موزه هنر مدرن به مثابه آئین سرمایه‌داری متاخر: یک تحلیل شمایل‌نگارانه

نوشته کارول دانکن و آلن والاش

ترجمه مهدی قادرنژاد

در سال‌های اخیر مورخان هنر به طور فزاینده‌ای علاقه‌مند شده‌اند به فهم آثار هنری در ارتباط با مکان فیزیکی اصلی‌شان- یعنی کلیساها، اتاق کاخ‌ها، یا معابدی که در آن ساخته شده‌اند. این تلاش‌ها آشکار می‌کند که چطور یک متن- زمینه می تواند به ابژه‌هایش معنا اعطا کند، و متقابلاً، اینکه چطور ابژه‌ها در معنای گسترده‌تر فضایی که آنها آن را تزیین می‌کنند سهیم هستند. در جامعه ما موزه مکان ویژه دیدن هنر در اصلیت آن است. همچون کلیسا یا معبد در گذشته، موزه نقش ایدئولوژیک یگانه‌ای را ایفا می‌کند. موزه از طریق ابژه‌هایش و همه آنچه که آنها را احاطه و در بر گرفته است، ایدئولوژی را به طور نظری و مجرد به درون عقیده مردم منتقل می‌کند.

موزه‌ها، در مقام یادمان‌های تشریفاتی مدرن، به همان رده معماری‌ای تعلق دارند که بناهایی چون معابد، کلیساها، آرامگاه ها، و انواع مشخصی از کاخ‌ها. اگرچه تمام معماران از یک نظرگاه ایدئولوژیک برخوردارند، تنها یادمان‌های آیینی منحصراً وقف ایدئولوژی شده‌اند. اهمیت اجتماعی‌شان بوسیله منابع گسترده‌ای که با گشاده‌دستی خرج ساخت‌بندی و تزیین آنها شده است برجسته و تاکید می‌شود. با جذب کار دستی و خیال‌ورزانه بیشتر نسبت به هر نوع معماری دیگری، این ساختمان ها قدرت و مرجعیت اجتماعی یک طبقه حامی را تایید می‌کنند. اما یادمان‌های تشریفاتی چیزی بیشتر از سلطه طبقاتی را انتقال می‌دهند. آنها بر کسانی که آن امور را به عنوان محترم‌ترین ارزش‌ها و عقاید جامعه دیده و بهره می‌برند، تاثیر می گذارند.

موزه، شبیه دیگر یادمان‌های آیینی- تشریفاتی، یک پدیدار معمارانه پیچیده است که آثار هنری درون یک توالی فضاها را انتخاب کرده و آرایش می‌دهند. این کلیت هنر و فرم معمارانه تجربه بازدیدکنندگان را سازمان می‌دهد همچنانکه یک سناریو اجرایی را سازمان می‌دهد. افراد به شیوه‌های متفاوت و بر طبق آموزش، فرهنگ، و طبقه‌شان واکنش نشان می‌دهند. اما معماری یک امر معین است و همان ساختار اساسی را بر هر کسی تحمیل می‌کند. با دنبال کردن سناریوی رفتاری یک معماری، فرد بازدید کننده درگیر فعالیتی می‌شود که در دقیق‌ترین وجه به مثابه یک آیین توصیف شده است. در واقع، تجربه موزه دربردارنده شباهتی برجسته به آیین‌های مذهبی در هم فرم و هم محتوا است.

در موزه، نقاشی و مجسمه همان نقشی را ایفا می‌کنند که در دیگر انواع معماری آیینی دارا هستند. در یک کلیسا یا کاخ، نقش دیوارها در درجه اول مشخص کردن و شکل دادن به فضایی مناسب مراسم و تشریفات خاص است. نقاشی‌ها، پیکره ها، و نقش برجسته‌ها که ضمیمه دیوارها هستند یا در آنها نشانده شده‌اند شکل دهنده بخش اصلی یک یادمان هستند- به یک معنا آوای آن هستند. این تزیینات معنای فعالیت‌های یک محل را مفصل‌بندی کرده و بسط می‌دهند. در سنتی‌ترین معماری‌های یادمانی عناصر تزیینی گوناگون، بر روی هم، یک کلیت پیوسته و یکپارچه را شکل می‌دهند- آن چیزی که مورخان هنر آن‌را یک برنامه شمایل‌نگارانه می‌نامند. این برنامه‌ها معمولاً مبتنی بر منابع ادبی معتبر و رسمی است- اسطوره ها، مناجات‌ها، متون مقدس، اشعار حماسی مکتوب یا به طور شفاهی منتقل شده. برنامه‌های شمایل‌نگارانه یادمانی غالباً برانگیزاننده یک گذشته اسطوره‌ای یا تاریخی است که از ارزش‌هایی که در یک فضای آیینی گرامی داشته می‌شوند آگاهی می‌دهند و آنها را تصدیق می‌کنند. آنها به عنوان تفسیرهایی بصری، منظور زمینه تقدیس شده را شرح و توضیح می‌دهند.

به این ترتیب، تصاویر یحیی تعمید دهنده که غالباً تزیین‌کننده دیوارهای تعمیدگاه‌ها است به آیین باپتیستی معنی می بخشد. سالن‌های غذاخوری صومعه دربرگیرنده تصاویر شام آخر می‌شوند، طوریکه راهبان می‌توانند در گردهم آمدن‌های وقت غذا خود را با قربانی شدن مسیح شریک بدانند. به همین ترتیب، پرده‌های همسرایان قرون وسطی- دیواره‌هایی که همسرایان کلیسا را از راهروی اطراف جدا می‌کند- گاهی اوقات نمایش دهنده نقش برجسته‌هایی است که تصویرگر لحظات اصلی تصلیب عیسی مسیح هستند. به طور آشکار، نه کلیسا، و نه پرده گروه همسرایان صرفاً برای این ساخته نشده بودند که فضا یا دیواری را فراهم کنند که پشتبان نقش برجسته‌ها باشند. در عوض، هدف این است که این نقش برجسته‌ها به پیاده‌روی زائران دور جایگاه همسرایان معنی بخشند.

موزه به مثابه یک یادمان تشریفاتی عمل می‌کند؛ فضا و مجموعه‌اش بازنماینده کلیتی از ابژه‌های هنر هستند که همچون یک برنامه شمایل‌نگارانه عمل می‌کنند. مورخان هنر پیشامدرن و غیر غربی معمولاً به زمینه‌های آیینی اذعان می‌کنند، اما مورخان هنر عرفی- سنتی معناهایی را که آثار هنری در موزه پیدا می‌کند نادیده می‌گیرند و اصرار دارند که تجربه بینندگان هنر بوسیله نیت و قصد هنرمند همچون چیزی که در ابژه تجسم یافته، شکل گرفته است یا باید شکل بگیرد. موزه‌ها تقریباً در هر جایی این ایده را تایید می‌کنند که آثار هنری باید، بالاتر از هرچیز، تک تک و در یک محیط غیر تاریخی واضح و شفاف دیده شوند. آنها کارویژه اصلی موزه را به مثابه ابژه‌های مسکونی در یک فضای خنثی و بی‌طرف که درون آن ممکن است تامل کرده و به اندیشه فرو روند، تعریف می‌کنند. بر طبق عقیده و باور غالب، فضای موزه خود، جدا از ابژه‌هایی که در خود پناه داده است، خالی است. یک فضای ساخت یافته آئینی- یک محیط از لحاظ ایدئولوژیک فعال و پویا- که معمولاً ناپیدا و دشواریاب باقی می‌ماند، و تنها به مثابه یک رسانه شفاف تجربه می‌شود که از طریق آن هنر می‌تواند به نحو عینی و بدون حواس پرتی دیده شود.

موزه‌ها، شبیه کلیساهای صومعه‌ای قرون وسطی، کلیساهای شهری، و کلیساهای کوچک- نمازخانه کاخ، تمایل دارند تا با یکی از چند نمونه‌ی تثبیت شده و ریشه‌دار تطبیق یابند، دو تا از مهم‌ترین نمونه‌های کنونی در غرب که اینگونه بوده‌اند مثل موزه‌های ایالتی یا شهری سنتی، موزه متروپولیتن نیویورک و همچون موزه هنر مدرن، موزه هنر مدرن نیویورک هستند. به طور کلی، هر کدام از اینها با یک لحظه متفاوت در تحول ایدئولوژی بورژوازی تطبیق دارند و سنت شمایل‌نگارانه خود را دارا هستند. در واقع، برنامه شمایل‌نگارانه هر موزه خاص تقریباً آنگونه قابل پیش‌بینی است که در مورد کلیسای قرون وسطی اینگونه است و به همان اندازه وابسته است به دکترین- اصول معتبر و رسمی. تاریخ هنر مرسوم که در متون دایره‌المعارفی چون تاریخ هنر گاردنر، جانسون، آرناسون و دیگران بنا نهاده شده است اصولی را فراهم می‌آورد که این آیین‌های مدرن را با هم منسجم و یکپارچه می‌کند.

موزه هنر مدرن در نیویورک (MOMA) از دید خود منشور موزه‌های هنر مدرن میانه قرن بیستم را باز می‌نمایاند. همچنان که منشورها [کلیسای شارتر] پیش‌نمونی برای کلیسای گوتیک متعالی هستند، به همینگونه MOMA نیز پیش‌نمونی برای موزه هنر مدرن را فراهم می‌کند. با نمایش یک سلیقه جدید و خارجی در زمان ساخت در 1930 میلادی، آن به سرعت تبدیل به الگویی نه تنها برای هر شهر در آمریکا با آرزوهایی برای داشتن فرهنگ عالی بلکه برای تمام پایتخت‌های غربی شد. MOMA، بیشتر از هر موزه دیگری اشکال آیینی‌ای را بسط و توسعه داد که ایدئولوژی سرمایه‌داری متاخر را با عبارات هنری بی‌واسطه و زنده و پربار انتقال می‌داد- یادمانی برای فردباوری، که به مثابه آزادی سابژکتیو درک می‌شود.

بازدید از MOMA با مواجهه با سردر آن شروع می‌شود. برای فهم کامل تاثیر اصلی‌اش، بازدید کننده باید تمام ساختمان های پس از جنگ جهانی دوم در همسایگی آن را در تصور آورد. وقتی آن در 1930 طراحی شد، ساختمان‌های اطراف آن، اگرچه به سرعت در حال تغییر بودند، هنوز شامل اقامت‌گاه‌های ظریف و با شکوه که تاریخشان به اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم می‌رسد می‌شد. وقتی‌که آن هنوز تازه بود اشکال تمیز، و پالایش یافته سردر استیل و شیشه‌ای درخشان MOMA ورود یک زیباشناسی جدید را اعلام می‌کرد- آینده- چشم‌اندازی از کارایی و عقلانیت. از جنگ جهانی دوم منطقه اطراف موزه با مراکز شرکت‌های مرتفع اشغال شده است، که تقریباً همه به سبک بین‌المللی که MOMA پیش نهاد ساخته شده‌اند. MOMA اکنون با همسایگان مگالیتیک- خرسنگی‌اش دربر گرفته شده است. اما، در اصل، آن یک پایگاه مدرنیته را پیشنهاد می‌دهد، و خطوط دقیق- صریح و غیر احساسی‌اش به طرز قابل توجهی در مقابل بلاغت ویکتوریایی همسایگانش قرار دارد.

MOMA سیمایی سرد در مقابل جهان بیرون پیش می‌نهد: غیر شخصی و خاموش- دیواری از شیشه. یک ساختار تشریفاتی قدیمی‌تر، شبیه به کلیسای احیا شده گوتیک سن توماس در مجاورت موزه، که جهان اطراف آن را از طریق زبان معمارانه اش مورد خطاب قرار می‌دهد، و به وجود یک جامعه ایده‌آل که ارزش‌ها و عقاید آن را تقدیس می‌کند دلالت دارد. دَرِ ورودیِ پرکار کلیسا و تزئینات مجسمه‌ای آن معنای آیینی فضای درونی را اعلان می‌کنند. MOMA به عصر سرمایه‌داری شرکتی تعلق دارد. آن ما را نه به عنوان جماعتی از شهروندان بلکه همچون فردیت‌هایی خصوصی که تنها تجربه‌ای را که می‌تواند در لحن‌هایی سابژکتیو فهمیده شود مورد خطاب قرار می‌دهد. MOMA هیچ پیامی برای یک جهان عمومی ندارد. فرد تنها معنا را در اندرون ساختمان خواهد یافت. سفیدی دیوار بیرونی شفاف آن جدایی امر عمومی و خصوصی، امر بیرونی و درونی را پیشنهاد می‌دهد.

با بهره‌گیری از گفتار مرسوم ساختمان‌های عمومی، چنین موزه‌های سنتی‌ای همچون موزه متروپولیتن نیویورک یا گالری ملی لندن لحظه گذار از بیرون به درون را دراماتیزه می‌کند- از جهان هر روزه و معمولی به فضایی که صرف تامل و غور در ارزش‌های والاتر شده است. اینجا، همچنین، معماری وجود یک جامعه را ادعا می‌کند. ورودی بنا گام اول در یک مراسم جمعی را یادآوری می‌کند، لحظه‌های متفاوتی که معمار آنها را نشان می‌کند. در MOMA سناریو همچنین از ورودی بنا شروع می‌شود. اما معنا و لحن ورودی به اندازه معماری متفاوت است. تنها یک پرده شیشه‌ای، که از پیاده‌رو تا پیش‌نشستگی بنا کشیده شده است، بین خیابان و قسمت درونی بنا قرار گرفته است. اینجا پله‌ای قرار ندارد که راهرو را نشان دهد. حتی در حالی‌که هنوز در گذار از بخشی از خیابان هستید، شما از لحاظ بصری به درون بنا کشیده می‌شوید. ناگهان از جریان ترافیک و شلوغی پیاده‌رو جدا شده، شما از درب‌های گردان عبور کرده و به فضای پست اما گسترش یابنده طبقه همکف وارد می‌شوید. در این گذار و عبور هیچ لحظه آگاهانه‌ای وجود ندارد. با جدا شدن از جریان حرکت خیابان، شما به فضای درونی ول می‌شوید شبیه ورود و رها شدن یک مولکول درون یک گاز.

طبقه همکف یک فضای باز و پر نور است. احساس می‌کنید که گویا می‌توانید به هر جایی که مایلید بروید. اینجا هیچ وجه معمارانه دستوری‌ای شبیه نمونه موزه متروپولیتن، با پلکان‌های بزرگ و سالن‌های وسیع پشت سر هم وجود ندارد. در طبقه همکف MOMA شما یک احساس فزاینده از انتخاب فردی آزادانه را تجربه می‌کنید- درونمایه‌ای عظیم از ساختمان به مثابه یک کل.

اکنون شما هستید که انتخاب می‌کنید که کجا بروید. یک موزه، شبیه یک کلیسا یا معبد، با افراد مختلف به شیوه‌های مختلف رفتار می‌کند. اگر شما یک بازدیدکننده آگاه هستید، احتمالاً آمده‌اید که یک نمایش یا فیلم خاص را ببینید. اگر نه، ناآشنایی‌تان با ساختمان ممکن است منجر به حسی ازگیجی و سرگردانی مکانی شود.

فضای طبقه همکف MOMA در بیننده تنشی را ایجاد می‌کند که مراحل بعدی سناریوی معماری آن در نهایت آن را برطرف خواهد کرد. در این لحظه مساله این است که راهتان را پیدا کنید.

در پیش‌رو باغ قرار دارد- به طور واضح یک فضای استراحت که هنوز تازه‌واردان به آن ورود نداشته‌اند. در سمت چپ و راست فضاهای موقت نمایش وجو دارد. فضاهای بزرگ نمایشگاه‌ها و نمایش‌های گذشته‌نگر را در خود جا داده است، در حالیکه فضاهای کوچک‌تر، نزدیک کافه تریا واقع شده‌اند، و نمایش جریان‌های جدی و متاخر در آن قرار دارد. این گالری‌های طبقه اول معمولاً احساس سرگردانی تازه‌واردان را شدت می‌بخشند. بازدیدکنندگان با تجربه از قبل می‌دانند که تا زمانی‌که شما مسیر آیینی اصلی را طی نکرده باشید، نمی‌توانید آنها را درک کنید- یعنی مجموعه دائمی که در طبقه دوم و سوم واقع شده است.

هاله‌ای که دور مجموعه دائمی MOMA قرار گرفته است بوسیله هیچ مجموعه مدرن دیگری قابل حصول نیست. یک عقیده و نظر فرهیخته، در معنای حقیقی کلمه مجموعه MOMA را با جریان اصلی تاریخ هنر مدرن تعریف می‌کند. بازدیدکنندگان MOMA متقاعد می‌شوند که آنجا نه تنها شاهکارهایی را پیدا می‌کنند بلکه آثاری که به عنوان چرخشگاه در آن تاریخ ایستاده‌اند: آثاری چون شب پرستاره، دوشیزگان آوینیون، دختر زیبای من (پیکاسو)، استودیوی قرمز (ماتیس)، بوگی ووگی در برادوی (موندریان)، گرنیکا. از تاریخ تاسیس‌اش، سرپرست MOMA، راکفلر بوده است، کسی که تصویری از مدرنیته مسحورکننده و لیبرالیسم را ترویج کرده که به شدت در تقابل با نمونه‌های قدیمی‌تر موزه‌ها و ایدئولوژی‌های قرن نوزدهم شان قرار دارد. هیچ مجموعه هنر مدرن دیگری چنین پشتیبانی سخاوتمندانه و زیاد و معروفیتی برای فراگیری- دست آوردهایش، نمایش‌هایش، انتشارش، و روابط عمومی‌اش بدست نیاورده است. به نحو فزاینده‌ای، بعد از جنگ جهانی دوم نگاه MOMA به هنر مدرن، هژمونی نهادی‌ای در تاریخ هنر آکادمیک، آموزش هنر، و دست‌یافت‌های بالاتری در جهان گالری و انتشارات هنری کسب کرد. تصویر مجموعه به مثابه تجسم یگانه‌ای از تاریخ هنر مدرن تثبیت شده و رسمی باقی می‌ماند- یعنی، همچون امری که از لحاظ نهادی تایید شده است. همچنانکه در تقویم اعضای موزه در ژوئن 1977 گفته شده که:

مجموعه نقاشی‌ها، مجسمه، طراحی، چاپ‌ها، معماری، عکاسی و فیلم مدرن موزه هنر مدرن بزرگترین مجموعه در جهان است. در نگاه به گالری‌های موزه، انتخابی از میان مجموعه‌ها، مروری بی‌همتا از استادان و شاهکارهای مدرن را پیش می‌نهد که دوره‌ای از حدود 1885 تا امروز را تبدیل به یکی از متنوع‌ترین و انقلابی‌ترین دوره‌ها در کل تاریخ هنر کرده است.

متخصصانی که مجموعه موزه را در فاصله 1920 تا 1930 ساختند دیدگاه مشخصی درباره هنر مدرن و توسعه تاریخی‌اش وضع کرده و مطابق آن‌را دنبال کردند. آلفرد بار، اولین هنرگردان- کیوریتور بخش نقاشی و مجسمه موزه، نقاشی فرانسوی، بویژه پیکاسو و کوبیسم را نسبت به هنر آمریکایی یا دیگر جریان‌های پیشگام اروپایی با اهمیت‌تر تلقی کرد. او و همکارانش تاکید کردند که آنها آثار را براساس کیفیت هنری انتخاب کرده‌اند. ارجاع به کیفیت هنری یا زیباشناختی، هرچند، می‌تواند نقش ایدئولوژی را در انتخاب مبهم کند. آثاری را که MOMA بدست آورده است با کمال و تخیل خارق‌العاده‌ای بیانگر یک نظام ارزش‌ها، و بالاتر از همه باوری به نوع مشخصی از فردگرایی هستند. سرپرستان موزه یعنی جان هِی ویتنی و نلسون اِی راکفلر به این امر در *استادان هنر مدرن*، که یک راهنمای مجلل تولید شده برای این مجموعه است، تاکید کرده‌اند:

ما معتقدیم که مجموعه موزه هنر مدرن و این نشریه بیانگر احترام ما برای فرد و توانایی‌اش برای شرکت در جامعه به مثابه یک کل و از طریق استفاده آزاد از استعداد فردی بوسیله منش فردی‌اش است.

هنر قرن نوزدهم مشتمل از فردگرایی‌ای می‌شد که براساس قراردادهای بازنمایانه طبیعت‌گرایی بنا یافته بود. باوجود فردباورانه بودن محتوای اثر، آن بیننده خود را با یک زبان بصری مرسوم و قراردادی (و به لحاظ اجتماعی مشترک) مورد خطاب قرار می‌دهد، زبانی که نمایانگر یک جهان بیرونی "واقعی" و "عینی" است. (اما) هنر مدرن متعالی فردباوری را تا درجه زیادی از طریق بهره‌گیری از زبان بصری غیرقراردادی بیان می‌کند: اینجا هر هنرمند تلاش می‌کند تا یک فردیت مشخص و متمایز را بسازد، که به طور ضمنی امکان یک جهان مشترک تجربه را انکار می‌کند. این مساله که به طور فزاینده، با سزان و امپرسیونیسم متاخر، ون‌گوگ و اکسپرسیونیسم، گوگن و سمبولیسم آغاز شد، در آن تجربه درونی به مثابه واقعی‌ترین و مهم‌ترین بخش تجربه پدیدار شد. هرچه زبان بصری سوبژکتیوتر و انتزاعی‌تر شد، آگاهی هنرمند یگانه‌تر و فردیت‌یافته‌تر شد.

همچنان‌که شما از درون مجموعه MOMA می‌گذرید، توالی‌ای از کارهای هنرمندانی را می‌بینید که یکتایی‌شان از خلال ادبیات معتبری تثبیت شده است و ویژگی سبکی متمایز آنها به سادگی قابل تشخیص است. این آثار اگرچه به عنوان نشانه ای از فردباوری ارایه شده‌اند، با طرح‌واره تاریخ هنری تعریف شده موزه تطبیق دارند. هنرمندان منفرد اهمیت‌شان- اهمیت تاریخ هنری- را بر اساس اینکه به چه میزان در سیر تکاملی پروژه کلی سهیم بوده‌اند، بدست می‌آورند. محل جاگذاری آنها این مساله را روشن می‌کند. چنانکه در همه موزه‌ها، بازدید کننده آثار هنری را چون لحظاتی مهم در یک طرح تاریخی می بیند. مایکل کمپتون، نگهبان- دروازه‌بان گالری تیت، که در سمپوزیومی درباره کیوریتوری موزه صحبت می‌کند، به روشنی مساله را دیده و شرح می‌دهد:

آنچه که ما انجام می‌دهیم... ارایه هنر به طریقی است که، شما اگر به گشتن مردم در موزه نگاه کنید متوجه آن خواهید شد، آنها به هر نقاشی به طور میانگین1.6 ثانیه نگاه می‌کنند. فکر می‌کنم وقتی که آنها یک نقاشی را می‌بینند، سخت است که به چیزی غیر از این فکر کنند، آه، آن نمونه‌ای از کوبیسم است؛ نمونه‌ای از هنر پیشا رافائلی؛ چه کار زیبایی از موندریان؛ و از این قبیل اشارات. آنها هرگز با یک نقاشی به طور منفرد مواجه نمی‌شوند.

در MOMA اتاق‌هایی که مشتمل بر مجموعه دایمی هستند مانند زنجیر به هم متصل‌اند، به طوریکه بازدیدکننده باید یک مسیر (از پیش) تجویز شده را دنبال کند. بیرون از این مسیر اصلی چندین مسیر بن‌بست و فرعی قرار دارند، شامل محتوایی از آنچه موزه، بدان وسیله آن‌را چون تابع و متممی برای تاریخ مرکزی هنر مدرن‌اش تعریف و طراحی کرده است. این مسیر انحرافی و بن‌بست‌ها شامل تاریخ عکاسی، مجسمه‌سازی مدرن، هنر تزیینی، و چاپ می‌شوند.

همچنان‌که شما در طول مسیر تعیین شده پیش می‌روید، برنامه شمایل‌نگارانه‌ای بر لحظات اصلی و نقطه عطف‌های این تاریخ تاکید می‌گذارد. کارهایی که به آنها وزن و اعتبار ویژه‌ای داده شده است کنار ورودی‌ها چارچوب‌بندی شده‌اند و غالباً از چندین اتاق دورتر قابل دیدن هستند. کارهای کم اهمیت‌تر، در فضاها، و ردیف‌های گوشه یا خارج از مسیر اصلی آویخته شده‌اند. کارهای مشخصی هستند که باید همچون نشانه و جهت‌نما تجربه شوند- همچون لحظات اوج و کمال در تاریخی معتبر- در حالیکه آثار دیگر، مانیفست‌هایی فرعی و درجه دو هستند، یا در گالری‌ای خارج از مسیر اصلی، کاملاً بیرون از جریان اصلی تاریخ هنر: یعنی آثار اوروسکو، سیکه ایروس، هاپر، شان.

به طور خلاصه، آن تاریخ، مادیت‌زدایی فزاینده و تعالی از تجربه این‌جهانی را ثبت کرده است. نقاط پر رنگ این مسیر، که تاریخ هنر مدرن را قالب گرفته و تعریف کرده، شامل کوبیسم، سورئالیسم و اکسپرسیونیسم انتزاعی است. هر چیز دیگری- اکسپرسیونیسم آلمانی، ماتیس، دادا- اعتبار و اهمیت‌اش را در ارتباط با این سه جنبش اصلی کسب کرده است. به این ترتیب، بر طبق طرح MOMA، تاریخ هنر مدرن با سزان شروع می‌شود که با آن در ورودی بنا با مجموعه دایمی موزه مواجه می‌شوید. ترتیب چیدمان آن معنای‌اش را برای ما آشکار می‌کند. او دلالت بر ظهور و آمدن پیکاسو و کوبیسم می‌دهد- یعنی، جدایی قطعی از فرم محسوس و مادیت‌دار. از پیکاسو و کوبیسم چیزهای دیگری حاصل شد: لژه، فوتوریست‌ها، ساخت‌گراها. وقتی‌که برتری کوبیسم تثبیت شد، شما با گرایش‌های دیگری مواجه می‌شوید که مشتق یا فرعی به نظر می‌رسند: ماتیس، گروه پل، سوار آبی. قبل از ترک طبقه دوم، تاریخ هنر مدرن از قبل، از جهان مادی جدا شده است- با کاندینسکی، مالویچ- و لحظه روشنگری بوسیله نخستین و تنها پنجره موجود در مسیر اصلی مشخص شده است. در طبقه سوم جریان اصلی هنر مدرن با تابلو *گرنیکا* از نو شروع می‌شود، که در این زمینه چیزی غیر از ترس از جنگ شهری اسپانیا را نمایش نمی‌دهد به مثابه بسط اجتناب‌ناپذیری از کوبیسم به سورئالیسم. اینجا، بعد از پیکاسو، خوان میرو همچون یک سورئالیست پیش‌نمون، بازنمایانده شده است. با او انتزاع مدرن به نقاط اوج جدیدی از فردگرایی و سوژه‌بنیادی می‌رسد. تا اکنون نحوه جاگذاری آثار، برنامه تاریخ هنری MOMA را که کیوریتورهای آن در سال‌های آغازین موزه بسط داده‌اند حفظ کرده است و از آن زمان به بعد این جاگذاری را طوری توسعه دادند که اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکایی را در برگیرد. در واقع، در موزه، اکسپرسیونیسم انتزاعی به مثابه تکامل منطقی طرح‌واره تاریخی اصلی ظاهر شده است.

یک توالی‌ای از اتاق‌های کوچک نمایشگر مجموعه اصلی است. هیچ چشم‌انداز مستقیمی، هیچ فضای گسترده، هیچ راهروی سازمان‌دهنده‌ای وجود ندارد. مسیر پیچ و تاب یافته و چرخش می‌یابد. در این مسیر دشوار است که مفهوم روشنی از جهت داشته باشیم. از بیست اتاق در طول مسیر اصلی، برخلاف نمای شیشه‌ای ساختمان تنها یکی از آنها پنجره دارد. قدم زدن در خلال مجموعه اصلی مانند قدم زدن درون یک هزارتو- لابیرنت است. ما اینجا چیزی بیش از یک تمثیل فضایی مد نظرمان است. ساختار آیینی بنای MOMA با تجربه هزارتوی-لابیرنتِ کهن الگویی مطابقت دارد.

هزارتو، تصویری بنیادی در فرهنگ‌های جهان است، و هم در ادبیات و نمایش و هم در معماری تشریفاتی و دیگر مجموعه های آیینی ظاهر می‌شود. با توجه به زمینه فرهنگی‌اش، این تصویر حاوی عناصر مرکزی مشخصی است:

> آن همواره با مرگ و باز- زایی مربوط است، یا با زندگی بعد از مرگ یا با رازهای آیین پذیرش؛... شخص‌واره یک راهبر، اسطوره‌ای یا واقعی، که همواره یک زن است؛... [و] خود هزارتو تمرین می‌شود، یا طراحی می‌شود، توسط یک مرد.

گذار از هزارتو یک امتحان سخت است که به پیروزی منتهی می‌شود- گذار از تاریکی به نور و بنابراین استعاره‌ای برای روشنگری معنوی، اتحاد، باززایش است. ساختارهای هزارتویی باستانی در مکان‌ها و معابد، مثل همان‌ها که در اساطیر ابتدایی توصیف شده‌اند، با زمین و الهه مادر مرتبطاند و غالباً در زیر زمین واقع شده بودند.

هرچند، ساختار هزارتویی MOMA، در روی زمین قرار دارد. از بیرون که به آن نگاه شود، شیشه مات آبی دیوار بیرونی‌اش به قلمرو متعالی‌ای که این بنای هزارتو به آن می‌رسد، اشاره می‌کند. از بیرون، دیوار شیشه‌ای یک پرده مرموز است که آسمان را منعکس می‌کند. غیرممکن است که بتوان حدس زد که چه چیز پشت آن قرار دارد. طرح ملهم از باوهاوس MOMA، نشان دهنده پیشرفت، علم و عقلانیت است. اما، در واقع، آن پرده‌ای عقلانی است که دور یک هسته غیر عقلانی را فراگرفته است، و همچنان که یک منتقد این امر را مشاهده و بیان کرده است، حتی ظاهر بیرونی عقلانی نمای آن با تقسیم

بندی فضای درون مطابقت ندارد. حدس و نظر ما این نیست که معماران MOMA در هنگام طراحی موزه آگاهانه به یک هزارتو اندیشیده‌اند، و همچنین کیوریتورهای MOMA نیز وقتی مجموعه را نصب و جاگذاری کرده‌اند، به این فضای هزارتو نیندیشیده‌اند. نظر ما این است که فرم هزارتویی فعالیت آیینی را سازمان می‌دهد.

در MOMA، شما درون مجموعه‌ای از فضاهای باریک، ساکت، و سفید بی پنجره می‌گردید. این اتاق‌ها تاثیر خاصی دارند. آنها مانع از سخن گفتن می‌شوند. اگر شما به هر طریق صحبتی هم بکنید، با لحنی پایین و تنها با آنهایی که همراه شما هستند سخن می‌گویید. اینجا یک مکان خیلی خصوصی است. شما به آرامی بر روی کف فرش شده و بین دیوارهای یکنواخت و روشن قدم می‌زنید، دیوارهایی که در مقایسه با آثاری که حامل‌شان هستند، چیزی بی‌بنیاداند. شما اینجا در واقع در یک "ناکجا" هستید، در یک سادگی تازه و آغازین، یک قبر/ زهدان سفید بی‌نور، ظاهراً جایی بیرون از زمان و تاریخ. اینجا، همچون بیشتر هزارتوها، ذات آیین یک نمایش باطنی است.

همچنان‌که از میان شب سفید هزارتوی رویا مانند MOMA می‌گذرید، نگاه خیره یک الهه- مادر شما را به کرات می‌یابد. او غالباً با شما روبرو می‌شود، با دو چشم گرد و برآمده‌اش، نگاه خیره مات و متحجر و دهان بلعنده مدوسا مانند (یکی از گورگون‌ها که سه خواهر بودند) حالا مقابل شما است همچون فاحشه- الهه وحشت‌آور و گروتسک پیکاسو، کرشنر، دکونینگ. در راهرو گذار از سورئالیسم او غالباً یک جانور- حیوان است- یک آخوندک نیایشگر غول‌پیکر. او همه‌جا سلطه‌اش را تحمیل می‌کند. گاهی اوقات، چنانکه در مورد خون‌آشام آدم‌کش مونک، زیبایی‌اش یک دام است. در اسفینکس‌های لژه نگاه او سرد و منجمد است، و پیکرش یک ماشین پولادی بزرگ. کل هزارتو در قلمرو اوست، اما او وقتی که شما با آستانه یک سطح معنوی‌تر نزدیک می‌شوید، در دسترس‌تر است- یعنی، در لحظات بسط و پیشرفت‌های تاریخ هنری. حتی قبل از اینکه شما وارد اولین اتاق کوبیست شوید، چشمانش رو به شماست (در تابلوی دوشیزگان). او جلو شما را می‌گیرد (*دختر مقابل آینه* و *استحمام کننده نشسته* پیکاسو) درست قبل از اینکه به اثر سورئالیستی میرو یعنی *خلق جهان* برسید. شما خطر نگاه او را قبول می‌کنید (*زن* دکونینگ) همچنان‌که به آثار جکسون پولاک نزدیک می‌شوید. او مظهر خطرات مسیری است که در درجه نخست بوسیله خود هنرمندان ایجاد شده است.

هزارتو بر جنبه‌های وحشت‌انگیز الهه، قدرت‌اش برای فراگرفتن، بدام انداختن، سنگ کردن، و تضعیف آدمی تاکید می‌گذارد. اما در بیرون باغ، در میان درختان، آبها، جانوران، و زمین قدرت او به مثابه نیرویی مثبت که در توده آماسیده پیکر عظیم و غول‌پیکرش بروز یافته است، مورد تقدیس قرار خواهد گرفت. پیکرهای برنزی از او هر جایی هستند، در بلندی و فاتحانه روی سکوها و پایه‌هایی ایستاده‌اند (گاستون لاشاز) یا قوز کرده و در یک پایینی نزدیک آب در حالیکه که لباس‌اش را می شوید یا آب بازی می‌کند (رنوار، مایول). در این نزدیکی، مشتریان کافه MOMA از سخاوت و بخشندگی او در روزهای گرم تابستان لذت می‌برند. بیرون، او می‌تواند در تمام قدرت خلاقانه‌اش بروز یابد چراکه تنها آنجا، یعنی در قلمرو طبیعت است که قدرت خلاقه زنانه می‌تواند همچون نشان زایایی و حاصل‌خیزی تصدیق شود. اما او حتی آنجا نیز تسلط ندارد و حاکم نیست. نزدیک بخش مرکزی باغ، در بالاترین سکو، *بالزاک* رودن ایستاده که تجلیلی از زایایی مردانه به مثابه توانایی هنری است.

درون این هزارتو اصل خلاقیت، به مثابه یک سعی روحی مردانه که در آن اگاهی هویت خود را توسط تعالی جهان مادی، زیستی و الهه مادر پیدا می‌کند، تعریف و تصدیق شده است. رستگاری، که همچون یک هنجار مردانه فهم شده، بیگانگی- دورماندگی از مادر و قلمرواش است. آن انضمام و پیوستگی با روح، نور و خرد است. باغ شامل بقایای الهه وحشت هزارتو می

شود (در پیکره لیپشیتز)، همان‌طور که تصاویر هزارتو گاهی اوقات ویژگی‌های الهه باغ را نیز منعکس می‌کند (در کاری از ماتیس). در حقیقت، هم الهه و هم مادر، وجوه متفاوت الهه مادر بزرگی هستند، که در هزارتو، همچون یک چیز ترسناک ظاهر می‌شود. او است که باید بر او غلبه کرد. شیوه انجام این کار بوسیله شمایل‌نگاری روشن شده است.

در هزارتو تصاویر شما را در طول یک مسیر معنوی پیش می‌برد که به سطح بالاتری از تعالی می‌رسد. آنها این کار را نه تنها از طریق زبان فرمال انتزاعی فزاینده بلکه همچنین از طریق تم‌ها و سوژه‌هایشان انجام می‌دهند. در طبقه دوم شمایل‌نگاری پیروزی اندیشه بر ماده و وزن (در کوبیسم، ناب‌گرایی، دِاستیل)، برتری نور، حرکت، و هوا (فوتوریسم، اورفیسم)، و نخستین پیروزی‌های رازگرایی (سوپره‌ماتیسم و سوار آبی) را جشن گرفته و تجلیل می‌کند. تجربه‌تان در طبقه سوم به طور فزاینده رازناک، نامناپذیر، و والا می‌شود. اینجا روح کاملاً عقل را تحت الشعاع قرار می‌دهد. شما با سورئالیسم شروع می‌کنید، که آخرین بقایای خرد و تاریخ و نفوذ آنها در زبان پیشگام را سرنگون می‌کند و به اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌رسید،یعنی قلمرو اسطوره به مثابه جایگزینی برای تاریخ (نزد گورکی، پولاک، گوتلیب، مادِروِل) و کیش رازورزانه که در آن فرم انتزاعی بر امر مطلق دلالت دارد (روتکو، نیومن، راینهارت). اشکال مادیت‌زدایی شده و انتزاعی فزاینده و نیز تاکید بر درون‌مایه‌هایی چون نور و هوا برتری امر روحانی و برین را ابراز می‌دارد در حالی‌که جهان احساسات و نیازهای انسانی را نفی می‌کند. تصاویر کار و کارگران، در بخش زیادی از مجموعه غایب است. وقتی هم ظاهر می‌شوند، مثلاً در اثر *خیزش شهرهای* بوتچونی، با تعابیر اسطوره‌ای با آنها رفتار می‌شود. عشق به عنوان یک رابطه انسانی دوسویه، کنار گذاشته نمی‌شود، در حالیکه نیاز به عشق در تصاویری تحریف شده- کژ و کابوس‌وار پدیدار می‌شود- به شکل گورگون‌های افلیج و مادینه‌های حریص. پیاده‌روی آیینی در MOMA قدم زدن در میان یک جهان غیرعقلانی است که در آن تجربه هر روزه همچون چیزی هیولایی و غیرواقعی در مقایسه با قلمرو گسترده‌تر روح مادیت‌زدایی شده جلوه‌گر می‌شود. در واقع، MOMA با محتوای زنده روزمره همچون امری بی‌ربط رفتار می‌کند- یک مانع که در مسیر گذر به روشنگری باید بر آن غلبه کرد. این وجوه "این‌جهانی" و "مبتذل" از هستی باید سرکوب شوند. این سرکوب- منع- که فضیلتی است منطبق بر سناریو- الفبای هزارتو- به جداسازی و کناره گیری زیباشناختی منتهی می‌شود.

روشنگری- روشن‌یافتگی در هزارتو به معنای جدایی- وارستگی از جهان تجربه مشترک و نیاز مادی است. همچنان‌که آیین بسط و گشوده می‌شود، قربانی‌های بزرگتری لازم می‌شود. در طبقه سوم تاریخ و حتی اسطوره نیز انکار شده‌اند. از دید بارنت نیومن:

ما در حال رها کردن خود از موانع و اشکالات حافظه- خاطره، اجتماع، نوستالژی، افسانه، اسطوره، یا آنچه که شما دارید، یعنی ابزارهای نقاشی اروپایی غربی هستیم... تصویری که ما تولید می‌کنیم نمونه‌ای روشن و خودگویا از تجلی، واقعیت و عینیت است که می‌تواند توسط هر کسی که به آن نگاه می‌کند و بدون نیاز به عینک نوستالژیک تاریخ فهم شود.

بدون تاریخ یا اسطوره آنجا تنها یک وضعیت انسانی بنیادی باقی می‌ماند. روتکو می‌نویسد که:

من تنها علاقه‌مند به ابراز احساسات اساسی انسانی هستم- یعنی تراژدی، وجد، تباهی، و به همین منوال- و این حقیقت که بیشتر مردم در مواجهه با آثار من در هم می‌شکنند و گریه می‌کنند نشان می‌دهد که من با آن احساسات بنیادی انسانی ارتباط برقرار کرده‌ام. این مردمی که در مقابل کارهای من گریه می‌کنند، همان تجربیات مذهبی را داشته‌اند که من هنگام نقاشی کردن آن آثار داشته‌ام.

اما منطق ترک- چشم‌پوشی امری بی‌وقفه است. آن منجر به تجلی نهایی می‌شود. ارزش غایی نیستی- نابودگی است- خلائی متعالی. راینهارت آنرا اینطور شرح می‌دهد:

بدون هیچ خط یا خیال‌پردازی، هیچ شکل یا ترکیب یا بازنمایی‌ای، هیچ چیز دیدنی یا احساس یا تکانه‌ای، هیچ نماد یا نشانه یا رنگ‌گذاری‌ای، هیچ تزیین‌گری یا رنگ‌کاری یا تصویرسازی، هیچ خوشی یا دردی، هیچ امر تصادفی یا حاضرآماده ای، هیچ چیز، هیچ ایده، رابطه، نشان ویژه، کیفیت...

به این ترتیب، پیروزی اکسپرسیونیسم انتزاعی، پیروزی روح است. اکنون، و در پایان مسیر هزارتو، روح و تنها روح قابل دیدن است، و تنها چیز دیدنی و مرئی می‌تواند چیزی واقعی باشد. با اکسپرسیونیسم انتزاعی آیین کامل می‌شود. از خلال آیین بیننده یک تجربه‌ای را می‌زید که ساختار آن الگوی سنتی اندیشه مذهبی غربی را دنبال می‌کند، ساختاری که زندگی انسان را به مثابه کشمکشی بین امر مادی و روحانی- بین نیازهای هستی مادی- جسمانی و اشتیاق برای اتحاد با ذات الهی به تصویر می‌کشد. اندیشه مذهبی سنتی پیروزی روح بر ماده را همچون یک "بیگانگی-جدایی" ضروری، که آگاهی را از نیازهای هستی هرروزه رها می‌کند، نشان می‌دهد. بیگانگی- جدایی از الهیات سنتی از بسیاری جهات همسان است با مفهوم آزادی چنان‌که آن در ایدئولوژی بورژوازی متاخر پدیدار شد. [این امر] در ایدئولوژی هنر مدرنیست، چنانکه در MOMA تجسم یافته است، شکل ناوابستگی زیباشناختی را به خود گرفته است- همچون ارزش نهایی در تجربه هنری. یک لحظه متمایز و ویژه در هردوی بیگانگی- جداماندگی دینی و زیباشناختی حالت خلسه است- یک حس مقاومت‌ناپذیر و شدید از آزادی و تعالی. اکسپرسیونیسم انتزاعی احساس‌های مشابهی را تولید می‌کند. کلیفورد استیل می‌نویسد که:

در 1941، فضا و شکل در بوم‌هایم در درون یک جوهر فیزیکی کلی محو و حل شدند، مرا از محدودیت‌های هرکدام رها کردند، اما درون ابزاری که تنها مقید به محدودیت‌های انرژی و شهود خودم بود درآمیختند. اکنون احساس من از آزادی مطلق و بی‌نهایت هیجان‌انگیز بود.

و ریچارد پوسِت دارت (Richard Pousette-Dart) در این باره معتقد است که:

هنر برای من بهشتی است که برای همیشه باز است، شبیه شهر فرنگی نامتقارن، پیش‌بینی‌ناپذیر، و خودانگیخته. آن امری جادویی است، شادی‌بخش است، آن باغ اعجاز و شگفتی است. انرژی و انگیزش است. آن در روح خود کلیت است.

جهان روزمره، به نحو آشکاری از آگاهی طرد شده است، با وجود این به شیوه هزارتووار دائماً فکر را به خود مشغول می‌کند. در حقیقت، هزارتو، قلمرو امر متعالی نیست بلکه قلمرو واژگون‌سازی است که در آن واقعیت‌های سرکوب شده این‌جهانی در لباس مبدل همچون نیروهای هیولایی و سرکوب کننده برگشته‌اند. قدرت‌هایی غیرعقلانی که ورای ادراک هستند و مالک و حاکم هر دو جهان‌اند. اضطراب و شک، توصیف کننده هر دو جهان است: کشمکش برای هستی‌ای که درون زندگی روزمره نفوذ می‌کند، و در آن بیرون انعکاس درون است در تنهایی، بیمناکی و تقلای فردیت. آیین هزارتو فردگرایی رقابتی و روابط انسان بیگانه شده را که مشخصه تجربه اجتماعی معاصر است رنگ و جلا می‌بخشد. آن بیننده را با سوبژکتیویته ناب و با برابر گرفتن آن با "وضعیت انسانی" آشتی می‌دهد.

[در پایان] MOMA به عنوان یک موسسه به نظر می‌رسد که پناهگاهی- ملجائی در مقابل جامعه مادی باشد: یک پناهگاه فرهنگی، یک جهان ایده‌آل مجزا. عمل آیینی در MOMA قدم زدن در میان راهرویی از آینه‌ها است که در آن انزوا، ترس، و بهت همچون حالات هیجان‌انگیز و خوشایند وجود پدیدار می‌شوند.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

Duncan, Carol, Wallach, Alan, 1978, The Museum of Modern Art as a Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis, Marxist Perspective, No. 4.