



## The Role of Museum Discourse in the Partial Coherence of Conflicting Discourses (A Case Study of the Exhibition “A Future for the Past”)

**Maryam Dashtizadeh** , Assistant Professor, Museum Department, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran. Email: [m\\_dashtizadeh@shirazartu.ac.ir](mailto:m_dashtizadeh@shirazartu.ac.ir)

**Gita Mesbah** , Assistant Professor, Department of Painting, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran. Email: [g.mesbah@shirazartu.ac.ir](mailto:g.mesbah@shirazartu.ac.ir)

### Extended Abstract

**Introduction:** Research on the provenance of artworks has become one of the most significant areas of museum activity today. During the institutional reforms of ICOM (1971–1974), provenance and ethical considerations in acquiring artworks emerged as primary concerns. Today, provenance research and restitution processes are essential for museums.

This study analyzes the exhibition *A Future for the Past* at Kunsthau Zürich, examining the challenges museums face in confronting hidden histories, ensuring transparency, and adhering to ethical codes. Featuring the Emil Bührle Collection, this exhibition provides an opportunity to rethink the display of artworks as a discursive process. The article also explores how hegemonic museum discourse engages with controversial issues.

The primary objective is to investigate the role of museums in shaping historical, political, ethical, and social values in the representation of artworks. Using Laclau and Mouffe’s discourse analysis, the research argues that all museum practices derive meaning within specific discursive frameworks. *A Future for the Past* is examined as a meaningful intervention within competing discourses. The central research questions are:

What discourses can be identified within the Kunsthau Zürich?

How does the museum attempt to temporarily stabilize meaning through this exhibition?

Which discourse is dominant in the museum’s discursive order, and what identity is created or reinforced for the museum?

**Methods:** The study identifies and describes existing discourses using archival documents, exhibition catalogs, interviews, curatorial panels, and other sources. According to Laclau and Mouffe, discourse includes linguistic and non-linguistic elements, such as selection, display, arrangement, and categorization. The study examines how these discourses form, structure, and become hegemonic.

**Results and Discussion:** Findings suggest that within the discursive order of the Kunsthau Zürich, competing and conflicting discourses can be identified. The discourses analyzed in this study include:

**1. Historical Discourse:** While *A Future for the Past* claims to focus on prove-

nance and Jewish collectors during World War II, critics argue that it downplays the fate of looted artworks' original owners.

2. **Artistic Discourse:** Frames the museum as a space for aesthetic appreciation, separating art from historical and ethical concerns. Kunsthau Zürich follows the “art for art’s sake” approach, emphasizing “masterpieces” and “stylistic diversity.”
3. **Ethical Discourse:** This discourse seeks to balance the contentious provenance of artworks with the museum’s aesthetic mission.
4. **Institutional (Museum) Discourse:** Emphasizes the museum’s role as a public institution, engaging audiences through interactive spaces and discussions on historical and ethical issues. During controversies, the museum employs hegemonic interventions to manage tensions

Two dominant macro-discourses emerge:

- **Artistic Discourse**, emphasizing autonomy and neutrality of artworks.
- **Ethical Discourse**, stressing the museum’s responsibility for provenance.

The conflict between these discourses represents a broader struggle between “ethical responsibility” and “artistic beauty.” Kunsthau Zürich prioritizes displaying artworks, while ethical discourse critiques its decision to exhibit the Emil Bührle Collection.

Institutional discourse mediates between artistic and ethical discourses. The museum legitimizes displaying “artistic masterpieces” from World War II while justifying the Bührle Collection as part of collective memory. This approach marginalizes but does not eliminate ethical discourse, maintaining it as a secondary concern. The Bührle Foundation’s statement (June 14, 2024) reaffirms the museum’s commitment to ethical museum guidelines, incorporating “justice” and “adherence to ethical codes” into its mission.

### Conclusion

Just as *A Future for the Past* challenges the museum’s role in handling controversial collections, this study invites reflection on provenance research and museum responsibilities. Analyzing how museum discourses emerge and evolve reveals how museums manage and represent collections and adapt to social changes. Future research should explore museums’ broader role beyond exhibiting artworks, analyze historical museum discourses, and assess adherence to principles such as equity, social justice, and transparency. These studies can contribute to understanding how museums navigate contemporary challenges.

**Keywords:** Museum Discourse, Laclau and Mouffe’s Theory of Discourse, Zurich Art Museum(kunsthau-zürich), “A Future for the Past” Exhibition, Provenance Research

## نقش گفتمان موزه‌ای در انسجام‌بخشی به گفتمان‌های متعارض (مطالعه موردی نمایشگاه آینده‌ای برای گذشته)

مریم دشتی‌زاده<sup>۱</sup>، گیتا مصباح<sup>۲</sup>

### چکیده

موزه‌ها در صورت‌بندی‌های فرهنگی جامعه، به‌ویژه در نقاط حساس تخصص‌های فرهنگی و هنری، نقش محوری دارند. این مقاله با تمرکز بر رسالت موزه‌ها و نقش گفتمان موزه‌ای در شرایط چالشی، به تحلیل نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته» در موزه هنر زوریخ (به‌عنوان نمونه موردی) می‌پردازد. مبنای نظری پژوهش، نظریه گفتمان انتقادی لاکلا و موفه است. جستار حاضر در گام نخست، با گفتمان‌کاوی در نظم گفتمانی فضای موزه هنر زوریخ، به بررسی گفتمان‌های شناسایی شده در نمایشگاه پرداخته و سپس چگونگی تثبیت معنا توسط موزه را تحلیل می‌کند. پرسش تحقیق این است که چه گفتمان‌هایی در شکل‌گیری روایت آثار هنری غارت شده موزه هنر زوریخ، نقش مؤثر ایفا می‌کنند؟ چگونه تعارض‌های معنایی میان گفتمان‌های متعدد و بعضاً متخاصم به تعادل و ثبات معنایی منتهی می‌شود؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نظم گفتمانی موزه هنر زوریخ شامل گفتمان‌های «تاریخی»، «هنری»، «اخلاقی» و «نهادی (موزه‌ای)» است. در موزه هنر زوریخ، گفتمان موزه‌ای با استفاده از اعتبار نهادی و همچنین با مداخلات هژمونیک، نقش سازنده‌ای در مشروعیت‌بخشی و سازماندهی گفتمان‌های خرد متعارض ایفا می‌کند. موزه‌ها می‌توانند به‌عنوان نهاد‌های فرهنگی، نقش کنشگرانی فعال را در نقاط تلاقی گفتمان‌ها ایفا کنند و با ایجاد فضاهای دیالوگ، زمینه‌ای برای تأمل در تحقیقات منشأ و بازنگری هویت تاریخی فراهم آورند.

### واژگان کلیدی

گفتمان موزه‌ای، نظریه گفتمان لاکلا و موفه، موزه هنر زوریخ، نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته»، تحقیقات منشأ (اثر).

## مقدمه

تحقیقات منشأ (اثر) امروزه یکی از مهم‌ترین، پیشروترین و دوباره احیاشده‌ترین حوزه‌های فعالیت موزه‌ها به شمار می‌رود. در دوره اصلاحات سازمانی ایکوم بین سال‌های ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۴، موضوع منشأ آثار هنری و مسائل اخلاقی پیرامون تملک‌ها به یکی از دغدغه‌های محوری موزه‌ها تبدیل شد. ایکوم با تأثیر از کنوانسیون ۱۹۷۰ یونسکو علیه قاچاق غیرقانونی میراث فرهنگی، موزه‌ها را به رعایت معیارهای دقیق‌تر در زمینه منشأ آثار هنری فراخواند (Milosch, 2016: 25). پس از این دوره، ضرورت هوشیاری موزه‌ها در مسائل منشأ و اخلاق اکتساب به دلیل غارت، تجارت غیرقانونی و تخریب غیرقابل جبران میراث فرهنگی، بیشتر مورد توجه قرار گرفت. ایکوم، به‌جای تکیه بر استانداردهای ملی، در تلاش برای تدوین چارچوب‌های بین‌المللی و ایجاد استانداردهای مشترک، با صدور بیانیه‌ها و منشورهای اخلاقی به موزه‌ها توصیه می‌کرد تا به طور پیشرو در تعیین منشأ آثار اقدام کنند.

این تحقیقات نه‌تنها از منظر اخلاقی، بلکه از طریق طرح موضوعات جدید و ایجاد زمینه‌های نوین دانش در حال گسترش است. به همین دلیل، تحقیقات منشأ می‌تواند به‌عنوان پایه‌ای برای برقراری ارتباط تفسیری میان موزه‌ها و مردم قرار گیرد و به خلق نمایشگاه‌ها و انتشارات خلاقانه منجر شود (Murphy, 2016: 30-31). منشأ اثر هنری به تاریخچه مالکیت یک شیء از زمان ایجاد آن اشاره دارد و به‌عنوان روشی سنتی در مطالعات تاریخ هنر با زیبایی‌شناسی و تاریخ هنر پیوند دارد.

در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰، تمرکز تاریخ هنر بر مطالعات منشأ از دایره دانش سنتی و تاریخ‌های اجتماعی- فرهنگی فراتر رفت و شامل مطالعاتی همچون «ادراک»، «مطالعات تبعید» و «تاریخ گردآوری اشیاء» شد. در قرن ۲۱، محققان و نمایشگاه‌گردانان برای دستیابی به درک عمیق‌تری از اشیاء، مسیرهای مالکیت آن‌ها و همچنین درک بهتر بافت‌های تاریخی، اجتماعی و اقتصادی که آثار هنری در آن خلق و جمع‌آوری شده‌اند و سپس در طول زمان انتقال یافته‌اند، به تاریخ هنر فراملی و مطالعات منشأ بین‌رشته‌ای توجه بیشتری نشان می‌دهند (Milosch, 2016: 195).

از دیرباز درباره منشأ معتبرترین مجموعه‌های هنری موزه‌ها، به‌ویژه آثاری که در طول جنگ‌ها به دست آمده‌اند، تردید وجود داشته است. از سال ۱۹۹۰، بررسی پرونده‌هایی که منشأ آثار هنری آن‌ها نامشخص بود، شدت گرفت. این آثار شامل آثاری است که در جریان جنگ جهانی دوم توسط نازی‌ها غارت شده و اکنون در

مجموعه‌های بزرگ دولتی و عمومی قرار دارند. افزایش چشمگیر پرونده‌های مربوط به درخواست استرداد یا بازپرداخت، به آگاهی بیشتر از وخامت اوضاع انجامید. کمیته‌های بسیاری برای بررسی ادعاهای مربوط به هنر غارت‌شده توسط نازی‌ها و مجموعه‌هایی که به‌عنوان «مجموعه‌های هنری بی‌وارث» شناخته می‌شوند، به‌ویژه در اروپا، هلند و بریتانیا شکل گرفت. یکی از مهم‌ترین اقدامات در این زمینه، پیشنهاد «اصول واشنگتن» درباره هنر مصادره‌شده توسط نازی‌ها بود که در کنفرانس سال ۱۹۹۸ به تصویب رسید. این اصول، دستورالعمل‌هایی ارائه داد که به ادعاهای بازگشت آثار مربوط به جنگ جهانی دوم و غارت نازی‌ها پاسخ می‌داد. کمیته‌ها پس از رسیدگی به پرونده‌ها، شیوه‌های جبران خسارت را بررسی می‌کردند (Oost, 2018: 145).

در سال ۲۰۱۹، زمانی که موزه هنر زوریخ و دولت سوئیس درباره پذیرش مجموعه‌ای شامل حدود ۲۰۰ اثر از بنیاد بوهرل (متعلق به خانواده امیل جرج بوهرل، فروشنده اسلحه سوئسی) به‌صورت وام بلندمدت ۲۰ ساله مذاکره کردند، موزه با انتقادات شدیدی مواجه شد. انتقادات نشان می‌داد که موزه هنر زوریخ با پذیرش این آثار، ارتباط نزدیک میان بوهرل و معاملات هنری او با نازی‌ها را نادیده گرفته یا کم‌اهمیت جلوه داده است. در سال ۲۰۲۱، افتتاح ساختمان جدید موزه که توسط معمار بریتانیایی دیوید چیپر فیلد طراحی شده و حدود ۱۷۰ اثر هنری از بنیاد بوهرل را در خود جای داده بود (شکل ۶)، بار دیگر جنجالی شد.

دو هفته قبل از افتتاحیه بخش جدید موزه، مورخ آلمانی اریک کلر کتابی منتشر کرد که در آن به رابطه تیره میان هنر، پول و خشونت در موزه هنر زوریخ اشاره کرد و آن را «موزه آلوده» نامید. کلر معتقد بود که موزه هنر زوریخ نباید هرگز پیشنهاد بنیاد بوهرل برای نمایش این آثار را می‌پذیرفت، زیرا این مجموعه با پول حاصل از فروش اسلحه و کار اجباری و کودک ساخته شده است (Keller, 2021). همچنین، مایکل کیملمن، منتقد هنری، پیش‌تر در سال ۱۹۹۰، زمانی که شاهکارهای امپرسیونیستی این مجموعه در گالری ملی واشنگتن به نمایش درآمد، در نیویورک تایمز نیویورک نوشت که موزه نباید این نمایشگاه را برگزار می‌کرد. کیملمن استدلال کرد: «مسئله این نیست که این آثار نباید دیده شوند، بلکه باید آن‌ها را در زمینه‌ای معنادار به نمایش گذاشت». کیملمن از منتقدانی است که ماهیت هنری آثار را از بستر تاریخی و اجتماعی تولید و زیست آن جدا نمی‌داند و رسالت موزه را تنها به نمایش فرمالیستی آثار تقلیل نمی‌دهد. در دسامبر ۲۰۲۱، میریام کان، نقاش سوئسی، اعلام کرد که قصد دارد آثار خود

را از موزه هنر زوریخ پس بگیرد. کان در نامه‌ای سرگشاده به مجله سوئیسی-یهودی «تشل»، موزه را به «تحریف تاریخی» متهم کرد (URL3). اعتراض او که ممکن است به بزرگ‌ترین رسوایی موزه‌داری سوئیس تبدیل شود، علیه برخورد مماشات‌گرایانه موزه با مجموعه بوهرل بود. بوهرل به فروش اسلحه به نازی‌ها، خرید آثار هنری سرقت‌شده از مالکان یهودی و بهره‌مندی از کار اجباری زندانیان زن در اردوگاه‌های کار اجباری آلمان نازی شهرت داشت. ارتباط بوهرل و موزه هنر زوریخ به سال ۱۹۴۰ بازمی‌گردد، زمانی که بوهرل به عضویت هیئت امنای موزه درآمد. او در سال ۱۹۵۸ بودجه‌ای را برای توسعه موزه تأمین کرد. این ارتباط، نقش او در توسعه موزه و قرار دادن مجسمه نیم‌تنه‌اش در ورودی سالنی که به افتخار کمک مالی او به نام بوهرل نام‌گذاری شده است، همگی باعث شدند تا عملکرد موزه با شک و تردید مواجه شود. در پاسخ به این انتقادات، موزه هنر زوریخ در سال ۲۰۲۴ نمایشگاهی با عنوان «آینده‌ای برای گذشته» طراحی و برگزار کرد. در این نمایشگاه، به گوشه‌هایی از نحوه تأمین مالی مجموعه و گردآوری آثار اشاره شد. با این حال، برخی منتقدان بر این باورند که این تلاش‌ها به اندازه کافی به سرنوشت مصیبت‌بار یهودیانی که صاحبان اصلی این آثار بودند، توجه نداشته است.

باید گفت تحقیق درباره منشأ و فرایندهای استرداد، به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از آینده موزه‌ها خواهد بود. نقش موزه‌های هنر در جوامع معاصر دیگر تنها به گردآوری و نمایش آثار هنری محدود نمی‌شود، بلکه بررسی شفافیت و اخلاق‌گرایی در فرایند گردآوری مجموعه، تأثیر بسزایی بر درک و دریافت مخاطب از آثار هنری خواهد داشت. حضور یا عدم حضور آثار در فضای «سیاسی» موزه و آگاهی مخاطب از آثار و محیط پیرامون خود، تابعی از فرایندهای خلق معنا در این فضا است؛ بنابراین، تحلیل فضای گفتمانی موزه‌های هنر و آگاهی از نقش آن‌ها در جهت‌دهی به گفتمان‌های موزه، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است.

پژوهش حاضر با تحلیل گفتمانی نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته» در موزه هنر زوریخ، به بررسی چالش‌های پیش‌روی موزه‌ها در پرداختن به تاریخ‌های پنهان مرتبط با آثار و منشأ آثار موزه‌ای، مسئولیت آن‌ها در شفاف‌سازی برای عموم و پیروی از کدهای اخلاقی می‌پردازد. با بررسی این نمایشگاه (که شامل مجموعه آثار امیل بوهرل است و در زمان نگارش این مقاله همچنان در موزه هنر زوریخ برپاست؛ ۲۰۲۴/۱۴۰۳)، تلاش می‌شود تا گردآوری و نمایش آثار هنری به‌مثابه محصولات یک فرایند گفتمانی

در موزه‌های هنر مورد پرسش و بازنگری قرار گیرد. این جستار همچنین به چگونگی مواجهه گفتمان هژمونیک موزه‌ها با مسائل چالش‌برانگیز می‌پردازد. هدف مقاله، بررسی نقش فعال و مداخله‌گر موزه‌ها در فرایند خلق معنا و تولید ارزش (تاریخی، سیاسی، اخلاقی، اجتماعی) در خلال بازنمایی آثار هنری است. رویکرد این مقاله تحلیل گفتمان با استفاده از نظریه گفتمان لاکلاو و موفه است که به‌عنوان روش پژوهش انتخاب شده است. فرض این پژوهش بر این است که تمام ابژه‌ها و کنش‌های موزه‌ای معنا دار هستند و به‌صورت تاریخی و تحت نظامی خاص از قواعد معنا دار شده‌اند. به همین دلیل، برگزاری نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته» به‌عنوان کنشی معنا دار از سوی موزه هنر زوریخ، پاسخی به گفتمان‌های رقیب به شمار می‌رود. پرسش‌های این مقاله عبارت‌اند از: چه گفتمان‌هایی در موزه هنر زوریخ قابل شناسایی است و دوم اینکه موزه با برپایی نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته» به‌عنوان یک کردار موزه‌ای، چگونه به تثبیت (موقت) معنا اقدام می‌کند؟ همچنین، کدام گفتمان را در نظم گفتمانی موزه هنر زوریخ برجسته می‌کند و کدام هویت را برای موزه خلق یا تقویت می‌کند؟

### پیشینه پژوهش

مرتبط‌ترین پژوهش‌هایی که با موضوع این مقاله قرابت مفهومی و روشی دارند، شامل موارد زیر است:

ساموئل آلبرتی (۲۰۰۵) در پژوهشی با عنوان «اشیاء و موزه‌ها» به ضرورت بررسی تاریخ و زندگی‌نامه اشیاء موزه‌ای اشاره می‌کند. گرچه این موضوع تاکنون اغلب در کانون توجه موزه‌های باستان‌شناسی و مردم‌شناسی بوده است، اما به شکلی گریزناپذیر، تاریخ و زندگی‌نامه اشیاء موزه‌ای با فرهنگ‌های انسانی و مدنی پیوند می‌خورند. اشیاء در ارتباط با افرادی که در مسیر رسیدن به مجموعه با آن‌ها مواجه می‌شوند، معانی جدیدی را به خود جذب می‌کنند. از این رو، مدت‌های مدیدی است که محققان تاریخ را از طریق مطالعه چیزها (اشیاء) ردیابی می‌کنند.

مک‌دونالد (۲۰۰۸) در کتابی با عنوان «میراث دشوار: مذاکره در مورد گذشته نازی در نورنبرگ و فراتر»، به موضوع «آثار حساس» و میراث بحث‌برانگیز مرتبط با دوران جنگ جهانی دوم اشاره می‌کند. از دید مک‌دونالد، میراث حساس به آثاری اطلاق می‌شود که از تاریخ‌های خشونت‌آمیز به دست آمده‌اند و با تجربه‌های آسیب‌زا همراه هستند. این آثار هنگامی که دوباره به نمایش گذاشته می‌شوند، از طریق درگیری

روابط عاطفی میان افراد و مواد فرهنگی، موجب بازآفرینی خشونت و آسیب تجربه شده می‌شوند.

جیمز کونو (۲۰۱۰)، در واکنش به منازعات جاری بر سر حق تملک و بازنمایی میراث فرهنگی بدون مستندات و با منشأ نامشخص در موزه‌ها، پروژه «موزه‌های جهانی، دایره‌المعارفی» و مفهوم «میراث جهانی» را به‌عنوان راه‌حلی برای این مسئله مطرح کرده است. با این حال، این استدلال می‌تواند به نفع موزه‌های کشورهای توسعه‌یافته و جهان اول تفسیر شود.

تایتا اوست (۲۰۱۸) در پژوهشی با عنوان «سیاست‌های استرداد هنر غارت‌شده توسط نازی‌ها در هلند و بریتانیا: تغییری از پارادایم حقوقی به پارادایم اخلاقی؟» به تنش مداومی اشاره می‌کند که دولت - ملت‌ها در روند بررسی ادعاهای مربوط به غارت نازی‌ها با آن مواجه هستند. اوست با مقایسه سیستم‌های حقوقی هلند و بریتانیا در برخورد با بی‌عدالتی‌های نازی‌ها، استدلال می‌کند که این تنش ناشی از تغییر پارادایم‌هاست. او از یک رویکرد مبتنی بر «پارادایم قدیمی» که کاملاً حقوقی بود به سمت رویکردی جدید و اخلاق محور در سیاست مالکیت و استرداد اشاره می‌کند.

فیلیپ شورچ (۲۰۲۰) در پژوهشی با عنوان «میراث حساس: موزه‌های قوم‌نگاری، تحقیق منشأ و پتانسیل‌های استرداد»، اذعان دارد که تحقیق درباره منشأ و فرایندهای استرداد در قرن بیست و یکم به بخش جدایی‌ناپذیری از موزه‌های قوم‌نگاری تبدیل خواهد شد. او ملاحظات اخلاقی مربوط به اشیاء حساس و مناقشه‌برانگیز و تحقیقات منشأ آثار در موزه‌ها را نه تنها محدودکننده نمی‌داند، بلکه معتقد است این تحقیقات دانش جدیدی تولید می‌کنند و دارای پتانسیل‌های معرفتی و هستی‌شناختی برای افراد مرتبط با میراث حساس و نهادهای مرتبط هستند.

### روش تحلیل و پیکره پژوهش

در مرحله نخست، گفتمان‌های موجود بر اساس اسناد و مدارک شناسایی و سپس توصیف می‌شوند. شناسایی گفتمان‌های موجود از طریق تحلیل تارنمای موزه، کاتالوگ‌ها و دیگر متون منتشرشده توسط موزه، مصاحبه‌ها و نشست‌های تخصصی متصدیان و کارشناسان موزه و هر متن مرتبط با موزه صورت می‌گیرد. از آنجا که در نظریه تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه، گفتمان شامل عناصر زبانی و غیرزبانی است، گفتمان موزه‌ای نیز ترکیبی از گفتار و نوشتار مرتبط با متن موزه‌ای و نشانه‌های فرازبانی مانند گزینش، نمایش، چیدمان، گروه‌بندی و سایر کردارهای موزه‌ای است.



در گام بعد، چگونگی تکوین و شکل‌گیری گفتمان مورد بررسی قرار می‌گیرد. در نهایت، چرایی و چگونگی هژمونیک شدن گفتمان تحلیل می‌شود. (نمودار ۱).



### نمودار ۱. روند پژوهش (نگارندگان)

## مبانی نظری پژوهش

مبنای نظری این پژوهش، نظریه تحلیل گفتمان با رویکرد لاکلاو و موفه است. از دیدگاه لاکلاو و موفه، هر پدیده اجتماعی را می‌توان با استفاده از این نظریه بررسی و تحلیل کرد (سلطانی، ۱۳۸۴: ۲۶). کلیدی‌ترین پیش‌فرض در این نظریه آن است که دانش و بازنمایی ما از جهان، بازتابی از واقعیت جهان خارج نیستند، بلکه محصول گفتمان هستند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۲۳). در فرایندهای اجتماعی، کشمکش‌ها بر سر تعریف معانی و هویت‌ها همیشه ادامه دارد. در بستر اجتماع، ما حقایق مشترکی را می‌سازیم و بر سر حقیقت و خطا خواندن پدیده‌ها با یکدیگر رقابت می‌کنیم (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۲۴).

از دیدگاه لاکلاو و موفه، فرایند خلق «حقیقت» و معنا ابزاری مهم برای تثبیت و طبیعی جلوه‌دادن روابط قدرت است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۳). در حوزه اجتماع، ما به‌گونه‌ای عمل می‌کنیم که گویی جامعه، گروه‌ها و هویت‌ها واقعیت‌هایی عینی هستند؛ اما در بستر اجتماع، رقابتی دائمی بر سر هویت بخشی و تخصیص معنا به دال‌های شناور وجود دارد. در این رقابت، گفتمان‌ها تلاش می‌کنند مدلول مورد نظر خود را به این دال‌ها الصاق کنند و مدلول‌های دیگر را به حاشیه برانند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۹). ظهور یک گفتمان از طریق تثبیت نسبی معنا حول گره‌های خاص حاصل می‌شود، نشانه‌ای که سایر نشانه‌ها حول آن منظم شوند و معنای خود را از رابطه با آن به دست آورند (Laclau & Mouffe, 1985: 112). گفتمان‌ها از طریق زنجیره هم‌ارزی، تفاوت‌های موجود در میان عناصر را از بین می‌برند، آن‌ها را در کنار یکدیگر گروه‌بندی می‌کنند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۸۵) و به‌نوعی وحدت و انسجام میان آن‌ها کمک می‌کنند. زنجیره هم‌ارزی بدین معناست که در فرایند مفصل‌بندی، نشانه‌های اصلی در یک زنجیره معنایی با نشانه‌های دیگر ترکیب می‌شوند و در مقابل یک غیر که به نظر می‌رسد آن‌ها را تهدید می‌کند، قرار می‌گیرند (کسرابی و پوزش شیرازی،

۳۴۸: ۱۳۸۸). در منازعات میان جبهه خودی و غیرخودی، هر گفتمان با برجسته کردن نقاط قوت خود و به حاشیه راندن نقاط قوت گفتمان رقیب، سعی در تثبیت یا طرد دیگر حالت‌های ممکن معنا دارد. برجسته‌سازی و حاشیه‌رانی روش‌هایی برای حفظ و استمرار قدرت و دوام هژمونیک گفتمان هستند (مقدمی، ۱۳۹۰: ۹۴).

لاکلاو و موفه معتقدند که واقعیت‌های عینی از طریق فرایندهای گفتمانی ساخته می‌شوند و هدف تحلیل گفتمان کشف فرایندهای ساخت معنا است. هدف این است که مشخص شود چگونه ما واقعیتی را می‌سازیم که عینی و طبیعی به نظر برسد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۳۳). اگر بر سر معنای خاصی برای یک دال در جامعه اجماع حاصل شود، یعنی افکار عمومی به طور موقت معنای مشخصی را بپذیرند، «تثبیت معنا» حاصل می‌شود (Laclau & Mouffé, 1985:4). هر عملی که رابطه‌ای میان مؤلفه‌ها تثبیت کند به نحوی که هویت در نتیجه آن تغییر کند، «مفصل‌بندی» نام دارد. هویت در گفتمان از طریق مفصل‌بندی ساخته می‌شود؛ یعنی از رابطه تثبیت‌شده میان نشانه‌ها و مؤلفه‌های درونی یک گفتمان، هویت جدیدی حاصل می‌شود (هوارث، ۱۳۷۷: ۱۶۳). نشانه‌هایی که به صورت گفتمانی مفصل‌بندی شده باشند «بُعد» و نشانه‌هایی که به این شکل مفصل‌بندی نشده باشند «عنصر» نامیده می‌شوند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۵۶). لاکلاو و موفه همچنین از مفهوم «هژمونیک شدن» یک نشانه سخن می‌گویند. هژمونیک شدن به معنای دستیابی به اجماعی گسترده بر سر معنای یک نشانه در سطح افکار عمومی است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۳)؛ بنابراین، موفقیت طرح‌های اجتماعی از طریق توانایی آن‌ها در انسداد معنای نشانه‌ها (هرچند به طور موقت) حاصل می‌شود. به عبارتی، ثبات ظاهری یک حوزه گفتمانی، نتیجه راهکارهایی است که برای کسب هژمونی طراحی شده‌اند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۸۳).

نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته: مجموعه بوهرل - هنر، زمینه، جنگ و درگیری» موزه هنر زوریخ در آخرین نمایشگاه خود با عنوان «آینده‌ای برای گذشته: مجموعه بوهرل - هنر، زمینه، جنگ و درگیری» بر تاریخ پنهان و کمتر شناخته شده مجموعه‌داران یهودی متمرکز است. مجموعه‌دارانی که در جریان جنگ جهانی دوم مورد تعقیب، غارت و کشتار قرار گرفتند و سهم کمی در تاریخ هنر به آن‌ها اختصاص داده شده است. این نمایشگاه همچنین به امیل بوهرل، یکی از مجموعه‌داران برجسته هنری می‌پردازد که در طول جنگ جهانی دوم برای هر دو طرف متفقین و آلمان نازی سلاح تولید می‌کرد و تبدیل به ثروتمندترین مرد سوئیس شد. امیل بوهرل، صنعتگر آلمانی‌الصل،

در سال ۱۹۳۷ تابعیت سوئیس را دریافت کرد و در سال ۱۹۵۶ درگذشت، (شکل ۱). پس از جنگ جهانی دوم، به دلیل معاملاتش با آلمان نازی، شرکت او در لیست سیاه متفقین قرار گرفت؛ اما با حمایت دولت سوئیس، این تحریم در سال ۱۹۴۶ لغو شد و تجارت بوهرل همچنان رونق یافت. بوهرل در سال ۱۹۳۶ فعالیت‌های خود را در زمینه جمع‌آوری آثار هنری آغاز کرد و طی دو دهه بعد، حدود ۴۰ میلیون فرانک سوئیس در این زمینه سرمایه‌گذاری کرده و بیش از ۶۰۰ اثر هنری از هنرمندانی مانند سزان، دگا، مانه، مونه، رنوار، رامبراند، پیکاسو و ونگوگ به دست آورد. در سال ۱۹۴۰، با آغاز غارت سیستماتیک مجموعه‌های هنری متعلق به یهودیان در فرانسه اشغالی، بسیاری از آثار سرقت‌شده به بازار هنر اروپا راه یافت. برخی از این آثار هنری در دوران جنگ، از صاحبان یهودی خود غارت یا پس از فرار صاحبان آن‌ها از دست نازی‌ها، به قیمت‌های پایین فروخته شده بودند. بوهرل نیز از این شرایط بهره‌مند شد. طبق گزارش دانشگاه زوریخ در سال ۲۰۲۰، بوهرل ۱۶ خرید اول خود را در پاریس اشغالی، زمانی که گالری‌داران و کلکسیونرهای یهودی با مصادره آثارشان روبه‌رو بودند، انجام داد. از ۹۳ اثری که او بین سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ خرید، ۱۳ اثر به‌عنوان آثار غارت‌شده در جنگ طبقه‌بندی شدند. در سال ۱۹۴۴، او به‌عنوان یک مجموعه‌دار برجسته به هیئت انجمن هنرهای زوریخ پیوست، نهادی که برخی از اعضای آن با نازی‌ها همکاری داشتند. آن دمیستر، مدیر موزه هنر زوریخ، اظهار داشت که بنیاد بوهرل (مالک فعلی این مجموعه) پذیرفته است که ۱۳ اثر هنری در این مجموعه از یهودیان فرانسه توسط نازی‌ها غارت شده بود. در سال ۱۹۴۸، دادگاه عالی سوئیس حکم به بازگرداندن این آثار به صاحبان اصلی آن‌ها داد. بوهرل پس از آن ۹ اثر از این مجموعه را دوباره خریداری کرد. بوهرل از سال ۱۹۴۳ تا زمان مرگش در سال ۱۹۵۶، بخش‌هایی از مجموعه خود را به موزه هنر زوریخ اهدا یا به آن‌ها قرض داد (URL2). در نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته»، یکی از دوازده اتاق اختصاص داده‌شده به مجموعه بوهرل، به بررسی منشأ این آثار هنری و ارتباط آن‌ها با جنگ و غارت می‌پردازد. دیوارهای این اتاق شامل متون، اسناد و عکس‌هایی است که به روایت حرفه بوهرل و چگونگی گردآوری مجموعه هنری او می‌پردازد.



شکل ۱. امیل بوهرلر، عکس از نمایشگاه آینده‌ای برای گذشته؛ عکس از تارنمای موزه هنر زوریخ

«مجموعه هنری امیل بوهرل هم‌زمان شامل شاهکارهای هنری و آثاری مناقشه‌برانگیز است. این موضوع از آنجا ناشی می‌شود که هیئت انجمن هنرهای زوریخ که حامی موزه هنر زوریخ است، از سال ۱۹۴۰ روابط نزدیکی با صنعت تولید اسلحه و امیل بوهرل، مجموعه‌دار مشهور، داشته است. بوهرل عضو کمیته گردآوری آثار هنری بود و به توسعه بخش الحاقی ساختمان موزه کمک کرد. در سال ۲۰۲۱، بنیاد بوهرل یک وام بلندمدت ۲۰ ساله برای نمایش مجموعه آثارش به موزه هنر زوریخ اعطا کرد. ورود این آثار به موزه موجب بحث‌های گسترده و شدید شد. هیئت انجمن هنرهای زوریخ به دلیل ارتباط با بوهرل از مزایای فعالیت‌های مناقشه‌برانگیز او بهره‌مند شد و در مقابل، شهروندی او در زوریخ را تضمین کرد. انگیزه بوهرل که آلمانی‌الصل بود، برای گردآوری آثار هنری، هم نشانه‌ای از اشتیاق فردی او و نیز راهی برای ورود به طبقه بالای فرهنگی و اجتماعی زوریخ بود.» (متن نوشتار دیوار نمایشگاه؛ شکل ۲)



شکل ۲. اسلحه و هنر؛ امیل بوهرل و موزه هنر زوریخ؛ (عکس از نگارندگان)

یکی از آثار برجسته نمایشگاه، شاهکار رنوار از سال ۱۸۸۰ با عنوان پرتره/ایرن کاهن است (شکل ۳). این اثر توسط نازی‌ها مصادره شده بود، اما بعداً بوهرل آن

نقش گفتمان موزه‌ای در انسجام بخشی به [...] ۱

را به صاحبان یهودی اصلی‌اش بازگرداند و سپس در سال ۱۹۴۹ بار دیگر آن را از آن‌ها خریداری کرد.



شکل ۳. پرتره ایرن کاهن، اثر رنوار؛ (عکس از نگارندگان)

در اتاق‌های متعدد نمایشگاه، جعبه‌های همه‌پرسی دیجیتالی قرار داده شده است که در آن‌ها نظرات و دیدگاه‌های مختلف در خصوص درستی نمایش آثار و وظیفه موزه در نمایش مجموعه‌هایی با خاستگاه نامشخص به بحث گذاشته شده است. در این صفحات نظرسنجی دیجیتال، بازدیدکنندگان با چندین گزینه از پیش تعیین شده به پرسشی که از سوی برگزارکنندگان مطرح شده، روبرو می‌شوند. بازدیدکنندگان می‌توانند درصد موافقت سایر مخاطبان با هر پاسخ را نیز مشاهده کنند. برای مثال، یکی از پرسش‌های مطرح شده در نمایشگاه به همراه گزینه‌های پاسخ به این صورت است (شکل ۴).

«اثری که در این اتاق قرار دارد، نقاشی شده، دزدیده شده، بازگردانده شده و خریداری شده است. شما به چه دلیلی در اینجا حضور دارید؟»

- A- به مباحث پیرامون مجموعه بوهرل علاقه‌مندم.
- B- به طور تصادفی (بدون قصد قبلی) به این نمایشگاه آمده‌ام.
- C- می‌خواهم مطلب جدیدی بیاموزم.
- D- برای دیدن آثار مشهور مجموعه بوهرل آمده‌ام.
- E- قصد گرفتن سلفی با آثار هنری مجموعه را دارم.
- F- به موضوع منشأ آثار هنری علاقه‌مندم.
- G- با فرد بزرگسالی به نمایشگاه آمده‌ام.
- H- علاقه‌مندم درباره زندگی صاحبان پیشین آثار هنری مجموعه بیشتر بدانم.



شکل ۴. صفحات نظرسنجی دیجیتال؛ نمایشگاه آینده‌ای برای گذشته، موزه هنر زوریخ، (عکس از نگارندگان)

طرح چنین پرسش‌هایی در حالی صورت می‌گیرد که پیش‌ازاین، در موزه‌های هنر تمرکز بر نحوه مالکیت موزه بر آثار هنری یا مالکان پیشین این آثار کمتر مورد توجه قرار می‌گرفت یا به مخاطبان موزه اطلاع‌رسانی می‌شد. به این معنا که اغلب پرسش‌ها حول محور زیبایی و تأثیرگذاری آثار، مهارت فنی و تکنیکی هنرمند، خالق اثر، ارزش مادی آن، موضوع بازنمایی و یا نهایتاً زندگی‌نامه فردی که در اثر به تصویر کشیده شده بود، متمرکز بودند.

در این نمایشگاه، علاوه بر متون توضیحی پیرامون آثار هنری که به غارت رفته‌اند، ویدئوهایی به نمایش گذاشته شده (شکل ۵) که در آن‌ها کارشناسان و مورخان درباره منشأ آثار موزه‌ای بحث می‌کنند و توجه بازدیدکنندگان را به این موضوع جلب می‌نمایند.



شکل ۵. ایستگاه ویدئویی، صوتی نظرات مورخین و کارشناسان؛ (عکس از نگارندگان)



شکل ۶. نمایش ۱۷۰ اثر از مجموعه بوهرل در نمایشگاه موقت موزه هنر زوریخ؛  
منبع: تارنمای موزه هنر زوریخ

## یافته‌های پژوهش

### ۱. گفتمان تاریخی (رقابت با گفتمان هنر)

درحالی‌که برگزارکنندگان نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته» مدعی هستند که هدف آن‌ها تمرکز بر تاریخ گردآوری مجموعه و به‌ویژه وضعیت مجموعه‌داران یهودی در جریان جنگ جهانی دوم بوده است، منتقدان موزه هنر زوریخ این ادعا را ناکافی می‌دانند. آن‌ها معتقدند که همدردی با قربانیان یهودی و پرداختن به مالکیت یهودیان بر آثار غارت‌شده، به‌اندازه کافی در این نمایشگاه مورد توجه قرار نگرفته است. در موزه هنر زوریخ هیچ نشانه‌ای از روایات مالکان حقیقی این آثار بر روی برجسب‌ها یا در کنار نقاشی‌های نمایش داده‌شده به چشم نمی‌خورد (URL2).

مدیر موزه، آن دمیستر، توضیح می‌دهد که: نمایشگاه آینده‌ای برای گذشته با علم به جنجال‌هایی که به دلیل پیوند این مجموعه با تاریخ غارت آثار هنری توسط نازی‌ها به دنبال خواهد داشت، باهدف معرفی «شاهکارهای نقاشان فرانسوی» برگزار شده است. او تأکید می‌کند که با ورود آثار بوهرل و حضور پررنگ نقاشی فرانسوی در سوئیس، به‌طور چشمگیری مجموعه تقویت خواهد شد. دمیستر هدف از این نمایشگاه را تضمین نمایش آثار هنری و جلوگیری از حذف یا نادیده گرفته شدن آن‌ها می‌داند،

درحالی که همچنان به مسائل تاریخی مرتبط با منشأ آثار نیز پرداخته می‌شود. او بیان می‌کند: «آثار هنری خود گناهی ندارند، آن‌ها تنها شاهدهی بر تاریخ وحشت هستند» وی درعین حال می‌افزاید:

«ما [متصدیان موزه] جنجال را دوست نداریم، اما از گفتگو و بحث استقبال می‌کنیم... اگرچه موزه پناهگاهی برای تصاویر زیباست، اما بستری نیز هست که در آن گفتگو و تعامل صورت می‌گیرد» (دمیستر به نقل از URL1).

به‌زعم محققان، در فرایند نمایش مجموعه بوهرل در موزه هنر زوریخ، علی‌رغم ادعای تمرکز بر تاریخ آسیب‌دیدگان یهودی، تأکید بر دال‌های «شاهکارهای هنری»، «تصاویر زیبا» و «تقویت مجموعه» بازتولید هژمونی گفتمان هنر است و گفتمان تاریخی و اخلاقی به حاشیه رانده شده است. این فرایند نشان‌دهنده اولویت دادن به ارزش‌های هنری آثار بر روایت تاریخی مالکان پیشین و نوعی حذف تاریخی است. کنش هژمونیک موزه از طریق کنترل و تعیین نحوه بازنمایی تاریخ صورت می‌گیرد؛ با حذف یا تقلیل اطلاعات مربوط به صاحبان اصلی آثار هنری، موزه تلاش می‌کند تا روایت غالب خود را تثبیت کند. تمرکز بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی، موجب نادیده گرفتن پیچیدگی‌ها و تعارضات مرتبط با تاریخ غارت فرهنگی و سرنوشت صاحبان اصلی آثار می‌شود و این بازنمایی، در عمل، به مشروعیت‌بخشی به گفتمان مسلط هنر می‌انجامد.

مداخلات هژمونیک موزه هنر زوریخ در بازنمایی مجموعه بوهرل، از طریق اولویت‌دهی به دال‌های «ارزش‌های هنری و فرهنگی»، به‌گونه‌ای عمل می‌کند که تاریخ تراژیک آثار، به حاشیه رانده شود. در این فرایند، موزه نه تنها تعیین‌کننده نوع تعامل بازدیدکنندگان با آثار است، بلکه با هدایت گفتگو به سمت جنبه‌های هنری، موضوعات مرتبط با تاریخ غارت و بی‌عدالتی را به موضوعی فرعی و کم‌اهمیت تبدیل می‌کند.

تحلیل اطلاعات اراده شده در تارنمای موزه هنر زوریخ نشان می‌دهد که این نهاد فرهنگی از کنش‌های گفتمانی خود برای تثبیت روایتی استفاده می‌کند که در آن امیل جورج بوهرل نه به‌عنوان فردی دخیل در تاریخ تراژیک یهودیان، بلکه به‌عنوان فردی با جایگاه سوژگی «حامی فرهنگی» و «توسعه‌دهنده موزه»، بازنمایی می‌شود. این روایت می‌کوشد نقش بوهرل را در گسترش فیزیکی موزه، نمایش شاهکارهای هنری و تأمین مالی فضاها، فرهنگی، برجسته سازد. پروژه گسترش موزه به‌عنوان «فرصتی برای نمایش عمومی» شاهکارهای هنری مطرح می‌شود:



«هدایایی مانند نقاشی‌های نیلوفر آبی کلود مونه یا دروازه‌های جهنم اثر آگوست رودن به بخشی جدایی‌ناپذیر از این مجموعه تبدیل شده‌اند. امیل جورج بوهرل با تأمین مالی یک بخش نمایشگاهی در دهه ۱۹۵۰، بستری برای برپایی رویدادهای منحصربه‌فرد فرهنگی - هنری ایجاد کرد، جایی که هنر و عموم مردم تا به امروز بی‌واسطه با هم ملاقات می‌کنند».

در اینجا پروژه گسترش موزه در دهه ۱۹۵۰ به‌عنوان «فرصتی برای نمایش عمومی» آثار هنری معرفی می‌شود و هدایای بوهرل نظیر «نیلوفرهای آبی کلود مونه» یا «دروازه‌های جهنم اثر آگوست رودن»، نشان‌دهنده مداخله‌ای هژمونیک موزه برای مشروعیت بخشی به نقش بوهرل به‌عنوان یک خیر فرهنگی است. در روایت تثبیت شده از سوی موزه، تاریخ پیچیده و مناقشه‌برانگیز منشأ برخی از آثار هنری نادیده گرفته شده یا کم‌رنگ می‌شود و روایت‌های مرتبط با گسترش موزه و حمایت‌های مالی بر جنبه‌های تاریخی و اجتماعی آثار غارت شده توسط نازی‌ها سایه می‌اندازد. در نمودار ۲ مفصل‌بندی این گفتمان مشاهده می‌شود.

## ۲. گفتمان هنر (عینیت‌یابی گفتمان هنری)

یکی از گفتمان‌های مسلط در موزه هنر زوریخ، گفتمان «هنر» است که در آن موزه به‌عنوان نهادی مستقل از سیاست، دیپلماسی فرهنگی و هرگونه تأثیرات بیرونی که می‌تواند ذهن مخاطب را به دنیای خارج از هنر بکشاند، معرفی می‌شود. این رویکرد یادآور جنبش زیبایی‌شناسی «هنر برای هنر» است که به رهبری دانته گابریل روزتی، ویسلر، فردریک لیتون و دیگران شکل گرفت و سهم مهمی در تاریخ هنر مدرن داشت. در این جنبش بیان می‌شود که هنر نباید برای بیان درس اخلاقی، حمایت از اهداف سیاسی، یا به‌دست آوردن ثروت خلق شود (Prettejohn, 2008). ایده «هنر برای هنر» که در قرن ۱۹ رواج داشت، باور به ایده‌هایی نظیر «فرم خالص»، «فرم پلاستیکی» و کوبیسم و سایر مفاهیم مشابه، به‌مرور توسط نظریه‌هایی همچون مفهوم ناخودآگاه و تجلی آن در آثار هنری به حاشیه رانده شده‌اند (Hannay, 1954:44-53). اگرچه مدت‌هاست که تفکر «هنر برای هنر» جای خود را به دیدگاه‌های دیگر داده است، اما در موزه هنر زوریخ، این گفتمان همچنان به‌عنوان ابزاری هژمونیک مورد استفاده قرار می‌گیرد. هنگامی که آثار به‌دست آمده از کشورهای مستعمره در دوران استعمار، یا آثار غارت شده در دوران نازی‌ها یا آثار مصادره شده در دست دولت‌ها به‌جای بررسی تاریخیچه تصرف یا غارت آن‌ها به حاشیه رانده می‌شود و صرفاً از منظر

فرم و زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار می‌گیرند، این امر باعث می‌شود که مخاطب نسبت به جنبه‌های اخلاقی و تاریخی آن آثار حساس نشود. نهاد (موزه)، قدرت هژمونیک خود را در طبیعی‌سازی و طرد گفتمان‌های رقیب و روایت‌های متقابل اعمال می‌کند، به نحوی که با استفاده از گفتمان مسلط زیبایی‌شناسی و تأکید بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی آثار، پرسش‌های تاریخی، اجتماعی و اخلاقی را نادیده گرفته می‌شود. در گفتمان هنر، بررسی شاهکارهای هنری هنرمندان شاخص، ساختار آثار هنری و ویژگی‌های فنی و محتوایی آن‌ها به‌عنوان موضوعی طبیعی و بدیهی تلقی می‌شود. یکی از ابعاد مهم این گفتمان در ارتباط با نمایش مجموعه بوهرل، تأکید مکرر موزه بر نمایش شاهکارهای هنری جهانی از هنرمندان صاحب‌نام در سبک‌های متنوع (امپرسیونیسم، فوویسم، گوتیک، کوبیسم و...) و از گستره‌های فرهنگی و جغرافیایی متفاوت است. در تارنمای موزه آمده است:

«تمرکز موزه هنر زوریخ بر نمایش نقاشی امپرسیونیست و پست‌امپرسیونیست فرانسوی، آثار نابی‌ها، فاوها، کوبیست‌ها و دیگر نمایندگان آوانگارد فرانسوی پس از سال ۱۹۰۰ بوده است.» «در موزه هنر زوریخ، هنر هلندی قرن هفدهم در با مجموعه‌ای استثنایی از نقاشی‌های رامبراند، روبنس و رویسدیل می‌درخشد. باروک ایتالیایی با آثاری از کلود لورن، دومینیکینو، لانفرانکو و بسیاری دیگر به نمایش گذاشته می‌شوند. در بخش دیگری نیز آثاری استادان از تیه‌پولو گرفته تا گواردی که نماینده هنر کلاسیک ونیزی هستند، عرضه شده‌اند» (برگرفته از سایت موزه هنر زوریخ، 25: June, 2024).

به‌زعم محققان ابعادی مانند ژانر، سبک، ابزار، مواد، شاهکار و نماینده هنری را می‌توان دال‌هایی در گفتمان هنر در نظر گرفت که معنای آن‌ها به‌صورت موقت حول گره‌گاه‌های خاص تثبیت شده است. این نشانه‌ها از طریق زنجیره‌های هم‌ارزی در گفتمان هنر جایگاه خود را به دست آورده‌اند و به‌عنوان عناصری بدیهی و طبیعی جلوه می‌کنند. برای مثال، ژانر امپرسیونیسم را می‌توان یک گره‌گاه در گفتمان هنر دانست که معنای خود را در پیوند با دال‌های دیگر مانند «نقاشی»، «سبک» و «فرهنگ فرانسه» موقتاً تثبیت کرده است. هنگامی که موزه هنر زوریخ از تمایل خود به نمایش آثار امپرسیونیستی فرانسه، به‌ویژه نقاشی‌های مجموعه بوهرل، سخن می‌گوید در واقع در حال بازتولید و تقویت هژمونی گفتمان هنر است. در این گفتمان، نمایش این آثار به‌عنوان بخشی از «جامعه بزرگ میراث هنر جهانی» و به‌منظور حصول «درک جامع»

نقش گفتمان موزه‌ای در انسجام بخشی به [...] ۱

یک اقدام بدیهی و طبیعی در برابر پرسش‌ها یا روایت‌های رقیب است. به عبارت دیگر، بر مبنای زنجیره‌ای از هم‌ارزی‌ها، تصمیم به نمایش مجموعه بوهرل از سوی موزه هنر زوریخ، نه به عنوان یک انتخاب ایدئولوژیک، بلکه به عنوان یک ضرورت غیرقابل بحث معرفی می‌شود.

مطابق با سنت متداول موزه‌های بزرگ هنر جهانی، مخاطب به موزه می‌رود تا با شاهکارهای هنری و در گام بعدی با هنرمند خالق اثر آشنا شود. در این چارچوب، موزه هنر زوریخ نیز با هدف تقویت موقعیت خود در دنیای هنر بین‌المللی و اضافه شدن نام موزه در فهرست «موزه‌های برتر هنر بین‌المللی»، اقدام به وام گرفتن مجموعه بوهرل کرده است. حضور پررنگ مجموعه با ارزشی از نقاشان فرانسوی در سوئیس، به واسطه امانت گرفتن مجموعه امیل بوهرل و زیر سقف موزه هنر زوریخ، غنای قاطعی به موزه هنر زوریخ بخشیده است. موزه هنر زوریخ با این تصمیم بسیار تبلیغاتی، اکنون مستقیماً پس از لوور پاریس در جایگاه دوم در اروپا قرار دارد (برگرفته از سایت موزه هنر زوریخ، 25: June, 2024).

در گفتمان هنر، دال‌های کلیدی و تثبیت شده‌ای مانند «زیبایی» اثر هنری، معرفی «شاهکارهای هنری»، نمایش «تنوع سبک‌ها» و «رقابت بین‌المللی با دیگر موزه‌ها» به عنوان گره‌گاه عمل می‌کنند. موزه هنر زوریخ با تمرکز بر این دال‌ها، در تلاش است تا جایگاه خود را در میان موزه‌های برتر جهانی مستحکم سازد. این موزه از طریق برجسته‌سازی دال‌های شناوری چون امپرسیونیسم، فوویسم و کوبیسم و پیوند دادن آن‌ها با مفاهیمی چون «تنوع هنری» و «ارزش زیبایی‌شناسانه» در راستای تقویت گفتمان مسلط گام برمی‌دارد و روایت‌های جایگزین یا مخالف را به حاشیه می‌راند. گفتمان هنر موزه در نمودار ۳ خلاصه شده است.



نمودار ۲. مفصل بندی دال‌های منتسب به دال مرکزی «هنر» در گفتمان هنر موزه هنر زوریخ

در گفتمان هنری موزه هنر زوریخ، رسالت موزه به نمایش ابعاد پذیرفته شده و آشنا در دنیای هنر محدود می‌شود. در این فضا، مسئولیتی برای شفاف‌سازی زمینه‌های سیاسی و تاریخی آثار بر عهده متصدیان موزه نیست. به عنوان مثال، کریستوف بکر، مدیر موزه،

در مصاحبه‌ای با یک روزنامه سوئیسی بیان کرد که «یک مجموعه نمی‌تواند به‌عنوان ابزاری برای به‌تصویرکشیدن حقایق تاریخی مورد استفاده قرار گیرد». در همین راستا، لوکاس گلور، مدیر سابق بنیاد بوهرل، در مصاحبه‌ای در نوامبر ۲۰۲۱ تصریح کرد که «قابل قبول نیست که این مجموعه به یادبودی برای آزار و شکنجه نازی‌ها تبدیل شود» و افزود: «عدالت را در مورد تصاویر رعایت کنید». این مواضع نشان‌دهنده تأکید بر جنبه‌های زیبایی‌شناسانه آثار و کنارگذاشتن مسائل تاریخی و اخلاقی است (URL3).

### ۳. گفتمان اخلاقی

نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته» در موزه هنر زوریخ را می‌توان نمونه‌ای از تلاش برای بازتعریف مجموعه با تأمل بر منشأ آثار هنری و تاریخ پیچیده مالکیت آن‌ها دانست. موزه، با پذیرش تعارضات میان نقش بوهرل به‌عنوان یک مجموعه‌دار و سابقه او در معاملات مشکوک، گفتمانی را پیشنهاد می‌کند که در آن دال مرکزی هنر نه تنها به جنبه‌های زیبایی‌شناسانه بلکه به روایت‌های تاریخی و اخلاقی نیز متصل است. این رویکرد نشان‌دهنده تلاشی برای تولید گفتمان اخلاقی در فضای گفتمانی موزه هنر زوریخ است. این ایده به شرح و توصیف زمینه تاریخی جمع‌آوری مجموعه امیل بوهرل می‌پردازد و مستندات از روابط نزدیک میان موزه و این مجموعه‌دار را ارائه می‌دهد. این اقدام نشان می‌دهد که موزه هنر زوریخ قصد دارد مسائل پیچیده‌ای را در خصوص منشأ آثار به‌نمایش درآمده مورد بحث قرار دهد و به‌رسمیت شناختن تعارضات میان نقش بوهرل به‌عنوان یک مجموعه‌دار و سوابق او در معاملات با نازی‌ها را ضروری می‌داند. موزه بر این باور است که این مجموعه، فارغ از پیشینه مشکوک و بحث‌برانگیز آن، باید برای عموم نمایش داده شود و برای ارزیابی درستی این تصمیم، از بازدیدکنندگان سوالاتی را در خصوص رسالت موزه هنر در قبال آثار هنری با خاستگاه غیرشفاف مطرح می‌کند. برگزارکنندگان موزه تأکید دارند که زیبایی‌شناسی شاهکارهای هنری هیچ‌گاه تحت‌تأثیر داستان‌های جنایت نازی‌ها قرار نمی‌گیرد و به همین دلیل باید این آثار به نمایش گذاشته شوند تا مردم از زیبایی آن‌ها لذت ببرند و داستان‌های مرتبط با زندگی این آثار را بشنوند.

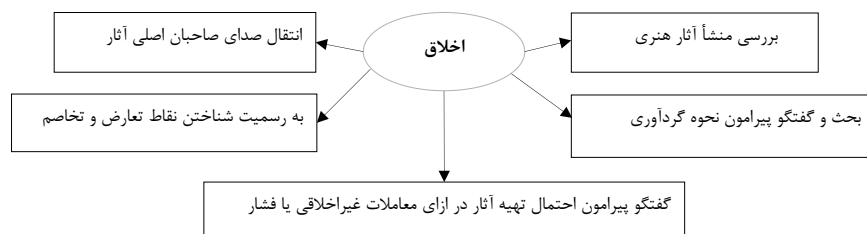
«خود آثار به‌هیچ‌وجه در جنایات غیرقابل‌تصور دخیل نیستند. باین‌حال، آن‌ها می‌توانند بر این جنایات شهادت دهند. آن‌ها می‌توانند ما را تشویق کنند که یاد قربانیان ترور نازی‌ها را گرامی بداریم. سرنوشت آن‌ها را به یاد بیاوریم و نقش سوئیس در جنگ جهانی دوم را دوباره ارزیابی کنیم» (برگرفته

از مقاله «در این نمایشگاه چه چیزی یاد خواهید گرفت؟»، تارنمای موزه هنر زوریخ، 25 Jun, 2024).

در بیانیه صوتی - تصویری نمایشگاه، متصدیان موزه بر این نکته تأکید می‌کنند که «این نمایشگاه در رابطه با هنر و تاریخ و همچنین انعکاس صداهای متفاوت و دیدگاه‌های متعدد است.» به نظر می‌رسد که در روند برگزاری نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته»، برگزارکنندگان مصمم بودند داستان‌های صاحبان آثار، به‌ویژه یهودی‌های ناشناس را به گوش بازدیدکنندگان برسانند. یوانا جیمبوریان، دستیار علمی مجموعه، اشاره می‌کند که برگزارکنندگان موزه از ایده اجرای یک نمایشگاه چندصدایی استقبال کرده‌اند و تلاش می‌کنند فرصت شنیدن صداهای متعدد را برای بازدیدکنندگان فراهم کنند. این تلاش‌ها در راستای ادعای موزه برای ارائه یک تجربه غنی‌تر و جامع‌تر از تاریخ هنر صورت می‌گیرد (بیانیه صوتی - تصویری نمایشگاه، برگرفته از تارنمای موزه هنر زوریخ، 25 June, 2024). البته، موفقیت در تحقق این هدف نیازمند بحث و بررسی عمیق‌تری است. برگزاری یک نمایشگاه با تأکید بر چندصدایی، اگرچه ظاهراً نشان‌دهنده احترام به صدای گروه‌های مختلف و تنوع دیدگاه‌هاست، اما در عمل ممکن است که موزه با کنترل روایت‌ها و تمرکز بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی آثار، داستان‌های تاریخی و پیچیدگی‌های مرتبط با منشأ آثار را به حاشیه براند. این اقدامات، اگرچه به‌ظاهر به موزه این امکان را می‌دهد که خود را به‌عنوان نهادی متعهد به تنوع و شفافیت معرفی کند، درحالی‌که در واقع ممکن است همچنان به بازتولید هژمونی‌های موجود در گفتمان هنر پردازد.

اخیراً، در اطلاعات جدیدی که در تارنمای موزه هنر زوریخ منتشر شده، هیئت‌امنا مجموعه بوهرل تصمیم به ارزیابی دوباره منشأ آثار گرفته است. این اقدام به دلیل شیوه جدیدی است که وزارت امور خارجه ایالات متحده در مارس ۲۰۲۴ برای مقابله با هنر غارت‌شده توسط نازی‌ها پیشنهاد کرده است. این پیشنهاد که تفسیری گسترده از «اصول واشنگتن» در سال ۱۹۹۸ را نمایان می‌سازد، جریانی را در موزه‌ها برای بررسی منشأ آثار به راه انداخته است. موزه هنر زوریخ ادعا می‌کند که این رویه پیشنهادی، مطابق با استراتژی منشأ جدیدی است که در مارس ۲۰۲۳ توسط این موزه اتخاذ شده بود. در تارنمای موزه آمده است: «ما از این گام و موضع بنیاد امیل بوهرل برای رسیدگی به ادعاهای بازگشت آثار استقبال می‌کنیم، حتی اگر متأسف باشیم که پنج نقاشی از اتاق‌های موزه از پنجشنبه ۲۰ ژوئن از دید بازدیدکنندگان ما حذف خواهد شد.

باین حال، بنیاد بر اساس توافق نامه و مفاد قرارداد وام دائم عمل می کند.» (برگرفته از بیانیه به روزرسانی شده در سایت به تاریخ ۱۴ ژوئن ۲۰۲۴، موزه هنر زوریخ)؛ بنابراین، گفتمان اخلاقی موزه را می توان مطابق نمودار ۴ مفصل بندی نمود.



نمودار ۳. مفصل بندی دال های متناسب به دال مرکزی "اخلاق" در موزه هنر زوریخ

#### ۴. گفتمان نهادی (هژمونی گفتمان موزه ای)

موزه هنر زوریخ، به عنوان یک نهاد فرهنگی - اجتماعی عمومی، در نمایشگاه آینده ای برای گذشته تلاش کرده است تا با استفاده از کنش های موزه ای، فرصتی برای تعامل و هم اندیشی مخاطبان در خصوص مسائل اجتماعی، سیاسی و اخلاقی مرتبط با مجموعه های به نمایش درآمده فراهم کند. نخست، موزه ایستگاه هایی برای شنیدن و تأمل در بیانیه های صوتی و تصویری کارشناسان و مورخان فراهم کرده است (شکل ۵). دوم، ایجاد ایستگاه های نظرسنجی دیجیتال برای بازدیدکنندگان که در آن ها می توانند درباره نمایشگاه و آینده چنین رویدادهایی اظهار نظر کنند (شکل ۳). سوم، در آخرین اتاق نمایشگاه، دیواری وجود دارد که بازدیدکنندگان می توانند نظرات و سؤالات خود را آزادانه بر کارت هایی نوشته و بر دیوار نصب کنند. با این اقدام موزه فضایی را برای مفصل بندی صداهای متفاوت و به حاشیه رانده شده فراهم می کند. نظرسنجی ها فرصتی برای گشودگی به صداهای متفاوت، امکان بازتعریف و چالش با مرزهای گفتمانی موجود را فراهم می آورند. به ویژه، پرسش هایی که در ایستگاه های نظرسنجی مطرح شده اند، مانند «آیا اگر بدانید اثری با پول حاصل از فروش اسلحه خریداری شده است، دریافت شما از آن تغییر خواهد کرد؟» یا «آیا بررسی تاریخیچه (سرگذشت) یک اثر هنری در موزه ضروری است؟»، نشان دهنده دعوت به بازنگری در گفتمان های مسلط تولید شده در فضای گفتمانی موزه هنر زوریخ است. چنان که در تارنمای موزه آمده است:

«ما از شما می خواهیم که به ما بگویید چه فکر و چه احساسی دارید.

[نظرسنجی ها] فرصت شما برای انجام این کار است. به این ترتیب، شما

بخشی از فرایندی خواهید شد که در آن موزه هنر نقش خود را در جامعه

دوباره ارزیابی می‌کند»، (برگرفته از مقاله در این نمایشگاه چه چیزی یاد

خواهید گرفت؟ تارنمای موزه هنر زوریخ، 25: Jun, 2024)

مطابق با بیانات برگزارکنندگان نمایشگاه، موزه هنر زوریخ نه قصد دارد زمینه تاریخی مرتبط با گردآوری مجموعه بوهرل را انکار کند و نه آن را خوش‌نما جلوه دهد. آلیا اسلیتر یکی از برگزارکنندگان پروژه نمایشگاه می‌گوید:

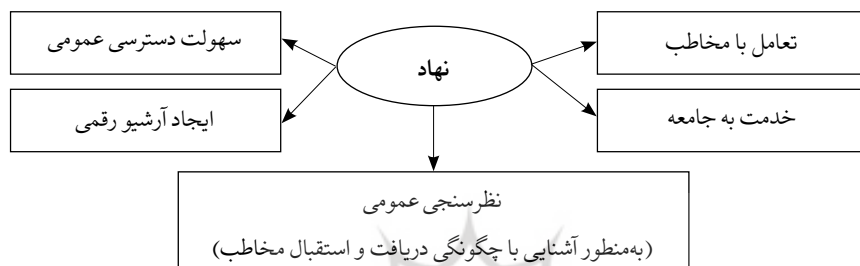
«ما نمی‌توانیم گذشته را عوض کنیم، اما می‌توانیم با آن درگیر شویم، شیوه

سخن گفتن درباره آن را تغییر دهیم و از آن برای آینده درس بگیریم.»

کیم اشتنگل در بیانیه صوتی - تصویری نمایشگاه بیان می‌کند که موزه هنر زوریخ قصد ندارد حکمی در خصوص گذشته صادر کند، بلکه به وظیفه خود در برقراری پیوند با جامعه عمل می‌کند. به گفته اشتنگل، این موزه از نمایشگاه به‌عنوان فرصتی استفاده می‌کند تا با مخاطبان وارد گفتگو شود و حتی از طریق آن، گذشته خود را ارزیابی کند. هدف موزه خلق فضایی است که به سمت آینده‌ای جدید حرکت کند و به تعامل با جامعه اهمیت دهد.

در گفتمان موزه‌ای، «دسترسی» عمومی به مجموعه‌ها به‌ظاهر به‌عنوان «گره‌گاه» و «نقطه کانونی» مطرح است و میان اهالی موزه بر سر آن توافق نظر وجود دارد. با این حال، به‌زعم نگارندگان، مفهوم «دسترسی» به‌عنوان «دال شناور» در فضای گفتمانی موزه‌های مختلف عمل می‌کند و به شیوه‌های گوناگون فهم و تفسیر می‌شود. هر گفتمان تلاش می‌کند تا به شیوه خاص خود به آن معنا ببخشد و میان گفتمان‌های مختلف بر سر معنادگی به آن رقابت است: از یک‌سو، در گفتمان نهادی موزه هنر زوریخ (همانند بسیاری از موزه‌های دیگر)، «دسترسی» به معنای امکان بازدید عمومی از آثار هنری شاخص معنا می‌شود. بدین ترتیب، به استناد قدرت گفتمان نهادی موزه، آثار مجموعه بوهرل، به‌رغم اینکه به شیوه مشکوک و غیراخلاقی گردآوری شده‌اند، بدون اشاره به نام و مشخصات صاحبان اصلی آن‌ها در موزه به نمایش عمومی گذاشته می‌شوند. از سوی دیگر گفتمان رقیب (گفتمان اخلاقی)، دال شناور «دسترسی» را به‌مثابه فرصت مواجهه عمومی با مدارک و مستندات مرتبط با منشأ شاهکارهای هنری به‌نمایش درآمده تعریف می‌کند. گفتمان (اخلاقی) به دنبال این هدف است که موزه را به آگاهی‌رسانی در خصوص خاستگاه و شیوه گردآوری آثار در سطح عمومی دعوت کند؛ آنچه که در زمان افتتاح بخش الحاقی موزه هنر زوریخ، از مصادیق دسترسی در

نظر گرفته نشده است. موزه هنر زوریخ، با برجسته‌سازی برخی کنش‌های موزه‌ای در فضای نشان‌دار موزه، مانند نمایش عمومی آثار و ایجاد آرشیو دیجیتال با قابلیت دسترسی به تاریخ و کاتالوگ کامل مجموعه، می‌کوشد تا نقش خود را به‌عنوان بازیگری فعال و نهاد عمومی در خدمت جامعه، برجسته سازد درحالی‌که معنای منتسب شده به دال شناور «دسترسی» در گفتمان نهادی (نمودار ۵) با گفتمان اخلاقی با یکدیگر در تعارض هستند.



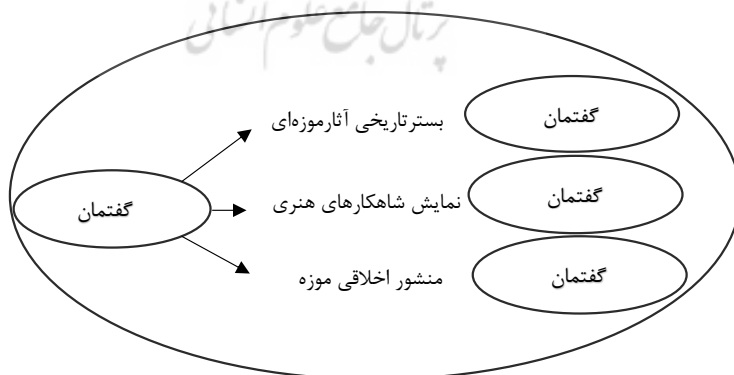
نمودار ۴. مفصل‌بندی دال‌های منتسب به دال مرکزی «نهاد عمومی» در موزه هنر زوریخ

### بازنمایی نظم گفتمانی حاکم بر موزه هنر زوریخ

بازنمایی نظم گفتمانی حاکم بر موزه هنر زوریخ را می‌توان در چارچوب تقابل میان گفتمان‌های متعارض و تلاش برای تثبیت معنا و رسالت نهاد موزه در قبال آثار مجموعه بوهرل، تحلیل کرد. در شرایطی که نزاع گفتمانی بر سر گسترش موزه و نمایش مجموعه امیل بوهرل اوج گرفته بود، موزه با مداخلات هژمونیک خود، تلاش کرد تا این تنش‌ها را مدیریت نماید. در فضای گفتمانی موزه هنر زوریخ (نمودار ۶)، دو گفتمان کلان شکل گرفته است: گفتمان هنر که بر استقلال و خود آئینی اثر هنری و بی‌طرفی آن از زمینه‌های تاریخی و سیاسی تأکید دارد و دیگر گفتمان اخلاقی که موزه را درباره منشأ آثار، مسئول می‌داند. نزاع میان این دو گفتمان نمونه‌ای بارز از کشمکش میان هویت‌های گفتمانی متعارض، در تلاش برای مفصل‌بندی دال‌های شناور «مسئولیت اخلاقی» و «زیبایی هنری» در چارچوب نظم گفتمانی موزه هنر زوریخ است. در این راستا، هر یک از گفتمان‌ها می‌کوشد تا دستورالعمل متفاوتی برای کنش موزه تدوین کند. درحالی‌که موزه هنر زوریخ نمایش آثار هنری را اصلی‌ترین کارکرد خود می‌داند، گفتمان اخلاقی جامعه موزه را به‌دلیل پذیرش مجموعه امیل بوهرل و نمایش آن در موزه به باد انتقاد می‌گیرد.



کشمکش میان این دو گفتمان به واسطه گفتمان هژمونیک موزه‌ای (نهادی) سازمان دهی و متعادل می‌شود. به بیان دیگر، موزه هنر زوریخ، در مقام یک نهاد فرهنگی، با توسل به گفتمان موزه‌ای به عنوان یک نظم هژمونیک، با مفصل بندی هژمونیک عناصر گفتمان هنری و اخلاقی، میان این دو گفتمان متعارض، نوعی تعادل گفتمانی برقرار کند. موزه هنر زوریخ با تأکید بر هویت خود به عنوان یک نهاد هنری و با برجسته سازی جنبه های زیبایی شناسانه آثار، از تصمیم خود برای نمایش «شاهکارهای هنری» مربوط به جنگ جهانی دوم دفاع و حمایت می‌کند. از سوی دیگر موزه نمایش مجموعه بوهرل را در نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته»، به عنوان بخشی از تاریخ اجتماعی و فرهنگی و حافظه اجتماعی دوران جنگ، مشروعیت می‌بخشد. این فرایند غیریت سازی میان دو گفتمان هنری و اخلاقی را به گونه ای مدیریت می‌کند که هرچند گفتمان اخلاقی در حاشیه قرار می‌گیرد، اما حضور آن به شکل یک دغدغه ثانویه در نظم گفتمانی موزه لحاظ می‌شود. این اقدام، کوششی برای طبیعی سازی و مشروعیت بخشی به تصمیم موزه برای پذیرش و نمایش مجموعه بوهرل است. انتشار بیانیه اخیر بنیاد بوهرل در تاریخ ۱۴ ژوئن ۲۰۲۴، نمونه‌ای از تلاش موزه برای پاسخ به فشارهای ناشی از انتقادهای گفتمان اخلاقی و تقاضاهای استرداد آثار غارت شده در جنگ جهانی دوم، است. این بیانیه با تعهد به اصول واشنگتن و پذیرش قواعد اخلاقی موزه‌ها در خصوص پرونده‌های بازگشت آثار، در تلاش است تا دال «عدالت» و تعهد به «کدهای اخلاقی» را در زنجیره هم‌ارزی رسالت موزه مفصل بندی کند. با این وجود، متصدیان موزه در بیانیه‌های رسمی خود، بارها تأکید کرده‌اند که آثار هنری، مستقل از سیاست‌های تاریخی و تجربیات زیسته دوران خود هستند. این استدلال، باهدف جلب موافقت عمومی برای مشروعیت بخشی به تصمیم موزه در نمایش مجموعه بوهرل انجام می‌شود.



نمودار ۵. نظم گفتمانی موجود در موزه هنر زوریخ

## نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تحلیل نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته» در موزه هنر زوریخ و بهره‌گیری از نظریه گفتمان لاکلاو و موفه، به بررسی نقش و رسالت موزه‌ها در فرایند خلق معنا و بازنمایی فرهنگ پرداخته است. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که موزه‌ها به‌عنوان نهادهای فرهنگی در پیوند با جامعه، نقش محوری در ساختاردهی و هژمونیک کردن گفتمان‌ها ایفا می‌کنند. در گام نخست، از تحلیل فضای گفتمانی موزه، گفتمان‌های «تاریخی»، «هنری»، «اخلاقی» و «نهادی (موزه‌ای)» در موزه هنر زوریخ شناسایی شد. این گفتمان‌ها در فضای موزه با یکدیگر در تعامل و تقابل هستند و هر یک به نحوی در فرایند تثبیت معانی موجود در نمایشگاه نقش دارند. آثار مجموعه بوهرل در تفاسیر گفتمان‌های رقیب گاهی (در گفتمان هنر) با تأکید بر زیبایی‌شناسی و به‌عنوان مفهومی مستقل از مسائل اجتماعی و سیاسی تعریف و ارزش‌گذاری می‌شود و گاه (در گفتمان تاریخی) به‌عنوان محصولی که با زمینه‌های تاریخی و اجتماعی گره‌خورده است، مورد توجه قرار می‌گیرد. از دیدگاه محققان و از منظر نظریه تحلیل گفتمان انتقادی لاکلاو و موفه، برجسته‌سازی «زیبایی‌شناسی» ابزاری در دست موزه برای نادیده‌گرفتن و به حاشیه راندن رویدادهای تاریخی و اجتماعی مرتبط با مجموعه تلقی می‌شود.

شیوه معنادهی به مفهوم «موزه» نیز در این فضای تعارض و کشمکش گفتمانی قابل توجه است. این نکته که موزه هنر زوریخ می‌تواند صرفاً مکانی برای لذت زیبایی‌شناسانه و حفظ و نمایش آثار هنری است، یا بایستی فضایی برای بازاندیشی، تحلیل و مواجهه با پرسش‌های اخلاقی و اجتماعی باشد. پرسشی که محققان در پی یافتن پاسخ آن بودند این بود که موزه هنر زوریخ چگونه در این فضای تعارض معنایی میان گفتمان‌های رقیب نقش خود را تعریف می‌کند؟ آیا این نقش به تداوم گفتمان هژمونیک هنر کمک می‌کند یا زمینه‌ای برای پرسش‌گری فراهم می‌آورد؟

بر اساس یافته‌های پژوهش در موزه هنر زوریخ، گفتمان موزه‌ای (نهادی) از طریق مداخلات هژمونیک خود، اقدام به سازماندهی و تعدیل تنش میان گفتمان‌های رقیب (تاریخی، هنری، اخلاقی) می‌کند. موزه با تأکید بر رسالت موزه هنر در نمایش «امر زیبا» و برجسته‌سازی اهمیت زیبایی‌شناختی آثار هنری، می‌کوشد تا روایت‌های رقیب را به حاشیه براند و هرگونه انتقاد یا بحث پیرامون منشأ آثار (مانند غارت فرهنگی یا استعمار) را به‌عنوان موضوعاتی حاشیه‌ای در مقایسه باهدف موزه تلقی می‌کند. نهاد (موزه) با مشروعیت‌بخشی به گفتمان هنر و با تأکید بر این ایده که هنر بایستی

مستقل از روایت‌های اجتماعی و سیاسی و به صورت «خشی و بی طرف» در نظر گرفته شود، می‌کوشد تا مسئولیت‌های خود را نسبت به روایت‌های تاریخی و اجتماعی به عنوان بخشی از «مسائل خارج از هنر» نادیده بگیرد.

گفتمان نهادی (موزه) در موزه هنر زوریخ، با برپایی نمایشگاه آینده‌ای برای گذشته تلاش کرده است تا در کنار حامیان زیبایی‌شناسی به مخاطبان منتقد نیز صدا دهد. نمایشگاه آینده‌ای برای گذشته موفق شده است تا گفتمان‌های متعارض و متقابل (هنری و اخلاقی) را به نحوی همگرا کرده و با مدیریت خصومت میان گفتمان‌ها به نظم گفتمانی موزه انسجام و سازماندهی ببخشد. موزه هنر زوریخ به عنوان یک نهادهای فرهنگی، نقشی فعال در نقاط تلاقی میان گفتمان‌های رقیب ایفا می‌کند و با ایجاد فضاهای دیالوگ، ضمن نمایش شاهکارهای هنری، زمینه را برای تأمل در تحقیقات منشأ و بازنگری هویت تاریخی فراهم آورده است.

### پیشنهادها

همان‌طور که نمایشگاه «آینده‌ای برای گذشته» تلاش دارد نقش نهاد موزه را در قبال آثار حساس و مناقشه برانگیز به چالش بکشد، این جستار نیز با تحلیل گفتمان‌های حاکم بر نظم گفتمانی موزه هنر زوریخ که اخیراً با مناقشاتی پیرامون منشأ آثار موزه‌ای مواجه شده است، مخاطبان را به تفکر و تأمل درباره منشأ و خاستگاه آثار موزه‌ای و رسالت موزه‌های هنر دعوت می‌کند. در این راستا، پیشنهادهای زیر برای پژوهش‌های آتی ارائه می‌شود:

#### ۱. بررسی رسالت موزه‌ها در پرداختن به موضوعات حاشیه‌ای و فرعی:

پژوهش‌های آینده می‌توانند به بررسی این مسئله پردازند که آیا رسالت موزه‌ها تنها محدود به موضوعات مرتبط با حوزه تخصصی خود (در اینجا مباحث مرتبط با دنیای هنر مانند سبک، فن، ابعاد و موارد مشابه) است، یا اینکه باید به دیگر موضوعاتی که ممکن است «حواشی» و «فرعی» تلقی شوند (مانند زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی و اخلاقیات مرتبط با گردآوری، تملک و نمایش آثار موزه‌ای) نیز توجه کنند.

#### ۲. تحلیل گفتمان‌های طبیعی و عینیت‌یافته در تاریخ موزه‌ها: مطالعات آینده

می‌توانند به بررسی گفتمان‌های موزه‌ای در برهه‌های مختلف تاریخی پردازند و تحلیل کنند که چگونه این گفتمان‌ها طبیعی و بدون رقیب تلقی شده‌اند. این پژوهش‌ها می‌توانند نشان دهند که چگونه موزه‌ها در طول تاریخ به بازنمایی

و مدیریت آثار هنری و فرهنگی پرداخته‌اند و چگونه این گفتمان‌ها در برابر تغییرات و تحولات اجتماعی و فرهنگی مقاوم یا تطبیق‌پذیر بوده‌اند.

۳. ارزیابی عملکرد موزه‌ها: ممکن است در برهه‌هایی از تاریخ، گفتمان‌های موزه‌ای طبیعی و بدون رقیب به نظر برسند، اما در شرایط کنونی که جلسات و گردهمایی‌های متعددی از سوی شورای بین‌المللی موزه‌ها (ایکوم) بر ترویج برابری، عدالت اجتماعی و شفافیت در عملکرد و بازاندیشی در موزه تأکید دارند، به‌ویژه با توجه به شعار سال شورای بین‌المللی موزه‌ها (ICOM) در سال ۲۰۲۰ با عنوان «موزه‌ها برای برابری: تنوع و شمول»، وقت آن رسیده است که پژوهش‌های آتی به ارزیابی این اصول در عملکرد موزه‌ها بپردازند. این تحقیقات می‌توانند به درک بهتری از نقش موزه‌ها در عصر کنونی و نیاز به توجه به مسائل گسترده‌تر و پیچیده‌تر در حوزه هنر کمک کنند.

## تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

## ORCID

Maryam Dashtizadeh • <https://orcid.org/0000-0002-2970-6598>

Nazanin Malekian • <https://orcid.org/0000-0003-1805-3357>

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

## منابع و مأخذ

- سلطانی، علی اصغر (۱۳۸۴). قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران، تهران: نی.
- کسرای، محمدسالار و پورشیرازی، علی (۱۳۸۸). نظریه گفتمان لاکلا و موفه ابزاری کارآمد در فهم و تبیین پدیده‌های سیاسی، فصلنامه سیاست، دانشگاه تهران، ۳۹ (۳)، ۳۳۹-۳۶۰.
- مقدمی، محمدتقی (۱۳۹۰). نظریه تحلیل گفتمان لاکلا و موفه و نقد آن، معرفت فرهنگی و اجتماعی، ۲ (۲)، ۹۱-۱۲۴.
- هوارث، دیوید (۱۳۷۷). نظریه گفتمان، فصلنامه علوم سیاسی، ترجمه سید علی اصغر سلطانی، ۱ (۲)، ۱۵۶-۱۸۳.
- یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹). کتاب نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمه هادی جلیلی، تهران: انتشارات نی.
- Alberti, S. J. M. M. (2005). Objects and the Museum. *Isis*, 96(4), 559-571. DOI: 10.1086/498593
- Cuno, J. (2008). *Who Owns Antiquity?: Museums and the Battle Over Our Ancient Heritage*. Princeton University Press. <http://dx.doi.org/10.1017/S0009840X09001176>.
- Hannay, A. (1954). The Concept of Art for Art's Sake. *Philosophy*, 29, 44 - 53. <https://doi.org/10.1017/S0031819100022129>.
- Howarth, David. (1998). "Discourse Theory," *Political Science Quarterly*, translated by Seyed Ali-Asghar Soltani, No. 2, pp. 156-183 [In Persian].
- Laclau & Mouffe, C (1985) *Hegemony and Socialist Strategy: Toward a Radical Democratic Politics*. London: verso
- Macdonald, S. (2008) *Difficult heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London & New York: Routledge. DOI: 10.4324/9780203888667.
- Oost, T. I. (2018). Restitution Policies on Nazi-Looted Art in the Netherlands and the United Kingdom: A Change from a Legal to a Moral Paradigm? *International Journal of Cultural Property*, 25(2), 139-178. doi:10.1017/S0940739118000103
- Prettejohn, E. (2008). Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting. <https://doi.org/10.5860/choice.46-0072>.
- Schorch, P. (2020). Sensitive Heritage: Ethnographic Museums, Provenance Research and the Potentialities of Restitutions. DOI:10.29311/mas.v18i1.3459.
- Soltani, A. (2005). Power, Discourse, and Language: Mechanisms of Power Flow in the Islamic Republic of Iran. Tehran: Ney Publishing [In Persian].
- Moghaddami, M. (2011). "Laclau and Mouffe's Discourse Analysis Theory and Its Critique," *Cultural and Social Knowledge*, Vol. 2, No. 2, pp. 91-124 [In Persian].

Murphy B.L. (2016). Museums, Ethics and Cultural Heritage. London & New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315560151>.

Milosch, J. (2016). Advocating For International Collaborations, World War II-era provenance research in museum. In Museums, Ethics and Cultural Heritage Edited By Murphy B. L. London & New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315560151>.

Jørgensen, M. and Phillips, L. (2010). Discourse Analysis as Theory and Method. Translated by Hadi Jalili. Tehran: Ney Publishing [In Persian].

URL1 :<https://www.euronews.com/culture/2023/11/13/the-artwork-is-not-guilty-swiss-museum-unveils-controversial-nazi-era-collection>

URL2:<https://www.nytimes.com/2021/10/11/arts/design/kunsthau-zurich-buhrle-collection>

URL3: <https://www.frieze.com/article/ugly-provenance-kunsthau-zurichs-collection>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

