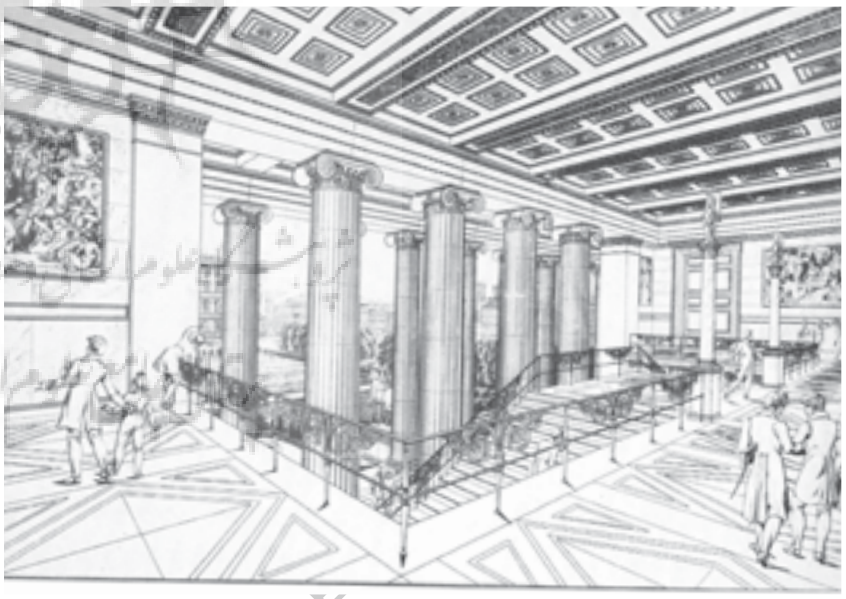
57-Wilhelm von Humboldt

58- Spree



تصویر شمارهٔ ۷: کارل فردریچ اشنیکل، موزه آلتس، برلین، ۱۸۳۰-۱۸۲۳، نمای گالری از راه پله اصلی، از مجموعه طرح معماری اشنیکل، ۱۸۴۳-۱۸۴۱

(باتشکر از کتابخانه عمومی نیویورک)



تصویر شمارهٔ ۸: کارل فردریچ اشنیکل، موزه آلتس، برلین، ۱۸۳۰-۱۸۲۳، دید پرسپکتیوی از ساختمان گنبددار (مدور)، از مجموعه طرح معماری اشنیکل، ۱۸۴۳-۱۸۴۱

(باتشکر از کتابخانه عمومی نیویورک)

طراحی شده و برآوردی کامل از هزینه‌ها برای یک موزه جدید و جدا از آکادمی را به پادشاه ارائه کرد ؛ موزه‌ای که قرار بود آن سوی چیلوس و بر روی لاستگارتن[۵۹] ساخته شود. این پروژه ، چیزی بیش از یک موزه جدید بود. شینکِل نوسازی کامل مرکز برلین را پیشنهاد کرد ، هم‌چنین ؛ تغییر مسیر رودخانه اسپیری ، بهبود امکانات کشتیرانی و ساخت مجدد اسکله‌های بارگیری و انبار کالا در انتهای شمالی که قرار بود جزیره موزه شود ، را پیشنهاد داد. محور اصلی این برنامه تحمیل موزهٔ هنر نئوکلاسیک بود.

کمیسیون موزه با پیشنهاد جدید شینکِل همراه شد. در این میان آلویس هیرت تنها صدای مخالف بود. هیرت در گزارش کوچک خود که به متن موافقت شورا ضمیمه شده بود ، بیان کرد که ترجیح می‌دهد موزه در لوای آکادمی باشد. با این حال ، اگر قرار است موزه در لاستگاردین بنا شود ، اصلاحات بسیاری لازم است. هیرت با برشمردن این تغییرات به مخالفت خود ادامه داد ؛ او یک به یک ، هر کدام از مشخصه‌های اصلی موزه شینکِل را زیر سوال برد ، ردیف دو طبقه نمای خارجی در قسمت جنوبی که سبب می‌شد ساختمان پایه بلندتری از راه پله ورودی داشته باشد ، ساختمان مدور در مرکز موزه و ستون‌های مستقل در طبقه اصلی ؛ جایی که قرار بود مجسمه در آن نصب شود.

هیرت گزینه‌هایی را برای هریک از این عناصر معماری پیشنهاد داد و به اینکه موزه تنها به دو بخش ساده خلاصه شده ، اشاره کرد: یک طبقه برای مجسمه و یک طبقه برای نقاشی ؛ بدین ترتیب این طرح باید دوباره سازماندهی می‌شد تا حداقل پنج بخش را در بربگیرد. و علاوه‌بر بخش‌های مجسمه و نقاشی ، باید برای نقش‌های گچی و مجموعه‌های اشیایی که پیشتر با عنوان قفسه‌های قدیمی[۶۰] و اتاق هنر[۶۱] طبقه‌بندی می‌شدند ، نیز مکان‌هایی را در نظر گرفت. دو مورد آخر به کلی در طرح شینکِل رها شده بودند ، و برای نقش‌های گچی هم اتاق‌های کوچکی را در زیرزمین در نظر گرفته ، برای سکه‌ها و تکه‌های شکستهٔ آثار هنری ، دست‌نوشته‌ها و غیره نیز همین‌گونه برنامه‌ریزی شده بود. ■

ادامه دارد...

59- Lustgarten

60-Antikenkabinet

61- Kunstkammer