

## تحول در نگرش‌ها: نمایشگاه ۱۹۱۰ (مونیخ) به مثابه چرخشی تصویری\*

نویسندگان: آوینوام شلیم، اوا- ماریا تروئلنبرگ

مترجم: ستاره نصری<sup>۱</sup>

۱. پژوهشگر دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

این دو، هم در گذشته و هم تا حدی در زمان حال، بزرگترین "دیگری" در نسبت با تاریخ و هنر اروپا محسوب می‌شوند. شیفتگی اروپاییان به هنر اسلامی، پیشینه‌ای به قدمت قرون وسطی آغازین دارد. یعنی برهه-ای از زمان که نخستین کالاهای مجلل سرزمین‌های اسلامی، که اغلب شامل منسوجات و صنایع هنری ممتاز و ظریف اسلامی می‌شد، در بازارها و مجموعه‌های سلطنتی و کلیساهای غرب لاتین خودنمایی کردند. این کالاها، مسیری پرپیچ و خم را از سر گذراندند و در این میان، گاه آمیخته به معنایی نو و گاه عاری از معنای پیشین می‌گشتند؛ گاهی مرتبط با تصویرسازی‌هایی دینی و برآمده از فضاهایی شگفت‌انگیز و هم‌پیوند با پیکره‌ها و صحنه‌های کتاب مقدس و گاهی حاصل به تصویر کشیدن واقعی و ملموس دشمنان، جنگ‌های صلیبی ایوبیان، نظامیان مملوک و یا درباریان حکومت عثمانی. این کالاها همچنین می‌توانستند نمودی از تمایلات و آمال پنهان یک ذهن اروپایی و در پیوند با یک سبک زندگی غریب و متفاوت و یا به عنوان منبعی برای فانتزی‌های اروتیک نیز محسوب شوند.

با همه این‌ها شرق و هنر اسلامی در طول این سال‌ها حضوری بی‌وقفه در اروپا داشت. ورای سلطه سیاسی و فرهنگی اسلام در برخی سرزمین‌های اروپایی همچون اسپانیا، سیسیل و بالکان، انتقال صنایع هنری و دانش ادبی از جهان اسلام به سایر نقاط اروپا نیز بی‌وقفه ادامه داشت. این مواجهه پیوسته غرب و شرق، چه در گذشته و چه در زمان حال، منبعی ژرف برای الهام و تاثیرپذیری در پیشینه فرهنگی و هنری اروپا (و حتی رنسانس و نوزایی آن) محسوب می‌شد. علی‌رغم تحولات گوناگونی که در برداشت غرب از شرق و هنر اسلامی، در نتیجه ۱۵۰۰ سال روابط آمیخته به جنگ و صلح حاصل شده، همچنان هویت این

از دید تاریخ‌نگاری معاصر و با نگاهی به تحقیقات گذشته، ممکن است این‌گونه به نظر آید که همسو با تحولات پارادایمی، جهان نیز خودبه‌خود با آن دچار تغییر می‌شود. محققین، همگام با هر پارادایم، ابزاری نو برای جستجو در حوزه‌هایی جدید در دست می‌گیرند و یا حتی به کمک همان ابزارهای پیشین و با جستجو در همان حوزه‌های قبلی، به دستاوردهایی نو و متفاوت دست می‌یابند. گویی به یک باره همه چیز، در پیوند و سازگاری با مفاهیم جدید، دگرگون می‌شود.

اغلب تحولات علمی و نقاط عطف تاریخ بشر که در طی آن‌ها تغییراتی اساسی در دیدگاهها و رویکردها صورت می‌گیرد، در حین مواجهه با "دیگری" رخ می‌دهد. یعنی جایی که دو سپهر فرهنگی با یکدیگر روبرو می‌شوند. ورود و معرفی "دیگری" به سپهر یک فرهنگ و گفتمان عقلانی حاکم بر آن، پدیده‌ای جالب توجه است که همچون مفهوم "دیگربودگی"<sup>۲</sup>، به عنوان یک نظام فکری دوئالیستی، سوالات بی‌شماری را موجب می‌شود. این پدیده، یکی از مهم‌ترین وجالب‌ترین مظاهر کنش آدمی از منظر بیولوژیک، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است. در این میان، واکاوی در شیوه‌های متفاوتی که در طی آن‌ها "دیگری" به نحوی مردود شمرده می‌شود، تغییر ماهیت می‌دهد، پذیرفته، تقدیس و یا تعدیل شده و یا به کنار رانده می‌شود، همه و همه می‌تواند شناختی دقیق‌تر از اهداف سیاسی و نظام حاکم را موجب شود. روندی که در پی آن، فرهنگی که "دیگری" را به "خود" پذیرفته، کنترل و قدرت خود را اعمال می‌کند و حتی ممکن است به نوشتن دوباره تاریخ هر دو سویه نیز اقدام کند.

شرق به طور عام و هنر اسلامی به طور خاص، و پیوندهای ناگسستی این دو با یکدیگر، نقش مهمی را در آفرینش هویت اروپایی ایفا کرده‌اند.

\* این مقاله برگردانی است از یکی از یادداشت‌های منتشرشده در کاتالوگ نمایشگاه "آینده سنت- سنت آینده"

اشیا، آمیخته با مفاهیمی زاینده تفکر غربی است؛ مفاهیم و برجسب-هایی که بر "بیگانه" بودن این آثار تاکید دارد. غلبه این نوع نگاه بیگانه‌پندارانه، نه تنها در خدمت نیاز غرب به فهم و شناخت جهان و سیستماتیک کردن آن در قالب صفرو صد بود، بلکه فضایی را برای بازتعریف هویت "دیگری" هرچند از دریچه نگاه و ذهنیت غربی ایجاد کرد. علاوه بر این، هم‌پوند دانستن اشیاء هنر اسلامی با کیفیاتی همچون غیرمعمول بودن یا بیگانه بودن، فضایی مبهم و آشفته را در درک و تفسیر این آثار موجب گشت. در چنین موقعیتی، این اشیاء غیر خودی در ذهن انسان غربی ناشناخته و پردازش نشده رها شد. ایجاد چنین نظامی توسط اروپایی‌ها، که به ظاهر به درک و شناخت کالاهای شرقی بیگانه کمک می‌کرد، از سویی در تضاد با این هدف عمل می‌کرد. یکی از نقاط عطف در فهم و برداشت از شرق، در اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ رخ داد و این تحول در "نگاه به شرق"، در نمایشگاه هنر اسلامی مونیخ در ۱۹۱۰ به اوج خود رسید. رویدادی که می‌توان آن را به زبان توماس گن<sup>۲</sup>، نوعی انقلاب علمی در مطالعه و تفسیر آثار هنر اسلامی دانست. مسلماً می‌پذیریم که زبان، قدرتی عظیم در دگرگون-ساختن دیدگاه‌ها و مفاهیم دارد و تاریخ و پیشینه انگاشت‌های ما نیز گواهی بر تاثیرگذاری کتاب‌ها، منابع مکتوب و ایده‌های مطرح شده بر کاربران این متون است و این چنین است که اندیشه‌های مکتوب و گاه شفاهی، دیدی نو و چشم‌اندازی متفاوت برای درک و تفسیر آنچه از گذشته به‌جای مانده به ما می‌دهند. این ایده‌های زبانی ممکن است درهم‌تنیده با الگوهای زیبایی‌شناختی نو و یا در جهت رواج این ایده‌ها عمل کنند. سخن کوبلر<sup>۳</sup> در کتاب معروف‌اش با نام "شکل زمان"<sup>۴</sup> (۱۹۱۰) به طرز قابل توجهی به این بحث مرتبط است؛ یکی از بخش-های مهم در تسلسل تاریخی وقایع هنری، تغییرات ناگهانی در محتوا و شیوه بیانی آثار است. تحولی که طی آن تمامیت فرم زبان به ناگاه طرد شده و با زبانی نو و اجزایی متفاوت و دستوری ناآشنا و نامتعارف جای-گزین می‌شود که نمونه بارز آن را می‌توان تغییرات ناگهانی در هنر و معماری غرب در حدود سال‌های ۱۹۱۰ دانست.

بنابراین طراحی نمایشگاه ۱۹۱۰ مونیخ نیز به عنوان راهی برای ایجاد یک تغییر پارادایمی در پنداشت از مشرق‌زمین، قطعاً امری تصادفی نبوده است. پس برای فهم تاثیر واقعی نمایشگاه ۱۹۱۰، که در بطن ساختاری گسترده‌تر یعنی معاصریت حاکم بر روح زمانه در سال‌های ۱۹۱۰ رخ داد، بد نیست نگاهی موشکافانه‌تر به شیوه‌های به‌کار بسته شده در این نمایشگاه در شیوه ارائه آثار داشته باشیم.

هرچند که پیشینه حضور کالاهای فرهنگی شرق در مغرب زمین تاریخچه‌ای طولانی دارد، با این حال در آن سال‌ها به ندرت می‌شد سنت و قاعده ثابتی را برای نمایش این آثار در قالب نمایشگاه‌ها در نظر گرفت. برگزاری نمایشگاه‌های جهانی که مجموعه‌های عظیمی از صنایع اسلامی را به اروپا کشانده بود، موجب ایجاد اشتیاقی فراوان نسبت به این کالاهای بیگانه و میلی برای شناخت عمیق‌تر آن‌ها در نزد کارشناسان حوزه هنر، صنایع ملی و موزه‌ها شد. مهم‌ترین تاثیر به نمایش در آمدن آثار مشرق‌زمین در نمایشگاهی همچون رویداد ۱۸۸۹ پاریس<sup>۵</sup>، ارائه تصویری رمانتیزه شده از شرق و در قالبی قوم‌نگارانه بود. رویکردی که در آن اشیا، مستقلاً به عنوان کالاهایی بدیع و چشم‌نواز

پنداشته می‌شدند. نمایش شرق تبدیل به رویه‌ای ثابت در تاریخ نمایشگاه‌های جهانی و سایر موقعیت‌های عرضه آثار شد و تا پایان قرن نیز همچنان به قوت خود باقی ماند. با این حال، از همان مراحل اولیه آماده‌سازی نمایشگاه مونیخ، یعنی زمانی که نه حتی اسم و مسئولیت-های سازمان‌ها و نه کمیت و کیفیت آثار تعیین نشده بود، یک موضوع به وضوح به چشم می‌خورد؛ اینکه هرگونه اشاره‌ای به نمایشگاه ۱۸۸۹ پاریس منع شده بود و بالعکس، نمایشگاه ۱۹۱۰ مونیخ، جا پای نمایشگاه‌های کوچک‌تر پیش از خود گذاشت که مهم‌ترین آن‌ها نمایشگاه هنرهای اسلامی<sup>۶</sup> پاریس در سال ۱۹۰۳ بود. همچون اهداف و مختصات نمایشگاه مونیخ، یعنی تاکید بر کیفیت هنری و زیبایی-شناختی آثار، نمایشگاه پاریس بدون هیچ قصدی مبنی بر تبدیل‌اش به رویدادی پیش‌تاز، مجموعه‌ای بسیار کوچک‌تر از اشیا را به نمایش گذاشت. در نمایشگاه مونیخ، این رویکرد نوین و ضد قوم‌نگارانه با استفاده از یک استراتژی هوشیارانه در نحوه ارائه آثار به‌کار بسته شد: آثار و اشیا، در سالن‌هایی با چیدمان‌هایی فراخ و بی‌پیرایه و یا در مقابل پیش‌زمینه-ای خنثی مثل یک دیوار عظیم و یا درون ویتترین‌هایی ساده ارائه شدند. برخی از المان‌های تزئینی مرتبط با درون‌مایه‌های شرقی و اسلامی در سالن ورودی با چیدمانی از ارنست فیشر<sup>۷</sup> و در دل فضای معماری ایوانی کلاسیک ایرانی در معرض نمایش قرار گرفتند. اما عمده ۸۰ سالن نمایش به شیوه‌ای خنثی طراحی و تکمیل شد. راهنمای نمایشگاه نیز به طور واضح اهداف و نیات نهفته در پس این چیدمان و این تلقی خاص از نمایش آثار را نشان می‌داد؛ مخاطب اثر باید هنر اسلامی را به شیوه‌ای غیر تاریخی و غیر قوم‌نگارانه و بدون هیچ پیش‌پنداشتی مشاهده کند. در واقع این نوع از نمایش آثار، نوعی پیش‌دستی در ایده "نمایش محض"<sup>۸</sup> بنیامین بود که ۲۵ سال بعد توسط وی مطرح شد؛ مواجهه مخاطب با اثر جدا از بستر تاریخی و ارزش‌های فرهنگی و آیینی و اثری<sup>۹</sup> آن. با پیدایش چنین نگرشی در نمایش آثار، ایده‌هایی پیرامون تصویربرداری از این اشیا (برای مثال بازتولید عکاسانه و کرومولیتوگرافی آن‌ها) نیز شکل گرفت. فردریش ساره<sup>۱۰</sup> تاریخدان و باستان‌شناس حوزه هنر و کیوریتور نمایشگاه مونیخ، به عنوان سیاهی مجرب، به خوبی از اهمیت تصویر آگاه بود. هرچند در آن دوره زمانی کاری نسبتاً پرهزینه و مشقت‌بار بود، با این حال او با جدیت، صنایع هنری و بناهایی را که در طول سفر مکاشفاتی خود به آسیای صغیر و ایران با آن‌ها مواجه شده بود به ثبت رساند (مجموعه‌ای که پیش‌نیازی حیاتی برای مطالعات علمی او شد). متعاقب چنین جریانی، یک کمپین تصویری بزرگ در مونیخ به راه افتاد تا صدها اثر مهمی که تا آن روز در معرض نمایش قرار گرفته بودند، در قالبی تصویری مستند سازی شود. این تصاویر که بدنه اصلی مستندات نمایشگاه ۱۹۱۰ را تشکیل می‌داد، به ابزاری آکادمیک برای مطالعه آثار تبدیل شد. آثاری که پس از پایان نمایشگاه مجدد به موزه‌های سرتاسر جهان و مجموعه‌های شخصی بازگردانده شدند و این امر خلاقانه بودن این کمپین تصویری را، نه تنها به لحاظ فنی بلکه به لحاظ شیوه‌های بصری به‌کاربرده شده در عکس-برداری، نمایان ساخت. این تصاویر که عینیتی سرد و بی‌روح از اشیا را ارائه می‌داد، به نحوی تعمیدی در حکم ابزاری در جهت مطالعات علمی در نظر گرفته شده بود. نمایش اشیا معمولاً از نمای روبرو و یا نماهایی

با این حال این چرخش تصویری وجهی دوگانه داشت. عنوان تاثیرگذار "شاهکارهای هنر محمدی"<sup>۱۶</sup> برای این نمایشگاه نشان‌دهنده دهنده ایده دیگری نیز بود. از آنجایی که عنوان "شاهکار" برای برجسته‌ترین آثار تاریخ هنر غرب به کار می‌رفت، شاهکار پنداشتن آثار هنر اسلامی، انتخابی عامدانه و آگاهانه بنظر می‌رسید. چنین برجستگی برای هنر اسلامی فقط و فقط ثمره مدرنیته و شرایط و مختصات لابراتواروار مطالعات علمی آن دوره بود. به نحوی که اطلاق آن به اشیاء هنر اسلامی، نوعی همتراز دانستن و ارتقا دادن این آثار با شاهکارهای هنر غرب همچون اثر "داوود" میکلائو یا اثری همچون "کارگاه هنرمند"<sup>۱۷</sup> ورمیر بود و در این بین، عملکرد کمپین تصویری سالهای ۱۹۱۰ هم بر شاهکاربودن این آثار صحنه می‌گذاشت. از سویی دیگر پیوند و آشتی با چنین معیارهای سنتی و چنین دلالت‌های نخبه-سالارانه‌ای، حرکتی محافظه‌کارانه نیز محسوب می‌شد. بنابراین جای تعجب نیست که مجموعه آثار نمایش داده شده در مونخ محدود به صنایع قرون میانه اسلامی و آثار مرتبط با گذشته بودند. مفهومی که فلاسفه<sup>۱۸</sup> آن را به درستی "انقطاع تاریخ هنر"<sup>۱۹</sup> نامید. علاوه بر این، از آنجایی که معیارهایی مشخص برای شاهکار خواندن یک اثر وجود ندارد و این مفهوم تا حدی ذهنی و نامعین و در هاله‌ای از ابهام است، اطلاق "شاهکار" به یک اثر، دقیقاً در تضاد با عینیت علمی و سفت و سخت یادشده قرار می‌گرفت.

در سال ۱۹۱۰، هم رویکرد سنتی و هم نگاه آوانگارد به مفهوم "شاهکار بودگی"، چشم‌اندازی نو ایجاد کرد. چشم‌اندازی که صحنه نمایش تاریخ فرهنگی غرب مدرن را به سوی آثار هنری سرزمین‌های اسلامی باز کرد. با این وجود، بازیگر اصلی این صحنه، یعنی هنر اسلامی، با تصویری که گاه غیرقابل دسترس و گاه عقیم می‌نمود، رها شد؛ "شاهکاری زمینه‌زدایی شده و بی‌هیچ پیش پنداشتی". پس در نتیجه این فرایند، نمایش آثار هنر اسلامی در ۱۹۱۰ نمایانگر بعد جدیدی از توصیفات غرب از مفهوم "دیگربودگی" شد.

در مجموع، شیوه‌های بدیع و نو در بازتولید و نمایش آثار در نمایشگاه مونخ، کاملاً با تفکر حاکم بر نمایشگاه در مطابقت بود؛ یعنی ارائه شیوه‌ای نوین در نوع نگاه کردن به آثار هنر اسلامی. این تحولات در چگونه دیدن آثار هنر اسلامی، مخاطب را وادار می‌ساخت تا در برداشت خود از آثار هنر اسلامی و پنداشت‌های همیشگی از شرق، بازنگری داشته باشند و چنین انگیزه پنهانی در پس این نمایش خلاقانه و نو، عمدتاً از دیدگاه‌های طراحان و هنرمندان شرکت‌کننده در این نمایشگاه نشئت می‌گرفت. به گفته آندریا لمر<sup>۲۰</sup>، نمایش هنر "دیگری" در سایر نمایشگاه‌ها هم چون نمایشگاه ۱۹۰۸ مونخ<sup>۲۱</sup> هم بارز و آشکار بود، اما این روح مدرن مونخ در ۱۹۱۰ بود که پارادایم جدیدی را در فهم و شناخت شرق مطرح کرد. همچنین نباید فراموش کنیم که این نوآوری و بدعت در نمایش آثار با روش‌های مجموعه‌داری سنتی و کلیشه‌های موجود در مواجهه با هنر اسلامی مصادف و همزمان شد و در نتیجه آن، عنوانی چون "شاهکارهای هنر محمدی" شکل گرفت؛ پارادایمی با پیشینه‌ای محافظه‌کارانه و در عین حال برجستگی انقلابی و تحول برانگیز برای اشیاء برآمده از سرزمین‌های اسلامی. درواقع این وجه ضد و نقیض و دوگانه، خود تأکیدی است بر پیچیدگی تحولات رخ داده در تعلق از

نزدیک با زاویه جانبی مختصر و در مقابل پیش‌زمینه‌ای ساده و خنثی بود که گاه برخی اجزای آثار نیز در آن حذف می‌شد (برای مثال پایه مجسمه‌ها، ریشه‌های فرش و یا حتی نوشته‌های عجین با نگاره‌ها). یعنی ارائه تصاویری از یک شی از زوایای مختلف برای نمایش هرچه بهتر و دقیق‌تر خصلت تزئینی آن و درک عمیق‌تری از وجود مختلف اثر. در این تصاویر، حتی سفت و سخت‌تر از شیوه به کار بسته شده در نمایشگاه، مفهوم "بژه محض" دنبال می‌شد، بژه‌ای زمینه‌زدایی شده و عاری از هر پیش‌پنداشتی. آثار هنری همچون نمونه‌های یک آزمایش علمی در زیر میکروسکوپ به نظر می‌رسیدند که امکان بررسی موشکافانه‌ای از ساختار و جزئیات آن‌ها فراهم شده بود. این کمپین تصویری به وضوح همزمانی خود و هم‌گامی‌اش را با انقلاب فلسفی بسیار بزرگ‌تری در آن دوره، یعنی ظهور تفکر پدیدارشناسانه، نشان می‌داد؛ برای مثال در سال ۱۹۱۰ هوسرل نگارش متن مشهور خود را آغاز کرد.<sup>۲۲</sup> بر این اساس نمایشگاه مونخ ۱۹۱۰ نه تنها پیوندهای نزدیکی با تزلزل و بحران تاریخی‌نگری اواخر حکومت رایش آلمان داشت بلکه به نظر می‌رسید تشابهاتی نیز با خصائص منجمد عینیت نو<sup>۲۳</sup> در جمهوری وایمار داشته باشد. بنابراین در چنین دوره‌ای، بازتعریف هنر اسلامی، بی‌شک بیانیه‌ای صریح بر ضد رمانتیزه کردن شرق بود. تاجایی که خود مفهوم "دیگری بودگی" نیز توسط عینیت‌گرایی مطالعات علمی تا حدی تعدیل شد.

جالب‌تر اینکه این رویکرد جدید، خود را به نحوی با تحولات و مفاهیم معاصر در حوزه تاریخ هنر همسو کرد. رویکرد ریگل<sup>۲۴</sup> به تاریخ سبک<sup>۲۵</sup> یعنی تمرکز بر مناسبات بین نیت هنر<sup>۲۶</sup> و ویژگی‌های فرمال یک بژه منفرد و تأکید او بر ارتباط نبوغ هنرمند و سلسله مراتب جریان‌ات هنری، موجب شد تا صنایع اسلامی همچون فرش‌ها، کوزه‌ها، عاج‌کاری‌ها نیز جزئی از بدنه تاریخ هنر محسوب شوند. در واقع با شکل‌گیری چنین بحث‌هایی در اواخر قرن ۱۹، فضا و امکانی برای هنر اسلامی ایجاد شد تا در پیکره تاریخ دگرگونی سبک‌ها و تولید هنر جایگاهی برای خود بیابد.

در این میان، کیوریتورهای نمایشگاه ۱۹۱۰ از مزایای این رویکرد بهره بردند و بر حوزه هنر اسلامی غلبه یافتند. درواقع تصاویر عکاسی شده از صنایع اسلامی، چه تصاویر اشیاء در سالن نمایشگاه و چه تصاویر ثبت‌شده در کمپین تصویر، صرفاً نمودی از یک رویکرد مدرن یا علمی نبودند بلکه معبری بودند برای پیوند دادن این اشیاء به جدیدترین گرایش‌ات روش‌شناختی مطالعات هنر و تحولات پارادایمی عظیم آن؛ یعنی اجتناب از انگاشتن اثر هنری به مثابه سندی تاریخی و تلاش در جهت در نظر گرفتن ارزش‌های درونی و مستقل آثار همچون زبان بصری آن‌ها. چنین دیدگاهی مبنی بر مطالعه و تعمق در هنر با دست یازیدن به خود اشیاء و نه سرچشمه‌ها و زمینه‌های شکل‌گیری آن‌ها، با رشد ارزش‌های تصویر و بازتولید عکاسانه، همراه شد و از این تغییر متدولوژیک، بعدها به عنوان اولین "چرخش تصویری" سخن گفته شد. چرخشی که آشکارا تأثیری ژرف بر مفهوم نمایش آثار در نمایشگاه ۱۹۱۰ گذاشت.

نمایشگاهی و نمایش موزه‌ها، هنر اسلامی نیز می‌تواند، پهلو به پهلو با هنر غرب، با ایجاد درکی مشترک به لحاظ بصری و البته بدور از انکار "دیگربودگی" اش، عرضه و مطالعه شود. چشم‌اندازی که وراي فرقه-گرایی و تمایلات ملی‌گرایانه و پارادایم‌های زهوار دررفته‌ای است که مسیری نامتوازن و یک سویه را القا می‌کنند.

### پی‌نوشت

- ۱ Othering
- 2 Thomas S.Kuhn
- 3 George Kubler
- 4 The shape of time
- 5 Rue du Caire
- 6 Exposition des Arts Musulmans
- 7 Ernst Fiechter
- 8 Pure exhibit
- 9 Aura
- 10 Friedrich Sarre
- 11 Philosophie als strenge wissenschaft
- 12 sachlichkeit
- 13 Alois Riegl
- 14 stilgeschichte
- 15 kunstwollen
- 16 Der Ausstellung Meisterwerke Muhammedanischer kunst
- 17 The artist s studio
- 18 Finbarr Barry Flood
- 19 Art history interruptus
- 20 Andrea Lermer
- 21 Ausstellung München 1908
- 22 extrapolation

این هنر در ۱۰۰ سال پیش از آن. بنابراین هدف این نمایشگاه عظیم و برگزارکنندگان آن که قائل به تاثیرگذاري هنرهای اسلامی بر هنر مدرن بودند و حتی آن را به مثابه چراغی برای روشن کردن مسیری پویا در هنر غرب می‌انگاشتند، چندان تعجب برانگیز نیست. متأسفانه چنین هدفی حدود ۱۰ سال بعد، با محدود ساختن مفهوم مدرنیته به عنوان بدعت و خصلتی منحصرأ غریبی، کم کم از نفس افتاد. با این حال بنظر می‌رسد ادغام مفاهیم زیبایی‌شناختی سنتی و گرایشات نوین ارائه شده در نمایشگاه ۱۹۱۰ تا به امروز به قوت خود باقی مانده است.

نمایشگاه ۱۹۱۰ یکی از اولین نمونه‌های نمایشگاه‌هایی است که، همچون قدرت زبان، توانایی ایجاد تغییراتی در چگونگی درک و دریافت تجربیات زیبایی‌شناسانه را داشته اند. نمایشگاه "آینده سنت- سنت آینده" نیز پارامترهای جدیدی را در نوع ارائه "هنر دیگری" مطرح می‌کند و هدف آن نشان دادن این امر است که گرایشی نوین در حاشیه یا هرآنچه خارج از مرکز می‌خوانیم، در حال ظهور است؛ گرایشی که ادوارد سعید آن را برون‌یابی<sup>۲۲</sup> می‌خواند. چنین جریانی، هنرمندان برخاسته از فرهنگ‌های اسلامی و آثارشان را در موقعیتی مشابه و به موازات با سایر هنرمندان معاصر قرار می‌دهد. در واقع تحقق این امکان برای این دسته از آثار هنری، روندی مناسب برای نجات هنر اسلامی از محبس گذشته و ایجاد جایگاهی برای آن، در قلمرو هنر مدرن و معاصر است. البته باید بر این امر تاکید شود که رویکرد اتخاذ شده در این نمایشگاه، چشم‌اندازی جهانی و کاملاً بی‌طرفانه نیست، بلکه آزمونگاهی است برای تفحص در پرسش‌های قرن بیست و یکمی این حوزه. با فراهم شدن چنین شرایطی و با ایجاد زمینه‌ای مناسب برای رویکردهای جدید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی