Tajrishcircle.org

منطق فرهنگی موزه‌های سرمایه‌داری متاخر[1]

روزالیند کراوس

ترجمه سارا بیژنی‌کیا

به عنوان مقدمه

منطق فرهنگی موزه‌های سرمایه‌داری متاخرِ روزالیند کراوس، تحلیلی از همدستی محیط زیباشناختی موزه و سرمایه‌داری شرکتی است. او مدعی است در نتیجهٔ تغییر شکل هیئت امنای موزه، تغییری اساسی در ادارهٔ موزه در حال وقوع است، که مفهوم موزه به مثابهٔ حافظ میراث عمومی را به نفع برداشتی از آن به عنوان یک ماهیت تجاری با «لیست اموالی شدیدا قابل عرضه و مایل به رشد»، کنار می‌گذارد. «سرمایه‌داری متاخر» شامل «یک صنعتی‌سازی عمومی و جهانی» است که اکنون به تمامی حوزه‌های زندگی اجتماعی رسوخ کرده است. تفکیک مهارت‌های موزه‌دارانه (کیوریتوریال) از [مهارت‌های] مدیریتی، «آرای موزه را شدیدا به نفع طرفداران سود منحرف می‌کند». بهره‌گیری از تحلیل ادوارد مندل که می‌گوید «سرمایهٔ مازاد به کار گرفته نشده»–عباراتی که همچنین مایملک موزه‌ها را توصیف می‌کند– دینامیک سرمایه‌داری متاخر را با تولید یک «نرخ در حال سقوطِ سود» به حرکت می‌اندازد و در عوض «فرآیند گذار به انحصار سرمایه‌داری را سرعت می‌بخشد، کراوس نتیجه می‌گیرد که سازمان‌دهی فعلی موزه‌ها به سمت تخصصی‌سازی، اشتراکات زیادی با سایر «حوزه‌های صنعتی‌شدهٔ فراغت» دارد.

از نظر کراوس، عزم مینیمالیست‌ها به چشم‌پوشی از مفهوم اثر هنری اصیل منحصربفرد، منجر به یک تناقض درونی شد. او می‌پرسد: چگونه ممکن است که یک جنبش هنری که قصد حمله به کالاسازی و صنعتی کردن دارد، به نوعی درون خود رمزگان همان شرایط را در آثار هنری‌اش حمل نماید؟ این مغایرت، به عقیدهٔ او، ریشه در رابطهٔ هنر مدرنیستی با سرمایه دارد: هنرمند جایگزینی برای تولید سرمایه‌دارانه تولید می‌نماید که همچنین می‌تواند کارکردی از آن نیز محسوب شود. مثلا مینیمالیسم از نظر فلسفی خود را متعهد به ارجحیت تجربهٔ زیستهٔ بدن‌مند می‌داند و عزم آن دارد تا اثری را که وابسته به شرایط متغیر میدان فضا[2] است به سوژهٔ نظاره‌گر عرضه کند. با این وجود، این هنر از نظر کاربرد مواد و اشکال صنعتی و کاربست سری‌سازی (مثلا قابلیت بازتولید)، دقیقا در شرایط فرمیِ تشکیل‌دهندهٔ سرمایه‌داری مصرفی سهیم است. در این جهانِ کالاها ساختار تجربه در هنر مینیمالیست توسط سوژه‌ای مصرف می‌شود که فارغ از دانش پیشینی است، در هزارتویی از نمادها و صور خیال غرق است، و قطعه قطعه شدنش را به مثابهٔ امری سرخوشانه[3] می‌بیند. دونالد پرزیوسی و کلیر فاراگو – از مقدمهٔ کتاب «به چنگ آوردن جهان: ایدهٔ موزه»[4]

---

[1] Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', *October*, 54 (Fall 1990), pp. 3-17, reprinted in *October: The Second Decade, 1986-1996*, eds. Rosalind Krauss et al. (Cambridge, Mass, and London: MIT Press, 1997), pp. 427-41. Used by permission of the publisher.

مترجم مقاله را از کتاب «به چنگ آوردن جهان: ایدهٔ موزه» برگرفته است.

[2] Spatial field

[3] euphoria

[4] Preziosi, D. & Farago, C. (2004) Grasping the World: The Idea of the Museum, Axon: Routledge.

Tajrishcircle.org

اول مه 1983: به یاد می‌آورم که در نم نم باران و سرمای آن صبح بهاری شاخه‌ی فمینیستی راهپیمایی مِی دِی[۵] در میدان *ریپابلیک*[۶] دور هم جمع شده بودند. راه افتادیم و درحالی‌که پرچم‌های راهپیمایی را به سوی میدان باستیل[۷] گرفته بودیم، شعار می‌دادیم:«آنکه قرض‌های خود را بپردازد خود را ثروتمند کرده‌است[۸]». تا به وزیر تازه‌منصوب امور زنان میتران[۹] یادآور شویم که قول‌های کمپین سوسیالیست‌ها همچنان به تعویق افتاده‌اند. اکنون که از رویکردی متعلق به دهۀ 80، که گاهی از آن بعنوان «هشتاد غرّان» یاد می‌شود، به آن شعار نگاه می‌اندازم، تصور اینکه پرداختن بدهی‌ها انسان را ثروتمند کند، به شکل رقّت‌انگیزی ساده‌لوحانه می‌نماید. آنچه از پی یک دهه سرمایه‌داری کازینویی آموختیم این است که دقیقا عکس آن انسان را ثروتمند می‌کند. آنچه شما را به شکل افسانه‌ای و ورای دیوانه‌وارترین رویاهایتان ثروتمند می‌کند، تصاحب از طریق استقراض[۱۰] است.

17 ژوئیه1990: سوزان پاژه[۱۱] و من درحالی که از موج گرمای بیرون در امان هستیم، در نمایشگاه او از آثار مجموعۀ پانزا[۱۲] قدم می‌زنیم؛ چیدمانی که بجز سه یا چهار گالری، تمام [فضای] موزۀ هنرهای مدرن شهر پاریس[۱۳] را اشغال کرده‌است. در ابتدا از رویارویی با این آثار– که بسیاری از آثار دوستان قدیمی هستند و از روزهای آغازین نمایش آن‌ها در دهۀ 1960 به بعد ندیدمشان– بی‌نهایت خرسندم؛ [آثاری که] پیروزمندانه دیوارهای گالری‌ها را پر نموده و موفق به حذف باقی چیزها از دیوارها شده‌اند تا آن تجربۀ حضور در مکانِ مفصل‌بندی شده[۱۴]را که مختص مینیمالیسم است پدید آورند. سوزان پاژه به اهمیت این فضا بعنوان حاملی برای آثار واقف است؛ به عبارتی توصیفاتش از تلاش بسیار در جهت تغییر حدود وسیع موزه برای بازنمایی خنثی‌بودگی ضروری پس‌زمینۀ آثار فلاوین[۱۵]، آندره[۱۶] و موریس[۱۷]حکایت می کند. در واقع تمرکز او بر فضا– بعنوان نوعی ماهیت مادی شده و مختصر[۱۸]– برای من از همه چیز جالب تر است. این تمرکز، هنگامی به اوج خود می‌رسد که او مرا در نقطه‌ای از نمایشگاه قرار می‌دهد که برای خودش از همه میخکوب‌کننده‌تر است: بخشی از گالری‌های به تازگی تخلیه، صیقل و خنثی شده، که با توالی اثری جدید از فلاوین، درخشندگی یافته است. اما ما در واقع به اثر فلاوین نگاه

---

[5] May Day روز جهانی کارگر

[6] République

[7] Place de la Bastille

[8] Qui paie ses dettes s'enrichit

[9] Mitterand

[10] leveraging

[11] Suzanne Pagé

[12] کُنت پانزا، یکی از مهمترین مجموعه‌داران هنر پساجنگ و از اولین حامیان پاپ آرت است. او از سال 1966 توجه خود را به مینیمالیسم معطوف داشت و آغازگر این راه، آثار موریس، فلاوین، آندره و جاد بودند. مجموعۀ پانزا که در میانۀ سالهای 1966 تا 1976 جمع‌آوری شد، به زودی بعنوان یکی از شاخص‌ترین مجموعه‌های صرفا متمرکز بر هنر امریکای دهۀ 1960 و 1970 شناخته شد. به ادعای موزۀ گوگنهایم، خریداری این آثار در آن دهه‌ها، نشان از دوراندیشی پانزا دارد زیرا در آن دوره برای چنین آثار هنری «پیشرو»ای بازار آنچنانی در امریکا وجود نداشت. در بسیاری از موارد، پانزا آثار را در قالب گواهینامه یا توافق‌نامه‌هایی خریداری کرد که بوسیلۀ آنها بتواند در آینده آنها را به شکل دیگری به فروش برساند، قراردادی که بازتاب طبیعت رادیکال بسیاری از آثار هنر جدید بود و بعدها موجب مرافعه‌هایی میان خالقان آثار و پانزا شد زیرا او این آثار را بازتولید یا بازچیدمان نمود.

[13] Musée d 'Art Moderne de la Ville de Paris

[14] Articulated spatial presence

[15] Flavin

[16] Andre

[17] Morris

[18] reified and abstracted entity

Tajrishcircle.org

نمی‌کنیم. در ادامهٔ راهنمایی او [=سوزان پاژه]، ما در حال کاویدن دو بخش ابتدا و انتهای گالری هستیم که به دو درگاه ختم می‌شوند و ما تنها تابش مجرد[19] دو اثر دیگر از فلاوین را از آن می‌بینیم که هرکدام در اتاقی متصل به این گالری قرار دارند: یکی با نوری به رنگ سیب سبز، و دیگری با تابشی غیرزمینی به رنگ آبی گچی مشخص می‌شود (تصویر 1). هردوی اینها نوعی مکانِ آن‌سو[20] را نشان می‌دهند که ما هنوز در آن قرار نگرفته‌ایم اما نور در حکم نمادی قابل فهم از آن عمل می‌کند. و از زاویهٔ دید ما، بنظر می‌آید که هردوی این هاله‌ها– چون حلقه‌های نورانیِ صنعتی شده– بر شکل‌گیری دیدگاه ما از ستون‌های سراسر استوانه‌ایِ «سبک بین‌المللی»[21] تاثیر می‌گذارند (تصویر 2). در نتیجه ما این تجربه را نه در مقابل آنچه می‌تواند هنر نامیده شود، بلکه در میانهٔ یک فضای تخلیه‌شده اما مبالغه‌آمیز درک می‌کنیم که خود موزه– در قامت یک ساختمان– به طریقی ابژهٔ آن است.

تصویر 1– آثار «چراغ‌های نئون» فلاوین، چیدمانِ ویلای پانزا

www.mrkcoolhunting.com/en/posts/view/181/villa-panza-dan-flavin.html

[19] Disembodied glow
[20] Space beyond
[21] International style

Tajrishcircle.org

تصویر 2- بنای موزهٔ هنرهای مدرن شهر پاریس به سبک بین‌الملل

در خلال این تجربه، موزه بعنوان حضوری قدرتمند اما به‌درستی تهی، سر بر می‌آورد؛ موزه بعنوان فضایی که مجموعه از آن برداشت شده است. زیرا بدون شک این تجربه، نگریستن به مجموعهٔ ثابت نقاشی‌های آویخته به دیوارهای گالری‌ها را غیرممکن می‌سازد. در مقایسه با ابعاد آثار مینیمال، نقاشی‌ها و مجسمه‌های مذکور همچون کارت‌پستال‌هایی بسیار کوچک و از هم گسیخته بنظر می‌آیند؛ و گالری‌ها ظاهری ایرادگیر، شلوغ و از نظر فرهنگی نامربوط مانند عتیقه‌فروشی‌ها دارند.

هنگامی که به «منطق فرهنگی موزه‌های سرمایه‌داری متاخر» می‌اندیشم، این دو صحنه مرا آزار می‌دهد زیرا به نظر می‌آید که اگر بتوان شکاف میان ناهمخوانی ظاهری آنها را پر کرد، می‌شود فهمید موزه‌های هنر معاصر کنونی چه می گذرد. اینجا دو پل میان این مفاهیم زده می‌شود که سستی احتمالی آنها بدلیل اتفاقی بودنشان است اما به اندازهٔ کافی وسوسه‌آمیزند.

1- در نسخهٔ ژوئیهٔ 1990 از «هنر در امریکا»، مجاورت تحلیل نشده اما گویای دو مقاله را می‌بینیم. یکی از آنها نوشتاری تحت عنوان «فروش مجموعه‌ها» است که تغییر رفتار عمدهٔ رؤسا و امنای اموال موزه را نسبت به آثارشان نشان می‌دهد که آنها را به راحتی «دارایی» می‌خوانند. این چرخش گشتالتی عجیب، از تلقی مجموعه‌ها بعنوان شکلی از میراث فرهنگی[۲۲] یا مظاهر مشخص و بدون جایگزین دانش فرهنگی، به نگریستن به آنها همچون سرمایهٔ عظیم- نوعی مال‌التجاره یا دارایی که ارزشش به تبادل آن وابسته است و درنتیجه زمانی درک می‌شود که در گردش باشد- بنظر ابداعی می‌آید که صرفا برخاسته از ضرورت وخیم مالی نیست بلکه نتیجهٔ قانون مالیاتی امریکا در 1986 است که امکان کسر ارزش بازاری از آثار هنری اهدا شده را حذف نمود[۲۳]. در عوض، این مسئله، تغییراتی ژرف در بافتار موزه را آشکار می‌نماید- بافتاری که ماهیت تجاری آن، نه تنها از طریق منابع اعتباری اصلی فعالیت‌های موزه، بلکه بوسیلهٔ ترکیب هیئت امنای آن معین می‌شود. درنتیجه نویسندهٔ «فروش مجموعه‌ها» می‌تواند این‌گونه بگوید: «تا حد زیادی، بحران جماعت موزه‌داران نتیجهٔ روح بازار آزاد دههٔ 1980 است. مفهوم موزه بعنوان قیَم میراث عمومی، جای خود را به مفهومی از موزه به مثابهٔ موجودیتی تجاری با لیست اموال شدیدا قابل عرضه و بسیار مایل به رشد داده است.

در بخش اعظمی از این مقاله، اعتقاد بر این است که بازاری که بر موزه فشار می‌آورد، بازار هنر است؛ بطور مثال، هنگامی که اوان مورر[۲۴] عضو انستیتوی هنر میناپولیس[۲۵] می‌گوید که موزه‌ها در سال‌های اخیر مجبورند با نوعی «ادارهٔ[۲۶] بازار محور» سر و کله بزنند، یا وقتی که جورج گلدنر[۲۷] عضو موزهٔ گتی می‌گوید «افرادی هستند که می‌خواهند موزه را تبدیل به بازار داد و ستد[۲۸] کنند». در انتهای مقاله و هنگامی که از فروش‌های اخیر موزهٔ گوگنهایم سخن به میان می‌آید، بافتارهای وسیع‌تری

---

[22] Cultural patrimony

[23] یعنی دولت، از اشیاء موزه‌ای بعنوان مال، مالیت بر اموال دریافت می‌کند.

[24] Evan Maurer

[25] Minneapolis Institute of Art

[26] operation

[27] George Goldner

[28] dealership

Tajrishcircle.org

نسبت به خرید و فروش بازار هنر سر بر می‌آورند، آنهم در ساحت حرفه‌ای[۲۹] که در آن ممکن است بحث معدوم نمودن/از دور خارج نمودن[۳۰] آثار به میان آید؛ هرچند که نویسنده در واقع وارد این بحث نمی‌شود.

اما «فروش مجموعه‌ها» شانه به شانهٔ مقالهٔ دیگری تحت عنوان «بازسازی تاریخ هنر» پیش‌می‌رود که معضلات ناشی از جنبش هنر مینیمالیسم در بازار هنر را بررسی می‌کند. از آن جهت که مینیمالیسم تقریبا از ابتدا بعنوان یکی از اقدامات رادیکال، خود را در تکنولوژی تولید صنعتی مستقر نمود. اینکه ابژه‌ها مصنوعِ یک طرح پیشینی بودند، به این معنا بود که این طرح‌ها واجد موقعیتی مفهومی[۳۱] در بطن مینیمالیسم هستند که امکان تکرار یک اثر را مجاز می‌دارد؛ مسئله‌ای که می‌تواند از مرز عدم امکان بازتولید یک نسخهٔ اصلی زیباشناختی تجاوز نماید. در برخی موارد، این طرح‌ها همراه یا بجای یک ابژهٔ اصلی به مجموعه‌داران فروخته می‌شدند و بی‌شک مجموعه‌داران نیز نمونه‌های معینی از این طرح‌ها را بازتولید[۳۲] می‌کردند. در باقی موارد، این خود هنرمند بود که عمل بازتولید را انجام می‌داد، یا بصورت ارائهٔ نسخه‌های متنوعی از یک اثر– در واقع نسخه‌های اصلی متعدد– که در خصوص بسیاری از مکعب‌های شیشه‌ای موریس[۳۳] (تصویر 3)، یا حتی جایگزینی یک نسخهٔ اصلی مضمحل شده با یک بازسازی معاصر، مانند کارهای آلن سارت[۳۴] صادق است.

تصویر 3– مجسمه‌های مینیمالیستی رابرت موریس، نمونهٔ موجود در موزهٔ تِیت، نسخهٔ بازتولید شدهٔ 1971

https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532

---

[29] A profession

[30] deaccessioning

[31] Conceptual status

[32] refabficate

[33] به ادعای خود موریس، این مجسمه‌های شیشه‌ای در قالب «موقعیت‌هایی» چیدمان شده‌اند که در آن «شخص همزمان هم از بدن خود و هم از اثر آگاه است».

[34] Alan Saret

این انقطاع از زیباشناسی نسخهٔ اصلی، همانطور که نویسندهٔ این مقاله می‌گوید، جزء لاینفکی از نفس مینیمالیسم است و در نتیجه او می‌نویسد:« اگر ما بعنوان تماشاگران هنر معاصر، مایل به رها کردن مفهوم ابژهٔ هنری اصیل منحصر بفرد هستیم، اگر ما بر کلاهبرداری تمامی مصنوعات[۳۵] اصرار داریم، در واقع طبیعت بسیاری از آثار برجستهٔ دههٔ 60 و 70 را به درستی فهم نکرده‌ایم ... اگر ابژهٔ اصیل بدون به خطر انداختن معنای اصلی آن قابل جایگزینی باشد، بازتولید نباید بحث‌برانگیز باشد».

هرچند همانطور که می‌دانیم، این نه بحث و جدل تماشاگران، بلکه خود هنرمندان است، همانگونه که دونالد جاد[۳۶] و کارل آندر[۳۷] علیه تصمیمات عدیدهٔ کنت پانزا[۳۸] در خصوص استفاده از گواهی‌هایی که به او فروختند و ساخت نسخه‌های کپی[۳۹] از آثارشان، اعتراض نمودند و البته این حقیقت که پشتیبانان این بازتولیدها خود از صاحبان آثار هستند (خواه مجموعه‌داران خصوصی و خواه موزه‌ها)، وارونگی این وضعیت را نمایان می‌کند– زیرا آنها همان گروهی هستند که معمولا بیشترین اشتیاق را نسبت به حفظ وضعیت قانونی مالکیت‌شان به مثابهٔ اثر اصل[۴۰] نشان می‌دهند [= پشتیبان قانون مالکیت هستند]. همچنین نویسندهٔ این مقاله در داستانی که برای گفتن دارد، از نقش بازار در این خصوص نیز صحبت می‌کند. «همانطور که اشتیاق عموم نسبت به هنر این دوره فزونی می‌یابد، و فشارهای بازار نیز بیشتر می‌شود، مسائل ناشی از بازتولید آثار نیز بدون شک آشکار می‌شوند». اما او قضاوت در خصوص طبیعت این «مسائل» یا «فشارهای بازار» را به آینده می‌سپارد.

لذا در پلی که من در اینجا می‌زنم، شاهد فعالیت بازارها در بازسازی نسخهٔ اولیهٔ زیباشناختی[۴۱] هستیم، چه برای تبدیل آن به یک «دارایی» همچون بحثی که در مقالهٔ اول طرح شد (منظور مقاله اول از مجموعه مقالات کتابی است که این مقاله از آن انتخاب شده است و مشخصاتش در پانویسها آمده.م)، و چه برای عادی ساختن[۴۲] به چالش کشیدن ایدهٔ «نسخهٔ اولیه» به‌عنوان یک کنش رادیکال از طریق توسل به تکنولوژی تولید انبوه. اینکه این عادی‌سازی از امکانی که از پیش در فرآیندهای معین مینیمالیسم وجود داشته است بهره‌گیری می‌کند، در ادامهٔ این بحث امر مهمی است. اما فعلا من تنها به کنار هم قرار دادن این دو اکتفا می‌کنم: «توصیفی از بحران مالی موزهٔ مدرن» و «شرح تغییری که در ماهیت نسخهٔ اولیه بوجود می‌آید و کارکرد یک جنبش هنری معین، یعنی مینیمالیسم، است».

2– پل دوم که سریع‌تر برسازی می‌شود و شامل هم‌نوایی عجیبی میان بیانات معروف تونی اسمیت[۴۳] دربارهٔ فاز ابتدایی سرمایه‌داری، و اظهارات تام کرنز[۴۴] رئیس موزهٔ گوگنهایم[۴۵] در بهار گذشته است. تونی اسمیت رانندگی‌اش در اتوبان نیوجرسی در دههٔ 1950، هنگامی که هنوز اتوبان ناتمام بود، را توصیف می‌کند. او از وسعت بی‌انتهای مسیر حرف می‌زند که به شخص، حس فرهنگی بودنِ امر را القا می‌کند اما به کلی خارج از مقیاس فرهنگ است. به گفتهٔ او،

---

[35] fabrications
[36] Donald Judd
[37] Carl Andre
[38] Count Panza
[39] duplicate
[40] Original object
[41] The aesthetic original
[42] normalize
[43] Tony Smith
[44] Tom Krens
[45] Guggenheim

Tajrishcircle.org

این تجربه قابل قاب گرفتن نبود، در نتیجه با عبور از خود مفهوم قاب، ناچیزی و «مصورنمایی»[۴۶] تمامی نقاشی‌ها را بر او آشکار نمود. او چنین می‌گوید:«این تجربه در جاده برای من رقم خورد اما از لحاظ اجتماعی شناخته شده نبود. به خود گفتم واضح است که این پایان هنر است»؛ و آنچه ما اکنون از این بیانیهٔ تونی اسمیت دربارهٔ «پایان هنر» درک می‌کنیم، بی‌شک با بستارمندی مفهومیِ آغاز مینیمالیسم متقارن است.

بیانات دوم که متعلق به تام کرنز[۴۷] است، در یک مصاحبه به من گفته شد و ایضا شامل الهاماتی در جاده می‌شود؛ جادهٔ «اتوبان»[۴۸] درست در حوالی کلن[۴۹]. در یکی از روزهای نوامبر 1985، پس از بازدید از یک گالری تماشایی که حاصل تغییر کاربری ساختمان یک کارخانه بود، او در حال رانندگی از کنار تعداد زیادی از کارخانه‌های دیگر ناگهان به یاد کارخانه‌های عظیم متروکهٔ محله خودش در نورث آدامز[۵۰] افتاد و ایدهٔ مس موکا[۵۱] به او الهام شد. او بطور معناداری این الهام را در حال سبقت گرفتن از هر چیز، از جمله از دسترس‌پذیری محض مستغلات، می‌داند. در عوض، این الهام موجب تغییری اساسی در گفتمان شد– واژه‌ای که او بسیار شیفته‌اش است. این، تغییری ژرف و جامع در قواعد درک هنر محسوب می‌شود. در نتیجه آنچه بر او آشکار شد، نه تنها کوچکی و عدم تکافوی اغلب موزه‌ها، بلکه «خاتمهٔ» ماهیت دایره‌المعارفی آنها بود. او دریافت که موزه‌ها اکنون باید هنرمندان انگشت‌شماری را از صف طولانی تولیدات زیباشناختی مدرنیست برگزیده و تنها همین‌ها را جمع‌آوری کرده و موشکافانه در فضایی نمایش دهند که برای تجربهٔ حد اعلای تاثیر یک اثر[۵۲] لازم است. این تغییر گفتمانی که او تصویر می‌کرد، تغییری است از درزمانی[۵۳] به همزمانی[۵۴]. موزهٔ دایره‌المعارفی قصد دارد با به صف کردن نسخه‌ای مشخص از تاریخ هنر در مقابل بازدیدکننده‌اش، داستانی را روایت کند. موزهٔ همزمان– اگربتوانیم آن را اینچنین بخوانیم– به نام قوت تجربه، یا تعهدی زیباشناختی که نه آنچنان زمان‌مند[۵۵]، بلکه بطرز رادیکالی فضامحور است، از تاریخ فراروی می‌کند، الگوی آن از نظر خود کرنز، مینیمالیسم است. کرنز دربارهٔ الهاماتش اینطور می‌گوید که این مینیمالیسم است که چگونگی نگاه ما تماشاگرانِ قرن بیستمی به هنر را تغییر شکل داده است: انتظاراتی که اکنون از هنر داریم، تجربهٔ آن در خلال تعاملش با فضایی که در آن قرار دارد، است، یا الزام ما به داشتن نوعی اوج شدت تجربه، یا طلب تجربه‌های بیشتر در ابعاد بزرگتر. فقط در قامت چیزی مثل مس موکا چنین بازنگری رادیکالی از طبیعتِ موزه ممکن است؛ و مینیمالیسم بخشی از این الهام بود.

در منطق این پل دوم، چیزی هست که مینیمالیسم را عمیقا به تحلیلی خاص از موزهٔ مدرن مرتبط می‌سازد، تحلیلی که ضرورت بازنگریِ رادیکال آن [= مینیمالیسم] را اعلام می‌دارد. در اینجا، از میان همین موارد انگشت‌شماری که در خصوص مینیمالیسم طرح شد، یک تعارض باطنی سر بر می‌آورد. از یک سو بازشناسی جاه‌طلبی پدیدارشناسانهٔ مینیمالیسم

---

[46] pictorialism
[47] Tom Krens
[48] Autobahn
[49] Cologne
[50] North Adams
[51] MASS MoCA, Massachusetts Museum of Contemporary Art
[52] oeuvre
[53] diachrony
[54] synchrony
[55] temporal

Tajrishcircle.org

توسط کرنز، و از سوی دیگر، مشارکت مینیمالیسم در یک فرهنگ سری‌سازی یا فرهنگ متعددهایی[۵۶] بدون نسخهٔ اصلی (فرهنگی که ناشی از تولید کالای مصرفی است)، که مسئلهٔ غامض بازتولید معاصر[۵۷]، آن را تشدید کرده‌است.

وجه اول را می‌توان مبنای زیباشناختی مینیمالیسم دانست؛ سنگ بنای مفهومی آن، یا آنچه نویسندهٔ «هنر در امریکا»، «معنای اصلی[۵۸]» می‌خواندش. این وجه از مینیمالیسم، اثر هنری به مثابهٔ مواجهه‌ای میان دو تمامیت سابقا ثابت و کامل را انکار می‌کند: از یک سو اثر بعنوان ظرفی برای فرم‌های شناخته شده– مثلا مکعب یا منشور که نوعی استقرای هنری یا تجسم یک جامد افلاطونی[۵۹] هستند– و از سوی دیگر، تماشاگر بعنوان سوژه‌ای جدایی ناپذیر و با زندگی‌نامه‌ای پیچیده، سوژه‌ای که به لحاظ شناختی این فرم‌ها را فراچنگ می‌آورد زیرا از پیش آنها را می‌شناسد. «خانهٔ کاغذیِ[۶۰]» ریچارد سرا[۶۱] (تصویر 4)، نه یک مکعب، بلکه شکلی در فرآیند شکل‌گیری علیه مقاومت است، و همینطور به مدد شرایط دائمی جاذبه. «ال–بیمزِ[۶۲]» رابرت موریس[۶۳] (تصویر 5) نیز نه یک منشورسان، بلکه سه تقاطع متفاوت در حوزهٔ ادراکی[۶۴] تماشاگر است، به طوری که هرکدام از مواضع فرم، نوعی از مواجههٔ میان تماشاگر و ابژه را برقرار می‌کند که در پرتوی آن، شکل بازتعریف می‌شود. همانگونه که خود موریس در «یادداشت‌های دربارهٔ مجسمه[۶۵]» می‌نویسد، آرزوی مینیمالیسم، ترک «زیباشناسی نسبت‌مند[۶۶]» و «اتخاذ روابطی خارج از اثر و ایجاد این روابط در قالب عملکردی از فضا، نور و میدان دید تماشاگر» است.

تصویر 4– از مجموعهٔ خانهٔ کاغذی ریچارد سرا، موزهٔ موما (MoMA)

https://www.moma.org/learn/moma_learning/richard-serra-one-ton-prop-house-of-cards-1969-refabricated-1986

[56] multiples
[57] Dilemma of contemporary refabrication
[58] Original meaning
[59] Platonic solid
[60] House of Cards
[61] Richard Serra
[62] L-Beams
[63] Robert Morris
[64] Perceptual field
[65] 'Notes on Sculpture'
[66] Relational aesthetics

Tajrishcircle.org

تصویر 5- از مجموعهٔ ال-بیمز اثر رابرت موریس

https://www.semanticscholar.org/paper/Thematics-in-the-art-of-Robert-Morris-Tsouti-Schillinger/57d16f624f76c8ec43ea73f86c857f21b630f0c0

در نتیجه برای آنکه اثر بر روی این تیغ دولبه‌ای که از میان اثر و تماشاگر آن ساخته شده وقوع یابد، باید برتری تمامیت فرمی ابژه در پیش از این مواجهه را نفی نمود و همزمان رجحان هنرمند به مثابهٔ نوعی مولّف مطلق را، که قواعدِ ماهیت این مواجهه را از پیش تعیین نموده، نیز ملغی کرد. بی‌شک تغییر رویه به سمت تولید صنعتی آثار، هشیارانه با این بخش از منطق مینیمالیسم، یعنی میل به نخ‌نما کردن مفاهیم قدیمی ایده‌آلیستی دربارهٔ استیلای خلاقانه، مرتبط بوده است. اما از جهت دیگر، این تغییر رویه قصد بازسازی مفهوم سوژهٔ تماشاگر[۶۷] را نیز دارد.

احتمال دارد به اشتباه نیروی محرکهٔ مینیمالیسم برای تولید نوعی «مرگ مولف» را، ایجاد دوگانهٔ قدرتمند خواننده/مفسر خوانش کنیم؛ مانند وقتی که موریس می‌نویسد:« ابژه چیزی جز یکی از شروط زیباشناسی جدید نیست... شخص هنگام دریافت ابژه از موقعیت گوناگون و وضعیت‌های متنوع بافتار نوری و فضایی، بیش از پیش به اینکه خودش این روابط را تاسیس می‌کند آگاه است. اما در واقع طبیعتِ «او که خودش روابط را تاسیس می‌کند» نیز یکی دیگر از چیزهایی است که مینیمالیسم سعی بر تعلیقش دارد. نه سوژهٔ دکارتی قدیم و نه سوژهٔ بیوگرافیک سنتی، بلکه سوژهٔ مینیمالیست- همان

[67] Viewing subject

Tajrishcircle.org

«او که خودش روابط را تاسیس می‌کند»– اوست که بطور رادیکالی وابسته به شروط میدان محیطی/فضایی[۶۸] است؛ سوژای که فقط موقتا و لحظه به لحظه و در خلال عمل دریافت ربط‌ها را برقرار می‌کند.

مثلا موریس مرلوپونتی همین سوژه را در نوشته‌اش توصیف می‌کند:« اما نظام تجربه چنان که من خدا باشم در برابرم صف نکشیده است، بلکه توسط من و از نقطه‌نظر مشخصی زیست شده است؛ من ناظر نیستم، بلکه دخیلم، و مشارکت من در یک نقطه‌نظر است که تناهی درک من و بسط آن بر فراز جهان کامل به مثابهٔ افقی از تمامی درک‌ها را ممکن می‌کند».

همانطور که می‌دانیم، در فهم مرلوپونتی از این سوژهٔ شدیدا مشروط که در میانهٔ افق تمامی درک‌ها گیر افتاده است، شرط مهم دیگری وجود دارد؛ زیرا او صرفا ما را به سمت چیزی به نام «نقطه‌نظر زیست‌شده» هدایت نمی‌کند، بلکه ما را دعوت می‌کند تا تقدم «نقطه‌نظر زیست‌شدهٔ بدن‌مند[۶۹]» را تصدیق کنیم. چیزی که به گفتهٔ مرلوپونتی در سطحی از «تجربهٔ پیشاسوبژکتیو[۷۰]»، نوعی افق درونی را ممکن می‌سازد، که در قامت پیش‌شرط معناداریِ جهان ادراکی غوطه‌وری بدن در جهان[۷۱]، و این حقیقت که بدن دارای وجوه جلو، عقب و چپ و راست است، معنا می‌یابد. در نتیجه بدن به مثابهٔ میدان پیشاسوبژکتیو تمامی تجاربِ ارتباط میان ابژه‌ها سر بر می‌آورد و «جهان» ابتدایی[۷۲] کاوش‌شده در «پدیدارشناسی دریافت[۷۳]» را می‌سازد.

مینیمالیسم بدون شک وقف همین مفهوم «نقطه نظر زیست‌شدهٔ بدن‌مند» است؛ ایدهٔ گونه‌ای دریافت که از آنچه غیرجسمانی[۷۴] و در نتیجه بی‌خون می‌پندارد زاویه می‌گیرد و از شرط جبری نقاشی آبستره که در آن تجسم، رابطهٔ خود را با نظام حسانی بدن‌مند[۷۵] از دست داده است، فاصله‌اش را حفظ می‌کند. این ایده، اکنون خود را در الگویی از میلِ مدرنیسم به استقلال مطلق، بازسازی می‌نماید، و تصویر تامّ یک سوژهٔ کاملا عقلانی شده، ابزاری شده[۷۶] و سری‌سازی شده[۷۷] است. اصرار آن بر بی‌واسطگی[۷۸] تجربه، که بعنوان نوعی بی‌واسطگی بدن‌مند فهم می‌شود، در اصل به قصد رها شدن از پیشروی‌های نقاشی مدرنیستی به سمت انتزاع پوزیتیویستی فزاینده[۷۹] بوده است.

از این جهت، قاعده‌ی مینیمالیسم برای سوژه و تعریف آن به عنوان ماهیتی شدیدا مشروط[۸۰]، علی‌رغم حمله به مفاهیم قدیمی آرمانگرایانه از سوژ، یک نوع رفتار آرمانشهری[۸۱] است. زیرا سوژهٔ مینیمالیستی در این بی‌جاسازی است که به بدن خود بازمی‌گردد و در بستری از تجربه که با شخم‌زدن غنی‌تر و منسجم‌تر از آن لایهٔ نازک تجسم مستقل مورد نظر نقاشی

---

[68] Spatial field
[69] Lived bodily perspective
[70] Pre-subjective experience
[71] Precondition of the meaningfulness of the perceptual world
[72] Primary world
[73] Phenomenology of perception
[74] decorporealized
[75] Bodily sensorium
[76] instrumentalized
[77] serialized
[78] immediacy
[79] Increasingly positivist abstraction
[80] Radically contingent
[81] Utopian gesture

Tajrishcircle.org

بصری شده است، دوباره برپا می‌شود. درنتیجه، این حرکت را می‌توانیم جبرانی[۸۲] بدانیم، کنشی اعم از جبران غرامت سوژه‌ای که تجربهٔ روزمره‌اش شامل انزوا[۸۳]، مادی سازی[۸۴]، و تخصصی سازی[۸۵] می‌شود، سوژه‌ای که تحت شرایط فرهنگ پیشرفتهٔ صنعتی، به مثابهٔ موجودی که مدام ابزار قرار می‌گیرد، زندگی می‌کند. مینیمالیسم، در قامت کنشی مقاومتی در برابر سری سازی، کلیشه سازی[۸۶]، و مبتذل‌سازی تولید کالا[۸۷]، لحظاتی از فراوانیِ بدن‌مند[۸۸] را در وضعیتی از جبران که بنظر ما عمیقا زیباشناختی است، به چنین سوژه‌ای وعده می‌دهد.

اما حتی اگر نطفهٔ مینیمالیسم در مقاومت مشخص در برابر جهان زوال‌یافتهٔ فرهنگ توده با تصاویر تجریدی رسانه‌ای‌اش و فرهنگ مصرفی با ابژه‌های مبتذل‌شده و کالایی‌شده‌اش بسته شده باشد، و سعی بر اعادهٔ بی‌واسطگی تجربه را داشته باشد، باز هم دری که به روی «بازتولید»[۸۹] گشود، ظرفیت این را داشت که دوباره به آن جهان تولید سرمایه‌داری متاخر اذن دخول دهد. نه تنها تولید کارخانه‌ایِ آثار از روی طرح‌های آن تغییر جهتی از تکنولوژی پیشه‌ورانه به صنعتی بود، بلکه انتخاب متریال و فرم‌ها نیز به خودی خود با مفاهیم تلویحیِ صنعت همنوا شده بود؛ بی‌توجه به اینکه پلکسی‌گلس، آلومینیوم و استایروفوم قصد نابود نمودن آن پستی متبادر شده از مواد قدیمی مجسمه‌سازی همچون چوب و سنگ را داشتند. با اینحال، اینها دال‌های تولید کالای انتهای قرن بیستم بودند، ارزان و مصرفی؛ فارغ ازینکه هندسهٔ سادهٔ آنها قصد ایفای نقش محمل بی‌واسطگی ادراکی[۹۰] را داشتند. آنها همچنین عاملان آن دسته از اشکال عقلانی‌شده‌ای بودند که در معرض تولید انبوه قرار می‌گرفتند و موارد تعمیم‌یافته‌شان مناسب لوگوهای شرکتی[۹۱] بود. از همه وخیم‌تر اینکه مقاومت مینیمالیستی در مقابل ترکیب سنتی، که به معنای کاربست انبوه تکرارشونده و تساعدی از فرم‌ها بود– به قول دونالد جاد، «یک چیز پس از دیگری»– عمیقا از آن شرط فرعی تغذیه می‌کند که سرمایه‌داری مصرفی را ساخته‌است: وضعیتِ سری‌سازی.

زیرا مرام و مسلک سری‌سازی، راه ابژه را به هرگونه شروطی که می‌تواند اصل محسوب شود بسته، و آن را به جهانی از صورخیالی[۹۲] و نسخه‌های متعدد بدون نسخهٔ اصلی می‌فرستد. درست همانطور که شکل سری‌سازی شده نیز ابژه را در سیستمی برسازی می‌کند که در آن فقط در سایهٔ روابطشان با باقی ابژه‌ها معنا می‌دهند؛ ابژه‌هایی که خودشان از طریق روابطی که در سایهٔ «تفاوت دست‌سازِ مصنوعی[۹۳]» شکل می‌گیرد، ساخته می‌شوند. بدون شک در جهان کالاها، همین تفاوت است که مصرف می‌شود.

---

[82] compensatory
[83] isolation
[84] reification
[85] specialization
[86] stereotyping
[87] Banalizing of commodity production
[88] Bodily plentitude
[89] refabrication
[90] Vehicles of perceptual immediacy
[91] Corporate logos
[92] simulacra
[93] Artificially-produced difference

Tajrishcircle.org

اکنون ممکن است بپرسیم که چگونه جنبشی که آرزوی حمله به کالایی شدن و تکنولوژی‌زده شدن را داشته، به نوعی خودش همواره رمزگان همان شرایط را با خود حمل می‌کرده است؟ چگونه است که پایه‌های بی‌واسطگی همیشه بصورت بالقوه توسط متضاد خودش براندازی/سست شده است– یا می‌توانیم بگوییم آلوده شده است؟ زیرا این است که همیشه در بحث‌های کنونی در مورد بازتقلید دائما مطرح می‌شود. درنتیجه می‌توانیم بپرسیم چگونه هنری که شدیدا بر اختصاصی بودن[۹۴] پافشاری کرده‌است، می‌توانسته از پیش در خود عامل برنامه‌ریزیِ منطق نقض آن را نیز داشته باشد.

اما اینگونه از تناقض در تاریخ مدرنیسم، یا می‌توان گفت تاریخ هنر در عصر سرمایه، متداول است و می‌توان گفت این، طبیعت ارتباط هنر مدرنیستی با سرمایه است، ارتباطی که در آن و در مقاومتش در برابر یک ابراز خاص از سرمایه– یعنی تکنولوژی، یا کالاسازی[۹۵]، یا جسمیت سوژه‌های تولید انبوه– هنرمند جایگزینی برای آن پدیده تولید می‌کند؛ جایگزینی که همچنین می‌تواند بعنوان یک عملکرد یا نسخه‌ای دیگر از همان چیزی خوانش شود که او قصد عکس‌العمل نشان دادن به آن را داشته، و این حتی ممکن است تصوری‌تر[۹۶] یا سطح بالاتر از آن چیز باشد.

بعنوان مثال فردریک جیمسون که مصمم به ردیابی عملکرد منطق سرمایه‌داری در هنر مدرنیستی است، آن را در روکش وهم‌آمیزی از رنگ توصیف می‌کند که ون‌گوگ بر تن جهان خسته‌کنندهٔ رعایا کشیده است. او می‌گوید که این دگرگونی خشونت‌آمیز، باید به مثابه یک حرکت آرمانشهری دیده شود: یک کنش جبرانی[۹۷] که دست آخر قلمرو آرمانشهری کاملا جدیدی از حواس تولید می‌کند، یا دست کم قسمی از آن حواس برتر[۹۸]را – قوه باصره[۹۹]، امر بصری[۱۰۰]، و بصیرت هنری[۱۰۱]– تولید می کند که اکنون برای ما به مثابه یک فضای نیمه مستقلِ قائم به خود[۱۰۲] تجدید ساخت می‌شود. لیکن این کنش، همزمان خود تقلیدی از تقسیم کاری در بدنهٔ سرمایه می‌شود، و به موجب آن «تبدیل به پارهٔ جدیدی[۱۰۳] از آن نظام حسّانیِ در حال ظهور می‌شود که تخصصی‌سازی‌ها و تقسیمات زیستِ سرمایه‌دارانه را تکرار کرده[۱۰۴] و همزمان صراحتا در چنین پاره‌ای به دنبال یک جبران آرمانشهریِ ناگزیر[۱۰۵] برای آن‌ها است».

آنچه در این تحلیل آشکار می‌شود، منطق چیزی بنام «برنامه‌نویسی مجدد فرهنگی»[۱۰۶] یا به گفتهٔ خود جیمسون، «انقلاب فرهنگی» است؛ یعنی درحالی‌که هنرمند احتمالا در حال آفرینش یک جایگزین آرمانشهری یا یک جبران برای کابوس محققی است که توسط صنعتی‌سازی یا کالایی‌سازی بر ما تحمیل شده، همزمان فضایی خیالی را تصویر می‌کند. این فضای خیالی[۱۰۷]، هرچند به نوعی با مولفه‌های ساختاریِ همان کابوس شکل گرفته، امکان این را فراهم می‌کند که

---

[94] Specifity
[95] Commodification
[96] More ideated
[97] An act of compensation
[98] Supreme sense
[99] Sight
[100] The visual
[101] The eye
[102] Semi-autonomous space
[103] New fragmentation
[104] Replicate
[105] A desperate utopian compensation
[106] Cultural reprogramming
[107] Projecting space

Tajrishcircle.org

دریافت‌کننده‌اش بصورتی ساختگی، دست به اشغال قلمروی سطح بعدی و پیشرفته‌تر سرمایه‌داری بزند. در واقع این نظریهٔ انقلاب فرهنگی است: فضای خیالی تصویر شده توسط هنرمند، نه تنها از شروط شکلیِ تناقض‌های یک موقف فرضی از سرمایه‌داری سر برمی‌آورد، بلکه سوژه‌های خود را– یعنی خوانندگان یا تماشاگرانش– برای اشغال یک جهان واقعی آماده می‌نماید، جهانی که اثر هنری از پیش آنها را وادار به تصورش کرده‌است و نه از طریق زمان حال، بلکه در خلال موقف بعدی تاریخ سرمایه‌داری بازسازی شده است.

می‌توانیم بعنوان مثال از واحدهای اقامتی متعلق به سبک بین‌المللی و لوکوربوزیه[۱۰۸] نام ببریم که بر روی یک بافت شهری قدیمی‌تر و متروک برافراشته شد تا جایگزینی قدرتمند و فوتوریستی برای آن به تصویر بکشد، جایگزینی که تجلیلی از نیروی خلاق بالقوه‌ی فرد طراح (لوکوربوزیه) در آن اندوخته شده است. اما آن پروژه‌ها، همزمان شبکهٔ شهری قدیمی‌تر محله‌ها با الگوهای فرهنگی‌شان را نابود ساختند و مشخصا زمینه را برای آن فرهنگ مستقلِ پراکندگی حومه‌ای و یکنواختیِ مراکز خرید فراهم کردند، همان چیزهایی که این واحدها دقیقا به قصد مقابله با آن کار می‌کردند.

لذا با مینیمالیسم، همواره این احتمال وجود داشت که نه تنها ابژه درگیر منطق تولید کالا شود که اختصاصی بودن آن را پایمال می‌نمود، بلکه سوژهٔ طرح شده توسط مینیمالیسم نیز مجددا مجبور به برنامه‌نویسی بود. در این خصوص گفتنی است که سوژهٔ «تجربهٔ زیستهٔ بدن‌مندِ» مینیمالیست– که با وزنهٔ سنگین دانش پیشین سنگین نشده است و در عوض به واسطهٔ لحظهٔ مواجهه‌اش با ابژه منعقد شده است– می‌تواند در صورتی که کمی به جلو هدایت شود، به تمامی در هم شکسته و تبدیل به سوژهٔ تکه تکهٔ پست‌مدرنِ فرهنگ تودهٔ معاصر شود. حتی می‌توان اینطور اظهار کرد که با رهانیدن سوژهٔ قدیمیِ خودمحور هنر سنتی، مینیمالیسم بطور غیرعمدی اما منطقی، زمین را برای قطعه قطعه شدن فراهم می‌کند.

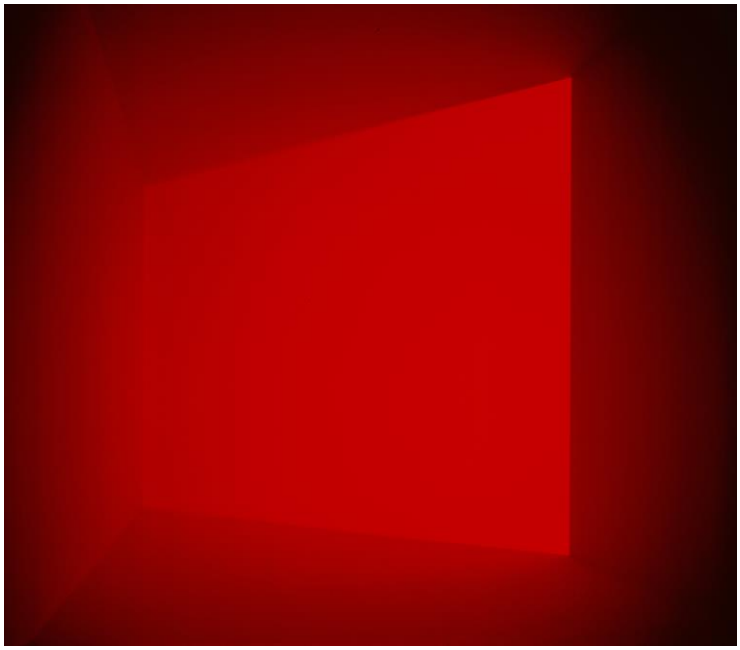
و این سوژهٔ قطعه قطعه شده بود که در انتظار تماشاگرش در نمایشگاه پانزای پاریس نشسته بود– نه سوژهٔ بی‌واسطگی بدن‌مند زیست‌شدهٔ مینیمالیسم دههٔ 1960، بلکه سوژهٔ پراکندهٔ مغروق در هزارتویی از نمادها و صورخیالیِ[۱۰۹] پست‌مدرنیسم دههٔ 1980. امواج سوسو زنندهٔ قطعات روی زمین که بر طرح کلی تاکید می‌کنند و تصعید نورانیِ چراغ‌هایی که گوشه‌های سالن‌هایی را که فرد هنوز به آنها وارد نشده می‌زدایند، نشان می‌دهند که تنها گرایش ابژه به تحت الشعاع قرار گرفتن توسط تجلی خودش نبود که همچون علامت‌های چشمک‌زن بسیاری، مستقل از ماهیت مادی آنها ایستاده اند. بلکه مسئله محوریت جدیدی بود که به جیمز تورل بخشیده می‌شد، یک شخصیت بسیار بی‌اهمیت برای مینیمالیسم در اواخر 1960 و اوایل 1970 که البته نقش مهمی در برنامه‌ریزی مجدد مینیمالیسم برای اواخر دههٔ 1980 ایفا می‌کند.اثر تورل که به خودی خود تمرینی برای برنامه‌ریزی مجدد حسانی بود، توضیح می‌دهد چگونه یک زمین درخشانِ به ندرت محسوس در مقابل یک فرد، به تدریج غلظت یافته و جامد و یکپارچه می‌شود (تصویر 6). این کارکرد، نه از طریق آشکار نمودن یا تمرکز بر سطحی که این رنگ‌ها را ظاهر می‌کند و ما به‌عنوان تماشاگرانش شاید مامور به درکش باشیم، بلکه بوسیلهٔ پوشاندن محمل رنگ و در نتیجه تولید این توهم که خود محوطه مرکز توجه است، ممکن می‌شود، این توهم که این خود ابژه است که در مقابل خود قرار گرفته و عمل درک را «برای» فرد انجام می‌دهد.

---

[108] Le corbusier

[109] simulacra

Tajrishcircle.org



تصویر 6- مجموعهٔ «معبر روبرو» (1994) از جیمز تورل، موزهٔ موما

https://www.moma.org/collection/works/81089

اکنون این سوژهٔ دگرسان‌بین[۱۱۰]- سوژه‌ای که دیگر عمل درک را خود انجام نمی‌دهد بلکه درگیر تلاشی سرگیجه‌آور برای رمزگشایی نمادهایی است که از درونِ عمقی که دیگر قابل نقشه‌برداری یا دانستن نیست سر برمی‌آورند- تبدیل به محور تمرکز بسیاری از تحلیل‌های پست مدرنیسم شده است. این فضا گزافه‌گوست اما تا حدودی دیگر توسط سوژه قابل رام شدن نیست و به نظر می‌آید که همچون نشانهٔ آموزش‌پذیرِ زیربناهای چندملیتی تکنولوژی اطلاعات یا انتقال سرمایه، از دسترس فهم فراتر رفته است؛ و اغلب در این تحلیل‌ها تحت عنوان «فرا-فضا[۱۱۱]» خوانده می‌شود. این فضا است که پشتیبان تجربه‌ای است که جیمسون «امر متعالی هیستیریایی[۱۱۲]» می‌خواند. گفتنی است که دقیقا در خصوص انقیاد سوبژکتیویتهٔ قدیمی- در خلال آنچه می‌توان افول عواطف[۱۱۳] نامید- نوع غریبی از نشاط دکوراتیو جبرانی[۱۱۴] وجود دارد. این تجربه‌ایست که به درستی باید یک «شدت» نامیده شود- یک احساس فراگیر و غیرشخصی که نوعی عجیب از سرخوشی[۱۱۵] بر آن مسلط است. همانطور که دیدیم، آن نسخه از بازبینیِ مینیمالیسم که بر روی ساختن سوژهٔ قطعه قطعه شده و تکنولوژی زده یا حس سرگیجه‌آور و سرخوشی از موزه به مثابهٔ «فرافضا» (و نه تجربه‌ای از خود موزه) کار می‌کند و آن را مخاطب خود قرار می‌دهد، بعنوان یک ساختمان تجدید نظرگرا از مینیمالیسم، از چیزی بهره‌برداری می‌کند که همیشه پتانسیل مینیمالیسم محسوب می‌شده است. اما این بازنگری، در یک موقف مشخص از تاریخ نیز در حال وقوع است: در 1990، همزمان با تغییرات قدرتمندی که در برنامه‌ریزی مجدد و تجدید نظر در مفهوم خود موزه رخ داد.

---

[110] derealizedsubject
[111] Hyperspace
[112] The hysterical sublime
[113] affect
[114] Compensatory decorative exhilaration
[115] euphoria

Tajrishcircle.org

نویسندهٔ «فروش مجموعه» دو مسئله را به رسمیت می‌شناسد: یک اینکه پروژهٔ معدوم‌سازی[۱۱۶] در موزهٔ گوگنهایم، بخشی از یک استراتژی بزرگتر برای درک دوبارهٔ موزه است، و دو این را که کرنز[۱۱۷] خودش این استراتژی را به نوعی برانگیخته یا توجیه شده از سوی شیوهٔ مینیمالیسم در بازسازی «گفتمان» زیباشناختی می‌داند. ممکن است دربارهٔ طبیعت آن استراتژی کلان‌تر بپرسیم، یا اینکه چگونه از مینیمالیسم در جهت خدمت به نماد و لوگوی آن استراتژی استفاده می‌شود؟

یکی از مباحث تحلیلگران فرهنگ پست‌مدرن، این است که در تغییر رویه از عصر تولید صنعتی[۱۱۸] به عصر تولید کالایی[۱۱۹]– عصری که متعلق به جامعهٔ مصرفی، جامعهٔ اطلاعات، یا جامعهٔ رسانه است– سرمایه به طور جادویی ارتقا نیافته‌است! به عبارت دیگر، ما نه در یک «جامعهٔ پساصنعتی» هستیم و نه در «عصر پساایدئولوژیک». این تحلیلگران می‌گویند که بی‌شک ما در نوع به مراتب خالص‌تری از سرمایه به سر می‌بریم که در آن، سبک‌های صنعتی[۱۲۰] به حوزه‌هایی که سابقا از آن‌ها منفک بوده‌اند (مانند فراغت، ورزش و هنر) راه می‌یابند. به قول ارنست مندل اقتصاددان مارکسیست، «بدین سان سرمایه‌داری متاخر برای اولین بار در تاریخ، به دور از بازنمایی یک "جامعهٔ پساصنعتی"، صنعتی‌سازی کلیت یافتهٔ جهانی[۱۲۱] را تاسیس می‌کند. ماشینی شدن[۱۲۲]، یکنواخت‌سازی[۱۲۳]، تخصصی‌سازی افراطی[۱۲۴] و تقسیم کردن کار به قطعات کوچک برای فروش[۱۲۵] که در گذشته فقط تعیین‌کنندهٔ قلمروی تولید کالا در صنعت حقیقی[۱۲۶] بودند، اکنون به تمامی حوزه‌های زندگی اجتماعی نفوذ کرده‌اند».

به عنوان مثال، او از انقلاب سبز با همان انقلاب صنعتی‌سازی عظیم کشاورزی از طریق به‌کارگیری ماشین‌ها و کودهای شیمیایی یاد می‌کند. درست مانند هر پروسهٔ صنعتی‌سازی دیگری، واحدهای تولیدی قدیم از هم شکسته (تفکیک) شده– خانوادهٔ مزرعه‌دار دیگر ابزار، خوراک و پوشاک خود را تهیه نمی‌کند– تا جای خود را به کاری تخصصی بدهد که اکنون در آن هر عملکردی مستقل است و باید از طریق رشتهٔ اتصالِ میانجی‌گری بازرگانی[۱۲۷] به یکدیگر متصل شوند. زیربنای مورد نیاز برای پشتیبانی از این اتصال، اکنون نظام بین‌المللی بازرگانی و اعتبار[۱۲۸] خواهد بود. او می‌گوید آنچه این صنعتی‌سازی گسترده را ممکن می‌کند، تخصصی‌سازی افراطی (یا سرمایهٔ مازادِ به کار گرفته شده) است که عیار سرمایه‌داری متاخر را می‌سازد. این مازاد است که بوسیلهٔ نرخ در حال سقوطِ سود، قفل‌گشایی شده و در گردش می‌افتد. و به این ترتیب فرآیند گذار به سرمایه‌داری انحصاری را سرعت می‌بخشد.

اکنون سرمایهٔ مازادِ به کار گرفته نشده، دقیقا یک راه برای توصیف تصرفات موزه‌هاست– هم زمین آن و هم هنر (آثار هنری) اش. دیدیم که بسیاری از شخصیت‌های موزه‌ای (رؤسا و امنای اموال)، مجموعه‌هایشان را دقیقا ذیل این شیوه

---

[116] deaccessioning
[117] Krens
[118] Industrial production
[119] Commodity production
[120] Industrial modes
[121] Generalized universal industrialization
[122] mechanization
[123] standardization
[124] Over-specialization
[125] Parcelization of labor
[126] Actual industry
[127] Mediating link of trade
[128] Trade and credit

Tajrishcircle.org

توصیف می‌کنند. اما بازاری که اینها خود را پاسخگو به آن می‌بینند بازار هنر است و نه بازار انبوه[۱۲۹]؛ و الگوی جمع‌آوری سرمایه‌ای[۱۳۰] که آنها در نظر دارند، دلالی[۱۳۱] است و نه صنعت.

آن نویسندگانی که دربارهٔ گوگنهایم نوشتند، از پیش گمان برده بودند که این موزه در این باره یک استثنا باشد– استثنایی که به توافق اکثریت، بعد از روشن شدن منطقش، الگویی شدیدا فریبنده برای باقی موزه‌ها خواهد بود. بی‌شک نویسندهٔ نمایهٔ مس موکا (MASS MoCA) در مجلهٔ نیویورک تایمز از اینکه تام کرنز بی‌وقفه نه دربارهٔ موزه بلکه دربارهٔ «صنعت موزه» صحبت می‌کند و آن را «بیش از حد تخصصی شده و نیازمند ادغام‌ها[۱۳۲] و بدست‌آوری‌ها[۱۳۳] و مدیریت دارایی‌ها» توصیف می‌کند، متعجب شده‌است؛ همینطور از این‌که او جلوتر، با استعانت از زبان صنعت، فعالیت‌های موزه (نمایشگاه‌ها و کاتالوگ‌هایش) را «محصول» می‌خواند.

اکنون بر اساس آنچه از انواع دیگر صنعتی‌سازی‌ها می‌دانیم، می‌توانیم بگوییم که برای تولید مؤثرِ این «محصول»، نه تنها نیازمند تجزیهٔ واحدهای قدیمی تولیدی هستیم، یعنی موزه‌دار دیگر به عنوان ترکیبی از پژوهشگر، نویسنده، رئیس و تولید کنندهٔ یک نمایش عمل نمی‌کند بلکه بطور فزاینده‌ای تخصص‌محور شده و بر تنها یکی از این کارکردها متمرکز می‌شود؛ این مسئله شامل افزایش تکنولوژیزه‌شدگی (از طریق سیستم‌های اطلاعاتی رایانه‌محور) و مرکزیت‌یافتگی عملیات در تک تک سطوح خواهد شد. همچنین، این روند نیازمند کنترل فزایندهٔ منابع در فرم ابژه‌های هنری خواهد بود تا به طرزی ارزان و مؤثر وارد گردش بازار سرمایه شوند. به علاوه، در خصوص مشکل بازاریابی مؤثر این محصول و برای افزایش آنچه کرنز «تقسیم بازار» می‌خواند، سطح بزرگ و بزرگتری برای فروش محصول لازم خواهد بود. لازم نیست نابغه باشیم تا به سه شرط بی‌واسطهٔ این توسعه پی ببریم: 1) لیست بزرگتری از دارایی‌ها (بدست‌آوری سیصد اثر از مجموعهٔ پان زا توسط گوگنهایم قدم اول در این جهت است)، 2) برون‌ریز فیزیکی بیشتر که از طریق آن محصولات فروخته شوند (پروژه‌های سالزبرگ[۱۳۴] و ونیز/دوگانا[۱۳۵] و همینطور مس موکا راه‌های بالقوه‌ای برای تحقق این امر هستند)، و 3)تصاحب از طریق استقراض[۱۳۶] مجموعه‌ها (که در اینجا لزوما به معنی فروش نیست، بلکه جابجایی آنها به حوزهٔ اعتبار یا گردش سرمایه است، و در نتیجه مجموعه در حکم شکلی از بدهی و دِین[۱۳۷]، مقید به جابجایی از مکانی به مکان دیگر است و بطور سنتی، به رهن گذاشتن[۱۳۸] مجموعه‌ها فرم مستقیم‌تری از تصاحب از طریق استقراض محسوب می‌شود).

---

[129] Mass market
[130] capitalization
[131] dealership
[132] merges
[133] acquisitions
[134] Salzburg قدم زدن در هنر مدرن، پروژهٔ نمایش مجسمه‌های مدرن در فضای باز توسط بنیاد سالزبرگ
[135] Venice/ Dogana موزهٔ هنر ونیز واقع در ساختمان یک کارخانهٔ لباس قدیمی
[136] leveraging
[137] indebtedness
[138] mortgaging

Tajrishcircle.org

این موزهٔ صنعتی‌شده اشتراکات بیشتری با باقی محوطه‌های صنعتی‌شدهٔ فراغت– مثلاً دیزنی‌لند– خواهد داشت تا با موزهٔ قدیمی‌ترِ پیشاصنعتی. در نتیجه موزه بجای بازارهای هنر، با بازار انبوه طرف حساب خواهد شد و بجای بی‌واسطگی زیباشناختی، با تجربهٔ صور خیال[۱۳۹] مواجه خواهد شد.

این‌ها همه ما را به مینیمالیسم به مثابهٔ عقلانیت زیباشناختی‌ای برمی‌گرداند که در جهت این دگرگونی مورد استفاده قرار گرفت. موزهٔ صنعتی شده، احتیاج به سوژهٔ تکونولوژیزه دارد، سوژه‌ای که نه به دنبال احساس و تأثر، بلکه در جستجوی تکثرات است، سوژه‌ای که قطعه قطعه شدنش را به مثابهٔ سرخوشی و شعف[۱۴۰] تجربه می‌کند و حوزهٔ تجربه‌اش دیگر تاریخ نیست بلکه خود فضا است: و این ادراکِ تجدیدنظر خواهانه‌ی مینیمالیسم، از طریق موزه سعی در تحقق فرا–فضای مورد نظر دارد.

[139] simulacra
[140] euphoria