پوستر نمایشگاه هنر محمدی مونیخ، ۱۹۱۰ ، مأخذ: Lermer and Shalem, 2010

فصلنامهٔ علمی نگره

تبیین جریان هنر اسلامی در نمایشگاه‌های جهانی، جشنواره‌های ملی و دوسالانه‌های هنری

محمدرضا مریدی* بهزاد مریدی**

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۱/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۹
صفحه ۱۱۷ تا ۱۲۹
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

رویدادهای هنری (نمایشگاه‌ها، جشنواره‌ها و دوسالانه‌ها)، زمینه‌ای برای معرفی، مجموعه‌سازی و مستندسازی آثار هنر اسلامی بوده‌اند و نگارش تاریخ هنر اسلامی و گزینش و انتخاب موزه‌ها را جهت داده‌اند. **هدف** مقاله حاضر مطالعه رویدادهای هنر اسلامی و تاثیر آن بر معرفی و نمایش آثار هنر اسلامی است و این **سئوالها** دنبال می‌شود که: ۱- چگونه نمایشگاه جهانی که از سال ۱۸۵۱ آغاز شد و بازتولیدکننده گفتمان استعمار بود، روایت شرق‌شناسانه از هنر اسلامی را شکل داد؟ ۲- چگونه نمایشگاه‌های هنر ملی که بعد از ۱۹۲۰ و پس از تأسیس اولین دولت‌های ملی در سرزمین‌های اسلامی رونق گرفتند و بازتولید گفتمان ملی‌گرایی شدند، روایت ملی‌گرایانه از هنر اسلامی را شکل دادند؟ ۳- چگونه دوسالانه‌های هنری که از دهه ۱۹۸۰ بازتولیدکننده گفتمان جهانی‌شدن هستند، روایت معاصر از هنر اسلامی ارائه و شکل می‌دهند؟ **روش این تحقیق** مبتنی بر مطالعات رویدادی و روش گردآوری اطلاعات مبتنی بر تحلیل اسنادی است. به این منظور با روش مطالعه اسنادی به تحلیل مستندات و گزارش‌ها درباره رویداهای هنر اسلامی می‌پردازیم و داده‌ها و اطلاعات را مبتنی بر «تحلیل روند» سازماندهی می‌کنیم تا روند برگزاری نمایشگاه‌ها و تأثیر آن بر نمایش آثار هنر اسلامی روشن شود. **نتایج** پژوهش سه جریان را در برگزاری رویدادهای هنری متمایز می‌کند؛ اول، در نمایشگاه‌های جهانی (که از نمایشگاه ۱۸۵۱ لندن آغاز و تا نمایشگاه هنر محمدی در سال ۱۹۱۰ در مونیخ تداوم یافت)، هنر اسلامی به عنوان هنر شرقی و مستعمراتی معرفی و ارائه شد و روایتی شرق‌شناسانه بر آن غالب گردید. دوم، در نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های ملی (که توسط کشورهای تازه استقلال‌یافته و دولت‌های تازه تأسیس شده پس از ۱۹۲۰ برگزار می‌شد)، هنر اسلامی به عنوان میراث فرهنگی و بخشی از دارایی و ثروت ملی به نمایش می‌آمد و به تدریج روایت ملی‌گرایانه بر هنر اسلامی غالب شد. سوم این که نمایشگاه هنر اسلامی در سال ۱۹۷۶ پایانی بر جریان پیشین بود و با افول ملی‌گرایی و برآمدن گفتمان جهانی‌شدن، نمایشگاه‌های هنر اسلامی نیز وارد مرحله تازه‌ای شدند. این بار دوسالانه‌های هنر معاصر به نمایش و ارائه هنر اسلامی مدرن و معاصر پرداختند. با این حال آنچه در این رویدادها به عنوان هنر اسلامی معاصر ارائه شده، روایتی از هنر معاصر در سرزمین‌های اسلامی است و بیش از آنکه معرف هنر اسلامی باشد، دربرگیرنده تجربه‌های هنر معاصر است که اغلب ساختارشکن و انتقادی‌هستند.

کلیدواژه‌ها

هنر اسلامی، نظم نمایشگاهی، نمایشگاه جهانی، دوسالانه هنری، هنر اسلامی معاصر

* دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر Email:Moridi.mr@art.ac.ir
**استادیار گروه زبانشناسی و زبان های خارجی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران Email:behzadmoridi@pnu.ac.ir

مقدمه

رویدادهای هنری (نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و فستیوال‌ها) زمینه‌ای برای مستندسازی و مجموعه‌سازی آثار هنری هستند که نگارش تاریخ هنر را سمت و سو داده و گزینش و انتخاب موزه‌ها را جهت می‌دهند. برگزاری نمایشگاه‌های هنری تاریخ پر فراز و نشیبی دارد و در دوره‌های مختلف کارکردهای متفاوتی پیدا کرده است. هنر اسلامی نیز برساخته نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و جشنواره‌های هنری است. تاریخ‌نگاری هنر اسلامی، تأسیس موزه‌های هنر اسلامی و پژوهش‌های دانشگاهی درباره هنر اسلامی از روند برگزاری نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنری تأثیر گرفته‌اند.

مطالعه درباره نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های هنر اسلامی از لحاظ تأثیر و نقش تاریخی که داشته‌اند به تازگی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. نه فقط درباره نمایشگاه‌های هنر اسلامی بلکه در سطحی وسیع‌تر مطالعه درباره نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنری اهمیت بیشتر پیدا کرده و پژوهشگران کارکردهای پنهان و ایدئولوژیک این رویدادها را مورد مطالعه قرار می‌دهند. «مطالعات رویداد» به عنوان گرایش پژوهشی جدید، بستری برای مطالعات جامعه‌شناختی و اقتصادی هنر شده است.

هدف مقاله حاضر مطالعه رویدادهای هنر اسلامی و تاثیر آن بر معرفی و نمایش آثار هنر اسلامی است؛ لذا به بررسی تاریخی مهمترین نمایشگاه‌ها، جشنواره‌ها و دوسالانه‌های هنری می‌پردازیم تا روند شکل‌گیری هنر اسلامی در بستر این رویدادهای هنری دنبال شود. در این مقاله نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنر اسلامی در سه گفتمان استعمار، ملی‌گرایی و جهانی‌شدن دنبال می‌شود. این مقاله در پی پاسخ به این **سؤال‌ها**ست که: ۱- چگونه نمایشگاه جهانی که از سال ۱۸۵۱ آغاز شد و بازتولیدکننده گفتمان استعمار بود، روایت شرق‌شناسانه از هنر اسلامی را شکل داد؟۲- چگونه نمایشگاه‌های هنر ملی که بعد از ۱۹۲۰ و پس از تأسیس اولین دولت‌های ملی در سرزمین‌های اسلامی رونق گرفتند و بازتولید گفتمان ملی‌گرایی شدند، روایت ملی‌گرایانه از هنر اسلامی را شکل دادند؟۳- چگونه دوسالانه‌های هنری که از دهه ۱۹۸۰ بازتولیدکننده گفتمان جهانی‌شدن هستند، روایت معاصر از هنر اسلامی ارائه و شکل می‌دهند؟ **ضرورت و اهمیت** پژوهش در اینست که کارکردهای پنهان نمایشگاهها و رویدادهای هنری کدامند و نقش آنها در معرفی با نمایش و جهت دادن به هنر اسلامی تبیین می گردد. پاسخ به این سؤالات مبتنی بر این **ضرورت** پژوهشی است که کارکردهای پنهان نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنری مورد تحلیل قرار گیرند و نقش آنها در معرفی، نمایش و جهت‌دادن به هنر اسلامی مورد بحث قرار گیرد.

روش تحقیق

روش پژوهش حاضر مبتنی بر مطالعات رویداد[1] است. رویدادهای هنری (نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و فستیوال‌ها)، رویکرد مناسبی برای توضیح رابطه پیچیده هنر و واقعیت است. ناتالی هینیک[2] مطالعه رویدادهای هنری را رویکرد عمل‌گرایانه در جامعه‌شناسی هنر می‌داند و معتقد است رویدادها و نمایشگاه‌های هنر فراتر از نمایش مجموعه آثار، دلالت بر معانی دیگر دارند؛ آنها آغاز یک دوره یا پایان یک جریان می‌توانند باشند (هینیک، ۲۰۰۰: ۱۶۳-۱۶۲). رویدادهای هنری را باید در بستر تحولات سیاسی و زمینه‌های تاریخی و گفتمان‌های فرهنگی مورد مطالعه قرار داد. همان‌گونه که در مقاله حاضر نیز به چگونگی تولید و بازتولید ارزش‌ها در نمایشگاه‌های هنر اسلامی می‌پردازیم و این پرسش‌های روش‌شناختی را دنبال می‌کنیم که این نمایشگاه‌ها چگونه هنر اسلامی را ارائه می دهند؟ چگونه آثاری از سرزمین‌های اسلامی را مجموعه‌سازی، نام‌گذاری، مقوله‌بندی و مفهوم‌سازی می‌کنند؟ به این ترتیب چگونه روایت‌هایی از هنر اسلامی را متاثر از گفتمان‌ها و جریان‌های هنری غالب شکل می‌دهند.

روش گردآوری اطلاعات مبتنی بر تحلیل اسنادی است و تکنیک مورد استفاده در سازماندهی اطلاعات، «تحلیل روند»[3] است؛ منظور از تحلیل روند، متصل کردن مجموعه‌ای از رویدادها در یک موقعیت است (استراس و کوربین، ۱۳۸۵: ۱٤٤). به معنای دیگر، تحلیل روند، شیوه تحلیل‌گر برای توضیح و تبیین تغییر است (فلیک، ۱۳۸۸: ۲۸٤)؛ روندی که می‌تواند منجر به سازماندهی «روایت» از موقعیت‌ها، رویدادها و رخدادها گردد. این کار با توجه به پرسش‌های پژوهش، شامل دنبال کردن روند برگزاری نمایشگاه‌ها، تأثیرگذاری و اثربخشی بر تجربه‌های هنری و تکرار آنها به عنوان یک الگو در دیگر رویدادهای هنری است. شیوهٔ تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

مطالعه درباره نمایشگاه‌ها، فستیوال‌ها و دوسالانه‌ها در حال افزایش است زیرا اهمیت آنها در گزینش، مستندسازی و مجموعه‌سازی آثار هنری بیش از گذشته آشکار شده و نقش آنها در ساخت تاریخ هنر مورد مطالعه انتقادی محققان قرار گرفته است. البته در منابع ایرانی، به پژوهش‌های اندکی درباره رویدادهای هنر اسلامی می‌توان اشاره کرد. همچون مقاله ولی‌الله کاووسی (۱۳۹۸) با عنوان «سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی» که در شماره چهار نشریه هنرهای زیبا منتشر شد و به نقش مجموعه‌داری و انتقال آثار به غرب در شکل‌گیری تاریخ و مفهوم هنر اسلامی پرداخته و برخی رویدادهای هنر اسلامی را مورد اشاره قرار داده است. همچنین مقاله دشتی‌زاده، جوانی و سجودی (۱۳۹۴) با عنوان «شناخت هنر اسلامی در نظام

1.Event studies
2. Nathalie Heinich
3.trend analisis

اندیشگانی موزه های غرب» که در شماره چهار فصلنامه حکمت معاصر منتشر شده، به برخی رویدادهای هنر اسلامی اشاره کرده و نقش موزه‌ها را در معرفی، ارائه و نمایش هنر اسلامی در غرب بررسی کرده استند.

علاوه بر این می‌توان به مقالات متعدد دیگری اشاره کرد که کارکردهای نمایشگاه‌ها و نمایشگاه‌های جهانی را مورد مطالعه قرار داده‌اند همچون مقاله دانیل فالکو (Fulco, 2017) با عنوان «نمایش هنر اسلامی در وین و پاریس» که در شماره ۶ فصلنامه مطالعات قرن نوزدهم منتشر شده و به هنر اسلامی در نمایشگاه ۱۸۷۳ وین و ۱۸۷۸ پاریس می‌پردازد و آن را همچون نقطه عطف در نمایش و ارائه هنر اسلامی می‌داند. درباره نمایشگاه‌های هنر اسلامی در قرن بیستم نیز مطالعات متعددی انجام شده به ویژه درباره نمایشگاه هنر اسلامی که سال ۱۹۷۶ در لندن برگزار شد. از جمله مقاله آنیکا لنسن (Lenssen, 2008) با عنوان «مسلمانان برپاکننده نهادی برای هنر معاصر: فستیوال هنر اسلامی ۱۹۷۶» که در شماره ۲۴ بولتن انجمن مطالعات خاورمیانه منتشر شد و در آن به اهمیت این فستیوال پرداخته و آن را سرآغاز هنر اسلامی معاصر دانسته است. کلاس گرینل (Grinell, 2018) در مقاله‌ای با عنوان «کادربندی اسلام در فستیوال هنر اسلامی ۱۹۷۶» که در شماره ۸ مجله مسلمانان در اروپا منتشر شد، نشان می‌دهد که این نمایشگاه از یک سو عرصه‌ای برای ارائه دیدگاه‌های پیروان سنت‌گرایی در هنر اسلامی بود و از سوی دیگر عرصه‌ای برای تثبیت هنر اسلامی در پارادایم موزه‌های غربی بود.

در منابع انگلیسی، مطالعات گسترده‌ای درباره نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنر اسلامی انجام شده است. همچون کتاب زینب چلیک (Çelik,1990) با عنوان «نمایش شرق» که به حضور سرزمین‌های اسلامی در نمایشگاه‌های جهانی نیمه دوم قرن نوزدهم پرداخته است. این کتاب نشان می‌دهد که چگونه تصویر شرق‌گرایانه زیر نفوذ قدرت استعماری به معماری کشورهای اسلامی جهت داد. این کتاب به میراث نمایشگاه‌های جهانی قرن نوزدهم در شناخت هنر و معماری اسلامی در قرن بیستم می‌پردازد.

کتاب «صد سال پس از نمایشگاه ۱۹۱۰» که به سرویراستاری لرمر و شلم (Lermer and Shalem, 2010) منتشر شده شامل مقالات متعددی است که تحولات هنر اسلامی را در فاصله صد سال مورد مطالعه قرار داده‌اند؛ در این کتاب، آوینام شلم به اهمیت نمایشگاه هنر محمدی در سال ۱۹۱۰ پرداخته و نقش آن را در ساخت مفهوم هنر اسلامی مورد کنکاش قرار داده است. اوا ترولنبرگ[1] در مقاله‌ای با عنوان « کادربندی آثار هنری» به ساخت هنر اسلامی و تصویر شکل گرفته از هنر اسلامی در نمایشگاه ۱۹۱۰ پرداخته است. املی هاسلوئر[2] در مقاله‌ای با عنوان «هنر اسلامی در وین» به مقایسه هنر اسلامی در نمایشگاه ۱۸۷۶ وین و ۱۹۱۰ مونیخ پرداخته و در جمع‌بندی کتاب، دیوید رکسبورگ[3] در مقاله‌ای با عنوان «پس از مونیخ: تامل در نمایشگاه‌های اخیر» به تأثیر نمایشگاه مونیخ بر نمایشگاه‌های پس از آن پرداخته است. استیون ورنویت (۲۰۰۰) در کتابی با عنوان «اکتشاف هنر اسلامی» به مجموعه‌داری و موزه‌های هنر اسلامی در فاصله سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ پرداخته و نقش باستان‌شناسان و دلالان در انتقال آثار به موزه‌های اروپایی و مستندسازی و مجموعه‌سازی آثار را گزارش داده است.

علاوه بر مطالعه پیرامون رویدادهای هنر اسلامی، پژوهش‌های زیادی درباره دوسالانه‌ها و فستیوال‌های هنر معاصر انجام شده است. پژوهش‌هایی که می‌توانند الگوها و رویکردهای تحلیلی تازه‌ای برای شناخت کارکردهای پنهان رویدادهای هنر اسلامی ارائه دهند. همچون پژوهش گرین و گاردنر (Green and Gardner, 2016) که در کتابی با عنوان «دوسالانه‌ها و سه‌سالانه‌ها» به نقش رویدادهای هنری در مستندسازی هنر پرداخته‌اند. آنها برگزاری نمایشگاه‌های هنری را به دو جریان تفکیک کردند: جریان اول از ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۰ که دوسالانه ونیز مهم‌ترین نماینده آن بود و جریان پس از دهه ۱۹۸۰ که دوسالانه هاوانا مهم‌ترین نماینده آن به حساب می‌آید. مقایسه ونیز و هاوانا نشانگر رقابت جنگ سرد میان بلوک شرق (کشورهای کمونیستی) و غرب (کشورهای سرمایه‌داری)، و همچنین نشانگر کشمکش میان هنر مرکز (هنر اروپایی) و پیرامون (غیراروپایی)، و نشانگر رقابت میان جهان شمال (اروپا و آمریکا) و جنوب (آمریکای لاتین، آفریقا) است (Ibid، ۲۰۱۶: ۹). این کشمکش‌ها منجر به تغییر در جغرافیای سیاسی هنر شده است. بیتویت و کانگاس (Bethwaite and Kangas، ۲۰۱۸) در مقاله‌ای با عنوان «مقیاس‌ها، سیاست‌ها و اقتصاد سیاسی دوسالانه‌های هنر معاصر» که در نشریه مطالعات سیاسی منتشر کردند به اهمیت رویدادها و جشنواره‌ها در اقتصاد سیاسی هنر معاصر پرداخته‌اند. مجموعه این پژوهش‌ها زیر عنوان «مطالعات رویداد» در حال توسعه است.

مرور منابع نشان می‌دهد که زمینه پژوهشی «مطالعات رویداد» در ایران بسیار محدود بوده و نقش و تأثیر رویدادها (جشنواره‌ها، فستیوال‌ها و دوسالانه‌ها) بر جریان هنر اسلامی کمتر مورد توجه پژوهشگران در ایران قرار گرفته است. مقاله حاضر تلاشی در این راستا است.

رویکرد نظری تحقیق

اولگ گرابار[4] بر نقش نمایشگاه‌ها و کاتالوگ‌ها در شناساندن، شکل دادن و جهت دادن به هنر اسلامی تأکید می‌کند؛ به اعتقاد او «هنر اسلامی تنها مجموعه‌ای آثار اسلامی نیست بلکه شناخت روند انتخاب این آثار از میان بی‌شمار آثار دیگر نیز اهمیت دارد؛ لذا در مطالعات هنر

1. Eva-Maria Troelenberg
2. Amely Haslauer
3. David J. Roxburgh
4. Oleg Grabar

اسلامی باید پرسش‌های زیر را طرح و دنبال کرد: تاکنون چه نمایشگاهی برگزار شده و نقدهای وارد بر آن‌ها چه چیست؟ روابط کارکردی و ایدئولوژیکی میان اروپا و شرق چگونه در این نمایشگاه‌ها ساخته شده است؟ توالی زمانی این رویدادهای نمایشگاهی چه بوده و چه پیامدهایی داشته است؟» (Grabar،۲۰۰۶: ۳۹۶).

این ایده که نمایشگاه‌ها و کاتالوگ‌ها به منظور معرفی صادقانه و بی‌طرفانه برگزار می‌شوند یک افسانه است که باید بازنگری شود. گرابار به هفت رابطه میان شرق و غرب در متن نمایشگاه‌ها می‌پردازد تا شرح دهد چگونه مجموعه‌ها، نمایشگاه‌ها و موزه‌ها ساخته شدند و بر این اساس شناخت غرب از شرق شکل گرفت. اولین تماس‌ها از طریق «سوغات» بود؛ آثاری که در طی روابط پرتنش، جنگ‌ها و معاهدات میان اروپا و مسلمانان به صورت سوغات به اروپا ارسال شده است؛ مانند شمشیر، زره‌پوش، چاقو و دیگر وسایل جنگی. مقوله دوم «آموزشی» است؛ آثاری که با کاوش‌های باستان‌شناسی از مصر و بین‌النهرین و تخت جمشید به دست آمد و حاکی از شناخت جدید به شرق هلنیستی بود؛ کاوش‌هایی که پیشینه، نسب و اصل اروپا را در این سرزمین‌ها جستجو می‌کند. گرابار اشاره می‌کند که این مطالعات برای اروپاییان اهمیت دارد اما این کاوش‌ها اهمیتی به هنر اسلامی یا هنر شرقی در دوران معاصر نمی‌دهند (Ibid: ۴۰۲). سومین مقوله «اگزوتیسم» است؛ منظور نوعی عجیب‌نمایی و غریب‌سازی در نمایش شرق به منظور جلب توجه بازدیدکنندگان است. مقوله چهارم انتقال آثار به اروپا به منظور «تقلید» است؛ یعنی تقلید اروپا از دستاوردهای شرق همان‌گونه که از سکه، شطرنج، ابریشم و دیگر دستاوردهای شرق در طول تاریخ استفاده شده است. سه مقوله دیگر را «ثبت»، «نمایش مجدد» و «دستکاری» می‌نامد که به شدت بار ایدئولوژیکی دارند. گرابار اشاره می‌کند که ظاهراً ثبت کردن یعنی تهیه نقشه‌ها، بایگانی طرح‌ها از شهرها، راه‌ها و بناها واضح و به سادگی قابل درک است. اما تشخیص حقیقت از تخیل گاهی دشوار است (Ibid: ۴۰۴-۴۰۵).

نمایشگاه‌ها چارچوب سمبولیک از بازنمایی‌ها و ارزش‌ها هستند یا به تعبیر تیموتی میچل[1] در نظم نمایشگاهی[2] است که آثار انتخاب و چیدمان می‌شوند. اشاره میچل به جریان نمایشگاه‌های جهانی[3] است که از نیمه قرن نوزدهم توسط کشورهای اروپایی برای نمایش دستاوردهای استعماری‌شان برگزار شد. به نظر میچل «نمایشگاه جهانی نه تنها بازنمایی از جهان بود بلکه جهانی نظم یافته درون نمایشگاه بود؛ یک مدل کوچک شده از جهان به جای جهان پرتناقض بیرون» (Mitchell,2002: 290). میچل در شرح این رویداد می‌نویسد: تقلیل جهان به نظامی از سوژه‌ها (اشیاء در نمایشگاه‌ها)، غرب را قادر ساخت که از این نمایشگاه‌ها معانی بزرگ‌تری استخراج کند مانند تاریخ

تصویر۱. پوستر نمایشگاه هنر محمدی مونیخ، ۱۹۱۰، مأخذ: Lermer and Shalem, 2010

امپراتوری و مفهوم پیشرفت (Ibid: ۲۹۵). سوژه‌ها با ایده مردم‌نگارانه انتخاب می‌شدند تا نشانگر سیر پیشرفت انسان اروپایی باشند. در این نمایشگاه‌ها بود که شرق به سوژه نگاه خیره اروپا تبدیل شد. از مهم‌ترین این سوژه‌ها زنان شرقی بودند؛ این به نوعی غلبه‌جویی یا پیروزی نمادین غرب بر داشته‌های شرق بود. در این نمایشگاه بود که شرق مورد نظر شرق‌شناسان با سه ویژگی ساخته شد «۱. ذات‌گرا [4]؛ شرق ویژگی‌هایی تغییر ناپذیر دارد. ۲. دیگربودگی[5]؛ شرق آن‌چیزی است که غرب نیست (منفعل در برابر فعال، بی‌نظم در برابر نظم)، ۳. فقدان[6]؛ شرق فاقد برخی ویژگی‌های بنیادین مانند تحرک، نظم و معنا است» (Ibid: 289). به این ترتیب نمایشگاه، جهانی فشرده شده بود که نظم و ترتیب میان پدیده‌ها و فاصله معنادار میان آنها را نشان می‌داد.

به نظر میچل این نظم نمایشگاهی تنها مربوط به قرن نوزدهم نیست بلکه ضرورتی برای نظم دادن به وضعیت عجیب و غریب و پرتلاطم جهان مدرن است (Lau and Mendes, 2011: 8) از این رو نه تحلیلی درباره رویدادی تاریخی بلکه مفهومی نظری است که برای رویدادهای

1. Timothy Mitchell
2. Exhibitionary Order
3. world fair -world expo
4. essntialism
5. otherness
6. absence

هنری قرن بیستم و بیست‌ویکم نیز می‌تواند به کار گرفته شود. همان‌گونه که در مطالعه حاضر نشان خواهیم داد چگونه قدرت‌های جهانی و دولت‌های ملی تلاش می‌کنند با برگزاری نمایشگاه‌ها نه تنها عرصه‌ای برای نمایش قدرت سیاسی خود فراهم آورند بلکه این رویدادها را برای تثبیت و بازتولید دیدگاه خود درباره پدیده‌ها حمایت می‌کنند. همان‌گونه که با برگزاری نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و فستیوال‌های هنری دیدگاه ویژه خود را از هنر اسلامی نمایش گذاشتند. شناخت این فرایند مستلزم مطالعه فراز و فرود نمایشگاه‌ها در بستر تاریخ است.

نمایشگاه‌های جهانی: هنر اسلامی در گفتمان استعماری؛ ۱۸۵۰ تا ۱۹۱۰

نمایشگاه‌های جهانی از سال ۱۸۵۱ در انگلستان آغاز شد. این رویداد که هر سال توسط یک کشور میزانی می‌شد، عرصه‌ای برای رقابت کشورهای استعماری و نمایش قدرت و نفوذ آنها در گستره جهان بود. در این نمایشگاه‌ها توان تجاری کشورها، کالاهای مرغوب برای بازار و زمینه‌های سرمایه‌گذاری به نمایش در می‌آمد. روندی که نقش مهمی در سیطره نگاه استعماری به دیگر کشورها، موازی با گسترش قدرت اروپا داشت.

عثمانی برای اولین بار در نمایشگاه ۱۸۶۷ پاریس شرکت کرد و در نمایشگاه ۱۸۷۳ وین حضور باشکوهی داشت. در این نمایشگاه مسجد، حمام، چشمه و چند بنای مجاور بازسازی شد. معمار غرفه‌های عثمانی در این نمایشگاه لئون پارویله[1] بود. کسی که مجذوب هنر شرق شد و بنیادهای نظری مطالعات معماری عثمانی و البته معماری اسلامی و شرقی را تقویت کرد. از همین گذر بود که میراث عثمانی به سوژه مطالعه دانشگاه‌های اروپا در آمد. در نمایشگاه ۱۸۷۳ عثمانی با بازسازی مقبره شاه سلطان محمد یکم شرکت کرد که با تقارن و توازن آن مورد توجه معماران دانشگاهی قرار گرفت و عثمانی را به نماد شرق و تجلی هنر اسلامی تبدیل کرد (Çelik, 1990: 96-97).

ایران در نمایشگاه ۱۸۶۷ پاریس، یک کیوسک کوچک داشت با یک بنای کوچک و یک شیره‌کش‌خانه (کارگاه تهیه تریاک) (Ibid: 119). ایران در نمایشگاه ۱۸۷۳ وین حضور رسمی‌تری داشت و یک کوشک و مجموعه‌ای ظروف و قالی و منسوجات را ارائه داد. در نمایشگاه وین آثار ایران و هند در کنار هم قرار داشت؛ در واقع آثار ایران بیش از این‌که نقوش اسلامی داشته باشند و در دسته هنر اسلامی قرار بگیرند در دسته هنرهای تزئینی شرق قرار داشتند. نقش گل‌ها و الگوهای تزئینی صورتی غیر روحانی داشتند که بر کالاهای کاربردی مانند گلدان‌ها و منسوجات نقش داشتند. اشیاء تزئینی، کالاهای کاربردی و چند تصویر نگارگری شده از کتاب حمزه‌نامه خمسه نظامی در غرفه ایران مورد توجه قرار گرفت. آثار نمایشگاه ۱۸۷۳ زمینه تأسیس موزه شرق را در وین فراهم کردند همان‌گونه که نمایشگاه بزرگ لندن (۱۸۵۱) زمینه تأسیس موزه کنزینگتون جنوبی و نمایشگاه پاریس (۱۸۷۸) زمینه تأسیس موزه‌ها هنرهای تزیینی شدند. به تدریج بر تعداد موزه‌ها، نمایشگاه‌ها و مجموعه‌های خصوصی در اروپا افزوده شد

پس از آنکه فرانسه توانست مغرب را مستعمره خود کند آثار و اشیاء اسلامی بیشتری به بازار پاریس وارد شدند. برخلاف نویسندگان و پژوهشگران آلمانی و اتریشی که بر کاربردی‌سازی نقوش هنرهای اسلامی در بهبود طراحی و صنعت تمرکز داشتند، منتقدان فرانسوی به ابعاد زیباشناختی هنر اسلامی پرداختند (فالکو، ۲۰۱۷: ۶۰-۶۱). در نمایشگاه پاریس (۱۸۷۸) اگرچه همچنان اولویت با نمایش دستاوردهای صنعتی و مواد خام و معدنی بود اما بخش فرهنگ نیز اهمیت بیشتر یافت؛ به تدریج دیدگاه مردم‌نگارانه به فرهنگ شرقی جای خود را به دیدگاه زیبایی‌شناسانه داد و بر نمایش اشیاء منحصر به فرد از هنری پارسی و عثمانی تأکید شد. سازماندهی این نمایشگاه متفاوت بود و برخلاف دوره‌های قبل که غرفه‌ها بر اساس کشورها دسته‌بندی می‌شد، این بار سالن ویژه‌ای به‌عنوان هنر اسلامی ایجاد شد که شامل آثاری از ایران، کشورهای عربی، ترکی، مصری و هندی بود. این نمایشگاه گام مهمی در مستندسازی هنر اسلامی و تغییر نگرش به هنر اسلامی بود.

دانیل فالکو (۲۰۱۷) در پژوهش خود نشان می‌دهد که دهه ۱۸۷۰ به ۱۸۸۰ دوره انتقالی مهمی در فهم هنر اسلامی است. دوره‌ای در فاصله دو نمایشگاه جهانی وین و پاریس که هنر سرزمین‌های اسلامی را از هنری تزئینی و کاربردی به هنری زیباشناختی ارتقاء داد. نویسندگان فرانسوی، هنر اسلامی را به‌مثابه یک مفهوم (نه صرفاً مجموعه پراکنده‌ای از اشیاء تزئینی در سرزمین‌های مسلمانان) مورد بحث و توجه قرار دادند و زمینه ایجاد یک گرایش با عنوان تاریخ هنر اسلامی را فراهم ساختند. «اولین نمایشگاه عمومی که در پاریس به هنر اسلامی اختصاص یافت نمایشگاهی با عنوان «هنر مسلمانان» در سال ۱۸۹۳ بود که بحث‌برانگیز و مورد اختلاف شد. مجموعه‌داران انتظار داشتند که از واژه‌هایی چون هنر عرب و هنر ایرانی به جای هنر مسلمانان استفاده شود تا با طبقه‌بندی هنر بر اساس نژادها و ملیت‌ها هماهنگ باشد. اما از این پس برای مطالعه هنر و معماری اسلامی لازم بود به جای بررسی نژادها، فرهنگ و دین خاص را بررسی کرد» (ورنویت، ۱۳۸۵: ۳۸). این نگرش بر نمایشگاه‌های جهانی بعدی به ویژه نمایشگاه ۱۹۰۳ پاریس و ۱۹۱۰ مونیخ تأثیر زیادی داشت.

هنر سرزمین‌های اسلامی در نمایشگاه‌های جهانی آمریکا متفاوت بود. اگرچه خرید آثار هنر اسلامی در مجموعه‌های خصوصی آمریکا با استقبال زیادی مواجه شده بود اما کارکرد نمایشگاه‌های جهانی در نمایش آثار هنر اسلامی

1. Léon Parvillée

جنبه تفننی و سرگرمی داشت. چرا که اساسا در آمریکا، بعد تجاری نمایشگاه بر بعد فرهنگی و هنری آن غلبه داشت. مثلاً در نمایشگاه ۱۸۹۳ شیکاگو، خیابان قاهره برای غرفه مصر ساخته شد؛ این خیابان قبلاً در نمایشگاه ۱۸۸۹ پاریس ساخته شده بود که نشانگر معماری عربی، عثمانی و اسلامی بود (Çelik، ۱۹۹۲: ۷۷). اما در نمایشگاه شیکاگو، این خیابان سویه تخیلی و سرگرمی بیشتری به خود گرفت و به بازار فروش و نمایشگاه تفریحی شبیه شد؛ موسیقی و رقص، تئاتر و کافه‌ها پذیرای مردم بودند. در واقع این نمایشگاه جنبه هنری کمی داشت و فرصتی برای معرفی عمیق فرهنگ و هنر نبود بلکه فرصتی برای جلوه‌های خیال‌برانگیز شرق بود که تصور و تصویر آن را تثبیت می‌کرد. تصویری که به تدریج به کلیشه‌های شرق‌شناسانه تبدیل شد. پس از چند دوره (۱۹۰۲ بوفالو و ۱۹۰۳ لوئیزیانا) برگزاری نمایشگاه، در آمریکا، از تداوم بازماند زیرا سودی برای برگزارکنندگان آن نداشت (Davis،۲۰۰۲: ۳۴۵).

اکنون نیم‌قرن از برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی می‌گذشت و تصورات مردم از شرق با مناظر، تصاویر، غذاها، نوشیدنی‌ها، موسیقی و رقص شکل گرفته بود. اما علاقه‌مندی مردم به نمایشگاه‌ها فقط برای دیدن آثار اسلامی نبود؛ آنچه بیشتر جذابیت داشت دیدن مردان و زنانی از شرق بود؛ نه‌تنها رقص و موسیقی آن‌ها بلکه آداب و آیین دین دینی‌شان و حتی عناصر زندگی‌شان مانند لباس، غذاها، نوشیدنی‌ها، ابزارها، شترها و دیگر حیوانات نیز بخش جالبی از نمایشگاه بود. در واقع آن‌ها تصویری نژادی از مردم شرق ارائه می‌دادند که تفاوت‌ها و عجایب زندگی آن‌ها را نشان دهد؛ روندی که تصویری اگزوتیک از شرق و کشورهای اسلامی را در فرهنگ عامه مردم اروپا و آمریکا شکل داد. نمایشگاه‌ها نه به‌عنوان گالری‌های هنری بلکه به‌عنوان کارناوالی انسانی مورد توجه بودند. دیدن شرق، نوعی بازدید ساده نبود بلکه تثبیت نگاه بالا به پایین بود؛ نوعی سوژه‌سازی از دیگری بود. همان‌گونه که در عکاسی از شرق، نه فقط تصویر شرق، بلکه تصور شرق ساخته شد. همچنین در داستان‌ها و رمان‌هایی که درباره سفر به مصر، الجزایر، عثمانی و ایران نوشته شدند و نقاشی‌هایی که توسط نقاشان شرقی‌گرا تصویر شدند، سرزمین‌های اسلامی زیر گفتمان کلان‌تری با عنوان شرق قرار گرفتند. هنر اسلامی در گفتمان شرق‌شناسی هویتی شرقی و مستعمراتی یافت.

زیر نگاه نافذ غرب بود که اشیاء و سوژه‌های شرقی ـ اسلامی انتخاب شدند، خریده شدند و به تملک در آمدند و با مجموعه‌سازی شدن، مقوله‌بندی شدن و نام‌گذاری شدن به موزه‌ها راه یافتند. این فرایند را سوژه شدن[1] و موزه‌ای شدن[2] هنر اسلامی می‌توان دانست. به طور خلاصه می‌توان گفت روایت موزه‌ای از هنر اسلامی دو میراث داشت که عبارت بوده است از: اول تأکید بر ویژگی تزئینی هنر اسلامی در موزه‌های هنری اروپا؛ دوم، تأکید بر ویژگی مردم‌نگارانه هنر اسلامی در موزه‌های مردم شناسانه اروپا. این دو ویژگی همچنان میراث پایداری دارند؛ به ویژه در دوران معاصر که برخی هنرمندان در سرزمین‌های اسلامی این دو وجه را بازتولید می‌کنند و نوعی نوشرقی‌سازی را شکل می‌دهند.

جشنواره‌های ملی: هنر اسلامی در گفتمان ملی‌گرا: از ۱۹۱۰ تا ۱۹۷۰

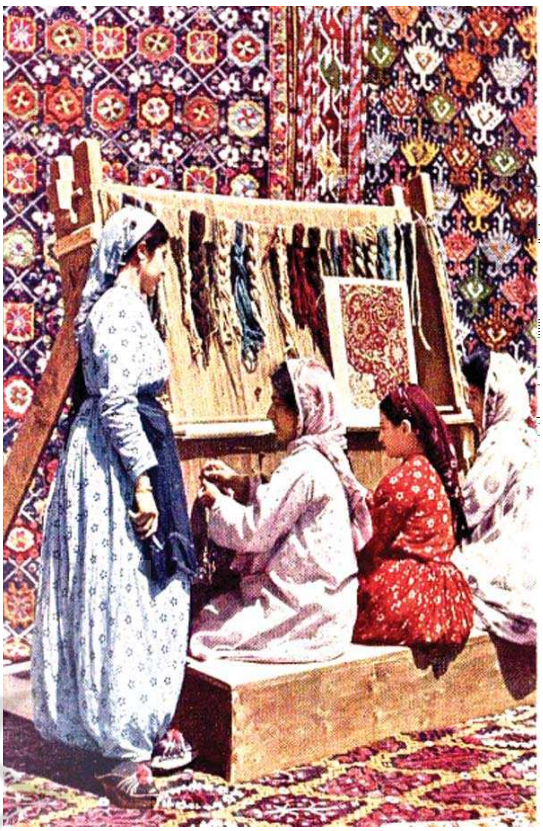
جریان نمایشگاه‌های جهانی با آغاز جنگ جهانی اول پایان یافت؛ نمایشگاه‌هایی که در پشت نخبه‌گرایی آن، نژادپرستانه نیز بود. نمایشگاه ۱۹۱۰ مونیخ با عنوان «هنر محمدی» را آخرین نمایشگاه از این دوره می‌توان دانست (Grabar،۲۰۰۶: ۴۷). نمایشگاهی که همچنان از بزرگ‌ترین نمایشگاه‌های هنر اسلامی محسوب می‌شود. پس از آن جریان تازه‌ای آغاز شد (تصویر ۱ و ۲).

دولت‌های تازه تأسیس شده و کشورهای استقلال‌یافته اسلامی برای نمایش اقتدار ملی و روایت شکوه ملی به برگزاری نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های ملی پرداختند. انگلستان، آلمان، فرانسه و آمریکا که پیش از این مهم‌ترین برگزارکننده نمایشگاه‌های جهانی بودند، اکنون میزبان نمایشگاه‌های مستقل از کشورهایی بودند که خواهان نمایش غرور ملی‌شان بودند و از سوی دیگر کشورهای غربی نیز به نوعی مشروعیت سیاسی و مقبولیت فرهنگی آنها را مورد تائید قرار می‌دادند. نمایشگاه‌ها به منزله نوعی هم‌پیمانی نمادین در سیاست بودند که زبان و بیانی فرهنگی و هنری می‌یافتند. نمایشگاه‌های هنر ایران، ترکیه، مصر و عراق در لندن، آلمان، آمریکا و فرانسه اگرچه روایتگر استقلال ملی بودند اما روابط قدرت، میان شرق و غرب با صورت‌بندی تازه‌ای تقویت و بازتولید می‌شدند.

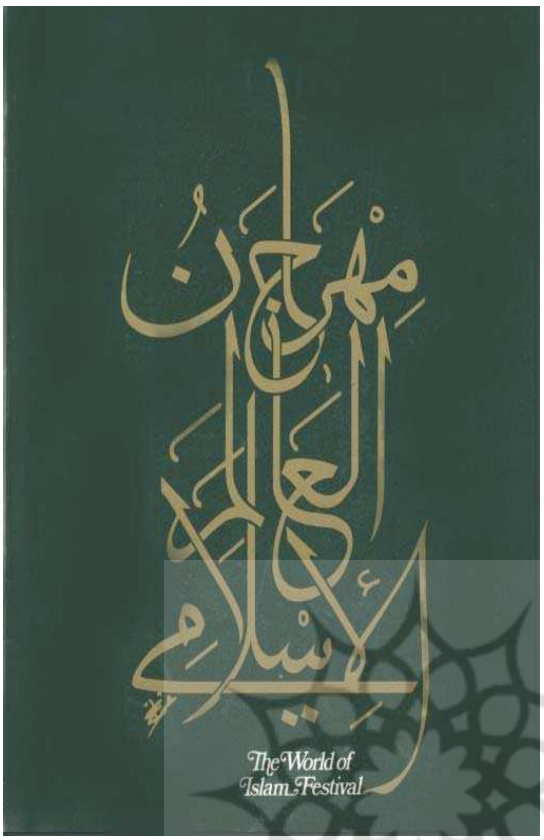
گفتمان ملی چنان به گفتمان غالب تبدیل شد که هنرهای فراتر از مرزهای ملی چون هنر اسلامی نیز روایت ملی‌گرایانه یافتند. هر یک از سرزمین‌های تاریخی اسلام چون ایران، عراق و مصر تلاش کردند روایتی از اوج و افول هنر اسلامی ارائه دهند که خود در مرکز آن بودند؛ همچون روایت ایران از صفویه، ترکیه از عثمانی، عراق از عباسیان و مصر از مملوک.

همه کشورها به تأسیس سالن‌های هنری و دوسالانه‌های ملی پرداختند. سالن‌های هنری ریشه در مدلی از نمایشگاه‌های هنری داشتند که در پاریس شکل گرفت. این سالن‌های هنری در دوران لویی چهاردهم (تاریخ ۱۶۶۷) در پاریس پدید آمدند و در نیمه اول قرن هجدهم سالن‌های لوور به محل نمایشگاه‌های رسمی تحت عنوان هنر آکادمی تبدیل شدند. آکادمی سلطنتی لندن نیز این مدل را دنبال کرد و در سال ۱۷۶۹ اولین نمایشگاه هنری را برپا

1. the process of subjectification
2. the musealisation



تصویر ۲. قالی‌بافی در نمایشگاه هنر محمدی، مونیخ، ۱۹۱۰ مأخذ: Troelenberg, 2012: 4



تصویر ۳. پوستر نمایشگاه هنر اسلامی ۱۹۷۶ لندن مأخذ: Aramco Magazine, 1976

کرد که تبدیل به رویداد سالانه مهمی با عنوان نمایشگاه تابستانه هنر شد. آکادمی هنر فرانسه و لندن و رویداد سالانه آنها خیلی زود به نهادهای قدرتمندی برای جهت دادن به ذائقه عمومی و حامیان هنری در اروپا تبدیل شد. در نیمه قرن نوزدهم در برابر انحصارگرایی سالن‌های هنری، فضاها و نمایشگاه‌های آلترناتیو شکل گرفتند. هر چه قدرت نمایشگاه‌های سالانه پاریس رو به افول گذاشت، سالن‌های هنری در مصر، الجزایر و تونس قدرت بیشتر یافتند (Maltazahn and Bellan2018: 15). در الجزایر سالن‌ها از ۱۸۴۸ و در تونس از ۱۸۸۱ در مصر از ۱۸۹۱ آغاز به کار کرد. در بیروت از دهه ۱۹۳۰ و دمشق از دهه ۱۹۵۰ تأسیس شدند. بغداد سالن رسمی نداشت اما فضاها و نمایشگاه‌های آلترناتیو از نیمه دهه ۱۹۴۰ توسعه یافتند (Ibid: ۱۳). ایران نیز سالن رسمی نداشت دیرتر به این رویدادها پیوست؛ در سال ۱۳۳۶ (۱۹۵۸) اولین دوسالانه هنری تأسیس شد و پس از آن در طول دهه ۱۳۴۰ (۱۹۶۰) در مراکزی چون انجمن ایران و آلمان، انجمن ایران و آمریکا، و ایران و فرانسه رویدادهای هنری برپا شد. در این سالن‌ها به تدریج از تعداد هنرمندان اروپایی کم شد و تعداد هنرمندان بومی با موضوعات ملی افزایش یافت.

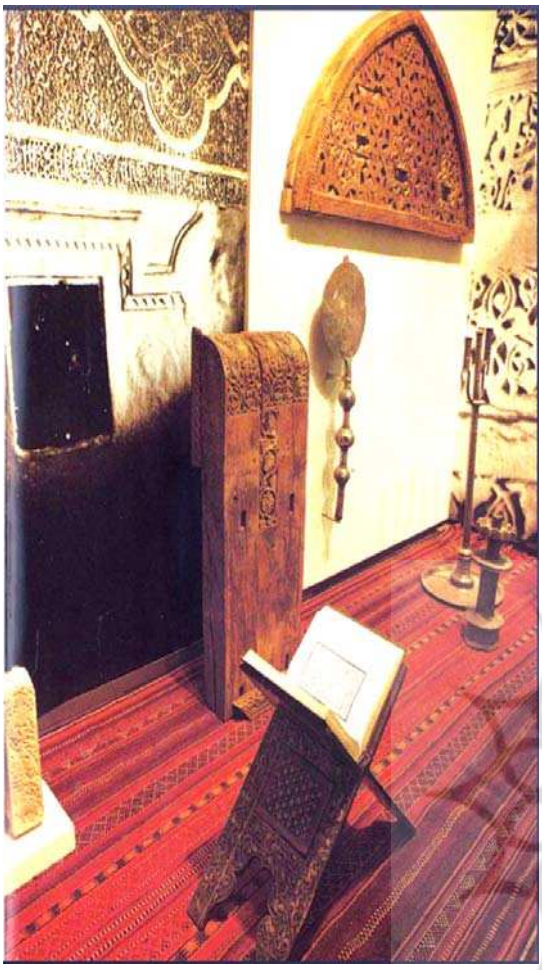
در نیمه دوم قرن بیستم سالن‌ها، نمایشگاه‌ها و فضاهای هنری در سرزمین‌های اسلامی افزایش یافت؛ با این حال میراث سالن‌ها و نمایشگاه‌های اروپایی تداوم پیدا کرد و در این سالن‌ها بازتولید می‌شد. آنچه در این کشورها «هنر ملی» دانسته شد، از نگاه نافذ اروپایی در تعریف هنر شرقی و هنر اسلامی گریز نداشت. مهم‌ترین دستاورد سالن‌های هنری، طرح مفهوم «هنر ملی» و «هنر بومی» بود. جنبه‌های «بومی» و قوم‌نگارانه فرهنگ و جنبه‌های «تزئینی» و آیینی فرهنگ به مؤلفه‌های اصلی «هنر ملی» در این سرزمین‌ها تبدیل شدند. تأکید بر جنبه‌های قومی و تزئینی تداوم میراث اوریانتالیستی بودند که از منظری استعماری بر فرهنگ ضعیف، تقلیدی، زنانه و ذاتاً ناتوان دلالت می‌کردند که در مقایسه با هنرهای خلاق، مبتکر و انتزاعی مدرن، مراتب پایین‌تری داشتند (Gerschultz, 2018: 52). هنر بومی (با ویژگی‌های مردم‌نگارانه و تزیینی) در تلفیق با هنر مدرن، در همه کشورهای اسلامی معنای هنر ملی پیدا کرد.

از نیمه قرن بیستم، «هنر اسلامی» به عنوان هنر بومی زیر مقوله هنر ملی قرار گرفت. هنرمندان و نمایشگاه‌گردان‌ها

اغلب آثاری که بخشی از هنر اسلامی تلقی می‌شدند را زیر عنوان هنر بومی یا هنر سنتی قرار دادند و در نمایشگاه‌های هنر ملی ارائه کردند. همچون هنر ایران در نمایشگاه ۱۹۳۱ (۱۳۰۹) که در لندن برگزار شد. پیش از آن هنر ایران در رویدادهایی چون نمایشگاه ۱۹۰۷ با عنوان سرامیک، ۱۹۱۰ مونیخ با عنوان هنر محمدی، نمایشگاه ۱۹۱۲ پاریس با عنوان هنر شرق، نمایشگاه ۱۹۱۴ با عنوان هنر آسیا (ایران و هند)، نمایشگاه بین‌المللی ۱۹۱۹ شیکاگو، نمایشگاه ۱۹۲۶ در فیلادلفیا به نمایش در آمده بود؛ اما در نمایشگاه ۱۹۳۱ لندن بود که هنر ایران از هنر اسلامی یا هنر مسلمانان جدا شد و عنوان هنر پارسی گرفت (Rizvi, 2007: 50). این نمایشگاه جایگاه ویژه‌ای به نگارگری ایران داد؛ در واقع نگارگری مکتب نو به تدریج از هنری در سنت اسلامی به هنری تاریخی و ملی حرکت کرد. همچنین نمایشگاه‌های فرش ایران که به تدریج به نشان ملی و هنر ملی ایران تبدیل شدند.

گفتمان هنر پارسی روایتی ایدئولوژیک و تلاشی برای تفکیک هنر ایران از هنر اسلامی بود؛ این تلاش مختص به ایران نبود. همان‌گونه که آرتور پوپ تلاش می‌کرد با تفسیر فرمالیستی از هنر ایرانی بر جنبه‌های تزیینی در روح هنر ایرانی تأکید کند، در ترکیه نیز جوزف استرزیگوسکی[1] با تفسیر فرمالیستی و تأکید بر شباهت‌های تزیین به مثابه تجلی روح هنر ترکی، هنر را از قلب آسیا تا مصر در یک مقوله قرار می‌داد (Pancaroğlu, 2007: 70). روح هنر ایرانی و روح هنر ترکی همچون سپهر معنایی بود که پیوستگی تاریخی از دوران باستان تا دوران مدرن را در هنر این سرزمین‌ها ترسیم می‌کرد به گونه‌ای که انگار گسترش و نفوذ اسلام در هنر این سرزمین‌ها چندان تأثیر نداشته است. دیدگاه استرزیگوسکی در جمهوری تازه تأسیس ۱۹۲۳ ترکیه و دیدگاه آرتور پوپ در دولت تازه تأسیس ۱۹۲۵ ایران مورد پذیرش و استقبال بود.

کشورهای عربی نیز به دنبال شکل‌دادن هویتی ملی در هنر و ارائه آن در نمایشگاه‌ها بودند. اولین دوسالانه هنر جهان عرب در سال ۱۹۷۴ در بغداد برگزار شد. البته پیش از آن کویت در سال ۱۹۷۳ دوسالانه هنری برگزار کرده بود، اما عراق دوسالانه را در ابعاد وسیع و با عنوان هنر جهان عرب برگزار کرد. در مرکز مباحث این نمایشگاه این پرسش قرار داشت که هنر عرب مدرن یعنی چه؟ هنر عرب مدرن چه تفاوتی با هنر اسلامی دارد؟ (Alsaden,2018). دوسالانه دوم در شهر رباط در مراکش و بعد در قاهره، کویت و تونس برگزار شد. در سال ۱۹۸۴ تونس نمایشگاه بزرگی با عنوان هنر معاصر عرب برگزار کرد و همان سال مراکش فستیوال فرهنگی «اصیل» را آغاز کرد که همچنان ادامه دارد (Irbouh,2012: 238). در این نمایشگاه‌ها هنر اسلامی زیر گفتمان میراث فرهنگی و به عنوان بخشی از دارایی ملی مورد تأکید قرار گرفتند و به بخشی از موزه‌های



تصویر ٤. چیدمان آثار هنر اسلامی در نمایشگاه هنر اسلامی ۱۹۷٦ لندن،مأخذ: Aramco Magazine, 1976

هنر ملی تبدیل شدند.

نمایشگاه‌های هنر ملی که هنر اسلامی را به عنوان میراث ملی از آن خود می‌کردند، برخاسته از جریان پان‌عرب و پان‌ترکی و پان‌ایرانی بودند؛ اما در پی شکست اعراب از اسرائیل و پایان حکومت جمال عبدالناصر، ایده جهان عرب متحد شکست خورد؛ در دیگر کشورها نیز گفتمان ملی‌گرایی پس از دهه ۱۹۷۰ رو به افول گذاشت. پس از آن هنر اسلامی بار دیگر توانست از زیر سلطه گفتمان ملی‌گرایی خارج شود. برگزاری نمایشگاه ۱۹۷۶ عربستان با عنوان هنر اسلامی را می‌توان پایانی بر این دوران دانست. «فستیوال هنر اسلامی» که در لندن با حمایت عربستان سعودی برگزار شد. هنر اسلامی بدون تقسیم‌بندی‌های مرزهای ایرانی، عراقی، سوری یا مصری ارائه شد (تصویر ۳ و ۴)؛ به عبارتی هنر اسلامی نه تنها هنری فرامرزی بلکه به مثابه سبک و جریان هنری در مرکز توجه قرار گرفت.

1.Josef Strzygowski

از همین دوران بود که به جای نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های ملی، دوسالانه‌های هنری قدرت گرفتند. دوسالانه‌هایی که هنرمند و اثر هنری را مهم‌تر از ملیت یا خاستگاه هنرمند می‌دانستند. این نقطه عطفی دیگر برای نمایش هنر اسلامی در دوران معاصر بود.

دوسالانه‌های هنری: هنر اسلامی در گفتمان جهانی‌شدن؛ پس از ۱۹۸۰

فستیوال ۱۹۷۶ لندن پارادایمی تازه برای نمایش و معرفی هنر اسلامی به عنوان یک «سبک هنری» بود. در این رویداد بر علاوه بر نمایش آثار و اشیاء مساجد و بناهای اسلامی بر ویژگی‌های خوشنویسی مدرن و انتزاع‌گرایی مدرن در نقوش اسلامی تأکید شد. این فستیوال همسو با تغییرات تازه در برگزاری نمایشگاه‌های هنری بود (Abdallah, 2015: 79).

پس از دهه ۱۹۶۰، نمایشگاه‌های هنر تلاش کردند هویت مستقل‌تری از دولت‌ها بیابند. دوسالانه ونیز که از سال ۱۸۹۵ آغاز به کار کرده بود با هجوم منتقدان مواجه بود. از نظر آنها این دوسالانه نمادی از نظام سرمایه‌داری و تداوم استعمار بود، و به عرصه نمایش قدرت دولت‌های مستبد تبدیل شده بود. دوسالانه در پاسخ به این انتقادها به تدریج تغییر رویکرد داد؛ «مثلا در دوسالانه ۱۹۷۴ بر هنر کشور شیلی متمرکز شد تا از مردمی که درگیر استبداد حکومت پینوشه بودند قدردانی شود. اما نقطه عطف دیگر در دهه ۱۹۹۰ بود. در نمایشگاه ۱۹۹۰ غرفه‌ای برای هنرمندان از ملیت‌های گوناگون در نظر گرفته شد که در آلمان فعالیت داشتند. این نمایشگاه مرزهای ملی‌گرایی در هنر را تغییر می‌داد. سال ۱۹۹۴ با انتشار بیانه‌ای اعلام شد که دوسالانه به دنبال توپولوژی فرهنگ‌های جدید است و می‌خواهد فراتر از جغرافیای سیاسی ملیت‌ها حرکت کند» (Bethwaite and Kangas, 2018: 3). دوسالانه ونیز که تا پیش از آن بیشتر بر هنرمندان اروپا و آمریکا متمرکز بود در سال ۱۹۹۹ نمایشگاه بزرگی از هنرمندان آسیایی در ونیز برگزار کرد. این تغییری مهم در تاریخ نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌ها بود و به دنبال آن، نمایش هنر اسلامی در دوسالانه‌ها نیز وارد مرحله تازه‌ای شد.

دو دیدگاه متفاوت درباره کارکرد دوسالانه‌ها وجود دارد: ۱. برخی دوسالانه‌ها را فرصتی برای هنر معاصر می‌دانند که می‌توانند روایت مقاومت در برابر گفتمان‌های هژمونیک و مسلط (همچون ملی‌گرایی و سرمایه‌داری) باشند. این رویدادها می‌توانند خط مقدم هنر معاصر برای توسعه تجربه‌های جدید و تغییر مرزهای تعریف هنر باشند. ۲. بر خلاف دیدگاه قبل، برخی معتقدند که دوسالانه‌ها به الگوی تکراری و مسلط تبدیل شده‌اند که راه به استاندارد شدن و صنعتی شدن و ابزاری شدن هنر باز می‌کنند؛ آنها این رویدادها را تجلی اقتصاد نئولیبرالیسم و نماد سرمایه‌های مسلط می‌دانند (Bethwaite and Kanga, 2018: 2). از نظر منتقدان این پرسش مطرح است که آیا واقعاً دوسالانه‌های معاصر توانسته‌اند از زیر نفوذ قدرت و دخالت دولت‌ها خارج شوند؟ آیا واقعاً توانسته‌اند از کالایی شدن هنر جلوگیری کنند؟ از منظر انتقادی می‌توان گفت با کم شدن حضور دولت به عنوان متولی برگزاری رویدادهای هنری، زمینه برای حضور و نفوذ نهادهای بازار هنر بیشتر شد. امروزه رویدادهای مهم هنر نه توسط نهادهای مستقل هنری بلکه توسط گالری‌ها و حراجی‌ها میزبانی می‌شود. نهادهای تجاری هنر (شرکت‌های دوربین‌های دیجیتال، تصویربرداری، ساخت تجهیزات هنری) به حامیان اصلی رویدادهای هنری تبدیل شده‌اند. پیامد آن غلبه اقتصاد بازار بر رویدادهای هنر است. اگرچه نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و گالری‌های معاصر ادعا می‌کنند که از پیش‌فرض‌های فرهنگی (ملیت، جنسیت، زبان، موقعیت جغرافیایی) دوری می‌کنند و فقط سالن‌های خالی یا مکعب‌های سفید را بدون چشم‌داشت‌های ایدئولوژیک در اختیار هنرمندان قرار می‌دهند؛ اما واقعیت این است که آنها نتوانسته‌اند از پیش‌فرض‌ها آزاد شوند و حتی برعکس، عرصه را برای حضور نهاد بازار بازتر کرده‌اند! این پرسش‌ها پیرامون نمایشگاه‌های هنر اسلامی نیز مطرح است: در دوران معاصر، نمایشگاه‌های هنر اسلامی بیش از آن که متأثر از رویدادها و نمایشگاه‌های مستقل هنر باشد، آیا متأثر از گالری‌ها و حراجی‌های هنری نیستند؟

دوسالانه هنر شارجه از جمله رویدادهایی است که می‌خواهد مستقل، فراملی و دور از بازار باشد. این دوسالانه در سال ۱۹۹۳ به دور از گفتمان پان‌عربی آغاز به کار کرد. اساساً هنر اسلامی در کشورهای شبه‌جزیره عربی متفاوت از هنر در عراق یا مصر و ایران بوده است؛ چرا که کشورهای شبه‌جزیره عربی از گفتمان ملی‌گرایی دور بودند و نه تنها از نظر سیاسی از آن استقبال نکردند (و هیچ دولت ملی تأسیس نکردند)، بلکه با نقد ملی‌گرایی آن را آفت جهان اسلامی دانستند. همان‌گونه که عربستان سعودی در بحبوحه ملی‌گرایی، فستیوال هنر اسلامی ۱۹۷۶ لندن را برگزار کرد تا پیام روشنی برای جهان عرب داشته باشد: هنر اسلامی فراملی است و نباید آن را در دسته‌بندی‌های ایرانی، عربی و ترکی قرار داد. تلاش‌ها برای فراملی نشان دادن هنر در دوسالانه شارجه نیز دنبال شد. بعد از سال ۲۰۰۳ در پی حیات سیاسی جدید امارات متحده عربی، این دوسالانه نیز اهمیت بین‌المللی پیدا کرد. در حال حاضر این نمایشگاه با بودجه‌های قابل توجه، میزبان مهم‌ترین هنرمندان است و نمایشگاه‌های مهمی از هنرمندان عرب برگزار می‌کند. اکنون که هنر در منطقه خاورمیانه زیر نفوذ نهادهای بازار همچون گالری‌ها و حراجی‌ها قرار گرفته‌اند، نمایشگاه شارجه تنها رویداد هنری است که تلاش دارد از بازار دورتر باشد و خود را رویداد هنر مستقل و معاصر معرفی کند. البته ارزیابی موفقیت و عدم موفقیت آن باید

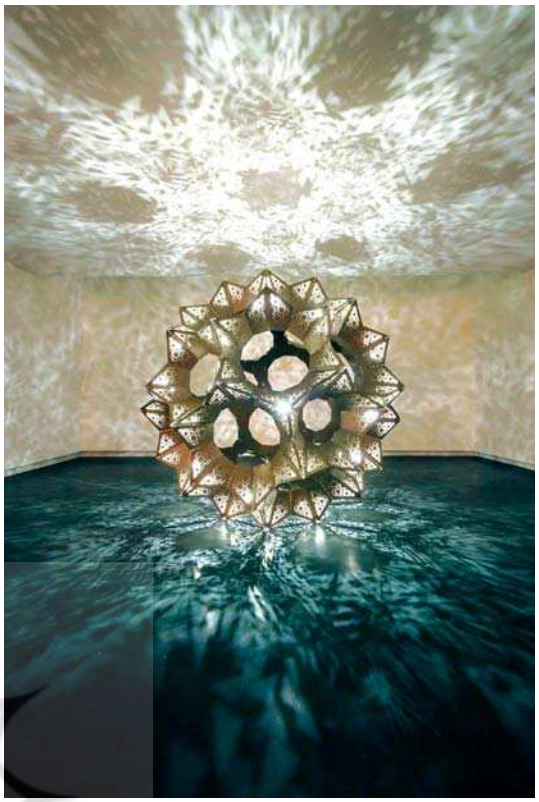
تصویر ۵. پوستر نمایشگاه هنر اسلامی ۲۰۱۷ شارجه، مأخذ: sharjahart.org/archive, 2017

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مورد دقت نظر قرار بگیرد.

آنچه در جهان هنر می‌گذرد بیش از آنکه متأثر از رویداد هنر شارجه یا موزه هنر اسلامی قطر باشد، متأثر از سازوکارهای بازار هنر است. تأسیس خانه حراج کریستیز در سال ۲۰۰۶ حاکی از تغییر تازه در جریان هنر در سرزمین‌های اسلامی داشت. در طول دهه ۲۰۱۰ خاورمیانه به مرکز توجه سیاست تبدیل شد و جنگ‌های داخلی، تروریسم، اختلاف‌های مذهبی، رقابت‌های نفتی از موضوعاتی خبری و روزانه در خاورمیانه شد. در این بستر، رسانه‌ها از هنرهایی استقبال می‌کنند که این رویدادها را بازنمایی کنند؛ هنر معاصر از سرزمین‌های اسلامی نیز بیش از گذشته درگیر با روایت این رویدادهای سیاسی همراه شده است.

از سال ۲۰۰۷ دوسالانه‌ها و رویدادهای هنری بیشتر پذیرای هنرمندان خاورمیانه و سرزمین‌های اسلامی شدند. لبنان سال ۲۰۰۷ در ونیز شرکت کرد و دبی در سال ۲۰۰۹ برای اولین بار در ونیز حاضر شد. دوسالانه بازل نیز همان سال نمایشگاهی از هنرمندان لبنان داشت (Naef، ۲۰۱۰: ۳۱). ولید رعد و اعضای گروه اطلس در نمایشگاه بازل، روایتی انتقادی از جنگ در خاورمیانه (به ویژه جنگ داخلی لبنان) ارائه دادند. آثاری که به ایده ملی‌گرایانه از وحدت جهان عرب طعنه می‌زدند. گالری‌ها از سال ۲۰۰۶ در دبی افزایش یافتند و نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنر رونق بیشتری گرفت. با این حال، اگرچه گالری‌ها ادعا می‌کنند که نهادهای مستقل هنری هستند، اما در واقع عاملیت‌های بازار هستند و از آثاری استقبال می‌کنند که اقبال بیشتری در فروش داشته باشند و آثاری امکان فروش بیشتر دارند که رسانه‌ها از آنها استقبال کنند. از همین رو آثاری که به رویدادهای جنگ و ترور در خاورمیانه می‌پردازند از اقبال بیشتری در نمایشگاه‌ها و گالری‌ها برخوردار هستند.



تصویر ٦. حجم نورانی بر اساس هندسه و کیهان‌شناسی اسلامی در نمایشگاه هنر شارجه، ۲۰۱۷، مأخذ: Islamic Art Magazine، ۲۰۱۷

رویدادهای هنری بازارمحور مانند حراجی‌ها، خود را به عنوان پلی میان هنر محلی و هنر جهانی می‌دانند. آنها دروازه‌های ورود به عرصه بین‌المللی و جهانی هنر هستند. حتی برخلاف نظر منتقدان که حراجی‌ها و گالری‌ها را نشانه کالایی‌شدن می‌دانند، حراجی‌ها و گالری‌ها خود را فرصتی برای سرمایه‌گذاری در هنر تلقی می‌کنند. سرمایه‌گذاری در هنر و افزایش خرید آثار هنری این امکان را به هنرمندان می‌دهد که آزادانه‌تر به خلق هنر بپردازند. «در این موقعیت پارادوکسیکال که تفسیرهای متناقضی از عملکرد رویدادهای هنری بازارمحور داده می‌شود،، نقش مهم و تازه را نمایشگاه‌گردان‌ها (کیوریتورها) بر عهده گرفته‌اند؛ آنها باید در برابر تجاری‌سازی هنر مقاومت کنند» (Bethwaite and Kangas, 2018: 9). با این حال شبکه منتقد، گالری‌دار، نمایشگاه‌گردان و حامیان نیز عملکردی همسو با بازار هنر می‌گیرند. از همین رو نگرانی‌ها برای تسلط اقتصاد نولیبرالیستی در هنر زیاد است. زیرا نهادهای حامی هنر از جمله فعالان اقتصاد نولیبرالیستی هستند که حداکثر دخالت در جهت‌دادن به سلائق را دارند. آنچه در منطقه خاورمیانه با عنوان هنر معاصر اسلامی ارائه می‌شود، اغلب توسط نهادهای بازار هنر است. چه توسط خانه‌های حراج (کریستیز، بونامز، تهران) و چه به صورت آرت‌فرها (همچون آرت‌فر دبی). دیگر دوسالانه‌ها و نمایشگاه‌های منطقه نیز متاثر از این رویدادهای فروش هستند؛ مانند دوسالانه حامد بن خلیفه (از سال ۲۰۱) و فستیوال هنر اسلامی شارجه (از ۲۰۰۹)، جایزه ابراج (از ۲۰۰۸) و جایزه هنری جمیل (از ۲۰۰۹). در این رویدادها، هنر اسلامی به تجربه‌ای فراتر از اثر ـ شیء هنری تبدیل شده‌اند بلکه همچون پروژه‌های چیدمانی و چندرسانه‌ای هستند که ابعاد تازه‌ای از هنر اسلامی را نشان می‌دهند. برگزاری این چیدمان‌های چند رسانه‌ای به حمایت‌های مالی نهادهای بازار متکی است. همچون اجرای اثری از هندسه اسلامی با نور لیزری توسط گروهی از هنرمندان انگلیسی در نمایشگاه هنر اسلامی شارجه ۲۰۱۷ (تصویر ۵ و ۶) و بسیاری پروژه‌های مشابه دیگر که به سرعت در صنعت تبلیغات نیز وارد می‌گردند.

دوسالانه‌ها و رویدادهای هنری معاصر هنر اسلامی عرصه‌ای برای نمایش وحدت هنر اسلامی (وحدت جهان اسلامی یا وحدت در سبک هنر اسلامی معاصر) نیستند. بلکه برعکس، فرصتی برای نمایش اختلاف، تنش و تفاوت و مقاومت در برابر هژمونی مسلط هستند. البته این فقط مربوط به دوسالانه‌ها و نمایشگاه‌های هنر اسلامی نیست، «بلکه نمایش تنش‌ها، تعارض‌ها و تفاوت‌ها ویژگی دوسالانه‌های معاصر است؛ زیرا می‌خواهند فضایی انتقادی و آلترناتیو در برابر گفتمان‌های مسلط پدید آورند» (Ibid: ۵). در این رویکرد هنر اسلامی نیز روایتی تازه می‌یابد. هنر اسلامی معاصر نه به عنوان روایتی از پیوستگی هنر در سرزمین‌های اسلامی بلکه راوی تنش‌ها و اختلاف‌ها است؛ نه نمایشی از وحدت مسلمانان بلکه حاکی از مقاومت و تعارض میان دیدگاه‌های رقیب است. از این رو هنر اسلامی نه به مثابه سنت (برآمده از شرایط تاریخی) بلکه به عنوان زبان و بیان معاصر (برآمده از شرایط معاصر) است. این روایتی است که مورد پذیرش گالری‌ها، حراجی‌ها و نهادهای بازار هنر به عنوان نهادهای هنر معاصر قرار می‌گیرد.

در جمع‌بندی از مباحث ارائه شده می‌توان سه روایت از شکل‌گیری هنر اسلامی را بازشناسی کرد که متاثر از گفتمان‌های مسلط در هر دوره، توسط نمایشگاه‌های هنری تولید، بازتولید و تثبیت شده‌اند. جدول زیر نشان می‌دهد که چگونه در متاثر از گفتمان استعماری، نمایشگاه‌های جهانی هنر، روایتی شرقی‌گرا از هنر اسلامی ارائه دادند. همچنین متاثر از گفتمان ملی‌گرایی، روایتی ملی‌گرا از هنر اسلامی را در نمایشگاه‌ها و فستیوال‌ها به نمایش گذاشتند و امروزه متاثر از گفتمان جهانی شدن، رواتی معاصر از هنر معاصر در دوسالانه‌های هنری ارائه می‌دهند.

جدول ۱. سه روایت از رویدادهای هنر اسلامی در نمایشگاه‌های جهانی، جشنواره‌های ملی و دوسالانه‌های هنری، مأخذ: نگارندگان.

گفتمان‌ها و جریان‌ها	دوره	رویداد	روایت	هنر سرزمین‌های اسلامی
رویدادهای هنر اسلامی در گفتمان استعماری	از ۱۸۵۱ تا ۱۹۱۰	نمایشگاه جهانی؛ هنر کشورهای مستعمره یا نیمه مستعمره مسلمان	روایت شرقی‌گرا در هنر اسلامی	تأکید بر ویژگی‌های مردم‌نگارانه و تزیینی هنر در سرزمین‌های اسلامی
رویدادهای هنر اسلامی در گفتمان ملی‌گرایی	۱۹۱۰ تا دهه ۱۹۷۰	جشنواره‌های ملی؛ نمایش هنر ملی توسط دولت‌های تازه تأسیس در سرزمین‌های اسلامی	روایت ملی‌گرا در هنر اسلامی	تأکید بر هنر اسلامی همچون میراث ملی؛ تأکید بر ویژگی‌های بومی و ملی در هنر سرزمین‌های تاریخی اسلامی
رویدادهای هنر اسلامی در گفتمان جهانی	۱۹۸۰ تاکنون	دوسالانه‌های هنری؛ رویدادهای بازارمحور هنر در خاورمیانه	روایت معاصریت در هنر اسلامی	تأکید بر تنش، اختلاف و تعارض‌ها در هنر سرزمین‌های اسلامی به ویژه خاورمیانه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

نتیجه

نمایش و ارائه آثار هنر اسلامی، روایتی یکدست، یکپارچه و پایدار نداشته است؛ بلکه در دوره‌های مختلف و در نمایشگاه‌های مختلف به صورت‌های متفاوت به نمایش در آمده است. از همین مطالعه آثار هنر اسلامی در «نظم نمایشگاهی» می‌تواند آشکارکننده ایدئولوژی‌ها و جهت‌گیری‌های پنهان در برگزاری نمایشگاه‌ها و دوسالانه‌های هنر باشد. در مقاله حاضر به تأثیر رویدادهای هنری (نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و فستیوال‌ها) بر معرفی، مجموعه‌سازی، مستندسازی، مقوله‌سازی و مفهوم‌سازی هنر اسلامی پرداخته شد.

در مقدمه تحقیق، در قالب سه پرسش این مسئله طرح شد که چگونه سه گفتمان استعماری، ملی‌گرایی و جهانی‌شدن موجب ساخت سه روایت از هنر اسلامی شدند و نمایشگاه‌ها، جشنواره‌ها دوسالانه‌ها چگونه این روایت‌ها را به نمایش گذاشتند و نظام معنایی آنها را تثبیت کردند. در متن مقاله برای پاسخ به پرس اول، شرح داده شد که در نیمه دوم قرن نوزدهم، زمانی که گفتمان استعمار بر روابط سیاسی و فضای فرهنگی غلبه یافته بود، نمایشگاه‌های جهانی به گردآوری و نمایش آثار از کشورهای مستعمره (مصر، الجزایر، تونس) و نیمه مستعمره (ایران و عثمانی)، پرداختند. در این نمایشگاه‌ها و زیر نگاه نافذ غرب و متاثر از گفتمان استعمار بود که اشیاء و سوژه‌های شرقی ـ اسلامی انتخاب شدند، مستندسازی شدند، و به تملک موزه‌های غرب در آمدند؛ در همین دوران بود که آثار و اشیاء مجموعه‌سازی، مقوله‌بندی و نام‌گذاری شدند و تلقی

شرقی‌گرایانه از هنر اسلامی شکل گرفت. جریان نمایشگاه‌های جهانی با آغاز جنگ جهانی اول رو به افول رفت. ۱. در پاسخ به پرسش سوم شرح داده شد که با افول گفتمان ملی‌گرایی، پس از دهه ۱۹۸۰ و با برآمدن گفتمان جهانی‌شدن، نمایشگاه‌های هنر اسلامی نیز وارد مرحله تازه‌ای شدند. این بار هنر اسلامی نه به عنوان سبک تاریخی بلکه به عنوان هنر معاصر و زیر عنوان هنر اسلامی معاصر تداوم یافت. در این دوران، رویکردها در برگزاری دوسالانه‌های هنری نیز تغییر کردند و رویدادهای هنری نه بر مبنای ملیت، بلکه فراتر از قدرت و نفوذ دولت‌های ملی، رویکردهای انتقادی در ارائه آثار معاصر در پیش گرفتند. در واقع آنچه در این رویدادها به عنوان هنر اسلامی معاصر ارائه می‌شود، روایتی از هنر معاصر در سرزمین‌های اسلامی است. به عبارتی این رویدادها و دوسالانه‌ها بیش از آن که معرف هنر اسلامی باشند، در بر گیرنده تجربه‌های هنر معاصر هستند که اغلب با رویکردی ساختارشکنانه به نقد تجربه‌های فرهنگی معاصر در کشورهای اسلامی می‌پردازند. همان‌گونه که نتایج نشان داد، نمایش و ارائه آثار هنر اسلامی در نمایشگاه‌ها و رویدادهای مختلف، متفاوت بوده است. نمایشگاه‌ها، نمایش بی‌طرفانه و بدون جهت‌گیری نیستند بلکه دلالت‌های فرهنگی و سیاسی ویژه‌ای دارند. به توصیف تیموتی میچل این رویدادها بر اساس «نظم نمایشگاهی» به گزینش و چیدمان آثار می‌پردازند؛ بازسازی جهان، در مقیاس و مدلی کوچک‌تر درون نمایشگاه است که آن را قابل کنترل، دستکاری و مدیریت می‌کند. نظم نمایشگاهی، در طول زمان، قواعد می‌یابند و هنجارهایی را در فهم و تفسیر آثار تحمیل می‌کنند. از همین رو مطالعه رویدادهای هنری (نمایشگاه‌ها، دوسالانه‌ها و فستیوال‌ها)، رویکرد مناسبی برای توضیح چگونگی تفسیر و شناخت آثار هنری است. از همین منظر است که می‌توان دانست، آثار هنر اسلامی چگونه در دوره‌های مختلف شناخته شدند، تفسیر شدند و فهمیده شدند.

منابع و مآخذ

استراس، آنسلم و جولیت کوربین (۱۳۸۵) اصول روش تحقیق کیفی: نظریه مبنایی، ترجمه بیوک محمدی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

دشتی‌زاده، مریم، اصغر جوانی، فرزان سجودی (۱۳۹٤) شناخت هنر اسلامی در نظام اندیشگانی موزه های غرب، فصلنامه حکمت معاصر، سال ششم، شماره ٤ (پیاپی ۱۸)، صفحه ۹۹ تا ۱۱۵.

فلیک، اووه (۱۳۸۸) درآمدی بر تحقیق کیفی، ترجمه هادی جلیلی، نشر نی.

کاووسی، ولی‌الله (۱۳۹۸) سرآغاز تاریخ‌نگاری هنر اسلامی در بونه استشراق، استعمار و مجموعه‌داری، نشریه هنرهای زیبا، دوره ٤، شماره ٤، صفحه ۱۵ تا ۲٤.

ورنویت، استیون (۱۳۸۵) ظهور و رشد باستان‌شناسی دوران اسلامی، ترجمه پروین مقدم، گلستان هنر ۱۳۸۵ شماره ٤، صفحه ۳۵ تا ۵۰.

Roxburgh, David J. (2010) After Munich: Reflections on Recent Exhibitions, in After One Hundred Years, Edit by Andrea Lermer, Avinoam Shalem, Brill.
Strauss, Anselm and Juliet Corbin (1990) Basics of Qualitative Research: Grounded Theory Procedures and Techniques Second Edition, translatet by Buik Mohammadi (2006) Published by Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran.
Troelenberg, Eva-Maria (2010) Framing the Artwork: Munich 1910 and the Image of Islamic Art, in: After One Hundred Years, Edit by Andrea Lermer, Avinoam Shalem, BRILL
Troelenberg, Eva-Maria (2012). "Islamic Art and the Invention of the Masterpiece: Approaches in Early Twentieth-century Scholarship," In: Bonoît Junod and Others, Islamic Art and the Museum, Saqi Books, pp188-183..
Vernoit, Stephen (1997). The Rise of Islamic Archaeology, Muqarnas, Vol. 14, pp. 1-10.
Vernoit, Stephen (2000) Discovering Islamic Art: Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950, IB Tauris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Venice: Edizioni Ca'Foscari, pp. 51-65.
Gerschultz, Jessica (2018) the concept of "Decorative" Art in Tunisian Salon: Root of the Tunisian Ecole, in book: Maltzahn, Nadia von and Monique Bellan (2018) The Art Salon in the Arab Region Politics of Taste Making, orient institute Beirut.
Grabar, Oleg (2006) Islamic Art and Beyond: Constructing the Study of Islamic Art, Volume III, Ashgace Publishing
Green, Charles and Anthony Gardner (2016) Biennials, Triennials, and Documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art, Wiley Blackwell.
Grinell, Klas (2018) Framing Islam at the World of Islam Festival, London, 1976, Journal of Muslims in Europe 7 (2018) 73-93
Hamid Irbouh (2012) Art in the Service of Colonialism: French Art Education in Morocco, 1912-1956, I.B.Tauris.
Haslauer, Amely (2010) Islamic art in Vienna circa 1900 and the Munich exhibition, In: After One Hundred Years, Edit by Andrea Lermer, Avinoam Shalem, Brill.
Heinich, N. (2000) 'What is an artistic event? A new approach to the sociological discourse'. In: Boekmancahier, jrg. 12, nr. 44, pp.159-168.
Islamic Art Magazine (2017) the opening of the Sharjah Islamic Arts Festival 2017/2018, published in Dec 14, access online.
Julia Bethwaite and Anni Kangas (2018) The Scales, Politics, and Political Economies of Contemporary Art Biennales, Policy Studies organization, Vol. 2, No. 3, 1-14
kavusi.v (2019) The Beginning of Islamic Art Historiography in the Crucible of Orientalism, Colonialism and Collecting, journal of Honarhaye Ziba, Volume 24, Issue 4, Autumn 2019, Pages 15-24.
Lau, Lisa and Ana Cristina Mendes (2011) Re-Orientalism and South Asian Identity Politics: The Oriental Other Within, Routledge.
Lenssen, Anneka (2008) «Muslims to Take Over Institute for Contemporary Art»: The 1976 World of Islam Festival, Middle East Studies Association Bulletin, Vol. 42, No. 1/2 (Summer/ Winter 2008), pp. 40-47
Lermer, Andrea and Avinoam Shalem (2010) After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer", BRILL.
Maltzahn, Nadia von and Monique Bellan (2018) The Art Salon in the Arab Region Politics of Taste Making, orient institute Beirut.
Mitchell, Timothy (1989) The World as Exhibition, Comparative Studies in Society and History, Vol. 31, No. 2, p. 217-236.
Mitchell, Timothy (2002) "Orientalism and the Exhibitionary Order." In The visual culture reader. Ed. by N. Mirzoeff. New York: Routledge.
Naef, Silvia (2010) Exhibiting the Work of Artists from 'Islamic' Backgrounds in the West: Current Practices and Future Perspectives" in: orientalism and ephemera Edith by Glen Lowry, West Coast Line Journal, N 64, p: 30-37.
Pancaroğlu, Oya (2007). Formalism and The Academic Foundation of Turkish art in the early twentieth century, Muqarnas: History and Ideology: Architectural heritage of the "Lands of Rum", V. 24, pp.67-78.
Rizvi, Kishwar (2007) Art History and the Nation: Arthur Upham Pope and the Discourse on «Persian Art» in the Early Twentieth Century, Muqarnas, Vol. 24, History and Ideology: Architectural Heritage of the «Lands of Rum», pp. 45-65.

country each year, was an arena for the colonial powers to compete and show their power and influence around the world. The Ottomans, first participated in the 1867 Paris Exhibition, and Iran was the first to officially attend the 1873 Vienna Exhibition. Influenced by the development of French colonialism, the Egyptian and Moroccan pavilions gradually held more significant pavilions at world fairs. After the 1870s, unlike previous periods when booths were categorized by country, a special hall was created as Islamic art, which included works from Iran, Arabia, Turkey, Egypt and India. This exhibition was an important step in documenting Islamic art and changing attitudes towards Islamic art. Actually, In these exhibitions, under the influence of the West and influenced by the colonial discourse, that Oriental-Islamic objects and subjects were selected and acquired by Western museums; it was during this period that works and objects were collected, categorized and named, and an Orientalist conception of Islamic art was formed. In the first half of the twentieth century, with the development of the nationalist discourse and the establishment of new governments in Iran and the Arab countries, a new stream of national festivals and festivals began. In these exhibitions, which lasted from the 1920s to the end of the 1960s, Islamic art was considered as cultural heritage and part of national wealth, and the nationalist narrative dominated Islamic art. During this period, exhibitions were held not under the title of Islamic art, but on the basis of nations with the titles of art of Iran, Turkey, Iraq, Egypt and included works of Islamic art as part of the national heritage; the 1976 Islamic Art Exhibition marked the end of this stream. Since the 1980s, with the decline of nationalism and the rise of the globalization discourse, Islamic art exhibitions have entered a new phase. This time, Islamic art was presented as contemporary art in exhibitions, and the Biennial of Contemporary Art tried to present it as an artistic style beyond nationalism. However, what is displayed in these events as contemporary Islamic art is a narrative of contemporary art in Islamic lands. In other words, this current includes the experiences of contemporary art, which are often deconstructive and critical, rather than representative of Islamic art.

Keywords: Islamic Art, Exhibitionary Oder, World Exhibitions, Art Biennials, Contemporary Islamic Art

References: Abdallah, Monia (2015) a historical synthesis on the nation of contemporary Islamic art, in: In: R. Oliveira Lopes, G. Lamoni and M. Brito Alves (eds.), Global Trends in Modern and Contemporary Islamic Art, Lisbon, 77-94.

Amin Alsaden (2019) Baghdad's Arab Biennial: Regional Subversions, Global Ambitions, Journal of Third Text, 33:1, 121-150.

Aramco Magazine (1976) The World of Islam, Special Issue of Aramco Magazine, Volume 27, Number 3.

Banci, Selda (2009) Turkish Pavilion, In: the Brussels Expo'58: A Study on Architectural Modernization in turkey during the 1950S, A study on Modernization in Turkey during the 1950S, A Thesis Submitted the Graduate School of Social science of Middle east Technological University.

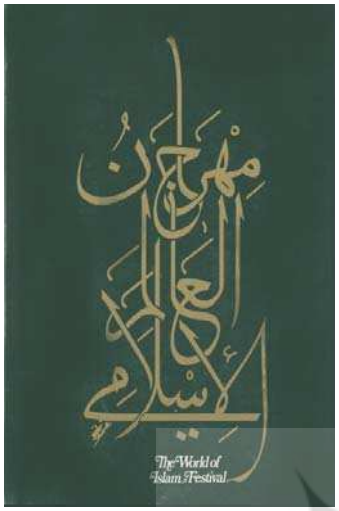
Çelik, Zeynep (1992) Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth Century World's Fairs, Berkeley: University of California Press.

Dashtizadeh. M, Javani. A, Sojoodi. F (2017) Review on the Conceptual Changes of Islamic Art in the Museum Collections, Journal of Cultural History Studies, Volume 8, Issue 30, Pp. 31- 50.

Fulco, Daniel (2017). Displays of Islamic Art in Vienna and Paris Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle, Rivista MDCCC 1800: 6 (Summer 2017)

Explaining Islamic Art in World Exhibitions, National Festivals and Art Biennials

Mohammad Reza Moridi, Faculty Member, Faculty of Theoretical Sciences and High Art Studies, University of Art, Tehran, Iran
Behzad Moridi, Faculty Member, Payame Noor University, Department of Linguistics, Iran
Received: 2021/04/17 Accepted: 2021/08/31



The display of Islamic artworks has not had a uniform, integrated and stable narrative; these works have been displayed in different exhibitions in different ways and the concept of Islamic art has also been influenced by Islamic art exhibitions. Therefore, studying the works of Islamic art in exhibitions can reveal the hidden ideologies and direction in these art events. Exhibitions are not neutral and unbiased; they have special cultural and political connotation. According to Timothy Mitchell, these events select and arrange works based on the «Exhibitionary Order»; Exhibition order finds rules over time and imposes norms on the understanding and interpretation of works and objects. Therefore, the study of art events (exhibitions, biennials and festivals) is a good approach to explain how to interpret and recognize works of art. It is from this perspective that we can know how the works of Islamic art were known, interpreted and understood in different periods. In this article, we discuss the impact of art events on the introduction, collection and documentation of Islamic art; events that give direction to the art history and selection process of museums. These artistic events have influenced the introduction, collection, documentation, categorization and conceptualization of Islamic art. The present research method is based on event studies. Study of art events (exhibitions, biennials and festivals) is a good approach to explain the complex relationship between art and reality. Nathalie Heinich sees the study of artistic events as a pragmatic approach in the sociology of art that studies how values are produced and reproduced in exhibitions. In this article, we pursue the methodological questions of how these exhibitions present Islamic art. How do they shape narratives of Islamic art influenced by dominant artistic discourses and currents? In this article, the events and exhibitions of Islamic art in the three discourses of Colonialism, Nationalism and Globalism are studied and this question has arisen that: how three different narratives of Islamic art in the colonial, national and global discourses were formed? The event's study can analyze the hidden and ideological functions of exhibitions in the construction of art history. The Data collection method in this article is documentary analysis and data organization is based on the trend analysis. The results of this article distinguish three currents of «world fair», «national festivals» and «art biennials». The world fair began with the first exhibition in 1851 and continued until the Mohammadi Art Exhibition in 1910 in Munich. The event, sponsored by one