

دربارهٔ امر نو

بوریس گرویس، ترجمهٔ صالح نجفی

در دهه‌های اخیر، گفتاری رواج یافته که می‌گوید امر نو در هنر ناممکن است. این گفتار نفوذ و گسترش فوق‌العاده‌ی یافته. جالب‌توجه‌ترین ویژگی این گفتار: احساس خاصی از سعادت و خوشحالی، احساس هیجانی مثبت بابت این پایان ادعایی امر نو — یکجور ارضای درونی که این گفتار آشکارا در فضای فرهنگ معاصر به وجود می‌آورد. و راستش، غم و اندوه پست‌مدرن اولیه بابت پایان تلخ دیگر درکار نیست. حال ما به نظر خوشحال می‌رسیم بابت خسران‌هایی که تجربه کرده‌ایم: از دست رفتن تاریخ، از دست رفتن ایدهٔ پیشرفت، آیندهٔ اتوپایی — یعنی همهٔ چیزهایی که بنا به سنت با امر نو پیوند داشت. رهاشدن از الزام به نبودن تاریخی از فرار معلوم پیروزی بزرگ زندگی است بر روایت‌های تاریخی سابق بر این مسلطی که غالباً واقعیت را منقاد خویش، ایدئولوژی‌زده و فرمالیزه می‌کردند. ما تاریخ هنر را قبل از همه بازنموده در موزه‌هایمان تجربه می‌کنیم. پس رهاشدن از امر نو که خود به صورت رهاشدن از تاریخ هنر تلقی می‌شود — به همین ترتیب، رهاشدن از خود تاریخ در کل — در عالم هنر در وهلهٔ اول به صورت فرصتی مناسب برای نجات دادن خود از موزه‌ها تجربه می‌شود. نجات یافتن از موزه یعنی مردمی شدن و زنده شدن و حضور یافتن بیرون از دایرهٔ بستهٔ دنیای هنر مستقر، بیرون از دیوارهای موزه. بنابراین، به نظر من چنان می‌آید که هیجان مثبت بابت پایان امر نو در هنر در وهلهٔ اول با این وعدهٔ جدید آوردن هنر به درون زندگی پیوند می‌خورد — و رای همهٔ تعبیر و ملاحظات تاریخی، و رای تقابل کهنه و نو.

هنرمندان و نظریه‌پردازان هنر، هر دو گروه، خوشحالند که بالاخره از کشیدن بار تاریخ آزاد شده‌اند، از ضرورت برداشتن قدم بعدی، و از الزام به سازگاری با قانون‌ها و اقتضاهای تاریخی آنچه در تاریخ نو است. در عوض، این هنرمندان و نظریه‌پردازان می‌خواهند به روش‌های سیاسی و فرهنگی درگیر واقعیت اجتماعی شوند؛ می‌خواهند بر هویت فرهنگی خویش تأمل کنند، میل‌ها و خواهش‌های خود را بیان کنند و غیره. البته قبل از هر کار ایشان می‌خواهند نشان دهند که حقیقتاً زنده و واقعی‌اند — برخلاف سازه‌های تاریخی مرده و انتزاعی که نظام موزه و بازار هنر بازمی‌نمایند. و البته که این میلی کاملاً مشروع است. البته برای اینکه بتوانیم این میل تولید هنر زنده‌ای حقیقی را محقق سازیم باید به سؤال ذیل جواب دهیم: کی و تحت چه شرایطی هنر زنده می‌نماید — و نه مرده؟

در مدرنیته، سنت ریشه‌داری وجود دارد: سنت دیرپای تاریخ‌ستیزی، موزه‌ستیزی، کتابخانه‌ستیزی، یا در نگاهی عام‌تر آرشیو‌ستیزی به نام دفاع از زندگی حقیقی. کتابخانه و موزه آماج برگزیدهٔ نفرت شدید بسیاری از نویسندگان و هنرمندان مدرن‌اند. ژان ژاک روسو تخریب کتابخانهٔ باستانی اسکندریه را ستود؛ فوستِ گوته حاضر بود با یکی از شیطان‌ها قراردادی امضا کند به شرط آنکه بتواند از کتابخانه (و از الزام خواندن کتاب‌های آن) بگریزد. موزه، در متن‌های هنرمندان و نظریه‌پردازان مدرن، مکرراً گورستان هنر وصف می‌شود و موزه‌داران گورکنان هنر. بنا به این سنت، مرگ موزه — و مرگ تاریخ جسم‌یافته در موزه — باید نوعی رستاخیز تعبیر شود، رستاخیز هنر زندهٔ حقیقی و روی آوردن به زندگی، به واقعیت حقیقی، به دیگریِ عظیم موزه: اگر موزه بمیرد، خودِ مرگ است که می‌میرد. ما ناگهان آزاد می‌شویم، انگار که از یکجور قید و بندگی مصری گریخته‌ایم و آمادهٔ سفر به ارض موعودِ زندگی حقیقی گشته‌ایم. همهٔ این حرف‌ها کاملاً قابل‌فهم است، حتی اگر چندان روشن نباشد که چرا بندگی مصری هنر درست همین حالا به پایان رسیده است.¹

با این همه سؤالی که بیشتر مایلیم در این لحظه مطرح کنم، همانطور که گفتم، سؤال متفاوتی است: چرا هنر می‌خواهد نه مرده که زنده باشد؟ و برای هنر چه معنایی دارد که چنان بنماید که گویی زنده است؟ می‌کوشم نشان دهم خودِ منطق درونی گردآوری آثار در موزه است که هنرمند را مجبور می‌کند به درون واقعیت — به درون زندگی — رود و هنری تولید کند با چنان سروشکلی که انگار زنده است. همچنین می‌کوشم نشان دهم «زنده‌بودن» در واقع هیچ نیست مگر نوبودن، همین و دیگر هیچ.

به نظر من، گفتارهای پرشمار مربوط به حافظه تاریخی و بازنمایی آن در اغلب موارد رابطه معاصری را که بین واقعیت و موزه وجود دارد نادیده می‌گیرند. موزه فرع بر تاریخ «واقعی» نیست و صرفاً بازتابی و مستندی نیست از آنچه «واقعاً» بیرون از دیوارهای موزه بر طبق قانون‌های خودآیین توسعه و تحول تاریخی روی می‌دهد. حقیقت عکس این است: خودِ «واقعیت» فرع بر موزه است — امر «واقعی» را فقط در قیاس با مجموعه/کلکسیون موزه می‌توان تعریف کرد. این یعنی تغییری که در کلکسیون موزه روی می‌دهد موجب تغییر ادراک ما از خود واقعیت می‌شود — از هر چه بگذریم، واقعیت را در این سیاق می‌توان حاصل جمع تمام چیزهایی تعریف کرد که هنوز [در موزه] گردآوری نشده‌اند. پس تاریخ را نمی‌توان فرایندی کاملاً خودآیین تلقی کرد که بیرون از دیوارهای موزه روی می‌دهد. تصویر ما از واقعیت وابسته است به شناخت ما از موزه.

یک مورد هست که بوضوح نشان می‌دهد رابطه میان واقعیت و موزه دوطرفه است: مورد موزه هنر. هنرمندان مدرنی که پس از پیدایش موزه مدرن کار می‌کنند می‌دانند که (برغم همه اعتراض‌ها و دلخوری‌هاشان) در درجه اول برای کلکسیون‌های موزه‌ها کار می‌کنند — دست کم اگر بخواهند در سیاق آنچه «هنر عالی» خوانده می‌شود کار کنند. این هنرمندان از همان آغاز می‌دانند که کارهاشان گردآوری خواهد شد — و ایشان برآستی می‌خواهند

کارهاشانگردآوری شود. دایناسورها نمی‌دانستند که سرانجام در موزه‌های تاریخ طبیعی بازنمایی خواهند شد اما هنرمندان می‌دانند که ممکن است سرانجام در موزه‌های تاریخ هنر بازنمایی شوند. همانقدر که رفتار دایناسورها — دست‌کم به معنایی خاص — از بازنمایی آینده‌آنها در موزه مدرن تأثیر نپذیرفت، رفتار هنرمند مدرن قطعاً از علم به چنین امکانی تأثیر می‌پذیرد. علم به این موضوع به‌شبه‌ای بس اساسی بر رفتار هنرمندان تأثیر می‌گذارد. به بیان دیگر، معلوم است که موزه فقط چیزهایی را می‌پذیرد که از زندگی واقعی می‌گیرد، از بیرونِ کلکسیون‌هایش، و این توضیح می‌دهد که چرا هنرمند می‌خواهد هنرش واقعی و زنده جلوه کند.²

آنچه در موزه عرضه می‌شود خودبه‌خود متعلق به گذشته تلقی می‌شود، چیزی مرده. اگر، بیرون موزه، با چیزی مواجه شویم که ما را به یاد فرم‌ها و موضع‌ها و رهیافت‌هایی اندازد که پیش‌تر درون موزه بازنمایی شده‌اند حاضر نیستیم این چیز را واقعی یا زنده انگاریم. آن را کپی مرده‌ای از گذشته مرده می‌بینیم. پس اگر هنرمندی بگوید (کمااینکه اکثر هنرمندان می‌گویند) من می‌خواهم از موزه خلاص شوم و بگریزم و به‌درون خود زندگی بروم، تا واقعی باشم، تا هنری حقیقتاً زنده تولید کنم، این یک معنا بیشتر ندارد: هنرمند می‌خواهد کارش گردآوری شود. چرا؟ چون فقط یک امکان برای گردآوری شدن وجود دارد: بیرون‌رفتن از دیوارهای موزه و پانهادن در فضای زندگی — یعنی تولید چیزی متفاوت با آنچه پیش‌تر گردآوری شده است. جور دیگر بگوییم: نگاهی که به‌وسیله موزه تربیت شده فقط امر نو را به‌عنوان چیزی واقعی و حاضر و زنده به رسمیت می‌شناسد. اگر هنری را که پیش‌تر گردآوری شده تکرار کنید، موزه هنر شما را کیچ (kitsch)³ محض تلقی می‌کند و رد می‌کند. آن دایناسورهای مجازی که صرفاً کپی‌های مرده‌دایناسورهایی‌اند که پیشاپیش موزه‌نگاری شده‌اند، چنانکه می‌دانیم، در سیاق پارک ژوراسیک — در سیاق صنعت سرگرمی‌سازی — می‌توانند به نمایش درآیند نه در موزه. موزه، بدین لحاظ، شبیه کلیساست: اول باید گناهکار باشید تا

بتوانید قدیس شوید — در غیر اینصورت شخص ساده و بانزاکتی می‌مانید که هیچ شانس برای ثبت‌شدن در آرشیوهای حافظه‌خداوند ندارد. به‌نحوی خارق‌اجماع برای همین است که هرچه بیشتر بخواهید خود را از قید موزه آزاد کنید بیشتر و به ریشه‌ای‌ترین وجه ممکن مطیع منطق گردآوری موزه‌ای خواهید شد، و برعکس.

البته این تفسیر از امر نو، واقعی و زنده تناقض دارد با اعتماد ریشه‌داری که در بسیاری از متن‌های آغاز جنبش آوانگاردها می‌بابیم — این اعتقاد که راه ورود به زندگی را فقط با تخریب موزه و پاک‌کردن وجدآمییز ریشه‌ای گذشته می‌توان گشود، گذشته‌ای که چون سدی میان ما و حال حاضرمان قرار گرفته. این برداشت از امر نو، برای مثال، باقوت تمام در متن کوتاه اما مهمی از کازیمیر مالویچ بیان شده است، متنی با عنوان «درباب موزه»، 1919. در آن زمان حکومت نوپای شوروی نگران بود موزه‌های روسیه قدیم و کلکسیون‌های هنری بر اثر جنگ داخلی ویران شوند، بر اثر فروریختن کل نهادهای دولتی و اقتصاد. حزب کمونیست برای رفع این نگرانی کوشید این کلکسیون‌ها را نجات دهد و در امان دارد. مالویچ در متن خود به این سیاست موزه‌پروری حکومت شوروی اعتراض کرد و از دولت خواست به‌نفع کلکسیون‌های هنری قدیم مداخله نکند زیرا تخریب آنها می‌تواند راه را برای هنر زنده حقیقی هموار کند. مالویچ مشخصاً نوشت:

«زندگی می‌داند که دارد چه می‌کند، و اگر می‌کوشد ویران کند نباید در کارش مداخله کرد زیرا وقتی مانعش شویم مسیر برداشتِ نویی از زندگی را که درون‌مان متولد می‌شود سد می‌کنیم. وقتی جنازه‌ای را می‌سوزانیم یک گرم پودر عایدمان می‌شود: بر این اساس، هزاران هزار گورستان را می‌توان در یک قفسه

فردی شمیمیدان جای داد. می‌توان به محافظه‌کاران امتیازی داد: می‌توان به ایشان پیشنهاد کرد همهٔ اعصار

گذشته را بسوزانند، چراکه مرده‌اند، و آنگاه داروخانه‌ای بنا کنند.»

بعدتر، مالویچ مثال ملموسی برای توضیح منظور خویش می‌آورد:

«هدف (این داروخانه) همان خواهد بود، حتی اگر آدم‌ها پودر روبنس و همهٔ کارهای هنری‌اش را بررسی

کنند — توده‌ای از ایده‌ها در آدم‌ها سر برخواهد آورد، و غالباً زنده‌تر از بازنمایی بالفعل خواهد بود (و جای

کمتری خواهد گرفت).»⁴

مثال روبنس برای مالویچ تصادفی نیست؛ مالویچ در بسیاری از مانیفست‌های قدیمی‌ترش می‌گوید در زمان ما دیگر

نقاشی‌کردن «کون چاق و نوس» ممکن نیست. مالویچ در متنی قدیمی‌تر دربارهٔ مربع سیاه خویش هم — که یکی از

شناخته‌ترین نمادهای امر نو در هنر آن زمان گردید — می‌نویسد هیچ شانس وجود ندارد که «تبسم شیرینِ پسوخه

بر مربع سیاه من نقش بندد». می‌گوید مربع سیاه را «هرگز نمی‌توان تخت (یا تشک) عشق‌بازی کرد».⁵ مالویچ از

آیین‌های یکنواخت عشق‌بازی همانقدر بدش می‌آمد که از کلکسیون‌های یکنواخت موزه‌ها. ولی مهم‌تر از همه این

اعتقاد — زیربنای بیانیۀ او — است که یک هنر ابداعی، ابتکاری و نو برای کلکسیون‌های موزه‌ها که تابع قراردادهای

گذشته‌اند پذیرفتنی نخواهد بود. درواقع از زمان پیدایش موزه به‌عنوان نهادی مدرن در پایان قرن 18 میلادی وضعیت

خلاف این بوده است. روند گردآوری آثار در موزه‌ها، در عصر مدرن، تابع ذوق و سلیقهٔ هنجارگذار معینی مستقر نیست

که ریشه در گذشته دارد. نه، ایده بازنمایی تاریخی است که نظام موزه را وامی‌دارد، در وهله اول، تمام آن اشیایی را گردآورد که سرشت‌نمای اعصار و ادوار معینی از تاریخ — و از جمله عصر معاصر — اند. این برداشت از بازنمایی تاریخی هرگز زیر سؤال نرفته است — حتی نوشته‌های پست‌مدرن سال‌های اخیر هم که وانمود می‌کنند از لحاظ تاریخی نو هستند آن برداشت را زیر سؤال نمی‌برند: نوشته‌هایی که مدعی‌اند معاصرند و به‌روزند. آنها از حد این سؤال فراتر نمی‌روند که، چه کسی و چه چیزی *آنقدر نو* است که زمانه ما را بازنمایاند؟

دقیقاً اگر گذشته گردآوری نشود، اگر موزه هنر گذشته را مصون ندارد، معنا خواهد داشت — و حتی الزامی اخلاقی خواهد یافت — که به آنچه کهن است وفادار بمانیم، از سنت‌ها پیروی کنیم و در برابر نیروی ویرانگر زمان مقاومت ورزیم. فرهنگ‌ها اگر موزه نداشته باشند، بنا به تعریف کلود لوی‌ستروس، «فرهنگ‌هایی سرد» خواهند بود و این فرهنگ‌ها برای دست‌نخورده ماندن هویت فرهنگی خویش پیوسته گذشته را بازتولید می‌کنند. چرا چنین می‌کنند؟ چون تهدید نسیان را احساس می‌کنند، تهدید از دست رفتن کامل حافظه تاریخی. اما اگر گذشته در موزه‌ها گردآوری و نگهداری شود، کپی کردن سبک‌ها و قالب‌ها و قراردادهای سنت‌های قدیمی نالازم می‌شود. اینکه سهل است، تکرار آنچه کهن و سنتی است از لحاظ اجتماعی ممنوع می‌شود یا دست‌کم کاری بی‌مزدومنت می‌گردد. عام‌ترین فرمول هنر مدرن این نیست که «حالا من آزادم کاری نو بکنم». این است: کار کهنه کردن دیگر محال است. به‌گفته مالویچ، نقاشی کردن کون چاق ونوس ناممکن می‌شود. البته نقاشی کردن از باسن چاق ونوس فقط بدین علت ناممکن شد که در موزه وجود دارد. اگر آثار روبنس، آنطور که مالویچ پیشنهاد می‌کرد، واقعاً در آتش می‌سوختند، واقعاً راه دوباره برای نقاشی کردن کون چاق ونوس باز می‌شد. استراتژی آوانگاردها نه با گشودن راه آزادی بیشتر بلکه با پیداشدن یک تابوی جدید آغاز

می‌شود — «تابوی موزه» که تکرار امر کهن را حرام می‌کند زیرا امر کهن دیگر ناپدید نمی‌شود بلکه در معرض نمایش می‌ماند.

موزه به آدم‌ها حکم نمی‌کند که این امر نو چه شکلی باید باشد، فقط نشان می‌دهد که چه شکلی نباید باشد. مانند دایمون سقراط عمل می‌کند که به سقراط می‌گفت چه کار نباید بکند اما هیچ‌گاه نمی‌گفت چه باید بکند. می‌توان این صدا یا حضور دایمونی را «موزه‌دار درونی» (inner curator) نامید. هر هنرمند مدرنی موزه‌داری درونی دارد که به هنرمند می‌گوید چه کارهایی دیگر ممکن نیست، یعنی چه چیزهایی دیگر قرار نیست گردآوری شوند. موزه به ما تعریفی بالنسبه واضح می‌دهد از معنای اینکه هنر باید واقعی و زنده و حاضر باشد — یعنی معنای اینکه هنر نمی‌تواند سروشکلی چون هنری که موزه‌نگاری شده، در موزه‌ها گردآوری شده، داشته باشد. حضور در اینجا صرفاً از طریق تقابل با غیاب تعریف نمی‌شود. هنر برای اینکه حاضر باشد باید در ضمن حاضر به نظر آید. و این یعنی نمی‌تواند سروشکلی چون هنر مرده کهن گذشته داشته باشد، بدان شکل که در موزه‌ها عرضه می‌شود.

حتی می‌توان گفت، وقتی موزه مدرن در کار باشد، نوبودن هنرِ نوتولید به صورت *post factum* (پس از تولید) تعیین نمی‌شود — یعنی بر اثر مقایسه با هنر کهن. راستش مقایسه پیش از ظهور یک اثر هنری نو روی می‌دهد — و به وجهی مجازی این اثر هنری نو را تولید می‌کند. اثر هنری مدرن پیش از آنکه تولید شود گردآوری می‌شود. هنر آوانگارد هنر اقلیتی نخبه‌گراست نه چون یک ذوق یا سلیقه بورژوازی مشخص را بیان می‌کند (برخلاف ادعای کسانی چون پیر بوردیو)، زیرا به یک معنی هنر آوانگارد اصلاً هیچ ذوق باسلیقه‌ای را بیان نمی‌کند — نه سلیقه عمومی، نه سلیقه شخصی، نه حتی سلیقه خود هنرمندان. هنر آوانگارد صرفاً به این علت نخبه‌گراست که تحت محدودیتی خلق می‌کند که عموم مردم تابع آن نیستند. از نظر عموم مردم، همه چیزها — یا دست کم بیشتر چیزها — می‌توانند نو

باشند زیرا ناشناخته‌اند، حتی اگر از پیش در موزه‌ها گردآوری شده باشند. این نکته راه را باز می‌کند برای طرح تمایزی محوری که شرط لازم دستیابی به فهمی بهتر از پدیده امر نو است — تمایز میان نو و دیگر، یا میان امر نو و امر متفاوت.

نوبودن غالباً ترکیبی از متفاوت‌بودن و بتازگی تولیدشده بودن تلقی می‌شود. یک اتومبیل را به‌شرطی اتومبیلی نو می‌خوانیم که این اتومبیل با سایر اتومبیل‌ها فرق کند، و درعین‌حال اخیرترین و تازه‌ترین مدل تولیدشده در صنعت خودروسازی باشد. ولی همانطور که سورن کیرکگور — بویژه در رساله *Philosophische Broken* — اشاره کرده است، نوبودن به‌هیچ‌وجه با متفاوت‌بودن یکی نیست.⁶ کیرکگور حتی به‌دقت از تقابل مفهوم امر نو و مفهوم تفاوت سخن می‌گوید. حرف اصلی او این است که تفاوتی معین فقط بدین‌علت به‌عنوان تفاوت به رسمیت شناخته می‌شود که ما از پیش این قابلیت را داریم که تفاوت را به عنوان تفاوت بازشناسیم و بشناسیم. بازشناختن [= به‌جا آوردن] همواره یعنی به‌یاد آوردن. اما تفاوت بازشناخته، به‌یاد آمده، آشکارا تفاوتی نو نیست. بنابراین، به نظر کیرکگور، چیزی به اسم اتومبیلی نو وجود ندارد. حتی اگر اتومبیلی کاملاً اخیر باشد، تفاوت میان این اتومبیل و اتومبیل‌هایی که قدیم‌تر تولید شده‌اند نو نیست زیرا تماشاگر می‌تواند این تفاوت را به‌جا آورد و بازشناسد. بر این اساس می‌توان درک کرد که چرا گفتارهای نظری راجع به هنر در دهه‌های اخیر یکجورهایی مفهومی امر نو را سرکوب کرده‌اند، گیرم این مفهوم هنوز برای فعالیت هنری موضوعیت دارد. چنین سرکوبی معلول اشتغال خاطر به تفاوت [مطلق] و دیگربودگی در سیاق وجه‌های تفکر ساختارگرا و پس‌اساختارگراست که بر نظریه فرهنگ سال‌های اخیر تسلط داشته است. اما از نظر کیرکگور، امر نو تفاوتی بدون تفاوت، یا تفاوتی ورای تفاوت است — تفاوتی که قادر نیستیم آن را به‌جا آوریم یا بازشناسیم زیرا به هیچ مجموعه‌ای از قواعد پیش‌داده ساختاری مربوط نمی‌شود.

کیرکگور به عنوان مثالی برای چنین تفاوتی از تمثال عیسی مسیح بهره می‌گیرد. راستش کیرکگور می‌گوید تمثال مسیح در آغاز شبیه هر انسان عادی دیگری در آن مقطع تاریخ بود. به عبارت دیگر، تماشاگری عینی‌نگر در آن زمان، وقتی با تمثال مسیح مواجه می‌شد، نمی‌توانست هیچ تفاوت انضمامی مرئی میان مسیح و یک انسان عادی بیابد — تفاوتی مرئی که بتواند نشان دهد مسیح صرفاً انسان نیست بلکه خدا هم است. پس از نظر کیرکگور، مسیحیت استوار است بر محال‌بودنِ به‌جا‌آوردنِ مسیح به عنوان خدا — محال‌بودنِ بازشناختنِ مسیح به عنوان انسانی متفاوت. وانگهی، این ضمناً حاکی از آن است که مسیح واقعاً نو است و صرفاً متفاوت نیست — و مسیحیت جلوه‌ای است از تفاوتِ بدون تفاوت یا از تفاوتِ ورای تفاوت. بنابراین، از نظر کیرکگور، یگانه واسطه [= مدیوم] برای ظهور ممکنِ امر نو امر عادی است، امر «نامتفاوت»، امر همسان — نه دیگری [مطلق] بلکه همان [مطلق]. اما بدین‌سان این سؤال مطرح می‌شود: چگونه باید با این تفاوت رویارو شد؟ امر نو چگونه می‌تواند خود را متجلی کند؟

اگر دقیق‌تر به تمثال عیسی مسیح آنگونه که کیرکگور وصف می‌کند نظر کنیم، آنچه جلب نظر می‌کند این است که این تمثال شباهت تام دارد به آنچه ما امروزه «readymade» [= هنرِ حاضری] می‌خوانیم. از نظر کیرکگور، تفاوت میان خدا و انسان تفاوتی نیست که بتوان به‌صورت عینی تعیین کرد یا در چارچوب بصری وصف کرد. ما تمثال مسیح را در سیاق امر الهی جای می‌دهیم بی‌آنکه آن را به‌صورت امر الهی به‌جای آوریم — و این نو است. اما همین نکته را می‌توان درباره‌ی حاضری‌های مارسل دوشان بازگفت. در اینجا هم سروکارمان با تفاوتِ ورای تفاوت است — که حالا به عنوان تفاوت میان اثر هنری و چیزهای بی‌حرمتِ (profane) عادی درک می‌شود. بر این اساس، می‌توان گفت چشمه‌ی دوشان قسمی مسیح در میان اشیاء است، و هنرِ حاضری‌ها قسمی مسیحیت در هنر است. مسیحیت تمثال یک انسان را برمی‌دارد و آن را، بدون ایجاد تغییری در آن، در سیاق دین می‌گذارد، در پانتئونِ خدایان سنتی. موزه — فضای

هنری یا کل نظام هنر — در ضمن مثل مکانی عمل می‌کند که در آن تفاوت ورای تفاوت را، میان اثر هنری و شیءِ صرف، می‌توان تولید کرد یا روی صحنه آورد.

همانطور که اشاره کردم، یک اثر هنریِ نو نباید قالب‌های هنر سنتی کهنه را که پیش‌تر در موزه قرار گرفته تکرار کند. ولی امروز یک اثر هنریِ نو برای آنکه براستی نو باشد نباید تفاوت‌های کهن میان اشیای هنری و اشیای عادی را تکرار کند. به‌وسیلهٔ تکرار این تفاوت‌ها فقط می‌توان یک اثر هنری متفاوت خلق کرد، نه یک اثر هنریِ نو. اثر هنریِ نو فقط به‌شرطی براستی نو و زنده می‌نماید که، به معنایی خاص، شبیه هر شیء بی‌حرمتِ عادی دیگر یا هر محصول عادی دیگر فرهنگ عامه باشد. اثر هنریِ نو فقط در این صورت می‌تواند نقش دآلی را بازی کند که به جهان بیرون دیوارهای موزه دلالت می‌کند. امر نو را فقط به‌شرطی می‌توان امری نو تجربه کرد که جلوه‌ای از نامتناهی بی‌حدومرز ایجاد کند (out-of-bounds) — به‌شرطی که منظری نامتناهی به واقعیتِ بیرون از موزه بگشاید. و این جلوهٔ عدم تناهی را فقط درون موزه می‌توان تولید کرد یا، به بیان بهتر، روی صحنه آورد: در سیاقِ خودِ واقعیت امر واقعیرا فقط به‌وجهی متناهی می‌توان تجربه کرد زیرا ما خود متناهی‌ایم. فضای کوچکِ قابلِ مهار کردنِ موزه به تماشاگر امکان می‌دهد جهان بیرونِ دیوارهای موزه را جهانی باشکوه و نامتناهی و وجدآور تخیل کند. این درواقع کارکرد اولیهٔ موزه است: موزه به ما رخصت می‌دهد فضای بیرون موزه را نامتناهی تخیل کنیم. آثار هنریِ نو در موزه نقش پنجره‌هایی نمادین را ایفا می‌کنند، پنجره‌هایی که امکان تماشای فضای نامتناهی بیرون را فراهم می‌سازند. البته آثار هنریِ نو این نقش را فقط در دورهٔ زمانیِ بالنسبه کوتاهی می‌توانند بازی کنند، یعنی قبل از تبدیل شدن به چیزهایی که دیگر نو نیستند بلکه صرفاً متفاوت‌اند چون فاصله‌شان با چیزهای عادی، به‌مرور زمان، بیش از حد واضح شده است. آنگاه این

ضرورت سر برمی آورد که امر نوی نو را جایگزین امر نو کنیم تا احساس رمانتیکِ امر واقعی نامتناهی را دوباره برقرار کنیم.

موزه، بدین لحاظ، بیش از آنکه فضای بازنمایی تاریخ هنر باشد ماشین تولید و به صحنه آوردن هنر نو امروز است — به عبارت دیگر، تولیدِ خودِ «امروز». از این حیث، موزه برای اولین بار جلوه حضور تولید می کند، جلوه زنده‌نمایی. زندگی فقط در صورتی واقعاً زنده می‌نماید که آن را از منظر موزه بنگریم زیرا، همانطور که گفتیم، فقط در موزه قادریم تفاوت‌هایی نو تولید کنیم — تفاوت‌های ورای تفاوت‌ها — تفاوت‌هایی که در اینجا و اکنون سر برمی‌آورند. این امکان تولید تفاوت‌های نو در خودِ واقعیت وجود ندارد زیرا در واقعیت فقط به تفاوت‌های کهن برمی‌خوریم — تفاوت‌هایی که به‌جا می‌آوریم یا باز می‌شناسیم. برای تولید تفاوت‌های نو نیاز داریم به فضای «ناواقعیتی» که به لحاظ فرهنگی رسمیت یافته و رمزگذاری شده. تفاوت میان زندگی و مرگ، در واقع، هم‌مرتب است با تفاوت میان خدا و انسان عادی یا تفاوت میان اثر هنری و شیء صرف — این تفاوتی است ورای تفاوت و چنانکه گفتیم فقط در موزه یا آرشیو قابل تجربه کردن است، آن‌هم به صورت نوعی فضای امر «ناواقعی» که به لحاظ اجتماعی رسمیت یافته باشد. و باز زندگی امروز فقط زمانی زنده می‌نماید که از منظر آرشیو، موزه، کتابخانه، دیده شود. در خود واقعیت فقط با تفاوت‌های مرده مواجه می‌شویم — مانند تفاوت میان اتومبیلی نو اتومبیلی کهنه.

در گذشته‌ای نه‌چندان دور بسیاری توقع داشتند تکنیک هنر حاضری، به‌همراه اوج‌گیری عکاسی و ویدئو آرت، به فرسایش و افول نهایی موزه، آنگونه که خود را در مدرنیته مستقر ساخته، بینجامد. چنان می‌نمود که انگار فضای بسته کلکسیون موزه با تهدید قریب‌الوقوع سیل بنیان‌کن تولید سریالی حاضری‌ها و عکس‌ها و تصویرهای رسانه‌ای مواجه شده که سرانجام به انحلال آن ختم خواهد شد. بی‌گمان، این پیش‌آگهی (Prognosis) توجیه خود را مدیون برداشت

مشخصی از موزه بود — این تصور که کلکسیون‌های موزه‌ها بدین‌علت منزلتی استثنایی و اجتماعاً ممتاز دارند که گمان می‌رود حاوی اشیایی بسیار خاص، یعنی آثاری هنریاند که با اشیای بی‌حرمتِ عادی زندگی فرق می‌کنند. اگر موزه‌ها برای این خلق شدند که چنین اشیای خاص و فوق‌العاده‌ای را در خود جای دهند و نگاه دارند، آنگاه به نظر موجه می‌نماید که موزه‌ها با تهدید نابودی مواجه شوند اگر زمانی ثابت شود که ادعایشان فریب‌آمیز بوده. و خود فعالیت تولیدِ حاضری‌ها، عکاسی و ویدئو آرت از قرار معلوم برهان واضحی است بر اینکه ادعاهای سنتی موزه‌نگاری و تاریخ هنر موهوم‌اند زیرا فعالیت‌های مذکور معلوم می‌کنند تولید تصویرها به‌هیچ‌روی فرایند اسرارآمیزی نیست که هنرمندی نابغه برای خلق آنها لازم باشد.

این است ادعای داگلاس کریمپ در جستار نام‌آورش «بر ویرانه‌های موزه». او با ارجاع به والتر بنیامین می‌نویسد: «هنر پست‌مدرنیستی، به یاری تکنولوژی بازتولید، از هاله صرف‌نظر می‌کند. افسانهٔ سوژهٔ آفریننده جایش را می‌دهد به فرایند بی‌پردهٔ مصادره و نقل‌قول و گلچین‌کردن و انباشت و تکرارِ تصویرهایی از پیش موجود. مفهومی‌هایی چون اصل‌بودن و اصیل‌بودن و حضور که رکن اساسی گفتار سازمان‌یافتهٔ موزه‌اند منتفی می‌شوند.»⁷ تکنیک‌های جدیدِ تولید هنر چارچوب‌های مفهومی موزه را منحل می‌کنند (چارچوب‌هایی که مبتنی بر افسانهٔ خلاقیت فردی سوژه‌ها تعبیر می‌شوند) و آنها را از طریق روش بازتولیدی‌شان به‌هممی‌ریزند و درنهایت به ویرانی موزه می‌انجامند. و می‌توان افزود حق هم این است زیرا چارچوب‌های مفهومی موزه موهوم‌اند: این چارچوب‌ها ناظر به بازنمایی امر تاریخی — به‌منزلهٔ تجلی زمانمندِ سوژگیِ خلاق — در مکانی‌اند که در آن درواقع، به تعبیر کریمپ با ارجاع به میشل فوکو، چیزی بیش از مشت‌مصنوعات درهم و بی‌انسجام وجود ندارد. بدین‌قرار، کریمپ همانند بسیاری دیگر از نویسندگان نسل خویش

هر نقدی بر تصور مؤکد از هنر را نقدی بر هنر به‌مثابه نهاد می‌داند، از جمله نهاد موزه که ادعا می‌شود خود را در درجه اول براساس این تصور اغراق‌شده و درعین حال منسوخ از هنر مشروع می‌سازد.

اینکه لفاظی‌های مبتنی بر یکتایی — و تفاوت — که با ستایش شاهکارهای مشهور به هنر مشروعیت می‌بخشد از دیرباز گفتار سنتی تاریخ هنر را تعیین کرده است چون‌و‌چرا ندارد. با این حال این سؤال مطرح است که آیا این گفتار برآستی مشروعیت قاطعی برای موزه‌ای شدن هنر فراهم می‌سازد، چندانکه تحلیل انتقادی آن می‌تواند در همان حال نقدی بر موزه به‌مثابه نهاد گردد و اگر یک اثر هنری به تنهایی بتواند، به‌لطف کیفیت هنری‌اش، خود را از همه چیزهای دیگر جدا سازد یا جور دیگر بگوییم در مقام تجلی نبوغ خلاق پدیدآورنده خود، آنگاه سؤال این است: آیا موزه کاملاً زاید خواهد شد؟ ما می‌توانیم یک نقاشی استادانه را به‌جای آوریم و قدرش را چنانکه شاید بدانیم اگر برآستی چنین چیزی وجود داشته باشد، حتی — و به مؤثرترین وجه ممکن — در فضایی کاملاً عاری از حرمت.

با این‌همه، توسعه شتاب‌یافته‌ای که در دهه‌های اخیر در نهاد موزه، بالأخص در موزه‌های هنر معاصر، شاهد بوده‌ایم به‌موازات حذف شتاب‌یافته تفاوت‌های مرئی میان اثر هنری و شیء بی‌حرمت روی داده است — حذفی که آوانگاردهای این قرن، بالأخص از دهه‌های 1960 بدین‌سو، به‌طرزی نظام‌مند در کار کرده‌اند. هرچه تفاوت بصری اثر هنری با اشیای بی‌حرمت کمتر شود، ترسیم خط فارق واضح میان سیاق/پسزمینه هنر و سیاق بی‌حرمت و هرروزی و غیرموزه‌ای وقوع آن ضروری‌تر می‌شود. زمانی که یک اثر هنری شکل‌وشمایلی چون «شیئی عادی/بهنجار» می‌یابد سیاق‌یابی و حمایت موزه واجب می‌شود. بی‌گمان، نقش موزه در نگهداری و امانت‌داری آثار اهمیت می‌یابد، همچنین برای هنر سنتی که در محیطی هرروزی جدا می‌افتد زیرا موزه از چنین هنری در مقابل تخریب فیزیکی بر اثر مرور زمان محافظت می‌کند. اما در مورد استقبال از این هنر، موزه اگر نه مضر دست‌کم زائد است: تضاد میان اثر منفرد و

محیط بی‌حرمتِ هر روزی‌اش — تضادی که اثر از طریق آن به خودش می‌آید — عمدتاً در موزه از دست می‌رود. برعکس، اثر هنری که به قدر کافی تمایز بصری از محیط اطرافش ندارد فقط در موزه به‌طور حقیقی قابل ادراک می‌شود. استراتژی‌های آوانگارد در هنر، یعنی حذف تفاوت بصری میان اثر هنری و شیء بی‌حرمت، بدین‌سان، مستقیماً به تشکیل موزه‌ها راه می‌برد، موزه‌هایی که از طریق نهادی این تفاوت را تضمین کنند.

نقد برداشتِ مؤکد از هنر، بدین‌اعتبار، نه تنها نهاد موزه را بر نمی‌اندازد و نامشروع نمی‌سازد بلکه در عمل شالوده‌ای نظری برای نهادی کردن و موزه‌ای کردنِ هنر معاصر فراهم می‌آورد. در موزه به اشیای عادی و عدهٔ تفاوتی داده می‌شود که در واقعیت از آن بی‌بهره‌اند — تفاوتِ وراثی تفاوت. این وعده زمانی معتبرتر و موثقت‌تر می‌شود که این اشیاء «استحقاق» کمتری برای این وعده داشته باشند، یعنی هرچه کمتر حالت تماشایی (نمایشی) و خارق‌العاده داشته باشند. موزه مدرن بشارت/انجیل جدید خود را نه برای آثارِ هاله‌مند و گلچین (exclusive) نبوغ بلکه برای چیزهای بی‌اهمیت و پیش‌پافتاده و هرروزه‌ای ابلاغ می‌کند که اگر موزه مدرن نبود بیرون دیوارهای موزه در واقعیت غرق می‌شدند. اگر بساط موزه برآستی جمع می‌شد، آنگاه خود فرصت این مهم از دست می‌رفت که هنر چیزهای عادی و هرروزه و پیش‌پافتاده را چیزهایی نو و حقیقتاً زنده نشان دهد. هنر برای آنکه به‌صورت موفق «در زندگی» عرض‌اندام کند باید متفاوت — نامعمول، شگفت‌آور، گلچین — شود و تاریخ ثابت می‌کند که هنر فقط یک راه برای رسیدن به این مقصود دارد: بهره‌گرفتن از سنت‌های کلاسیک و اسطوره‌ای و دینی و قطع پیوند خود با ابتدال تجربهٔ هر روزی. تولید موفق (و شایسته) تصویر در فرهنگ توده‌ای در زمانهٔ ما دل‌مشغول حمله‌های [موجودات] بیگانه، اسطوره‌های آخرالزمانی و رستگاری، پهلوانانی برخوردار از قوای فوق‌بشری و نظایر این‌هاست. همهٔ این‌ها یقیناً جذاب و آموزنده است. هرچند، گاه‌گاهی، آدم می‌خواهد بتواند در چیزی عادی، چیزی بهنجار، چیزی مبتدل، نیز تعمق کند و از آن

تمتع جوید. این آرزو در فرهنگ ما فقط در موزه می‌تواند برآورده شود. در مقابل، در زندگی فقط چیزهای خارق‌العاده همچون چیزهایی که می‌توانند تحسین ما را برانگیزد عرضه می‌شوند.

اما این ضمناً بدین معناست که امر نو همچنان امکان‌پذیر است زیرا موزه همچنان *پابرجاست* حتی پس از پایان ادعایی تاریخ هنر، پایان کار فاعل ادراک (سوژه) و غیره. رابطه موزه با فضای بیرون موزه در درجه اول نه زمانی بلکه فضایی است. و راستش نوآوری هم نه در زمان بلکه بیشتر در فضا روی می‌دهد: در مرزهای میان مجموعه‌آثاری که در موزه نگهداری می‌شوند و جهان بیرون. ما قادریم از این مرزها رد شویم، در هر زمان که بشود، در نقطه‌هایی گوناگون و در جهاتی گوناگون. و این ضمناً یعنی ما می‌توانیم — و عملاً باید — مفهوم امر نو را از مفهوم تاریخ جدا کنیم و اصطلاح نوآوری را از تداعی‌های مربوط به زمان خطی یا تاریخی. نقد پست‌مدرن‌ها از ایده پیشرفت یا آرمانشهرهای مدرنیته بی‌وجه می‌شود اگر به نوآوری در هنر دیگر نه بر اساس خطی بودن زمان بلکه به صورت رابطه فضایی میان فضای موزه و فضای بیرون آن بیندیشیم. امر نو از سرچشمه‌ای پنهان در خود حیات تاریخی به ظهور نمی‌رسد. به شکل وعده یک غایت پنهان تاریخی (telos) هم ظاهر نمی‌شود. تولید امر نو هیچ نیست مگر جابجاشدن مرزهای میان اشیای جمع‌شده در موزه و اشیای بی‌حرمتی که برون از آن مجموعه قرار دارند و این جابجاشدن در درجه اول عملیاتی جسمانی و مادی است: بعضی اشیاء به درون نظام موزه راه می‌یابند، درحالی‌که بقیه از نظام و زمین موزه بیرون ریخته می‌شوند و، به تعبیری، درون زباله‌دان جای می‌گیرند.⁸ این قسم جابجایی به‌کرات ما را با جلوه‌های نوبودن و گشوده‌بودن و نامتناهی بودن مواجه می‌کند چراکه از دال‌هایی استفاده می‌کند که نسبت به گذشته موزه‌ای شده متفاوت می‌نمایند و با اشیای محض همسان می‌نمایند، با تصویرهای متعلق به فرهنگ عامه که در فضای بیرون موزه در

گردش‌اند. در این معنا، می‌توان مفهوم امر نو را ورای پایان ادعاییِ روایت تاریخ هنر حفظ کرد. برای این کار، چنانکه اشاره کردم، می‌توان از تولید تفاوت‌هایی نو ورای همه تفاوت‌های قابل‌بازشناسیِ تاریخی بهره گرفت.

هستی مادی موزه تضمین می‌کند که تولید امر نو در هنر می‌تواند از همه پایان‌های ادعایی تاریخ فراتر برود، دقیقاً بدین‌علت که هستی مادی موزه ثابت می‌کند آرمان مدرن فضای کلی و شفاف موزه (فضایی که بازنمود تاریخ کلی و فراگیر هنر است) آرمانی تحقق‌نیافتنی و سراپا ایدئولوژیکی است. هنر در دنیای مدرنیته تحت ایدۀ تنظیمی موزه کلی (یا همه‌شمول) رشد کرده و شکوفا شده است، موزه‌ای که بتواند کل تاریخ هنر را نمایندگی کند و فضایی کلی و یکدست خلق کند که امکانی برای مقایسه همه آثار هنری ممکن و تعیین تفاوت‌های بصری آنها فراهم سازد. این رؤیای کلی‌گرا به بهترین وجه در متن مشهوری وصف شده است که آندره مالرو درباره «موزه تخیلی» نوشته است. خاستگاه نظری رؤیای موزه‌ای کلی فلسفه هگل است، چون تجسم مفهومی از خودآگاهی تاریخی است که قادر به بازشناختن همه تفاوت‌های دارای تعیین تاریخی باشد. و منطق رابطه میان هنر و موزه کلی تابع منطق روح مطلق هگلی است: فاعل (سوژه) شناخت و حافظه در سرتاسر تاریخ رشد دیالکتیکی خویش تابع انگیزه‌ای است که میل به دیگری، میل به امر متفاوت، میل به امر نو، در او پدید می‌آورد — اما فاعل شناخت و حافظه، در پایان این تاریخ، لاجرم درمی‌یابد و می‌پذیرد که وجود دیگری ذاتاً مولود حرکت خود میل است. و فاعل شناخت و حافظه، در این منتهای تاریخ، تصویر خودش را در آن دیگری که می‌جوید به‌جا می‌آورد. پس می‌توان گفت در همان لحظه که موزه کلی به عنوان خاستگاه واقعی «دیگری» فهمیده شود — آن‌هم بدین‌سبب که «دیگری» موزه، طبق تعریف، موضوع میل مسئول یا متصدی موزه (کلکسیونر یا کوراتور) است — موزه، به تعبیری، بدل می‌شود به «موزه مطلق» و به پایان

تاریخ ممکن خویش می‌رسد. بعلاوه، می‌توان روش هنرِ حاضریِ مارسل دوشان را در چارچوبی هگلی تعبیر کرد و آن را تأمل در نفسِ عملیِ «موزهٔ کلی» شمرد که به رشد تاریخی بیشتر خویش خاتمه می‌بخشد.

بنابراین اصلاً تصادفی نیست که گفتارهای معاصری که پایان هنر را اعلام می‌کنند ظهور هنر حاضری را نقطهٔ پایان تاریخ هنر می‌خوانند. مثال محبوب آرتور دانتو قوطی‌های بریلو (Brillo) آندی وارهل است هنگامیکه می‌گوید هنر مدتی پیش به پایان تاریخ خود رسید.⁹ و تیری دو دوو دربارهٔ «کانت پس از دوشان» سخن می‌گوید و منظورش بازگشت سلیقهٔ شخصی پس از پایان تاریخ هنر است، پایانی که نتیجهٔ ظهور هنر حاضری بود.¹⁰ راستش از نظر خود هگل، پایان هنر، آنگونه که او در درس‌های زیباشناسی‌اش استدلال می‌کند، در زمانی بس قدیم‌تر روی می‌دهد — مقارن با ظهور دولت مدرن جدیدی که صورت خود و قانون خود را به زندگی شهروندانش می‌بخشد، به‌نحوی که هنر نقش صورت‌بخشی اصیل خویش را از کف می‌دهد.¹¹ دولت مدرن هگلی تمام تفاوت‌های مرئی و تجربی را مدوّن می‌کند — آنها را به رسمیت می‌شناسد، آنها را می‌پذیرد و محل مناسب‌شان را درون نظام عام قوانین تعیین می‌کند. پس از آنکه قانون مدرن از این طریق «دیگری» را به شکل سیاسی و قضایی به رسمیت شناخت، به نظر می‌رسد هنر نقش تاریخی خود را در عیان‌ساختن دیگریتِ «دیگری» و صورت‌بخشیدن به آن و برنشانیدن آن در نظام بازنمایی تاریخی از دست می‌دهد. در لحظه‌ای که قانون در این پیکار پیروز می‌شود هنر ناممکن می‌شود: قانون همهٔ تفاوت‌های موجود را بازنمایی می‌کند و بازنمایی آنها به‌وسیلهٔ هنر را امری زاید می‌نماید. البته می‌توان استدلال کرد که بعضی تفاوت‌ها همیشه بازنمایی‌ناشده می‌مانند یا دست‌کم قانون آنها را به‌قدر کافی بازنمایی نمی‌کند و این یعنی هنر دست‌کم به درجاتی خود را در بازنمایی «دیگری» مدوّن‌ناشده حفظ می‌کند. ولی، در این صورت، هنر فقط نقشی ثانوی در خدمت قانون خواهد داشت: پس از سیطرهٔ قانونمدرن، نقش اصیل هنر، به هر روی، منقضی می‌شود، نقشی

که از نظر هگل عبارت است از فرایندی که طی آن تفاوت‌ها در اصل خود را عیان می‌کنند و صورت‌ها را خلق می‌کنند. اما، چنانکه گفتم، کیرکگور توانست تلویحاً به ما نشان دهد که چگونه نهادی که رسالتش بازنمایی تفاوت‌هاست می‌تواند خالق تفاوت‌ها هم باشد — تفاوت‌هایی ورای همه تفاوت‌های از پیش موجود. حال این امکان را داریم که با دقتی افزون نشان دهیم این تفاوت نو چه نوع تفاوتی است — همان تفاوت ورای تفاوت‌ها که پیش‌تر درباره‌اش صحبت کردم. این تفاوت نه در صورت (= فرم) که در زمان است — یعنی تفاوتی است در عمر مفید اشیاء و حواله تاریخی هریک از اشیاء. به یاد آوریم «تفاوت جدیدی» را که کیرکگور برایمان وصف کرده: از دید او تفاوت میان مسیح و آدم‌های عادی هم‌عصر او تفاوتی در صورت نبود که هنر و قانون بتوانند آن را بازنمایی کنند بلکه تفاوتی ادراک‌ناکردنی بود میان زمان کوتاه عمر یک انسان عادی و ابدیت هستی و حیات الهی. اگر من یک شیء را به عنوان اثری حاضری از فضای بیرون موزه بردارم و به‌درون فضای موزه ببرم، صورت این چیز را تغییر نمی‌دهم، طول عمر مفید آن را تغییر می‌دهم و زمان تاریخی معینی برای این شیء مقرر می‌کنم. اثر هنری وقتی در موزه قرار می‌گیرد در قیاس با شیئی عادی در «واقعیت» عمری طولانی‌تر دارد و صورت اصلی خود را مدتی درازتر حفظ می‌کند. اگر یک شیء عادی معین را در واقعیت ببینم، بلافاصله توقع مرگش در خاطر من نقش می‌بندد — مثل وقتی که آن شیء بشکند یا از کار بیفتد و آن را در زباله‌دان افکنند. عمر مفید کوتاه، عملاً، تعریف زندگی عادی است. پس اگر من عمر مفید یک شیء عادی را تغییر دهم، همه چیز را تغییر می‌دهم بی‌آنکه، به یک معنی، چیزی را تغییر داده باشم.

این تفاوت ادراک‌ناکردنی در طول عمر شیئی که در موزه نگهداری می‌شود و عمر مفید «شیئی واقعی» قوه تخیل ما را از تصویرهای بیرونی اشیاء به‌سوی سازوکارهای حفظ و مرمت و کلاً نگهداری مادی آنها متوجه می‌کند — یعنی هسته درونی اشیای واقع در موزه. این مسأله طول عمر نسبی در ضمن توجه ما را به شرایط مادی و سیاسی انتقال این

اشیاء به موزه و تضمین عمر طولانی برای آنها جلب می‌کند. اما درعین حال نظام قواعد عمل و محرّمات موزه به‌ترتیبی عمل می‌کند که فرایند نگهداری و پاسبانی آن از اشیاء فرایندی نامرئی و تجربه‌نکردنی گردد. این نامرئی بودن به‌هیچ‌وجه قابل کاستن نیست. چنانکه مشهور است، هنر مدرن از تمام طرق ممکن کوشیده بود جنبهٔ مادی درون اثر را شفاف گرداند. ولی ما در مقام تماشاگران موزه‌ها هنوز که هنوز است فقط سطح اثر هنری را می‌توانیم ببینیم: پشت سطحی که می‌بینیم، در شرایط حاکم بر بازدید ما از موزه‌ها، چیزی تا ابد مستور می‌ماند. آدم در مقام تماشاگر موزه همیشه باید گردن به محدودیت‌هایی بنهد که کارکرد اصلی‌شان دست‌نیافتنی ساختن و دست‌نخورده نگه‌داشتن جوهر مادی آثار هنری است تا بتوان آن آثار را «تا ابد» به نمایش گذاشت. در اینجا با مورد جالب‌توجهی از «بیرون در درون» رویاروییم. نگهداری مادی اثر هنری «درون موزه» تحقق می‌پذیرد اما در نهایت بصری نمی‌شود — و قابل بصری شدن هم نیست. نگهداری مادی یا تأمین محیط نمایش برای آثار و همچنین کل نظام محافظتی موزه باید مبهم و پنهان و از چشم تماشاگر موزه مخفی بماند. به مفهومی خاص، ما در درون دیوارهای موزه با نامتناهییتی مواجه می‌شویم که به‌مراتب دست‌نیافتنی‌تر از جهان نامتناهی بیرون دیوارهای موزه است.

ولی اگر نگهداری مادی اثر هنری که در موزه قرار گرفته قابل شفاف‌شدن نیست، باز این امکان وجود دارد که آن را، به‌صورت موضوعی مبهم و پنهان و نامرئی، درون مایهٔ صریح آفرینش هنری سازیم. برای توضیح نحوهٔ عمل این نوع استراتژی می‌توان از کار دو هنرمند سوئیسی به نام‌های پیترو فیشرلی و داوید وایس مثال زد. با توجه به مقصود نوشتهٔ حاضر، توصیفی بسیار اجمالی کفایت می‌کند: فیشرلی و وایس اشیایی را به نمایش می‌گذارند که بسیار شبیه اشیای حاضری می‌نمایند — اشیای هرروزه‌ای که همه‌جا آنها را می‌بینید.¹² این اشیاء در واقع «حاضری‌نما»یند، حاضری‌های واقعی نیستند، متشابه چیزهای حاضری‌اند: این اشیاء از مادهٔ پلی‌اورتان¹³ تراشیده شده‌اند — مادهٔ بسیار سبکی از

جنس پلاستیک — و البته با چنان دقتی (دقتی براستی سوئیسی) تراش خورده‌اند که اگر آنها را در موزه‌ای یا در فضای نمایشگاهی ببینید، دشوار می‌توانید بین اشیای ساخته دست فیشلی و وایس و حاضری‌های واقعی فرق بگذارید. اینطور بگوییم: اگر آنها را در آتلیه فیشلی و وایس می‌دیدید، می‌توانستید آنها را با دست بردارید و وزن کنید — تجربه‌ای که در موزه محال است زیرا لمس اشیایی که در موزه به نمایش می‌گذارند قدغن است. دست‌زدن به آنها در موزه همان و بلندشدن صدای آژیر همان: بلافاصله کارکنان موزه باخبر می‌شوند و بعد مأموران پلیس به سراغ‌تان خواهند آمد. از این حیث می‌توان گفت پلیس است که در وهله آخر تقابل میان هنر و ناهنر را تضمین می‌کند — کسانی که هنوز خبر پایان هنر به گوش‌شان نرسیده است!

فیشلی و وایس ثابت می‌کنند که حاضری‌ها، گرچه صورت خود را درون فضای موزه عیان می‌سازند، در همان حال مادیت خود را مبهم یا مستور می‌کنند. با این حال، این ابهام — این غیربصری بودن فرایند نگهداری مادی و پشتوانه مادی اثر — از طریق کار فیشلی و وایس در موزه به نمایش گذاشته می‌شود: این دو به‌صراحت تفاوت نامرئی میان «واقعی» و «شبه‌سازی‌شده» (یا «واقعی» و «واقعی‌نما») را در خاطر زنده می‌کنند. تماشاگر موزه از طریق نوشته‌ای که اثر را همراهی می‌کند مطلع می‌شود اشیایی که فیشلی و وایس به نمایش گذاشته‌اند نه حاضری‌هایی «واقعی» بلکه «حاضری‌نمایند». و البته تماشاگر موزه نمی‌تواند این داده را بیازماید زیرا این آگهی مربوط می‌شود به هسته درونی پنهان یا، به عبارتی، به پشتوانه مادی اشیایی که به نمایش گذاشته شده — و نه به صورت مرئی آنها. پشتوانه مادی را نمی‌توان در یک اثر هنری عیان نمود — گیرم بسیاری از هنرمندان و نظریه‌پردازان هنر آوانگارد خواستار عیان‌شدن آن بودند. اما این تفاوت را می‌توان همچون موضوعی مبهم و غیرقابل‌بازنمایی درون‌مایه صریح اثر در موزه کرد. فیشلی و وایس توجه ما را به پشتوانه مادی جلب می‌کنند بی‌آنکه آن را عیان سازند، مرئی سازند، بازنمایی کنند. تفاوت میان

«واقعی» و «واقعی‌نما» را نمی‌توان «بازشناخت»، فقط می‌توان تولید کرد، زیرا هر شیئی در جهان را می‌توان همزمان «واقعی» و «واقعی‌نما» دید. ما تفاوت میان واقعی و واقعی‌نما را از این طریق تولید می‌کنیم که یک شیء معین یا تصویر معین را در مظان این اتهام قرار می‌دهیم که نه «واقعی» بلکه «شبیه‌سازی‌شدن» یا «واقعی‌نما» است. و قراردادن یک شیء عادی معین درون فضای موزه دقیقاً به این معناست که پشتوانه مادی، حامل مادی، و شرایط مادی هستی این چیز را در مظان اتهام دائم قرار دهیم. کار فیشلی و وایس ثابت می‌کند که نامتناهیته مبهم در خود موزه هست — شک نامتناهی و سوءظن نامتناهی به اینکه همه اشیا که در موزه به نمایش گذاشته شده‌اند شبیه‌سازی‌شده و جعلی باشند و هسته مادی‌شان متفاوت با آن چیزی باشد که از صورت ظاهر و بیرونی‌شان برمی‌آید. و این در ضمن یعنی امکان انتقال «کل واقعیت مرئی» به درون موزه وجود ندارد — حتی قوه تخیل هم قادر به این کار نیست. رؤیای نیچه‌ای قدیمی زیباشناختی‌کردن کل جهان هم تحقق‌ناپذیر است و بدین‌سان امکان یکی‌شدن موزه و واقعیت نیز منتفی است. موزه ابهام‌ها و نامرئیت‌ها و تفاوت‌های خود را تولید می‌کند؛ برون مستور خودش را در درون خود تولید می‌کند. اما موزه فقط می‌تواند حال‌وهوای سوءظن خلق کند، حال‌وهوای تردید و اضطراب در مورد پشتوانه مادی پنهان آثار هنری که در موزه به نمایش گذاشته می‌شوند، حال‌وهوایی که، هرچند عمر طولانی آنها را تضمین می‌کند، در همان حال اصیل بودن آنها را به خطر می‌اندازد.

عمر طولانی مصنوعی که برای اشیا قرار گرفته درون موزه تضمین می‌شود همیشه نوعی شبیه‌سازی است: این عمر طولانی فقط از طریق دستکاری فنی هسته مادی پنهان شیء به‌نمایش گذاشته با هدف تأمین دوام و ماندگاری آن حاصل می‌شود: هر تلاشی برای محافظت اشیا نوعی دستکاری فنی است که در ضمن به معنای شبیه‌سازی و وانمایی است. ولی اینگونه عمر طولانی مصنوعی اثر هنری فقط نسبی تواند بود. زمانی می‌رسد که هر اثر هنری می‌میرد،

متلاشی می‌شود، تجزیه می‌شود، و اساسی می‌شود — نه در مقام نظر بلکه در تراز مادی. رؤیای هگلی موزه کلی رؤیایی است که در آن ابدیت جسم جایگزین ابدیت جان در حافظه خداوند می‌شود. و البته که این قسم ابدیت جسم توهمی بیش نیست. خود موزه چیزی زمانمند و موجودی فانی است — حتی اگر آثار هنری که در موزه گردآوری می‌شوند از خطرهای هستی هرروزه و مبادله عمومی با هدف محافظت از آنها دور شوند. این محافظت نمی‌تواند موفق باشد یا به بیان بهتر توفیقش صرفاً موقتی است. اشیای هنری به کرات به وسیله جنگ‌ها، فاجعه‌ها، سانحه‌ها و زمان ویران می‌شوند. این تقدیر مادی، این زمانمندی ناگزیر اشیای هنری از آن حیث که اشیایی مادی‌اند، بر هر تاریخ هنر ممکن حد می‌گذارد — البته حدی که در همان حال در تضاد با پایان تاریخ عمل می‌کند. در تراز مادی محض، پسزمینه و چارچوب هنر پیوسته تغییر می‌کند، آن هم به شیوه‌ای که ما نمی‌توانیم به‌طور کامل مهارش کنیم، بر آن تأمل کنیم یا پیش‌بینی‌اش کنیم. بدین اعتبار، این تغییر مادی همیشه ما را غافلگیر می‌کند. تأمل در نفس تاریخی وابسته به مادیت تأمل‌ناپذیر پنهان اشیای واقع در موزه است. و دقیقاً از آن روی که تقدیر مادی هنر کاهش‌ناپذیر و تأمل‌ناپذیر است، تاریخ هنر را باید همیشه از نو بازخواند و بازدید و بازنوشت.

حتی اگر هستی مادی یک اثر هنری منفرد مدتی معین تضمین شود، منزلت این اثر هنری به عنوان اثر هنری همواره وابسته به پسزمینه ارائه آن به عنوان جزئی از مجموعه یک موزه است. ولی ثبات‌بخشیدن به این پسزمینه در یک دوره طولانی کاری بسیار دشوار — و عملاً محال — است. این شاید وجه خارق اجماع حقیقی موزه باشد: مجموعه آثار جمع‌شده در موزه به حفاظت از آثار مصنوع بشر یاری می‌رساند، اما خود این مجموعه همیشه بی‌اندازه بی‌ثبات است، پیوسته در حال تغییر و در سیلان است. جمع‌آوری نمونه‌های اعلای واقعه‌ای زمانمند است — گیرم کوششی باشد برای گریز از زمان. مجموعه‌آثاری که در موزه به نمایش گذاشته می‌شود در سیلان مدام است: نه فقط

رشد یا پیشرفت می‌کند بلکه به شیوه‌های مختلف متعدد خود را تغییر می‌دهد. در نتیجه، چارچوب تمایزگذاری میان کهنه و نو و اعطای منزلت اثر هنری به اشیاء نیز دائماً در حال تغییر است. برای مثال، هنرمندانی چون مایک بیدلو یا شرلی لوبین — از طریق تکنیک مصادره [یا مال‌خودساختن] — با تغییردادن پشتوانهٔ مادیِ صورت‌های هنری، امکان جابجا کردن فرایند تعیین تاریخی صورت‌های هنریِ مفروض را ثابت می‌کنند. کپی کردن یا تکرار کردن آثار هنری مشهور نظم و ترتیب حافظهٔ تاریخی را به کلی بهم می‌ریزد. برای یک تماشاگر متوسط، به عنوان، فرق گذاشتن بین «اصل» اثری از پیکاسو و اثری از پیکاسو که مایک بیدلو از آن خود کرده است محال است. پس در اینجا، همچنانکه در مورد هنر حاضری دوشان یا حاضری‌نماهای فیشرلی و وایس دیدیم، با تفاوتی غیربصری مواجهیم و، در این معنا، با تفاوتی نو-تولید — تفاوت میان اثری از پیکاسو و کپی این اثر که بیدلو تولید کرده است. این تفاوت را هم فقط درون موزه می‌توان روی صحنه آورد — درون نظم معینی از بازنمایی تاریخی. تغییراتی که در نمایش یک اثر هنری روی می‌دهند بدین ترتیب، با قراردادن آثار هنری موجود در پسزمینه‌های جدید، می‌توانند تفاوتی در نحوهٔ دریافت مخاطبان از آن آثار به وجود آورند، بدون آنکه تغییری در صورت بصری اثر هنری پدید آمده باشد. در دوره‌های اخیر، منزلت موزه در مقام عرصهٔ حفظ مجموعه‌ای دائمی رفته‌رفته تغییر می‌کند و موزه کم‌کم تئاتری می‌شود برای برپایی نمایشگاه‌های سیاری با مقیاس وسیع که سازماندهی‌شان بر عهدهٔ کوراتورهای بین‌المللی است و کارگذاری‌ها¹⁴ یا چیدمان‌هایی با مقیاس وسیع که هنرمندانی منفرد خلق می‌کنند. هر نمایشگاه یا کارگذاری بزرگی از این نوع به‌هوا طراحی نظم جدیدی برا مرتب‌ساختن حافظه‌های تاریخی و پیش‌نهادن معیارهایی نو برای جمع‌آوری آثار از طریق بازسازی تاریخ خلق می‌شود. این نمایشگاه و کارگذاری‌های سیار موزه‌هایی زمانمندند که زمانمندی خویش را بی‌پرده نمایش می‌دهند. در نتیجه تفاوت میان استراتژی‌های مدرنیستی سنتی و استراتژی‌های هنر معاصر تفاوتی است که

توصیفشبه‌طور نسبی آسان است. در سنت مدرنیسم، پسزمینه هنر را باثبات می‌انگاشتند — موزه کلی پسزمینه آرمانی شده هنر بود. نوآوری عبارت بود از قراردادن صورتی نو، چیزی نو، در این پسزمینه باثبات. در زمانه ما، پسزمینه را متغیر و بی‌ثبات می‌انگارند. پس استراتژی هنر معاصر عبارت است از خلق پسزمینه‌ای مشخص که بتواند صورت یا چیزی معین را سیمایی متفاوت، نو و جالب‌توجه بخشد — حتی اگر این صورت قبلاً جمع‌آوری شده بوده. هنر سنتی در تراز صورت (فُرم) کار می‌کرد. هنر معاصر در تراز پسزمینه (context) کار می‌کند، در تراز چارچوب، زمینه، یا در تراز تفسیر نویی نظری. البته هدف همان است که بود: آفریدن تضادی میان صورت و پسزمینه تاریخی، صورت را متفاوت و نو نمایاندن. فیشلی و وایس ممکن است حاضری‌هایی را به نمایش بگذارند که برای بیننده معاصر کاملاً آشنا بنمایند. تفاوت حاضری‌های ایشان با حاضری‌های معمول، چنانکه گفتم، قابل دیدن نیست زیرا مادیتِ درونی آثار را نمی‌توان دید. این تفاوت را فقط می‌توان گفت: باید گوش به داستانی بسپاریم، به تاریخ ساخته‌شدن این شبه‌حاضری‌ها، تا بتوانیم آن تفاوت را درک کنیم یا، به بیان بهتر، آن تفاوت را تخیل کنیم. راستش این آثار فیشلی و وایس حتی لازم نیست واقعاً «ساخته» شده باشند؛ کافی است ایشان داستانی برای ما تعریف کنند که به ما امکان دهد به «الگوهای» این آثار به‌شیوه‌ای متفاوت نگاه کنیم. نمایش‌های همواره متغیر آثار در موزه ما را وامی‌دارند به تخیل سیلانی هراکلیتوسی که همه هویت‌ها را واسازی می‌کند و تیشه به ریشه همه ترتیب‌ها و رده‌بندی‌های تاریخی می‌زند و در نهایت همه آرشیوها را از درون ویران می‌کند. اما چنین منظره هراکلیتوسی فقط در درون موزه امکان‌پذیر است، درون آرشیوها، زیرا فقط ترتیب‌ها و هویت‌ها و رده‌بندی‌های آرشیوی که به‌درجاتی تثبیت شده باشند به ما امکان می‌دهند تا ویرانی ممکن آنها را چونان چیزی والا تخیل کنیم. منظره‌ای چنین والا در پسزمینه خود «واقعیت» محال است، چراکه

«واقعیت» به ما تفاوت‌هایی ادراکی عرضه می‌کند اما نه تفاوت‌هایی مرتبط با ترتیب تاریخی. موزه درعین حال از طریق تغییر آثاری که به نمایش می‌گذارد می‌تواند مادیت مبهم پنهان خویش را نمایش دهد — بدون عیان کردن آن.

تصادفی نیست که امروزه شاهد توفیق روزافزون صورت‌هایی از هنر روایی نظیر کارگذاری‌ها و چیدمان‌های ویدئویی و سینمایی در فضای موزه‌هاییم. کارگذاری‌های ویدئویی تاریکی عظیم شب را به‌درون موزه می‌آورند — شاید این مهم‌ترین کارکرد آنها باشد. فضای موزه روشنای «نهادی» خود را از کف می‌دهد، روشنایی که به‌طور سنتی به عنوان مایملک نمادین بیننده و کلکسیونر و کوراتور (بازدیدکننده و گردآورنده و متصدی موزه‌ها) عمل می‌کرد. موزه خاموش و تاریک می‌شود و وابسته به نوری می‌شود که از تصویر ویدئویی برون می‌تابد، مثلاً از هسته پنهان اثر هنری، از تکنولوژی الکتریکی و کامپیوتری پنهان پس‌پشت صورت آن. این شیء هنری نیست که در موزه به‌وسیله این «شب واقیعت بیرونی» روشن می‌شود، واقیعتی که خودش باید به‌وسیله موزه روشنی یابد و بررسی شود و در معرض داوری قرار گیرد (روالی که در زمان‌های قدیم‌تر جاری بود)، بلکه این تصویر تولیدشده به‌وسیله تکنولوژی است که روشنای خود را وارد تاریکی فضای موزه می‌کند — آن‌هم فقط مدتی کوتاه. این نکته هم جالب‌توجه است که اگر تماشاگر بکوشد به هسته مادی و درونی کارگذاری ویدئویی، هنگامی که کارگذاری مشغول «کار» است، تجاوز کند، برق می‌گیرد (گویی با چیزی نظیر صندلی الکتریکی اعدام می‌شود)، عاملی حتی مؤثرتر از مداخله پلیس برای بازداشتن بازدیدکنندگان از لمس آثار. شخصی که ناخواسته به‌درون فضای معبدی یونانی که ورود بدان قدغن بود (چیزی نظیر «بیت‌الحرام») پا می‌گذاشت و به‌اصطلاح به ساحت مقدس آن تجاوز می‌کرد، به‌طریقی مشابه، قربانی صاعقه زئوس می‌شد (یا، به تعبیری، برق زئوس می‌گرفت).

و چیزی بیش از این: نه فقط کنترل نور که کنترل زمان تماشا نیز از بازدیدکننده موزه به اثر هنری انتقال می‌یابد. در موزه‌های کلاسیک، بازدیدکننده کنترل تقریباً کامل بر زمان تماشای آثار دارد. او می‌تواند هر زمان که می‌خواهد تماشا کردن را قطع کند، برگردد و پی کار خویش رود. تصویر همانجا که هست می‌ماند، تلاشی برای گریختن از نگاه تماشاگر نمی‌کند. این قضیه در مورد تصویرهای متحرک دیگر صادق نیست — آنها از کنترل بیننده می‌گریزند. وقتی روی از تصویری ویدئویی می‌گردانیم، ممکن است چیزی را از کف بدهیم. امروزه موزه که قبلاً مکان رؤیت‌پذیری کامل بود بدل می‌شود به مکانی که در آن نمی‌توانیم فرصت ازدست‌رفته تماشا را جبران کنیم — مکانی که در آن نمی‌توانیم به مکان قبلی برگردیم تا همان چیزی را که قبلاً دیدیم ببینیم. و حتی بیش از آنچه در به اصطلاح «زندگی واقعی» تجربه می‌کنیم، زیرا در شرایط معمول بازدید از نمایشگاه، تماشاگر در اکثر موارد به خاطر محدودیت‌های جسمی قادر نیست همه ویدئوهای در حال پخش را ببیند، چون مجموع زمان‌های آنها از زمان بازدید نمایشگاه تجاوز می‌کند. کارگذاری و چیدمان ویدئویی و سینمایی در موزه از این طریق محدود بودن زمان و فاصله با منبع نور را عیان می‌سازند، منبعی که در شرایط معمول پخش فیلم و ویدئو در فرهنگ عامه کنونی ما مستور می‌ماند. یا بهتر بگوییم: فیلم وقتی در موزه پخش می‌شود برای تماشاگر حالتی غیرقطعی و نامرئی و مبهم می‌یابد — چون زمان فیلم، معمولاً، طولانی‌تر از زمان متوسط بازدید از موزه است. در اینجا نیز تفاوتی نو در تماشای فیلم ظاهر می‌شود چون موزه جای سالن‌های عادی سینما را می‌گیرد.

نکته‌ای را که کوشیدم در این مقاله بیان کنم خلاصه کنم: موزه مدرن قادر است تفاوتی نو میان چیزها به وجود آورد. این تفاوت نو است چون هیچ تفاوت بصری از پیش موجودی را بازنمایی نمی‌کند. انتخاب اشیاء برای موزه‌ای شدن فقط

در صورتی برای ما جالب توجه و دارای اهمیت است که صرفاً تفاوت‌های موجود را بازنشاسد و از نو بیان نکند بلکه خود را بی‌بنیاد و بی‌توجیه و نامشروع عرضه کند. چنین انتخابی منظری به‌روی تماشاگر می‌گشاید تا نامتناهیّت جهان را نظاره کند. و چیزی بیش از این: موزه، با مطرح کردن تفاوتی نو، توجه تماشاگر را از صورت بصری چیزها به‌سوی پشتوانهٔ مادی پنهان آنها و طول عمر مفید آنها می‌گرداند. امر نو در اینجا نه به‌صورت بازنمایی «دیگری» و نیز نه به‌شکل گامی دیگر در توضیح بیش از پیش امر مبهم بلکه چون تذکاری نو عمل می‌کند که به یادمان می‌آورد مبهم مبهم می‌ماند، تفاوت میان واقعی و واقعی‌نما مبهم می‌ماند، عمر طولانی چیزها همیشه در معرض خطر است و شک نامتناهی دربارهٔ سرشت درونی چیزها رفع‌ناشدنی است. یا، جور دیگر بگوییم، موزه به ما امکان می‌دهد امر والا را وارد امر مبتذل کنیم. در کتاب مقدس این جملهٔ مشهور آمده است که در زیر آفتاب هیچ‌چیز نو یافت نمی‌شود. این سخن البته درست است. اما درون موزه خورشید و آفتابی نیست. و شاید از همین روست که موزه همیشه تنها مکان واقعی برای امکان نوآوری بود — و کماکان هست.

* این متن اولین بار در نشریهٔ *انسان‌شناسی و زیباشناسی* منتشر شد، شمارهٔ 38، پاییز 2000، دانشگاه هاروارد، کمبریج، ماساچوست، صص 5-17.

پی‌نوشت:

1. اشاره‌ام به کتاب‌های یان آسمان، صاحب‌نظر و پژوهشگر آلمانی، درباره تمدن مصر و حافظه تاریخی است.
Jan Assmann "Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen", C.H. Beck Verlag, München 1992, p. 167ff.
2. «چیزهای قدیمی» که در موزه جمع‌آوری می‌شوند همیشه تناظر دارند با «روندهای نو» در نوشتن تاریخ هنر و روال فعالیت کوراتور: تاریخ هنر، چنانکه می‌دانیم، مکرر در مکرر بازنگری می‌شود. این یعنی همه چیزهایی که در موزه پذیرفته می‌شوند باید به مفهومی خاص نو باشند — به‌تازگی تولید شده یا به‌تازگی خلق شده باشند، یا جدیداً قدرشان را دانسته یا ارزشمند شمرده شده باشند. مجموعه‌های خصوصی این نقش را ایفا نمی‌کنند زیرا تابع سلیقه فردی‌اند نه ایده عام بازنمایی تاریخی. از همین روست که مجموعه‌های خصوصی در زمانه ما به‌دنبال جلب تأیید و حمایت نظام موزه‌های هنرند: تا ارزش تاریخی و، بنابراین، ارزش پولی مجموعه‌هاشان تأیید شود.
3. kitsch به کار پرزرق‌وبرق اما بی‌محتوا یا به‌اصطلاح سبک اطلاق می‌شود. مسامحتاً: زلم‌زیمبو. — م.
4. Kazimir Malevich, "On the Museum" in K. Malevich *Essays on Art*, New York, 1971, Vol. 1, p. 68-72.
5. K. Malevich, "A Letter from Malevich to Benois," in *Essays on Art* New York, 1971, Vol. 1, p. 48.
6. Sören Kierkegaard, *Philosophische Brocken*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf/Köln, 1960, p.34 ff.
7. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, 1993, p. 58.
8. این اتفاق واقعاً می‌افتد. در عالم واقع، نظام موزه در کل — اگر نه تک‌تک موزه‌ها — پیوسته در کار دسته‌بندی و سواکردن اشیاء است. اجازه می‌دهد بعضی چیزها حفظ شوند، به نمایش گذاشته شوند و درباره‌شان اظهار نظر شود، و دیگر چیزها در انبارها از نظر پنهان شوند و روانه زباله‌دان گردند.
9. بنگرید به رساله پس از پایان هنر: هنر معاصر و سرحد تاریخ، نوشتل آرتور دانتو (1997, p. 13 ff)
10. Thierry de Duve "Kant after Duchamp", MIT Press, Cambridge, Ma., 1998, p. 132 ff.
11. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1970, p.25: "In all diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmungen für unsein Vergangenes".
12. بنگرید به مقاله بوریس گرویس با عنوان «حاضری‌های شبیه‌سازی‌شده» [یا «حاضری‌نماهای»] فیشلی/وایس...
13. ماده‌ای شیمیایی که معمولاً برای پوشش لوله‌های مدفون در خاک و برای محافظت از آنها در برابر خوردگی به کار می‌رود. — م.
14. هنر کارگذاری دقیقاً وجه مادی تمدنی را که در آن زندگی می‌کنیم عیان می‌سازد زیرا هر چیزی را که تمدن ما صرفاً به گردش درمی‌آورد کار می‌گذارد (یا نصب می‌کند). «توپولوژی هنر معاصر»، بوریس گرویس، ترجمه صالح نجفی، فصلنامه حرفه: هنرمند، شماره 73.