بازشناسی کارکردهای اجتماعی-سیاسی «موزهٔ هنر» (مطالعهٔ موردی: موزهٔ لوور)

محمدمصطفی یزدان‌پناه*[۱]

۱.دانشجوی دکتری هنرهای تجسمی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۲۲، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۳/۱۳)

چکیده

موزه‌های هنر از ابتدای شکل‌گیری در قرن هجدهم، گذشته از فراهم کردن دسترسی عمومی به آثار هنری، هم‌چون ابزاری برای برآودن مقاصد اجتماعی–سیاسی دولت‌ها و بعضا برخی از گروه‌های اجتماعی عمل کرده‌اند. موزهٔ لوور اگرچه اولین مجموعهٔ عظیم هنری نبود که به روی عموم گشوده می‌شد، اولین موزهٔ عمومی هنر بود که ساختاری هدف‌مند داشت؛ ساختاری که بر مبنای آرمان‌ها و اهداف جمهوری فرانسه صورت‌بندی شده‌بود و هم‌چون ابزاری قدرت‌مند برای دولت عمل می‌کرد و بنابراین به الگویی برای دیگر موزه‌های اروپا تبدیل شد. از این‌رو، در پژوهش حاضر که با هدف بازشناسی کارکردهای اجتماعی–سیاسی موزهٔ هنر و با روش توصیفی–تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای انجام شده، موزهٔ لوور به‌منزلهٔ اولین الگویی که ساختار آن بر مبنای اهداف اجتماعی–سیاسی حکومت شکل گرفت، به‌عنوان نمونهٔ موردی انتخاب شده‌است. تحلیل ساختار و عملکرد موزهٔ لوور، نشان می‌دهد که این موزه کارکردهایی هم‌چون نهادینه‌سازی آثار هنری، تعریف فراروایت‌های رسمی و تعیین هویت ملی، متمدن‌سازی شهروندان، تمایزگذاری اجتماعی و عاملیت در اقتصاد هنر داشته‌است. هم‌چنین این پژوهش نشان می‌دهد که از اواخر قرن نوزدهم موزهٔ لوور به‌تدریج بسیاری از این کارکردها را از دست داد و در ادامه موزه‌های هنر قرن بیستم از جمله موزهٔ هنرهای مدرن (موما)، به شیوه‌های دیگر این کارکردها را احیا کردند و برای مقاصد خود به‌کار گرفتند.

واژه‌های کلیدی

موزهٔ هنر، موزهٔ لوور، انقلاب فرانسه، عصر روشنگری، موزه‌شناسی نوین.

*نویسندهٔ مسوول: mostafaayazdanpanah@gmail.com، ۰۹۱۰۳۷۹۰۴۶۸

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

مقدمه

هنر از دیرباز برای دست‌یابی به اهداف اجتماعی-سیاسی گوناگون کاربرد داشته‌است که در این باره می‌توان به استفاده از شکل‌های هنری مختلف برای به‌رخ کشیدن قدرت حکومت‌ها و حاکمان یا تحمیل گفتمان محوری حکومت به مردم اشاره کرد. استفاده از این نوع کارکرد هنر از عصر باستان و عمدتا با ساخت بناها و مجسمه‌های باشکوه آغاز شد و از عصر مدرن شکل‌های پیچیده‌تری به خود گرفت. هم‌چنین تا پیش از عمومی شدن بسیاری از مجموعه‌های پادشاهی اروپا در قرن‌های هجدهم و نوزدهم و شکل‌گیری اولین موزه‌های عمومی هنر، تملک آثار هنرهای تجسمی توسط حاکمان در قالب مجموعه‌هایی خصوصی یا برای تزیینات داخلی اقامتگاه‌های سلطنتی، گذشته از این‌که حظ بصری برای‌شان به ارمغان می‌آورد، نمایان‌گر قدرت و ثروت آن‌ها و بنابراین نوعی سرمایهٔ سیاسی و اجتماعی محسوب می‌شد.

قرن هجدهم نقطه‌ای محوری در تحولات هنر محسوب می‌شود که طی آن، به دنبال شکل‌گیری و تثبیت دسته‌بندی هنرهای زیبا، حوزه‌های زیباشناسی، فلسفهٔ هنر، نقد هنری و تاریخ هنر، مفهوم مدرن هنر متولد و هنر هم‌چون یک میدان اجتماعی یا گفتمان مستقل، موجودیت یافت و بنابراین زمینهٔ شکل‌گیری موزهٔ هنر نیز فراهم شد. این فرآیند که در جامعه‌شناسی کلان، بخشی از فرایند «تمایزپذیری ساختاری اجتماعی»[۱] محسوب می‌شود، از آن با عناوینی هم‌چون «خودآیینی هنر»، «شکل‌گیری میدان، جهان، گفتمان یا نهاد هنر» و «اختراع هنر» یاد می‌شود.

هم‌چنین قرن هجدهم عصر شکوفایی تفکر روشنگری و تحقق برخی از ایده‌ال‌های روشنگری از جمله دموکراسی، حق دسترسی عمومی و مفهوم پیش‌رفت در جوامع اروپایی نیز بود که پیدایش موزه‌های عمومی هنر در این دوره را می‌توان از مصادیق آن دانست. در این دوره موزه‌های کاپتولین[۲] (۱۷۳۴)، موزهٔ بریتانیا[۳] (۱۷۵۹) و موزهٔ لوور[۴] (۱۷۹۳)، به‌ترتیب در رم، لندن و پاریس به روی عموم گشوده شدند و از این میان «موزهٔ لوور» نمونهٔ موفقی از این نهاد اجتماعی نوظهور، یعنی موزهٔ عمومی هنر بود و به الگویی برای دیگر موزه‌های هنر اروپایی تبدیل شد. این موزه علاوه بر فراهم کردن بستری برای تحقق برخی از آرمان‌های روشنگری، هم‌چون ابزاری کارآمد برای حکومت فرانسه نیز عمل کرد و بنابراین برای نخستین بار بسیاری از کارکردهای اجتماعی-سیاسی موزهٔ هنر را صورت‌بندی کرد. از این‌رو، موزهٔ لوور نمونهٔ موردی مناسبی برای مطالعهٔ کارکردهای این‌چنینی موزهٔ هنر است که بررسی و تحلیل آن در بستر اجتماعی فرانسهٔ قرن‌های هجدهم و نوزدهم، به مساله اصلی پژوهش حاضر، یعنی بازشناسی کارکردهای اجتماعی-سیاسی موزهٔ هنر، پاسخی روشن می‌دهد.

پیشینهٔ تحقیق

تحلیل ارتباط میان موزهٔ هنر و روندهای اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، و به‌صورت کلی نقش موزه در ساختار قدرت، موضوعی محوری در پژوهش‌های مربوط به جریان نظری موسوم به «موزه‌شناسی نوین (یا موزه‌شناسی انتقادی)»[۵] به‌شمار می‌آید. موزه‌شناسی نوین، یک جریان نظری میان‌رشته‌ای است از حدود دههٔ ۱۹۸۰ توسط موزه‌شناسان و نظریه‌پردازان مطالعات فرهنگی آغاز شد که بخش عمدهٔ متون مرتبط با این جریان، به تحلیل روابط میان موزه و ساختار قدرت پرداخته‌اند؛ از جمله پژوهش‌گران این حوزه می‌توان به پیتر ورگو[۶]، تونی بنت[۷]، استوارت هال[۸]، داگلاس کریمپ[۹] و هوپر گرینهیل[۱۰] اشاره کرد.

اما در منابع فارسی‌زبان، پژوهشی که به موضوع

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

مقالهٔ حاضر پرداخته‌باشد تا به این لحظه توسط نگارنده یافت نشده‌است، اما پژوهش‌هایی نزدیک به این موضوع انجام شده که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره خواهدشد. پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تاثیرات اجتماعی پست‌مدرنیسم بر ماهیت موزه‌ها» (۱۳۸۸) توسط رامین مهرانفر به راهنمایی حسین مهرپویا و یوسف منصورزاده در دانشگاه سیستان و بلوچستان انجام شده که ضمن مروری بر تاریخ اجتماعی موزه، به کارکردهای اجتماعی آن و به‌ویژه نقشی که موزه می‌تواند در تعلیم‌وتربیت انتقادی ایفا کند، پرداخته‌است. هم‌چنین نقش موزه در تعلیم‌وتربیت و چگونگی کاربرد آن با تکیه بر تدوین نقشهٔ مفهومی، در پایان‌نامه‌ای دیگر با عنوان «مطالعه فرایند یادگیری در موزه‌های هنر مبتنی بر نقشه مفهومی» (۱۴۰۰) توسط علی مال‌زیری پاپی، به راهنمایی کوروس سامانیان در دانشگاه هنر تهران، بررسی و تحلیل شده‌است. در این رابطه پایان‌نامهٔ دیگری با عنوان «شناسایی کارکردهای آموزشی موزه در جهان معاصر در راستای مبارزه با نژادپرستی: (۱۴۰۱) توسط زهرا چرمانلو و به راهنمایی علی جهانگرد در موسسه آموزش عالی هنر شیراز انجام شده که بر کارکرد آموزشی موزهٔ هنر و چگونگی بهره‌گیری از آن برای مبارزه با نژادپرستی متمرکز است.

نزدیک‌ترین پژوهش به موضوع مقالهٔ حاضر، مقاله‌ای است که با عنوان «تبیین ارتباط میان تحولات نهاد موزه با گفتمان ملی‌گرایی در دوران مدرن و پسامدرن» توسط ندا کیانی اجگردی و دیگران، در سال ۱۴۰۲ منتشر شده و به‌صورت مشخص به یکی از کارکردهای اجتماعی-سیاسی موزه‌های هنر، یعنی تعریف هویت ملی پرداخته و هم‌چنین تاثیر ایدئولوژی مبتنی بر ملی‌گرایی را بر مفهوم، جایگاه و کارکرد موزه‌های هنر، در دو پارادایم مدرن و پست‌مدرن، بررسی و تحلیل کرده‌است. این پژوهش نشان می‌دهد که در پارادایم مدرن، موزه‌های هنر متاثر از جریان‌های استعماری و در پارادایم پست‌مدرن تحت تاثیر جریان پسااستعماری بوده‌اند و یافته‌های مقالهٔ حاضر نیز این استدلال را تایید می‌کند.

روش تحقیق

این پژوهش با هدف بازشناسی کارکردهای اجتماعی-سیاسی موزهٔ هنر، چگونگی عملکرد موزهٔ لوور برای برآورده ساختن اهداف حکومت و قشر حاکم بر فضای فرهنگی و هنری فرانسهٔ قرن هجدهم و نوزدهم را مورد پژوهشی می‌کند و به این منظور، با نگاهی تاریخی و در نظر داشتن تحولات اجتماعی و سیاسی تاثیرگذار و هم‌چنین تحولات درونی گفتمان هنر، با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای مرتبط با موضوع و روشی توصیفی-تحلیلی، به بازشناسی این کارکردها و چگونگی تحقق اهداف مذکور به‌واسطهٔ موزهٔ هنر می‌پردازد.

مبانی نظری

بنیاد مطالعات جامعه‌شناختی موزهٔ هنر و به‌صورت کلی هنر، عمدتا بر رویکردی «ضد ذات‌گرا»[۱۱] استوار است که برداشت‌های «ذات‌گرا»[۱۲] دربارهٔ چیستیِ هنر را -که برای هنر قایل به جوهره‌ای ذاتی هستند- کنار می‌گذارد. محدود شدن موضوع زیباشناسی و فلسفهٔ هنر به آثار هنری در فلسفهٔ هنر هگل و هم‌چنین نگاه تاریخی او به مقولهٔ هنر -که زمینه‌ساز تدوین تاریخ هنر توسط وینکلمان بود-، بستر نظری لازم برای پیدایش رویکرد ضد ذات‌گرا و نگاه جامعه‌شناختی به هنر را فراهم ساخت. از سوی دیگر، تعریف «هنر هم‌چون مفهومی باز» در آرای موریس ویتز[۱۳] و نوویتگنشتاینی‌ها و طرح نظریه‌های ضد ذات‌گرا در حوزهٔ فلسفهٔ هنر و زیباشناسی که نقش قراردادهای زبانی (ویتز و لانگر[۱۴]) و اجتماعی (دیکی[۱۵] و دانتو[۱۶]) را در تعریف هنر لحاظ کردند، بنیادِ نظری مستحکمی برای پژوهش‌های حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر و سپس

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

مطالعات فرهنگی و موزه‌شناسی ایجاد کرد.

از میانهٔ قرن بیستم و هم‌زمان با طرح نظریه‌های ضد ذات‌گرای هنر، جریانی موسوم به «جامعه‌شناسی جدید هنر»[۱۷] شکل گرفت که موزهٔ هنر نیز تبدیل به موضوع بسیاری از پژوهش‌های مرتبط با آن شد. همان‌طور که جنت ولف[۱۸] می‌گوید، این پژوهش‌ها عمدتا بر «عینیت» پای‌بند بودند و بسیاری از مسایل مربوط به «تفسیر، بازنمایی و سوبژکتیویته» در آن‌ها نادیده گرفته شده‌است (ولف، ۱۳۹۸: ۱۸۸). این خلا نظری در بخشی از پژوهش‌های حوزهٔ مطالعات فرهنگی از جمله پژوهش‌های ریموند ویلیامز[۱۹]، استوارت هال و لری شینر[۲۰]، به‌نوعی برطرف شده و پژوهش‌گران این حوزه سعی کردند تا ضمن در نظر داشتن مقوله‌های عینی، به نقش «ذهنیت» و جانمایی هنر در ساختار کلان اجتماعی و فرهنگی نیز تاکید کنند؛ رویکردی که آن باولر[۲۱] در مقالهٔ خود به تشریح آن پرداخته‌است (Bowler, 1994).

اما پرداختن به روابط میان موزهٔ هنر و ساختارهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی، موضوع محوری حوزهٔ مطالعاتی «موزه‌شناسی نوین» محسوب می‌شود که پژوهش‌های این حوزه، اغلب از تحلیل گفتمان و نظریات میشل فوکو[۲۲] بهره برده‌اند. اصطلاح «موزه‌شناسی نوین» در سال ۱۹۸۹ توسط پیتر ورگو وضع شد که گاهی با عنوان «موزه‌شناسی انتقادی» نیز شناخته می‌شود. او در مقاله‌ای که در کتابی با همین عنوان منتشر کرده‌است، لزوم تغییر رویکرد مطالعات موزه را مطرح نمود؛ چراکه از نظر او، این حوزهٔ مطالعاتی بیش از حد بر شیوه‌ها، سازمان‌دهی و مدیریت موزه‌ها متمرکز بود. لذا او تحت عنوان موزه‌شناسی نوین این موضوع را مطرح کرد که مطالعات موزه بایستی بیشتر به نقش و اهداف موزه‌ها به‌مثابهٔ یک نهاد بپردازد ((Ver-go. 1989 : 3. هوپر گرینهیل، از جمله متفکران محوری موزه‌شناسی نوین، تحت تاثیر آرای فوکو و «صورت‌بندی‌های معرفتی (اپیستمه)» او، در کتاب «موزه‌ها و شکل دادن دانش» (۱۹۹۲)[۲۳]، سه دورهٔ معرفتی را برای مجموعه‌های هنری تعریف می‌کند: ۱-مجموعه‌های قرن شانزدهم (به‌اصطلاح «گنجینهٔ شگفتی‌ها»[۲۴]) که پیرامون اصول نادر بودن و تازگی ساخته شده‌بودند؛ ۲-مجموعه‌های قرن هفدهم که بر اساس طبقه‌بندی‌های مشخص سازمان‌دهی می‌شدند؛ ۳- ظهور «موزهٔ انضباطی[۲۵]» در اواخر قرن هجدهم که به‌دنبال انقلاب فرانسه و عمومی شدن مجموعه‌های خصوصی سلطنتی پدید آمد (Greenhill. 1992 : 167-168). او استدلال می‌کند که در دورهٔ معرفتی سوم، به‌دنبال کشف ایرادات شکل‌های قدیمی کنترل شهروندان، طرح نظریه‌های فرهنگی و گسترش نسبی مطالعات موزه در قرن نوزدهم، «موزهٔ عمومی هنر» با شعار تجلیل از دموکراسی و منافع جمعی جدید، هم‌چون ابزاری برای «متمدن کردن» ایالت‌ها ظاهر شد و تلاش می‌کرد تا از طریق آموزش به مخاطبان، شهروندانی «متمدن» برای جمهوری تولید کند (Greenhill. 1992 : 168).

مفهوم موزهٔ انضباطی که ابتدا توسط گرینهیل در شرح دوره‌های معرفتی مجموعه‌های هنری مطرح شد، در نوشته‌های یکی دیگر از شخصیت‌های محوری موزه‌شناسی نوین یعنی تونی بنت، از جمله کتاب‌های «مجموعهٔ نمایشگاهی» (۱۹۸۸)[۲۶] و «تولد موزه: تاریخ، تئوری، سیاست» (۱۹۹۵)[۲۷] بسط یافته‌است. نوشته‌های او که عمدتا بازتابی از نظریات فوکو در زمینهٔ «مراقبت و تنبیه» در کتاب «تولد زندان» (۱۹۷۵) است، ایده‌های فوکو دربارهٔ قدرت انضباطی، پانوپتیسم و حکومت‌مندی را به توسعهٔ موزه‌ها در قرن نوزدهم مرتبط ساخته‌است. او استدلال می‌کند که در این زمان، موزه باید به‌مثابهٔ نهادی شناخته شود که نه تنها برای بهینه‌کردن جامعه هم‌چون یک کل، بلکه برای

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

ترغیب شهروندان به نظم و نظارت بر خودشان ساخته شده‌است (Bennet, 1995 : 88).

پژوهش‌های مربوط به این حوزهٔ مطالعاتی، ضمن این‌که در ادامهٔ نگاه ضد ذات‌گرا به هنر قرار می‌گیرند، وام‌دار حوزه‌های مطالعاتی جامعه‌شناسی هنر و مطالعات فرهنگی و هم‌چنین متاثر از «نگرش ضد نهادی»[۲۸] غالب بر فضای فکری اروپای اواخر قرن بیستم هستند. نگرش ضد نهادی که برآمده از رویکرد انتقادی فوکو در مطالعهٔ نهادهای مدرن بود، با مفهوم «نقد» و «نظریهٔ انتقادی» پیوند نزدیکی داشت و خواهان تغییرِ رادیکال یا حذف نهادهای سنتی بود و علاوه بر حوزه‌های نظری مانند مطالعات فرهنگی و موزه‌شناسی، بر شکل‌گیری الگوی مدیریتی «نهادگرایی نوین»[۲۹] و هم‌چنین جریان‌های هنری اواخر دههٔ ۱۹۶۰، از جمله جریان انتقادی «نقد نهادی»[۳۰]، نیز تاثیرگذار بود؛ جریانی که خود منبع الهامی دیگر برای پژوهش‌گران مرتبط با موزه‌شناسی نوین بود (یزدان‌پناه، ۱۴۰۳).

مبانی نظری پژوهش حاضر که به بازشناسی کارکردهای اجتماعی-سیاسی موزهٔ هنر می‌پردازد، مبنتی بر مطالعهٔ هنر به‌عنوان مقوله‌ای جامعه‌شناختی و فرهنگی است و از سوی دیگر، نگاهی انتقادی که در نگرش ضد نهادی و به‌ویژه آرای فوکو بسط یافته و در پژوهش‌های مرتبط با موزه‌شناسی نوین برای تحلیل نقش موزه در ساختار قدرت به‌کار گرفته شده‌است، از بنیادهای نظری پژوهش حاضر به‌شمار می‌آید. از این‌رو، پژوهش حاضر از جنبهٔ مبانی نظری بیش از هرچیز ذیل مطالعات مرتبط با حوزهٔ موزه‌شناسی نوین قرار می‌گیرد.

زمینهٔ تاریخی پیدایش موزهٔ عمومی هنر

تا پیش از قرن هجدهم، خودآیینی هنر و موجودیت آن به‌منزلهٔ یک گفتمان مستقل هنوز محقق نشده‌بود و بنابراین شکل‌های هنری مختلف (نقاشی، مجسمه، موسیقی و غیره) در نهادهای برآمده از گفتمان‌های دیگر به نمایش گذاشته می‌شدند که غیاب نهادهای سکولاری مانند موزهٔ هنر گواهی بر آن است. با این وجود، برخی از مفسران اعتقاد دارند که ایدهٔ موزه به دوران باستان بازمی‌گردد و از این‌رو سرآمدان موزهٔ هنر را در دوره‌های کلاسیک و قرون میانه شناسایی کرده‌اند که در این باره می‌توان به «گنجینه‌های یونانی و رومی از جمله دلفی و المپیا»، «ویلای هادریان»[۳۱] در تیوولی، «موزه» در اسکندریه یا آکروپولیس -در قرن سوم پیش‌از میلاد آتن- و هم‌چنین «جمع‌آوری بی‌قاعدهٔ اشیای هنری»[۳۲] در قرون وسطی اشاره کرد (Mordaunt-Crook, 1972; Alexander. 1979; Lewis, 1992 cited in Prior, 2002 : 14). مجموعه‌هایی دیگر موسوم به «گنجینهٔ شگفتی‌ها» از دیگر نیاکان نزدیک به موزه، در قرن شانزدهم محسوب می‌شود که اتاقی مربع‌شکل مملو از آثار باستانی، نمونه‌های تاریخ طبیعی، مدال‌ها، آثار کمیاب گیاه‌شناسی و گاهی نقاشی‌ها و مجسمه‌ها بود (Prior, 2002 : 58-59).

هم‌چنین مجموعه‌های عظیم آثار نقاشی و مجسمهٔ پادشاهان و شاهزاده‌ها را نیز می‌توان از پیش‌گامان اصلی موزهٔ هنر به‌شمار آورد که البته تنها خواص امکان دسترسی به آن‌ها را داشتند. این مجموعه‌ها گذشته از این‌که برای ارضای ذوق زیباشناختی پادشاهان جمع‌آوری می‌شدند، نوعی برتری و اعتبار اجتماعی-سیاسی نیز برای آن‌ها به ارمغان می‌آوردند و وسعت این مجموعه‌ها نشان‌دهندهٔ قدرت، ثروت و دست‌آوردهای صاحبان آن‌ها بود.

اما مهم‌ترین پیش‌زمینهٔ پیدایش موزهٔ عمومی هنر و به‌صورت مشخص موزهٔ لوور، نمایشگاه‌های هنری

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

دوره‌ای و موقت پاریس موسوم به «سالن» بودند که امکان مواجههٔ با آثار هنری در مکانی اختصاص یافته به هنر -هر چند موقت- را فراهم می‌ساخت. اولین سالن در سال ۱۶۶۷ توسط «آکادمی سلطنتی نقاشی و مجسمه»[۳۳] در قصر لوور پاریس برگزار شد که در ابتدا تنها افرادی که از سوی میزبان دعوت شده‌بودند، امکان ورود داشتند؛ اما از سال ۱۷۳۷ به بعد، آکادمی برگزاری سالن‌ها را در محیطی کاملا سکولار، با دسترسی عمومی و به‌صورت دوره‌ای (در ابتدا سالانه و سپس دوسالانه) آغاز کرد که نقطهٔ عطفی در مسیر دموکراتیزه شدن هنر در عصر روشنگری و پیدایش موزهٔ عمومی هنر بود.

همان‌طور که دیوید کریر[۳۴] می‌گوید، پیدایش موزهٔ هنر، علاوه بر این‌که با «ظهور تاریخ هنر آکادمیک و نظریه‌های جدید زیباشناسی» و به‌صورت کلی خودآیینی و شکل‌گیری گفتمان هنر مرتبط است، با «توسعهٔ دموکراسی» و ایده‌ال روشنگری مبنی بر حق دسترسی عمومی به دانش و فرهنگ نیز ارتباط نزدیکی دارد (Carrier, 2006 : 11)؛ چنان‌که بسیاری از اولین موزه‌های هنر، با عمومی شدن مجموعه‌های سلطنتی شکل گرفتند و هم‌چنین مصداق واژهٔ «عموم»[۳۵] که در ابتدا به درباریان اشاره داشت، در فرانسهٔ قرن هفدهم به مخاطبان عام هنر و ادبیات که گسترهٔ آن بخش‌هایی از اشرافیت شهری و بورژوازی را شامل می‌شد، تغییر یافت (Shiner, 2001 : 70). بنابراین پیدایش عموم با تضعیف عاملیت نهاد سلطنت در فرهنگ و هنر همراه بود و زمینهٔ تبدیل مجموعه‌های سلطنتی به موزه‌های عمومی هنر را فراهم ساخت. از جمله اولین مجموعه‌های سلطنتی که در قرن هجدهم تبدیل به موزه‌های عمومی هنر شدند می‌توان به مجموعهٔ «آکادمی بلودر»[۳۶] اتریش، «گالری اوفیتسی»[۳۷] فلورانس و «مجموعهٔ نئوکلاسیک کلمنتینو»[۳۸] واتیکان اشاره کرد (Shiner, 2001 : 92).

اما این موزه‌ها هنوز از بستر گفتمانی پیشین خود کاملا جدا نشده بودند و عموم هم‌چنان در دل گفتمان دین (مجموعه کلمنتینو) یا گفتمان سلطنت (گالری اوفیتسی) با آثار هنری مواجه می‌شدند. بنابراین موزه‌های قرن هجدهم را هنوز نمی‌توان همانند موزه‌های قرن نوزدهم، نهادهایی کاملا عمومی و خودآیین (اختصاص یافته به گفتمان هنر) تلقی کرد. نیک پریر[۳۹] با ارجاع به تونی بنت (۱۹۹۵) دربارهٔ موزه‌های قرن هجدهم -به استثنای موزهٔ لوور که در دههٔ آخر قرن تاسیس شد- می‌گوید:

«هنوز تمامی نیروهای اجتماعی-تاریخی لازم در فرمولی که نهاد [هنر] را در کامل‌ترین شکل خود نمایندگی کند، جمع نشده‌بودند. [...] موزه‌های قرن هجدهم بازتاب شهروندی، حکومت‌مندی و دموکراسی نیستند، چراکه هنوز به نمایندگی از مردم در اختیار دولت نبودند. سوژه‌ها بازدیدکنندگان بودند نه شهروندان، و قدرت "در مقابل" آن‌ها بازنمایی می‌شد، نه "برای" آن‌ها. بنابراین -در بسیاری از موارد- موزه‌های هنر قرن هجدهم هم‌چنان موزه‌های سلطنتی مستقر در ساختمان‌های سلطنتی بودند که میراث گالری‌های شاهزاده‌ای و قدرت حقوقی-گفتمانی را در قالب شکوهی سلطنتی به‌نمایش می‌گذاشتند» (cited in Prior, 2002 : 35).

با پایان قرن هجدهم، موجودیت گفتمان هنر در بخش زیادی از اروپا تثبیت شده‌بود و تا اواسط قرن نوزدهم دیگر به‌ندرت پایتخت بزرگی در اروپا وجود داشت که فاقد موزهٔ هنر باشد: «تا سال ۱۸۲۵، تقریباً هر پایتخت غربی، سلطنتی یا جمهوری‌خواه، یک [موزه] داشت» (Duncan, 1995 : 32). در این دوره علاقه به بقایای دست‌آوردهای انسانی و اشیای دارای طنین فرهنگی، شکلی از آگاهی مدرن و مبتنی بر ظهور حس تاریخ و عقلانیت بسط یافته در تفکر روشنگری تلقی می‌شد: «موزه

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

در غرب از قرن هجدهم یک فضای یادبود تمام عیار و یکی از سازوکارهای نظری برتر ما بوده و از بسیاری جهات نشانهٔ خواست‌هایی است که توسط روشنگری مطرح شده‌است» (Preziosi, 1994 : 141).

وجه تمایز اندیشهٔ روشنگری، تبعیت از یک جهان‌بینی سکولار و متریالیستی بود که بر نظام یافتگی و به‌کار بردن اصول عقلانی دسته‌بندی تاکید داشت. بنابراین، پیدایش دسته‌بندی هنرهای زیبا و تاریخ هنر که در موزهٔ هنر نمودی نهادی یافتند، همانند دموکراسی و حق دسترسی عمومی که در عمومی بودن این نهادها بازتاب می‌یافت، ریشه در ایده‌ال‌های روشنگری داشتند. هم‌چنین موزه‌ها به‌تدریج از قرن نوزدهم مجموعه‌ای از ارزش‌های کلیدی، از جمله شهروندی، مشارکت عمومی و انسانیت را بازتولید می‌کردند که همهٔ آن‌ها دست‌مایه‌هایی ایدئولوژیک برای دولت مدرن -در نقش نگهبان میراث هنری یک ملت- بودند؛ این موضوع دربارهٔ موزهٔ لوور، نمونه اولیهٔ موزه عمومی هنر و نماد دولت بورژوازی که در عصر انقلاب‌های دموکراتیک تکامل یافت، آشکارتر بود (Prior, 2001 : 37).

موزهٔ لوور و شکل‌گیری کارکردهای اجتماعی-سیاسی موزهٔ هنر

موزه‌ای شدن، نهادینه‌سازی و خنثی‌سازی

پس از انقلاب فرانسه، تصمیم‌گیری در قبال نحوهٔ برخورد با آثار متعلق به پادشاهی، برای انقلابیون تبدیل به چالشی اساسی شده‌بود؛ گروهی از آن‌ها اعتقاد داشتند که باید همهٔ نمادهای پادشاهی را از میان برد و گروهی دیگر که از ارزش و کارکردهای پنهان این آثار آگاه بودند، به‌دنبال راهی بودند که بتوانند از آن‌ها حفاظت کنند. استدلال گروه دوم برای نگهداری و نمایش آثار پادشاهی در نهادی عمومی هم‌چون موزه و «نهادینه‌کردن» آن‌ها، موجب «خنثی‌شدن» یا به اصطلاح «موزه‌ای شدن» نمادهای پادشاهی می‌شود و به این واسطه، میراث پادشاهی نیز بی‌اثر و به گذشتهٔ تاریخی و ملی فرانسه تبدیل می‌شود.

در نهایت، رویکرد دوم در دستور کار انقلابیون قرار گرفت و موزهٔ لوور تحت عنوان بنایی یادبود که وقف عشق به هنر و مطالعه دربارهٔ آن شده‌است، با ۵۳۷ تابلوی نقاشی و ۱۸۴ شی دیگر، در سالگرد سقوط سلطنت یعنی ۱۰ آگوست ۱۷۹۳، تاسیس شد و ضمن نمادین ساختن سقوط پادشاهی باستانی، «شکوه دولت جمهوری‌خواه را به شکلی دراماتیک به‌نمایش می‌گذاشت» (Prior, 2002 : 44)؛ لوور که زمانی قصر خصوصی پادشاهان بود، اکنون هم‌چون نمادی از سرنگونی رژیم سلطنتی و ادای احترامی به دولت-ملت فرانسه و دموکراسی به روی عموم گشوده شد و استعاره‌ای انقلابی از تحولات سیاسی فرانسه بود. موزهٔ لوور به ابزاری سیاسی برای جمهوری تبدیل شد تا به‌واسطهٔ آن، حافظهٔ تاریخی ملت از گذشتهٔ پیشاانقلابی را شکل بدهد، هویت کنونی ملت را تعریف و چشم‌اندازی از آیندهٔ انقلابی نیز ترسیم کند. هم‌چنین لوور در دورهٔ پرآشوب موسوم به «حکومت وحشت»[۴۰]، نقشی ملموس به‌منزلهٔ نمادی از ثبات جمهوری ایفا کرد؛ در سال ۱۷۹۳ وزیر داخلی فرانسه تلویحا به این کارکرد موزهٔ لوور اشاره و اظهار می‌کند که این موزه «تصدیق خواهد کرد که نکوداشتِ تقدسِ هنرها نادیده گرفته نشده، بلکه در میان طوفان‌های وحشتناک انقلاب و در میان ما، بیش‌از پیش شکوفا شده‌است» (Pommier, 1991 cited in Duncan and Wallach, 1980 : 454).

برای کسانی که پیش از قرن هجدهم و شکل‌گیری موزهٔ هنر می‌زیستند، گذشته از لوازم زندگی روزمره که به‌وفور در موزه‌ها یافت می‌شود و کاربرد مشخصی دارند، حتی یک مجسمهٔ یکهٔ یونانی نیز

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

در ابتدا نه برای تحسین به‌عنوان هنرِ زیبا، بلکه برای خدمت به اهداف گوناگون آیینی، سیاسی و اجتماعی ساخته شده‌است (Barber, 1990; Spivey 1996 cited in Shiner, 2001 : 25). نهادینه‌سازی، موزه‌ای کردن و خنثی‌سازی این آثار که با جداسازی آن‌ها از بستر اصلی خودشان و قرارگیری در موزهٔ هنر انجام گرفت، منجر به تهی شدن آن‌ها از معنا و کارکرد اصلی خودشان، تبدیل شدن به ابژه‌های زیباشناختی و به‌کارگیری آن‌ها با هدف تصدیق سیاست‌ها و پیش‌برد اهداف حکومت شد. این کارکرد موزه، ضمن این‌که روند تبدیل قصر پادشاهی لوور به موزه‌ای عمومی را تسهیل و نمادهای پادشاهی را خنثی ساخت، بسیاری از آثار هنری دینی را که جایگاهی در ایدئولوژی سکولار جمهوری فرانسه نداشتند، تبدیل به آثاری موزه‌ای کرد. جان دیویی[۴۱]، این کارکرد موزهٔ هنر را که ابتدا در موزهٔ لوور به‌شکلی منسجم نمود یافت، بخشی از نیروهایی می‌داند که در طول تاریخ، بسیاری از مرزبندی‌ها و تقسیمات زندگی مدرن را موجب شده‌اند، نیروهایی که دین و هم‌چنین هنرهای زیبا را از زندگی روزمره و جامعه دور کرده‌اند (Dewey, 1958 : 6).

تعریف فراروایت‌های رسمی و تعیین هویت ملی

با روی کار آمدن ناپلئون، بخشی از کارکردهای موزه در اختیار اهداف پادشاهی قرار گرفت و موزهٔ لوور به ابزاری برای نمایش قدرت پادشاهی ناپلئون و مشروعیت‌بخشی به آن و هم‌چنین نشانی افتخارآمیز از فتوحات و دلاوری‌های ناپلئون تبدیل شد و البته هم‌چنان کارکرد خود در تعریف هویت ملی را نیز با تاکید بر فرانسهٔ امپریالیستی حفظ کرد؛ این تحول در نقش موزهٔ لوور در تغییر نام آن در سال ۱۸۰۳ به «موزهٔ ناپلئون»[۴۲] نمود یافته‌است. موزهٔ لوور به‌تدریج با غنایمی که ناپلئون طی فتوحات خود به‌دست می‌آورد، مجموعهٔ خود را گسترش می‌داد «و فتوحات انقلابی و ارتش ناپلئونی، فرصت دیگری را برای تایید مجدد قدرت زیباشناختی موزه فراهم ساخت» (Shiner, 2001 : 184) و آن را تبدیل به الگویی برای دیگر کشورهای اروپایی کرد.

دیویی موزه‌های اروپایی را یادبود ظهور ناسیونالیسم و امپریالیسم می‌داند؛ موزه‌هایی که در هر پایتخت باید حضور داشته‌باشند تا عظمت گذشتهٔ هنری و هم‌چنین غنایم جنگی پادشاهان خود را به‌نمایش بگذارند و انباشت غنایم ناپلئون در لوور نمونه‌ای بارز ازاین دست است (Dewey, 1958 : 8). موزهٔ لوور علاوه بر این‌که هویت ملی و امپریالیستی فرانسه را تعریف و فرانسه را هم‌چون وارث برترین دست‌آوردهای تمدن معرفی می‌کرد، با توجه به اعتبار فرهنگی و مقبولیت فراگیری که داشت، ابزاری قدرت‌مند برای تصدیق سیاست‌های حکومت نیز بود. بنابراین، در این دوره موزهٔ لوور به‌مثابهٔ یک نهاد قدرت، «مشهودترین نماد فرهنگی هژمونی فرانسه در غرب و اروپای مرکزی بود» (Gilks, 2013 : 114) و سفرهای ناپلئون به کشورهای اروپایی از جمله اسپانیا، ایتالیا و هلند موجب شد که سران این کشورها نیز ساخت موزه‌هایی با الگوی موزهٔ لوور و براساس اصول ملیت را با سرعت بیشتری ادامه دهند که به‌دنبال آن، موزه‌های ملی در شهرهای مهمی مانند مادرید، برلین، میلان، ناپل و آمستردام تاسیس شد.

یکی از شیوه‌های کارکرد این موزه‌ها در تعیین هویت ملی یا تعریف فراروایت‌های رسمی که ابتدا به شکلی نظام‌مند در موزهٔ لوور نمود یافت، از طریق تعیین چگونگی چیدمان و ترتیب ارایهٔ آثار هنری است که به‌واسطهٔ آن، شمایی کلی از روایت رسمی تاریخ و تمدن، برای عموم ترسیم می‌شود. ترتیبی که مدتی بعد از بازگشایی موزهٔ لوور برای چیدمان آثار هنری در نظر گرفته‌شد، از مصر، یونان و روم باستان آغاز و سپس به رنسانس می‌رسید و در نهایت

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

نیز به نقاشی‌های آکادمیک فرانسوی ختم می‌شد. بنابراین، مخاطب فرانسوی هنگام حضور در موزهٔ لوور -که بعضا از این حضور به‌عنوان نوعی «آیین شهروندی»[۴۳] یاد می‌شود (Duncan, 1991)- با سلسله مراتبی روبه‌رو می‌شد که بر اساس آن، تمدن یونان، تمدنی پیش‌رفته‌تر از تمدن مصر، و فرانسه به‌منزلهٔ وارث راستین سنت‌های پیشین و نقطهٔ اوج فرایند پیش‌رفت زیباشناختی و تمدن بشر معرفی شده‌است.

متمدن‌سازی شهروندان

مفهوم پیشرفت اجتماعی و متمدن‌شدن که در چیدمان آثار لوور نمود یافته‌بود، ریشه در آرای فرانسیس بیکن[۴۴] دارد و در تفکر روشنگری تبدیل به یک مقولهٔ محوری شده‌بود. متفکران عصر روشنگری، عمدتا قایل به نوعی نگاه پیش‌رفت‌گرایانه بودند و بخشی از تلاش‌های نظری آن‌ها نیز با هدف طرح راه‌کارهایی برای تحقق پیش‌رفت اجتماعی و متمدن‌سازی جامعه بود که حق دسترسی عمومی به دانش و فرهنگ از جملهٔ این راه‌کارها بود. فردریش شیلر[۴۵] در اثر مشهور خود یعنی «نامه‌هایی در تربیت زیبایی‌شناختی انسان» (۱۷۹۴) مشخصا به نقش تجربهٔ زیباشناختی در پیش‌رفت اخلاقی، فکری و هم‌چنین آزادی بشر می‌پردازد. او اعتقاد دارد که آموزش زیباشناختی به افراد کمک می‌کند تا شخصیت اخلاقی و ظرفیت‌های ذهنی خود را بهبود ببخشند و تجربهٔ زیباشناختی که از بازی آزادانهٔ ذهن حاصل می‌شود، صورتی از آزادی را برای آن‌ها به ارمغان می‌آورد. شیلر هم‌چنین به نقش اجتماعی-سیاسی آموزش زیباشناختی می‌پردازد و به تاثیر آن بر پیش‌رفت جامعه اشاره می‌کند که بازتاب ایدهٔ او را که برآمده از تفکر روشنگری است، در کارکرد موزهٔ لوور به‌منزلهٔ مکانی عمومی برای آموزش و تجربهٔ زیباشناختی، می‌توان یافت. چند ماه پیش از افتتاح موزهٔ لوور، در مارس ۱۷۹۳ جوزف گارا[۴۶] وزیر داخلی کشور، خطاب به کمیتهٔ برنامه‌ریزی موزه اظهار کرد:

«[...] این موزه، باید ذوق هنرهای زیبا را پرورش دهد، دوست‌داران هنر را خشنود کند و به‌عنوان مدرسه‌ای برای هنرمندان باشد. این یک اثر ملی خواهد بود و باید به روی همه باز باشد؛ هیچ فردی وجود نخواهد داشت که حق لذت بردن از آن را نداشته باشد [...] و یکی از قدرت‌مندترین راه‌های نشان‌دادن شکوه جمهوری فرانسه خواهد بود» (Pommier, 1991 cited in Duncan and Wallach, 1980 : 454).

هم‌چنین با توجه به این نقل قول می‌توان گفت که یکی دیگر از کارکردهای موزهٔ لوور، با این شعار که «هیچ فردی وجود نخواهد داشت که حق لذت بردن از آن را نداشته باشد»، بازنمایی التزام دولت به دموکراسی و خوب جلوه دادن آن، هم‌چون یک دولت «ترقی‌خواه، نگران زندگی معنوی شهروندان، حافظ دستاوردهای گذشته و تامین‌کنندهٔ خیر عمومی» (Duncan, 1991 : 93) بود؛ کارکردی که تا به امروز نیز در موزه‌های هنر، تا حدود زیادی حفظ شده‌است.

تمایزگذاری اجتماعی

اما لازمهٔ تحقق تجربهٔ زیباشناختی و بهره‌گیری از آموزش زیباشناختی در بستر موزهٔ لوور، به‌کارگیری رفتاری متناسب با فضای موزه و آثار هنری توسط شهروندان بود؛ شهروندانی که به‌واسطهٔ نوپا بودن موزه به منزلهٔ نهادی عمومی، پیش از آن تجربهٔ مشابهی نداشتند. بنابراین، در ابتدای شکل‌گیری موزهٔ لوور، هم‌چون بسیاری دیگر از موزه‌های عمومی قرن نوزدهم، راهنمای موزه[۴۷] نقشی اساسی در آموختن رفتار متناسب با فضای موزه به شهروندان داشت؛ رفتاری که به‌واسطهٔ نسبت‌اش با معبد تمدن یعنی موزهٔ هنر، هم‌چون نمونهٔ عالی رفتار متمدنانهٔ شهروندان شناخته می‌شد. ژان مانسیون[۴۸] در پژوهش خود دربارهٔ شکل‌گیری موزهٔ

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

لوور اظهار می‌کند:
«عموم باید برای رفتار مناسب در موزه‌های هنر جدید راهنمایی می‌شدند. زمانی‌که بخشی از قصر لوور در طول انقلاب به موزهٔ عمومی هنر تبدیل شد، با نشانه‌ها از مردم می‌خواستند که کارهایی از قبیل آواز، شوخی و بازی کردن در گالری‌ها را انجام ندهند و به‌عنوان "حریمِ سکوت و مراقبه" به آن‌جا احترام بگذارند» (Mantion, 1988 cited in Shiner, 2001 : 135).

ممنوعیت‌های این‌چنینی که در موزه‌های قرن نوزدهم رایج بود، به‌صورت کلی از ویژگی‌های ثابت حوزهٔ عمومی بورژوازی و حوزه‌های فرهنگی آن زمان محسوب می‌شد (Prior, 2002 : 36) که در کنار قوانینی مانند لزوم رفتار و ظاهر مناسب، هم‌چون تمیز بودن کفش یا بعضا به همراه داشتن شمشیر و کلاه پردار، و هم‌چنین لزوم دارا بودن «مقداری دانش از تاریخ هنر و کمی حس زیباشناختی» (Shiner, 2001 : 213)، اقشار پایین را به حاشیه می‌راند و موزه را به ابزاری برای متمایز کردن بورژوازی، بازتولید هنجارهای این قشر خاص و تحمیل این هنجارها به دیگر اقشار جامعه تبدیل می‌کرد.

بنابراین هر چند دسترسی عمومی و بدون محدودیت به موزهٔ لوور فراهم شده‌بود، الزاماتی هم‌چون آشنایی با رفتار و برخورد متناسب با فضای موزهٔ هنر، داشتن زمان فراغت و دانش هنری که رابطهٔ مستقیمی با سطح رفاه، میزان تحصیلات و فرهیختگی افراد دارد، دیواری نامریی به دور این نهاد هنری می‌کشید و حضور در فضای موزهٔ هنر را به ابزاری برای تمایز اجتماعی تبدیل می‌کرد (Bourdieu & etc, 1991 : 111-112). براین اساس، یکی دیگر از کارکردهای اجتماعی-سیاسی که ابتدا به‌واسطهٔ موزهٔ لوور در جامعه نمودی عملی یافت، تمایزگذاری اجتماعی است که البته این کارکرد موزه نه صرفا در اختیار دولت، بلکه در اختیار گروه‌های خاص اجتماعی و در این مورد، قشر بورژوازی فرانسه بود.

عاملیت در اقتصاد هنر

فوکو نیز در «دیرینه‌شناسی دانش» (۱۹۶۹) به انحصاری بودن گفتمان‌ها اشاره می‌کند (فوکو، ۱۴۰۰: ۱۰۲) که می‌توان این انحصار را به گفتمان هنر نیز تعمیم داد. قشری که مالکیت گفتمان هنر را در جامعهٔ فرانسهٔ قرن هجدهم در اختیار داشت یعنی بورژوازی، به‌تدریج ابزارهای تولید و مصرف فرهنگ و هنر را در اختیار گرفت و در این میان ذائقهٔ خود را نیز بازتولید کرد؛ همان‌طور که آرنولد هاوزر[۴۹] می‌گوید، بورژوازی «نه تنها کتاب‌ها را می‌نوشت، بلکه آن‌ها را هم می‌خواند، نه تنها تصاویر را نقاشی می‌کرد، بلکه آن‌ها را می‌خرید [...] اکنون طبقهٔ فرهیخته حامی واقعی فرهنگ می‌شود» (Hauser, 1962 : 9). با تسلط بورژوازی بر فرهنگ و هنر، مدل حمایتی پیشین هنر موسوم به مدل «به‌کارگماری»[۵۰] که مبتنی بر حمایت پادشاهان، درباریان و نهادهایی حکومتی و دینی از هنرمندان به‌واسطهٔ سفارش آثار بود به‌تدریج از میان رفت و مدل مبتنی بر «بازار» که عمدتا متکی بر حمایت حامیان خصوصی بود، در حدود قرن هجدهم و به‌صورت مشخص بعد از انقلاب فرانسه، جایگزین آن شد: «[به‌دنبال انقلاب فرانسه] بسیاری از حامیان همیشگیِ نقاشان مهاجرت کردند و کسانی که باقی ماندند از نظر مالی تحت فشار بودند» (Shiner, 2001 : 169)؛ گزارشی که کمیتهٔ آموزش عمومی فرانسه در سال ۱۷۹۵ به کنوانسیون ارایه داده‌است، تصویر واضحی از فروپاشی نظام به‌کارگماری بعد از انقلاب فرانسه به‌دست می‌دهد (Pommier, 1991 cited in Shiner, 2001 : 170).

با شکل‌گیری نظام بازاری و با توجه به عدم وجود

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

سفارش‌های از پیش تعیین شده و چارچوبی مشخص در این نظام، هنرمندان آثار خود را با آزادی عمل بیشتری خلق می‌کردند و اغلب به‌واسطهٔ یک دلال یا کارگزار، اثر خود را به فروش می‌رساندند؛ از این‌رو همان‌طور که شینر می‌گوید در این نظام: «قیمت یک اثر هنر زیبا[۵۱] به‌ندرت در خود اثر یعنی مواد به‌کار رفته، میزان کار و حتی سختی اجرای آن بستگی دارد؛ چراکه اثر دیگر یک سازه نیست بلکه یک "خلقت" خودجوش است. اثر هنر زیبا در خودش -به معنای واقعی کلمه- "بدون قیمت" است و قیمت واقعی آن به‌واسطهٔ شهرت هنرمند و هم‌چنین خواست و میل خریدار نسبت به اثر، مشخص می‌شود» (Shiner, 2001 : 127).

موزهٔ هنر در کنار نمایشگاه‌های هنری (سالن‌ها) و نشریات ادواری (متون منتقدان) ابزارهایی بودند که شهرت و اعتبار هنرمندان را تعیین می‌کردند و می‌توان آن‌ها را مراجع اصلی ارزش‌گذاری آثار هنری در بازار هنر محسوب کرد. بنابراین، موزه‌های هنر با رویکردهای خود در گزینش و نمایش آثار، بر جهت‌گیری «بازار هنر» و همان‌طور که ورا زولبرگ[۵۲] می‌گوید، در تبدیل سرمایهٔ مادی به نمادین نقشی محوری دارند (زولبرگ، ۱۳۹۹: ۳۹۵). اگرچه مجموعهٔ دایمی موزهٔ لوور به دلیل تمرکز بر هنر گذشته، مستقیما این کارکرد را برای بازار هنر نداَشت، نمایشگاه‌های دوره‌ای موسوم به سالن که در لوور و با حمایت دولت فرانسه و نظارت آکادمی هنرهای زیبا برگزار می‌شد، این نقش را ایفا می‌کرد. گذشته از این‌که نمایش این آثار در فضای لوور برای آثار و خالقان آن‌ها اعتبار و شهرت به‌دنبال داشت، مهر تایید هیات منصفه سالن‌ها -که از هنرمندان منتخب آکادمی تشکیل شده‌بود- بر آثار انتخابی برای نمایش، ارزش آن‌ها را دوچندان می‌کرد. همان‌طور که ویلیام هاپتمن[۵۳] اظهار می‌کند، انتخاب‌های هیات منصفه سالن‌ها «برای هنرمند قرن نوزدهم بنیادین بود، چراکه موقعیت عمومی و خصوصی هنرمند به آن بستگی داشت» (Hauptmann, 1985 : 96)؛ تا حدی که در سال ۱۸۸۶ نقاشی به نام ژول هولزاپفل[۵۴] به‌دلیل رد شدن توسط هیات منصفه دست به خودکشی زد (Lemiare, 2004 cited in Delacour & Leca, 2011 : 441). هم‌چنین کلود مونه[۵۵] که آثارش بارها توسط هیات منصفهٔ سالن‌ها رد شده بود، در سال ۱۸۶۹ به شخصی که از او توقع حمایت داشت می‌نویسد:
«رد شدنِ مصیبت‌بار، تقریبا نان از دهان من برگرفته‌است؛ برخلاف این‌که قیمت‌های [آثار] من ابدا بالا نیست، دلال‌ها و مجموعه‌داران به من پشت کرده‌اند. گذشته از این، این‌که می‌بینم به یک اثر هنری بدون قیمت رسمی[۵۶] علاقهٔ چندانی وجود ندارد، بسیار ناراحت‌کننده است» (Rewald, 1961 cited in Delacour & Leca, 2011 : 446).

بعد از انقلاب فرانسه، هنرمندان خارجی نیز در سالن‌های پاریس امکان حضور یافتند و این موجب شد که این نمایشگاه‌های سالانه -و سپس دوسالانه- به میزبانی موزهٔ لوور، مهم‌ترین رویداد هنری غرب تلقی شود و تاثیر گسترده‌تری بر بازار جهانی هنر داشته باشد.

هم‌چنین در سال ۱۸۱۸ موزهٔ لوکزامبورگ[۵۷] به‌عنوان اولین موزه‌ای که به نمایش آثار هنرمندان زنده اختصاص یافته‌بود، تاسیس شد و -هر چند به‌صورتی محدودتر- نقش خود را در ارزش‌گذاری آثار هنری و به‌رسمیت شناخته شدن هنرمندان زنده ایفا کرد. برخی از آثاری که در موزهٔ لوکزامبورگ به‌نمایش گذاشته می‌شدند بعد از مرگ هنرمند، به مجموعهٔ موزهٔ لوور اضافه می‌شدند که پیوستن اثری به مجموعهٔ دائمی موزهٔ لوور، برابر با بالا رفتن قیمت دیگر آثار آن هنرمند در بازار هنر بود. دنیل بورن[۵۸] در سال ۱۹۷۰ در مقالهٔ "عملکرد موزه" به این نقش

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

اقتصادی موزهٔ هنر اشاره و اظهار می‌کند که موزه به آثاری که در آن به‌نمایش گذاشته می‌شود ارزش فروش اعطا می‌کند و با ترویج آثار هنری مشخص، دیده‌شدن و فروش آن‌ها را تضمین می‌کند (Bu-ren, 2009).

یکی دیگر از کارکردهای موزهٔ لوور که آن را به منافع اقتصادی متصل می‌کند، پتانسل آن برای جذب گردشگران است؛ کارکردی که هنوز برای موزهٔ لوور محوری است. مجموعهٔ دایمی موزهٔ لوور به‌ویژه در دورهٔ ناپلئون، تبدیل به یکی از پربازدیدترین مراکز گردشگری اروپا شده بود و به این واسطه، گذشته از این‌که نمایان‌گر قدرت فرهنگی و سیاسی فرانسه بود، منافع اقتصادی زیادی نیز به‌دنبال داشت. ناپلئون که از کارکردهای اجتماعی-سیاسی و مزایایی اقتصادی موزهٔ لوور آگاه بود، برای گسترش این موزه و بدل شدن آن به بزرگ‌ترین موزهٔ هنر جهان تلاش می‌کرد؛ او به یکی از ژنرال‌های خود می‌نویسد که آرزو دارد پاریس به «میعادگاه کل اروپا» تبدیل شود که به‌واسطهٔ موزهٔ لوور این امر محقق شد (cited in Taylor, 1948 : 542).

از اواخر قرن نوزدهم سیر نزولی تاثیر بسیاری از کارکردهای موزهٔ لوور آغاز شد که ابتدا با کم‌رنگ شدن عاملیت آن در بازار هنر همراه بود و از قرن بیستم، دیگر کارکردهای آن نیز از جمله کارکردی که در تعریف هویت ملی، متمدن‌سازی شهروندان و بازنمایی اقتدار سیاسی و فرهنگی فرانسه داشت، به‌تدریج کم‌اثر شدند یا ازمیان رفتند.

افول جایگاه اجتماعی-سیاسی موزهٔ لوور

از اواخر قرن نوزدهم، به‌دنبال تحولات درونی گفتمان هنر ازجمله گسترش فضاهای نمایشگاهی مستقل و تسلط جنبش‌های هنری آوانگارد و هنر مدرن بر جریان اصلی هنر، و هم‌چنین تحت تاثیر عوامل اجتماعی-سیاسی از جمله روی کار آمدن جمهوری سوم فرانسه و تغییر سیاست‌های فرهنگی دولت، برخی از کارکردهای موزهٔ لوور به‌تدریج اثرگذاری خود را از دست دادند.

چند سال بعد از روی کار آمدن جمهوری سوم، در سال ۱۸۸۰ که جمهوری‌خواهان اکثریت سیاسی را به‌دست آوردند، اصلاحاتی را در سیاست‌های فرهنگی نیز اعمال کردند که از جملهٔ آن‌ها اتخاذ سیاست «عدم مداخله»[۵۹] در عرصه‌های فرهنگ و هنر بود. این سیاست جدید که منجر به خصوصی‌سازی نمایشگاه‌های هنری و گسترش فضاهای نمایشگاهی مستقل (هم‌چون سالن پاییز[۶۰]) شد، عاملیت موزهٔ لوور و نمایشگاه‌های دوره‌ای آن را در بازار هنر تضعیف کرد: «اقدام جمهوری سوم با این هدف بود که بازاری متنوع و متکثر برای هنر به ارمغان آورد تا معیاری برای آزادی دموکراتیک باشد» (Green. 2000 : 39).

در این موقعیت بود که آثار امپرسیونیست‌های مخالف سنت‌های هنری و هنر رسمیِ تحت حمایت آکادمی و دولت، تبدیل به آثار اصلی بازار هنر شد و به این واسطه، امپرسیونیست‌ها توانستند با تشویق و حمایت دلالان، مجموعه‌داران، منتقدان و حامیان برآمده از قشر بورژوازی فرانسه، آثاری منحصربه‌فرد و به دور از قواعد و چارچوب آکادمی خلق کنند و جایگاه خود را به‌مثابهٔ هنرمندانی مستقل از هنر رسمی و تحت حمایت دولت تثبیت کنند. مجموعهٔ دایمی موزهٔ لوور و هم‌چنین نمایشگاه‌های دوره‌ای موسوم به سالن، بعد از سیاست جدید جمهوری سوم هم‌چنان تا اوایل قرن بیستم به هنر رسمی و معیارهایی آکادمیک پای‌بند بودند. بنابراین، جنبش امپرسیونیسم به‌منزلهٔ آغازگر هنر مدرن و آوانگارد، که با پشتوانهٔ بازار هنر و حامیان خصوصی در مقابل سنت‌های هنری موجودیت یافته‌بود، جایگاهی در موزهٔ لوور و سالن‌های آن نداشت و در مقابل نیز امپرسیونسیت‌ها «حتی افراط را به آن‌جا رساندند

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

که اعلام داشته: موزهٔ لوور را باید به آتش کشید» (نقل در باراش، ۱۴۰۰: ۸۰). هم‌چنین در سال ۱۸۶۱ تئوفیل توره[۶۱] موضع خود را قبال موزه‌ها این‌گونه بیان می‌کند: «وقتی هنر از سلامتی کامل برخوردار است و سرزندگی خلاق آن شکوفا می‌شود، موزه‌ها هرگز وجود ندارند. موزه‌ها چیزی بیش از گورستان‌های هنر نیستند» (Thoré, 1861 cited in Haskell, 2000 : 6).

در قرن بیستم و به‌دنبال جنگ جهانی اول، امپراتوری‌ها از میان رفتند و دولت‌ها و هویت‌های جدید پدیدارشد و بعد از جنگ جهانی دوم نیز ضمن پیدایش دیکتاتوری‌های سوسیالیستی و آغاز جنگ سرد، نظام‌های استعماری پیشین نیز در میانهٔ قرن فروپاشیدند. رنج‌هایی که بشر به‌واسطهٔ ملی‌گرایی، نژادپرستی و کشورگشایی‌های جنگ‌های جهانی متحمل شده‌بود، موجب شد نسبت به رویکرد موزه‌هایی که بر اصل ملیت و ارج نهادن بر تمدن اروپایی بنا شده‌بودند، نوعی بدبینی ایجاد شود و بنابراین موزهٔ لوور و دیگر موزه‌هایی که بر اساس همان الگو پایه‌گذاری شده‌بودند، شکوه و تاثیرگذاری خود را از دست دادند. در این موقعیت که چشم‌اندازها و هویت‌های جمعی، آرمانی و فراتاریخی رنگ باختند و در مقابل شمار زیادی از هویت‌های ملی، منطقه‌ای، نژادی، جنسیتی پدید آمد، موزهٔ هنر توانایی خود را در بازنمایی هویت ملی از دست داد و «نخستین ماموریت موزهٔ هنر برای ایستادگی در برابر زمان و بدل شدن به‌واسطهٔ حافظهٔ نوع بشر به بن‌بست رسید: به‌طور بالقوه شمار بی‌حدوحصری از هویت‌ها و حافظه‌ها وجود دارد و موزه نمی‌تواند همه آن‌ها را دربربگیرد و در نتیجه منحل می‌شود» (گرویس، ۱۳۹۵: ۱۰).

کارکردهای اجتماعی-سیاسی موزهٔ هنر پس از قرن نوزدهم

موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک (موما) در سال ۱۹۲۹ با هدف جمع‌آوری و نمایش آثار هنر مدرن، در پاسخ به این تحولات تاسیس شد و واکنشی هوش‌مندانه به چرخش علاقهٔ جوامع غربی قرن بیستم از تاریخ به معاصریت بود. بنابراین، برخلاف موزه‌های ملی برخاسته از اروپا با الگوی موزهٔ لوور، موما در قرن بیستم، هویت ملی آمریکا به‌مثابهٔ مرکز فرهنگی غرب را نه بر اساس تاریخ فرهنگی، تمدن، ملیت و نژاد، بلکه بر مبنای معاصریت، فردگرایی، پویایی و تکثر فرهنگی بازنمایی می‌کرد. از سوی دیگر شکوفایی اقتصادی آمریکا در این دوره بستری مناسب برای فعالیت هنرمندان و حامیان هنری فراهم ساخته‌بود و موجب شد که بسیاری از هنرمندان اروپایی، نیویورک را مقصد خود انتخاب کنند. این موقعیت جدید موجب شد تا در نهایت پایتخت جهانی هنر از پاریس که بر بنیاد تمدنی تاریخی استوار است به نیویورک که قدمت تاریخی چندانی ندارد و برآمده از تمدنی نوظهور است، منتقل شود. به‌دنبال مرکزیت نیویورک در جهان هنر و تبدیل شدن موما به الگویی جدید برای موزه‌های هنر، بخشی از کارکردهایی را که موزهٔ لوور در قرن نوزدهم برای دولت فرانسه داشت، «موزهٔ هنر مدرن (موما)»[۶۲] در اختیار دولت آمریکا گذاشت. موما تلاش کرد که با تحولات قرن بیستم همراه شود و هویت متکثر جوامع غربی در قرن بیستم را در رویکرد خود لحاظ کند و از سوی دیگر با نهادینه ساختن هنر مدرن و آثار هنری آوانگارد، از کارکرد سیاسی و اقتصادی موزهٔ هنر بهره ببرد. این موزه در بازنمایی هویت چندفرهنگی و متکثر آمریکا و غرب تا حدود زیادی موفق عمل کرد و در دورهٔ جنگ سرد نیز به‌منزلهٔ ابزاری برای نشان دادن برتری فرهنگی آمریکا عمل کرد و هم‌چنین توانست نقش پررنگی در بازار جهانی هنر ایفا کند.

با این وجود، موما و دیگر موزه‌های هنر مدرن و هنر معاصر از گزند انتقادات هنرمندان و متفکران اواخر قرن بیستم که عمدتا متاثر از نگرش ضد نهادی

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

بودند، در امان نماند و جریان‌هایی انتقادی هم‌چون «نقد نهادی» در حوزهٔ عملی و «موزه‌شناسی نوین» در حوزهٔ نظری، به شیوه‌های گوناگون این نهادها را زیر سوال بردند. از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ «تا حدودی به‌دلیل این‌که بخش زیادی از جامعهٔ هنری موزه را تجسم شر می‌دانستند» (Reiss, 2001 : 70)، اقداماتی که نهادهای تعریف‌کنندهٔ چیستی هنر را به چالش می‌کشید، بدل به یک ژست اعتراض سیاسی شد و به‌نوعی بازتابی از نگرش ضد استبدادی و ضد استعماری بود و بنابراین «انتقاد از موزه، راهی برای بیان دیدگاه‌های سیاسی بزرگ‌تر شد» (Reiss. 2001 : 70).

الگوی مدیریتی «نهادگرایی نوین» یکی از آخرین تلاش‌ها برای تعریف کارکردهایی تازه برای موزهٔ هنر بود (بلخاری و یزدان‌پناه، ۱۴۰۳). این الگو که بر بنیاد رویکردهای انتقادی و شیوه‌ی‌های کیوریتوریال و مخاطب‌محور شکل گرفته بود، در برخی از موزه‌ها و موسسه‌های هنری اروپایی در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن حاضر به‌کار گرفته‌شد و تلاش می‌کرد تا این موسسه‌ها را به فضاهایی دموکراتیک و جمعی تبدیل کند. از آن‌جایی که این الگو مبتنی بر اهداف اقتصادی نبود، بیش‌از دو دهه دوام نیاورد و به‌دلیل بحران مالی در غرب، کنار گذاشته‌شد. هم‌چنین به‌صورت کلی در عصر حاضر به‌دلیل گسترش و تکثر نهادهای هنری، رسانه‌های مردمی و شبکه‌های اجتماعی، بسیاری از کارکردهای اجتماعی-سیاسی پیشین موزهٔ هنر از جمله القای ایدئولوژی‌ها به عموم، کنترل اجتماعی، تعریف هویت ملی و غیره، تاحدود زیادی از میان رفته است.

جمع‌بندی

قرن هجدهم و نوزدهم عصر تحقق آرمان‌های روشنگری و ارزش‌های دموکراتیک انقلاب فرانسه و بازگشایی موزهٔ لوور به روی عموم در سال ۱۷۹۳ از مصادیق آن بود. موزهٔ لوور هم‌چون نمادی از موفقیت سیاسی جمهوری بود که هم‌چون یک الگوی نهادی موفق به سراسر اروپا راه یافت. جمهوری‌خواهان فرانسوی با گشودن کاخ پادشاهی لوور و مجموعهٔ عظیم آثاری هنری به روی عموم که پیش از این در خدمت اهداف پادشاه بود، پیدایش نهاد اجتماعی نوینی را رقم زد که تبدیل به ابزاری قدرت‌مند برای تحقق اهداف جمهوری شد.

بررسی و تحلیل عملکرد موزهٔ لوور در نسبت با تحولات سیاسی و اجتماعی فرانسهٔ قرن هجدهم و نوزدهم نشان می‌دهد که بسیاری از کارکردهای اجتماعی-سیاسی موزهٔ هنر، در این دوره و در قامت موزهٔ لوور صورت‌بندی شده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها از این قرار است: نهادینه، خنثی یا موزه‌ای کردن فرآورده‌های فرهنگی و آثاری که ماهیتا کارکردهایی اجتماعی، سیاسی و دینی داشتند؛ تصدیق سیاست‌ها و ایدئولوژی‌های حکومت؛ تعریف هویت ملی و فراروایت‌های رسمی حکومت و القای آن به عموم؛ کنترل حافظهٔ تاریخی ملت و ترسیم چشم‌اندازها و آرمان‌های ملی؛ قدرت‌نمایی حکومت‌ها در عرصهٔ بین‌المللی؛ متمدن‌سازی شهروندان؛ ایجاد دسترسی عمومی به دانش، فرهنگ و هنر؛ آموزش زیباشناختی شهروندان؛ ایجاد تمایز اجتماعی و بازتولید ارزش‌های بورژوازی؛ بازنمایی التزام دولت به دموکراسی و خوب جلوه دادن آن؛ اعطای شهرت و اعتبار به هنرمندان و آثار هنری؛ جهت‌دهی به بازار هنر و تقویت اقتصاد هنر؛ جذب گردش‌گران خارجی و کسب منافع اقتصادی برای دولتی.

در اواخر قرن نوزدهم عواملی هم‌چون تغییر رویکرد جمهوری سوم فرانسه در سیاست‌های فرهنگی و پیروی از سیاست عدم مداخله و تسلط جریان‌های هنری مخالف با هنر رسمی و معیارهای آکادمیک، موجب شد تا موزهٔ لوور عاملیت خود را در بازار و اقتصاد هنر از دست بدهد و هم‌چنین نقش

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

اجتماعی-سیاسی آن در جامعهٔ فرانسه و اروپا به‌تدریج کم‌رنگ شود. قرن بیستم و تاثیرات اجتماعی-سیاسی جنگ‌های جهان اول و دوم، گسترش و تسلط جنبش‌های هنری آوانگارد و انتقال پایتخت هنری جهان از پاریس به نیویورک، دیگر کارکردهای موزهٔ لوور را نیز تحت شعاع قرار داد. جنگ‌های جهانی و تبعات فلاکت‌بار آن، نوعی بدبینی نسبت به ایده‌ال‌های روشنگری و به تبع آن ارزش‌ها و مفاهیمی هم‌چون تاریخ، فرهنگ، وطن و تمدن، به وجود آورد و زمینهٔ انحطاط موزهٔ لوور و دیگر موزه‌های هنر اروپایی را که بر اساس این ارزش‌ها و الگوی لوور بنا شده‌بودند را فراهم کرد. موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک (موما) که در در سال ۱۹۲۹ با رویکردی متفاوت از لوور و با هدف جمع‌آوری و نمایش هنر مدرن و معاصر تاسیس شد، پاسخی به این تحولات بود و توانست بسیاری از کارکردهای موزهٔ هنر را که ابتدا توسط لوور تعریف شده بود، به شیوه‌های مطابق با دنیای جدید غرب، احیا کند و پاسخ‌گوی نیازهای اجتماعی-سیاسی دولت آمریکا و گروه‌های اجتماعی ذی‌نفع باشد.

الگوی جدیدی که توسط موما ارایه شد، توسط بسیاری از موزه‌های غربی در قرن بیستم به‌کار گرفته‌شد، اما سرعت تحولات هنری و اجتماعی قرن بیستم ایجاب می‌کرد که موزه‌ها برای هم‌گام شدن با این تحولات همواره تدابیر تازه‌ای بیاندیشند. با وجود تلاش موزه‌های هنر برای هم‌گام شدن، این نهادهای اجتماعی تا به امروز از گزند جریان‌های انتقادی در امان نماندند و در عصر حاضر نیز با توجه به گستردگی ارتباطات و تکثر گزینه‌های جایگزین، موزه‌های هنر دیگر بسیاری از کارکردهای پیشین را ندارند. شناخت کارکردهای کنونی موزهٔ هنر، موضوع حایز اهمیتی در حوزه‌های مطالعاتی جامعه‌شناسی هنر، مطالعات فرهنگی و موزه‌شناسی محسوب می‌شود که می‌تواند هدف پژوهش‌های آینده در این زمینه باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Social Structural Differentiaton
2. Capitoline Museums
3.British Museum
4.Louvre Museum
5.New Museology (or Critical Museology)
۶. Peter Vergo. پژوهش‌گر اتریشی حوزه تاریخ هنر معاصر و موزه‌شناسی.
۷. Tony Bennett (۱۹۴۷)، جامعه‌شناس انگلیسی، فعال در حوزه‌های مطالعات فرهنگی و موزه‌شناسی.
۸. Stuart Henry McPhail Hall (۱۹۳۲-۲۰۱۴)، جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز فرهنگی بریتانیایی جامائیکایی‌تبار و از بنیادگذاران مطالعات فرهنگی.
۹. Douglas Crimp (۱۹۴۴-۲۰۱۹)، مورخ هنر، منتقد و کیوریتور آمریکایی.
۱۰. Eilean Hooper-Greenhill (۱۹۴۵)، پژوهش‌گر انگلیسی حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر و موزه‌شناسی.
11. Anti-Essensialism
12. Essensialism
۱۳. Morris Weitz(۱۹۱۶-۱۹۸۱)، فیلسوف آمریکایی نوویتگنشتاینی متمرکز بر حوزهٔ فلسفهٔ هنر.
۱۴. Susanne Langer. (۱۸۹۵-۱۹۸۵)، فیلسوف و نویسنده آمریکایی.
۱۵. George Dickie (۱۹۲۶-۲۰۲۰)، فیلسوف آمریکایی متمرکز بر حوزه‌های زیباشناسی و فلسفهٔ هنر که شهرت او بیشتر به‌دلیل مطرح کردن «نظریه نهادی هنر» است.
۱۶. Arthur Coleman Danto (۱۹۲۴-۲۰۱۳)، منتقد هنر و استاد فلسفهٔ آمریکایی.
۱۷. New Sociology of Art . این جریان توسط پژوهش‌گرانی از جمله هاوزر، بکر، زولبرگ، بوردیو و وایت آغاز شد.
۱۸. Janet Woff (۱۹۴۳)، پژوهش‌گر انگلیسی حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر و فرهنگ.
۱۹. Raymond Williams. (۱۹۲۱-۱۹۸۸)، نویسنده انگلیسی و از بنیادگذاران حوزهٔ مطالعات فرهنگی.
۲۰. Larry E. Shiner. (۱۹۳۴)، فیلسوف آمریکایی متمرکز بر فلسفهٔ هنر و مطالعات فرهنگی.
۲۱. Anne Bowler. جامعه‌شناس فرهنگی آمریکایی معاصر.
۲۲. Paul Michel Foucault. (۶۲۹۱-۴۸۹۱)، فیلسوف، مورخ و متفکر مشهور فرانسوی.
23. Museums and the Shaping of Knowledge (1992).
24. Cabinet of curiosities, studiolo or Kunstkammer.
25. Disciplinary Museum
26. The exhibitionary complex (1988).
27.The Birth of the Museum : History, Theory, Politics (1995).
28. Anti-Institutional Attitude
29. New Institutionalism
30. Institutional Critique
31.Hadrian's Villa
32.amorphous accumulations of objets d'art
33.Acadé mie royale de peinture et de sculpture
۳۴. David Carrier. (۱۹۳۴)، فیلسوف آمریکایی.
35. Le Public
36. Schloss Belvedere
37.Uffizi

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

38. The neo-classical Pio-Clementino
۳۹. Nick Prior. (۱۹۶۶)، جامعه‌شناس و هنرشناس انگلیسی.
۴۰. Reign of Terror. دورانی از انقلاب فرانسه که در پی تشکیل جمهوری اول رخ داد و طی آن قتل‌عام‌ها و اعدام‌های زیادی در ملا عام توسط کمیته امنیت عمومی انجام شد.
۴۱. John Dewey. (۱۸۵۹-۱۹۵۲)، فیلسوف آمریکایی.
42. Musé e Napoleon
43. ritual of citizenship
۴۴. Francis Bacon. (۱۶۵۱-۱۶۲۶)، فیلسوف انگلیسی.
۴۵. Johann Christoph Friedrich von Schiller. (۱۷۵۹-۱۸۰۵)، شاعر، نمایشنامه‌نویس، فیلسوف، پزشک و مورخ آلمانی.
۴۶. Dominique Joseph Garat (۱۷۵۹-۱۸۰۵)، سیاست‌مدار، روزنامه‌نگار، نویسنده و وکیل فرانسوی.
47. docents
۴۸. Jean-Remi Mantion. (۱۷۴۹-۱۸۳۳)، هنرپژوهش فرانسوی.
۴۹. Arnold Hauser. (۱۸۹۲-۱۹۷۸)، جامعه‌شناس و مورخ هنر مجارستانی-آلمانی.
50. Patronage
51. work of fine art
۵۲. Vera L. Zolberg. (۱۹۳۲-۲۰۱۶)، جامعه‌شناس آلمانی و از پیش‌گامان حوزهٔ جامعه‌شناسی هنر.
۵۳. William Hauptman. (۱۹۴۲)، هنرپژوه و نویسنده آمریکایی.
۵۴. Jules Holzapffel. (۱۸۲۶-۱۸۶۶)، نقاش فرانسوی.
۵۵. Oscar-Claude Monet. (۱۸۴۰-۱۹۲۶)، نقاش امپرسیونیست مشهور فرانسوی.
56. no list price
57. Musé e du Luxembourg
۵۸. Daniel Buren. (۱۹۳۸)، نقاش، مجسمه‌ساز و منتقد هنری فرانسوی.
59. laissez faire
60. Salon d'Automne
۶۱. Theophile Thore. (۱۸۰۷-۱۸۶۹)، روزنامه‌نگار و منتقد هنری فرانسوی.
62. Museum of Modern Art (MoMA)

فهرست منابع

الف. فارسی

باراش، موشه (۱۴۰۰)، **نظریه‌های هنر (جلد سوم)**، ترجمهٔ ابوالقاسمی، تهران: چشمه.
چرمانلو، زهرا (۱۴۰۱)، **شناسایی کارکردهای آموزشی موزه در جهان معاصر در راستای مبارزه با نژادپرستی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی هنر شیراز.
زولبرگ، ورا (۱۳۹۹)، «بینش‌های متعارض در موزه‌های هنر آمریکا»، ویراستار در تنر، ترجمهٔ خیاطی، **جامعه‌شناسی هنر**، تهران: علمی فرهنگی.
فوکو، میشل (۱۴۰۰)، **دیرینه‌شناسی دانش**، ترجمهٔ سرخوش و جهاندیده، تهران: نی.
کیانی اجگردی، ندا و دیگران (۱۴۰۲)، «تبیین ارتباط میان تحولات نهاد موزه با گفتمان ملی‌گرایی در دوران مدرن و پسامدرن»، نشریه علمی مطالعات تطبیقی هنر، ۱۲(۲۳)، ۵۷-۴۳.
گرویس، بوریس (۱۳۹۵)، «ورود به جریان: موزه میان بایگانی و اثر هنری جامع» / بخش نخست. ترجمهٔ غفاری و گلستانه، تندیس، مهر (۳۳٤)، ۲۳-۱۰.
مال‌ریزی پاپی، علی (۱۴۰۰)، «مطالعه فرایند یادگیری در موزه‌های هنر مبتنی بر نقشه مفهومی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
مهرانفر، رامین (۱۳۸۸)، «بررسی تاثیرات اجتماعی پست‌مدرنیسم بر ماهیت موزه‌ها»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
ولف، جنت (۱۳۹۸)، «مطالعات فرهنگی و جامعه‌شناسی فرهنگ در انگلیس»، ویراستاران دی و هاگسون، جی، ترجمهٔ محمدی، **جامعه‌شناسی هنر**. تهران: نی.
یزدان‌پناه، محمد مصطفی و بلخاری قهی، حسن (۱٤۰۳)، «پیدایش، تاثیر و افول الگوی مدیریتی «نهادگرایی نوین» در موسسه‌های هنر اروپایی»، نشریه علمی پژوهشی نامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۷(٤٥)، ۵۹-۴۳.
یزدان‌پناه، محمد مصطفی (۱۴۰۳)، «بازشناسی گفتمان انتقادی نقدِ نهادی»، نشریه مطالعات عالی هنر، ۴ (۴)، ۱۷-۳۶.

ب. غیر فارسی

Bennet, T. (1995), **The Birth of the Museum. History, Theory, Politics**, London: Routledge.
Bourdieu, P., Darbel, A., & Schnapper, D. (1991), **The Love of Art: European Art Museums and their Public**, Polity Press.
Bowler, A. E. (1994), "Methodological dilemmas in the sociology of art", In Crane, D (ed), **The Sociology of Culture**, 247-265.
Buren, D. (2009), "The Function of the Museum 1970" in Alberro, A. & Stimson, B. (eds.), **Institutional Critique: an anthology of artists' writings**, Cambridge, Mass: MIT Press. 102-106.
Carrier, D. (2006), **Museum Skepticism: A history of the display of art in public galleries**, Duke University Press.
Delacour, H. & Leca, B. (2011), "The Decline and Fall of the Paris Salon", **M@n@gement**, (14), 436-466.
Dewey, J. (1985), **Art as Experience**, New York: Capricorn Books.
Duncan, C. (1991), "Art Museums and the Ritual of Citizenship", In Ivan, C; Steven, D (eds.), **Exhibiting Cultures**, 88-103.
Duncan, C. (1995), "The art museum as ritual", **The Art Bulletin**, 77(1), 10-19.
Duncan, C., & Wallach, A. (1980), "The universal survey museum", **Art history**, ٤)۳), 448-469.
Foucault, M. (1972), **The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language**, Translated from the French by A. M. Sheridan Smith, New York: Pantheon Books.
Gilks, D. (2013), "Attitudes to the Displacement of Cultural Property in the Wars of the French Revolution and Napoleon", **The Historical Journal**, 56(1), 113-143.
Green, C. (2000), **Art in France 1900-1940**, New Haven: Yale University Press.
Greenhill, E. H. (1992), **Museums and the Shaping of Knowledge**, London: Routledge.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

Haskell, F. (2000), **The Ephemeral Museum: Old master paintings and the rise of the art exhibition**, New Haven, Connecticut: Yale University Press.
Hauptmann, W. (1985), "Juries, protests, and counter-exhibitions before 1850", **The Art Bulletin**, 67 (1), 95- 109.
Hauser, A. (1962), **The Social History of Art Volume Three**, London: Routledge.
Preziosi, Donald (1994), "Modernity Again: The Museum as Trompe L'Oeil", In Peter Brunette & David Wills (eds.), **Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture**, Cambridge University Press, 141-150.
Prior, N. (2002), **Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture**, Oxford: Berg.
Reiss, J. H. (2001), **From margin to center: the spaces of installation art**, Cambridge, Mass: MIT Press.
Shiner, L. (2001), **The Invention of Art: A Cultural History**, University of Chicago Press.
Taylor, F. H. (1948), **The Taste of Angels: A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon**, Boston: Little, Brown And Company.
Vergo, P.(1989), **New Museology**, London: Reaktion book.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]

Re-Examining the Socio-Political Functions of Art Museums: A Case Study of the Louvre Museum

Mohammad Mostafa Yazdanpanah
PhD Candidate of Visual Arts, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran

[Received: 12 May 2025, Accepted: 03 Juin 2025]

Abstract
Art Museums have historically been pivotal in advancing the socio-political agendas of governments and various social groups since their establishment in the 18th century. The Louvre Museum, established in 1793 during the French Revolution, was not just the first public Art Museum but also a deliberate instrument of the French Republic's ideals. Unlike earlier public collections, the Louvre's structure and mission were explicitly tied to the socio-political goals of the Republic, making it a powerful state tool and a model for other European Art Museums. This research employs the Discourse Analysis approach to investigate the socio-political roles of the Art Museum, using the Louvre as a case study. It explores how the Louvre's structure and functions were aligned with the socio-political objectives of the French Republic and the First French Empire. The findings of this research indicate that the Louvre Museum played crucial roles in defining national identity, endorsing government policies, representing political and cultural authority, "civilizing" citizens and also influenced the art market and attracted foreign tourists. By the late 19th century, many of these functions had diminished, but 20th-century institutions, like the Museum of Modern Art (MoMA), revived and adapted these roles for contemporary purposes. This research is related to the **New Museology**, a theorical field which is close to the Cultural Studies and challenges traditional notions of museums as neutral repositories of Art and it used a descriptive-analytical method to analyze library data.

Keywords
Art Museum, The Louvre Museumm, French Revolution, Enlightenment, New Museology.

[Downloaded from mail.art-studies.ir on 2026-09-18]