نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.338543.666867 شناسه دیجیتال

تغییر پارادایم هنر ملی به هنر تراملی؛ مطالعه تحولات هنر در منطقه خاورمیانه

محمدرضا مریدی*[۱]، مونا کلانتری[۲]

[۱] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] کارشناس ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر ، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۱۱/۲۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۲/۰۸)

چکیده

هنر معاصر تلاش دارد از روایت هنر ملی فراتر رود و مبتنی بر تجربه‌های چندفرهنگی باشد. همانطور که قطر و امارات متحده عربی با تاکید بر سیاست‌های چندملیتی تلاش میکنند هنر معاصر منطقه را نمایندگی کنند. چندفرهنگی بودن این کشورها به دلیل انباشت نیروی کار خارجی و بین‌المللی است. اکنون بیش از ۸۰ درصد جمعیت آنها را نیروی کار خارجی تشکیل می‌دهند؛ لذا ترجیح می‌دهند سیاست‌های چند فرهنگی و هنر فراملی را دنبال کنند. در این مقاله به سیاست‌های هنری این کشورها می‌پردازیم و این پرسش را دنبال می‌کنیم که تا چه حد توانسته‌اند در تحقق سیاست‌های تراملی و جریان‌سازی هنر در منطقه موفق شوند؟ روش مقاله حاضر «تحلیل روند» است که طی آن با تحلیل مجموعه‌ای از رویدادها (مانند تأسیس موزه‌ها و نمایشگاه‌های هنری) و آثار هنری (مرور تجربه‌های هنرمندان)، روند تغییر پارادایم هنر ملی به هنر فراملی مطالعه شد. نتایج نشان داد که سه ویژگی برای هنر در پارادایم تراملی می‌توان برشمرد: ۱. خلق جریان جدیدی از هنر اسلامی معاصر به مثابه تجربه‌ای چند فرهنگی. ۲. خلق آثار هنری دیجیتال و تکنولوژی-محور، ۳. خلق آثار هنر زیست‌محیطی هم‌چون فصل‌مشترک فرهنگ‌ها و ملیت‌ها. این تجربه‌های هنری مورد حمایت سیاست‌های فرهنگی کشورهای منطقه به ویژه قطر و امارات است.

واژه‌های کلیدی
مطالعات منطقه‌ای هنر، هنر تراملی، موزه تراملی، قطر، امارات متحده عربی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۱۹۹۳۵۴۷، نمابر: ۶۶۷۲۲۴۷۸-۰۲۱، E-mail: moridi@art.ac.ir.

مقدمه

مطالعات منطقه‌ای هنر کم‌تر مورد توجه پژوهشگران در ایران قرار گرفته است. در حالی که تأثیر تحولات منطقه‌ای بر هنر ایران مؤثر و جریان‌ساز بوده است؛ هم‌چون تحولات اجتماعی و فرهنگی در کشورهای خاورمیانه، به ویژه در امارات متحده عربی و قطر طی دو دهه گذشته نقش زیادی در جریان‌سازی هنر منطقه داشتند.

کشورهای نفت‌خیز خاورمیانه تلاش می‌کنند در معادلات سیاسی منطقه نقش‌آفرینی کنند و با تأسیس موزه‌ها و برگزاری جشنواره‌ها و رویدادهای هنری بر جریان فرهنگی و هنری منطقه تأثیرگذار باشند. در میان کشورهای عربی خاورمیانه، قطر و امارات بیشترین تلاش را برای اثرگذاری فرهنگی دارند و برنامه‌های بیشتری برای تأسیس موزه‌ها و رویدادهای هنری داشته‌اند. این کشورها در هم‌سویی با گفتمان جهانی‌شدن و هم‌راستا با اقتصاد تجارت آزاد و سرمایه‌داری جهانی تلاش دارند به منطقه‌ای تاحدی بی‌طرف و با مدارای فرهنگی تبدیل شوند. به ویژه دُبی و دوحه خود را شهرهای ترافرهنگی و ترامليتی می‌دانند که فراتر از محدودیت‌های ملیت‌های اماراتی، قطری، ایرانی، سوری و عراقی بتوانند به زبانی مشترک و نمادین به مسائل مشترک بپردازد؛ این شهرها قرار است تحقق آن چیزی باشد که مری لوئیز پرات آن را «ناحیه تماس» می‌نامد. «لوئیز پرات هم‌چون دیگر نظریه‌پردازان پسااستعماری به دنبال ترسیم موقعیت‌های تعامل، مدارا و هم‌آمیزی است از همین رو اصطلاح ناحیه تماس را به عنوان موقعیت ترافرهنگی مطرح کرد. جایی که فرهنگ‌ها در بستری روابط نامتقارنی از قدرت استعمار و استثمار با یکدیگر مواجه می‌شوند (Pratt, 1991, 34). مفاهیمی ازاین‌دست تلاش می‌کنند تا تعامل میان شرق و غرب را نه‌فقط از منظر سلطه، بلکه از منظر انتقال فرهنگ، تعامل فرهنگی و مقاومت فرهنگی مطالعه کنند؛ تا در نهایت رابطه یک‌طرفه قدرت میان استعمارگر و مستعمره را زیر سؤال ببرند» (Behdad, 2016, 14). همچنین این کشورها تلاش می‌کنند یک «ترامکان» باشند؛ یعنی آن‌گونه که مارک اوژه شرح می‌دهد، موقعیتی فراتر از محدودیت‌های جغرافیایی و هم‌چون فصل مشترک ملیت‌های گوناگون باشند. اما این کشورها با ساختار سیاسی طایفه‌ای و با نظام فرهنگی سنتی چگونه می‌توانند مرکز این توازن باشند؟ در مقاله حاضر به سیاست‌های فرهنگی این کشورها برای شکل دادن به «ناحیه تماس» و «ترامکان» می‌پردازیم و نشان خواهیم داد که این سیاست‌ها چگونه تجربه‌های هنری را در منطقه تغییر داده است. لذا دو روند را در سیاست‌های فرهنگی این کشورها دنبال می‌کنیم: ۱. تغییر سیاست‌ها از موزه‌های ملی به موزه‌های ترامليتی، ۲. تغییر سیاست‌ها از هنر ملی به هنرترامليتی. همچنین شرح داده خواهد شد که تأسیس موزه‌های جدید و برگزاری جشنواره‌ها، دوسالانه‌ها و رویدادهای هنری چگونه بر تجربه‌های هنرمندان منطقه تاثیر گذاشته است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر مبتنی بر «تحلیل اسنادی» است؛ یعنی بررسی گزارش‌ها، رویدادها، مکتوبات و اطلاعات مربوط به تحول و تغییرات یک پدیده. همچنین روش سازماندهی اطلاعات در این پژوهش «تحلیل روند» است؛ اگر چه اختلاف‌نظرهای زیادی در خصوص تعریف «روند» وجود دارد اما منظور ما از روند، متصل‌کردن مجموعه‌ای از رویدادها در یک موقعیت است (استراس، ۱۳۸۵، ۱۴۴). به معنای دیگر، تحلیل روند، شیوه تحلیل‌گر برای توضیح و تبیین تغییر است (همان، ۱۴۹). این کار با توجه به پرسش‌های پژوهش، شامل دنبال کردن روند تحولات سیاسی، تغییر در سیاست‌گذاری هویت ملی، تغییر در برگزاری رویدادهای فرهنگی و تصمیم‌های در تأسیس موزه‌های جدید هنری در کشورهای عربی منطقه خلیج فارس به ویژه امارت متحده عربی و قطر است. استراس و کوربین (۱۳۸۵، ۱۴۹-۱۵۰) این رویکرد را روشی برای مطالعه تغییر پارادایم می‌دانند.

پیشینه پژوهش

منابع عربی درباره هنر مدرن در شبه‌جزیره عرب بسیار محدود است. اغلب آنچه درباره هنر عربی نوشته شده توسط محققان غربی یا تحصیل‌کردگان عرب در دانشگاه‌های غرب است. از همین رو اغلب منابع پیرامون هنر عربی به زبان انگلیسی به نگارش در آمده است. دینا لطفی استاد دانشگاه عربستان سعودی در مقاله‌ای با عنوان «از بین بردن فاصله میان هنر مدرن و معاصر عرب و مردم عرب» به این مسئله اشاره می‌کند و از ضرورت نگارش منابع جدید درباره هنر جدید عرب می‌نویسد (Lutfi, 2019, 9). در پژوهش حاضر نیز در منابع انگلیسی زبان به مطالعه هنر عرب خواهیم پرداخت. با این حال برخی منابع درباره جریان مدرنیسم در هنر مصر، عراق و سوریه به زبان عربی به نگارش در آمده است؛ اغلب این منابع در پژوهش‌های انگلیسی زبان مورد توجه قرار گرفته‌اند و بدین طریق به شیوه و محتوای پژوهش‌های عرب‌زبان دسترسی وجود دارد. لذا برای پژوهشگرانی که با زبان عربی آشنایی کافی ندارند تا حدی زیادی این ضرورت رفع می‌گردد.

مطالعات هنر در کشورهای حوزه خلیج‌فارس (شامل ایران و کشورهای عربی این منطقه) اغلب زیر عنوان هنر خاورمیانه دنبال شده است. هم‌چون کتاب لیزا فرجام (Farjam, 2009) با عنوان *بدون نقاب: هنر جدید خاورمیانه* که به فرم‌ها و تجربه‌های جدید در هنر خاورمیانه پرداختند؛ البته کتاب فاقد تحلیل‌های تاریخی است و کاتالوگ نمایشگاهی با همین عنوان از مجموعه ساچی است. کتاب صائب ایگنر (Eigner, 2010) با عنوان *هنر خاورمیانه: هنر مدرن و معاصر جهان عرب و ایران* دیدگاه جامع‌تری نسبت به روند شکل‌گیری هنر خاورمیانه ارائه می‌دهد. کتاب *نگاه تازه به هنر معاصر عرب در قرن ۲۱* به سرویراستاری حسین امیرصادقی (Amirsadeghi, 2009) گردآوری شد که شامل مقالات مهمی است. هم‌چون مقاله ندا شبوط که به به بازار و نهادهای فروش و نقش سیاست‌های پس از ۱۱ سپتامبر به عنوان عوامل مهم شکل‌گرفتن هنر معاصر عرب اشاره می‌کند. کتاب‌های صائب ایگنر، لیزا فرجام، حسین امیرصادقی هم‌چون بسیاری دیگر از پژوهشگران، مفهوم هنر جدید عرب را زیر مفهوم خاورمیانه قرار داده‌اند در حالی که جریان جدید هنر عرب نمی‌تواند معادل هنر خاورمیانه باشد.

ندا شبوط و همکارانش (Shabout et al., 2011) در کتابی با عنوان *شناسنامه : یک قرن هنر مدرن اعراب* تمرکز بیشتری بر جریان هنر در

شبه‌جزیره عرب دارند. در این کتاب وِسان الخدیری در مقاله‌ای به مسئله نهاد هنر و نهاینه‌سازی هنر با توسعه موزه‌ها پرداخته و صافیهٔ مریهٔ و دینا چلپی به نقش موزه در مجموعه‌سازی و تاریخ‌نگاری هنر عرب پرداخته‌اند. همچنین ندا شبوط مسئله نمایشگاه‌گردانی هنر مدرن عرب و اهمیت و نقش موزه دوحه را در جهان عرب جدید توضیح می‌دهد. هم‌چنین کتاب شامل معرفی ۱۲۰ هنرمند عرب است که آثارشان در موزه هنر مدرن دوحه نگهداری می‌شود؛ آثار بر اساس مضامین طبیعت، شهر، فردگرایی، فرم آبستره، اجتماعی، خانوادگی، تاریخی و اسطوره‌ای، حروفیه و دیگر موضوعات تفکیک شده‌اند.

کتاب سام برودویل و تیل فلراث (Bardaouil and Fellrath, 2010) با عنوان *گفته، ناگفته، دوباره گفته* که به بهانه نمایشگاهی در موزه دوحه با همین عنوان منتشر شد، شامل ۲۳ روایت از آثار هنرمندان عرب است. نویسندگان جریان هنر مدرن عرب را ترامدرن می‌نامند. در مقاله حاضر به دیدگاه برودویل درباره جریان جدید هنر عرب اشاره بیشتری خواهیم کرد. عمر خلیف (Kholei, 2015) در کتابی با عنوان گام*شمار ناتمام: هنر عرب از مدرن تا معاصر* تصاویر بخشی از گنجینه بنیاد بارجیل را منتشر کرد. خلیف در مقاله آغازین این کتاب به دوره‌بندی هنر عرب می‌پردازد و چهار دوره را تفکیک می‌کند. دوره اول با استقلال‌طلبی و ملی‌گرایی عربی در آغاز قرن بیستم تا سال ۱۹۶۷ نام‌گذاری شد. مضامین این دوره اغلب سرزمینی و ملی‌گرا است. دوره دوم از ۱۹۶۸ تا ۱۹۹۰ را شامل می‌شود. آثار این دوره نشانه‌های فرهنگی و مذهبی را با هنر فرمالیستی مدرن تلفیق کردند. دوره سوم در طول دهه ۱۹۹۰ شکل گرفت که اغلب رسانه‌محور است مانند عکاسی مفهومی، ویدئو و پرفورمنس و اغلب مضامین انتقادی و سیاسی دارند. دوره چهارم پس از سال ۲۰۰۰ توسعه یافت که شامل تجربه هنرمندان با ملیت عرب منطقه خلیج‌فارس (GCC) است. آثاری که ملیت، هویت و تصویر تازه از عرب را ترسیم می‌کنند و تجربه زیسته در این منطقه را ارائه می‌دهند.

ملانی سیندلار از جمله پژوهشگرانی است که تحولات هنر را در کشور قطر و امارت دنبال می‌کند. او مقالات متعددی درباره هنر این منطقه و تأثیر آن بر ساخت یک هویت ملی را مطالعه کرده است. او در مقاله‌ای با عنوان «هنرهای محیطی و تبادلات میراث طبیعی و فرهنگی در امارات متحده عربی» به هنر زمین و ظرفیت‌های میراث طبیعی در تجربه‌های هنری جدید پرداخته است و نشانه‌هایی چون کویر، خورشید بیابان، سراب، نمک، شن و دریا را به عنوان دستمایه‌های خلق هنر جدید در امارات می‌داند که می‌تواند هویتی ویژه و ملی برای هنر این سرزمین باشد (Sindelar, 2017). علاوه بر این، با تأسیس موزه‌های بزرگ در دبی و امارات، کتاب‌ها و مقالات متعددی پیرامون موقعیت جدید موزه‌ها و موزه‌های جدید عربی به نگارش در آمد. کارن اکسیل (Exell, 2016) در کتاب *موزه در عربستان* به نقش محوری موزه در ساخت میراث فرهنگی می‌پردازد. به اعتقاد او موزه‌های عربی منطقه بیش از آن که سازنده هویت ملی باشند شکل‌دهنده به هویت ترامللی و ترامنطقه‌ای هستند؛ هویتی که متناسب با عصر جهانی شده است.

سیاست گذران فرهنگ در کشورهای عربی خلیج‌فارس تلاش دارند هویت تازه‌ای به هنر و فرهنگ منطقه دهند. آنها فعالیت‌های هنری را زیر مقوله خاورمیانه یا زیر مقوله هنر منطقه خلیج‌فارس یا حتی زیر مقوله هنر جهان عرب مقوله‌بندی نمی‌کنند بلکه در تلاش برای نگارش تاریخ هنر جدید زیر مقوله هنر شبه‌جزیره عرب هستند. برخی منابع هنر منطقه را زیر عنوان مبهم «هنر خلیج» مطالعه می‌کنند هم‌چون کتاب رابرت کلویور (Kluijver, 2013) با عنوان *هنر معاصر در خلیج* که به هنر در شش کشور شبه‌جزیره عرب (کویت، یمن، امارات، عربستان سعودی، قطر) پرداخته است. همچنین کتاب سوزی میرگانی (Mirgani, 2018) با عنوان *هنر و تولید فرهنگی در کشورهای شورای همکاری خلیج (فارس)* که به تأسیس موزه‌ها، برگزاری نمایشگاه‌ها و سرمایه‌گذاری در هنر به ویژه در قطر و امارات می‌پردازد.

در منابع فارسی پیرامون هنر مدرن و معاصر کشورهای عربی هم‌چون مصر، عراق و سوریه و لبنان منابع اندکی منتشر شده است؛ هم‌چون مقاله شریفیان، محمدزاده و عبدالرحمن حسین (۱۳۹۵) با عنوان «مطالعه بازنمایی هویت در نقاشی های آبستره غیر فیگوراتیو عراقی» که به بازنمایی هویت در هنر عراق پرداخته‌اند. اما نمی‌توان به پژوهشی اشاره کرد که جریان هنر را در شبه‌جزیره عرب را بررسی کرده باشد. با توجه به تحولات اخیر در هنر منطقه، لازم است جریان هنر در شبه‌جزیره عرب به ویژه قطر و امارات بیشتر مورد توجه قرار گیرد.

جهان عرب جدید: موقعیت جدید کشورهای نفت‌خیز خاورمیانه

قدرت‌گرفتن کشورهای نفت‌خیز معادلات سیاسی خاورمیانه را تغییر داد. در سال ۱۹۵۳ محمد مصدق نفت ایران را ملی اعلام کرد؛ عراق و عربستان نیز شرکت‌های خارجی استخراج نفت را تهدید به ملی‌کردن نفت کردند و به این ترتیب امکان چانه‌زنی و کسب سهم بیشتر از فروش نفت را بهدست آوردند. تأسیس اوپک در سال ۱۹۶۰ نقطه عطفی در حیات سیاسی این کشورها بود. اوپک به پیشنهاد عراق و با مدیریت ایران توسعه یافت. کویت و عربستان سعودی در همان سال عضو این اتحادیه نفتی شدند؛ قطر در ۱۹۶۱، امارات متحده عربی در ۱۹۶۷ به اوپک پیوستند. قدرت تصمیم‌گیری آنها در صادرات نفت چنان بود که در جریان جنگ با اسرائیل (۱۹۷۳) از فروش نفت به کشورهایی که از اسرائیل حمایت می‌کردند خودداری کردند. این قدرتی تازه برای کشورهایی بود که تا چندی پیش مستعمره یا نیمه مستعمره محسوب می‌شدند. شروع جنگ میان دو عضو مهم اوپک یعنی عراق و ایران (۱۹۸۰) به اتحاد نفتی منطقه صدمه زد و حمله عراق به کویت (۱۹۹۰) ضربه دیگری بر آن بود. این درگیری‌ها به قدرت نفتی عربستان سعودی افزود.

ثروت و قدرت نفتی عربستان سعودی در پایان قرن بیستم، موجب شد مصر که در طول قرن بیستم مرکزیت جهان عرب را داشت، در برابر عربستان عقب‌نشینی کند و به این ترتیب به تدریج مرکزیت جهان اسلامی - عربی از مصر به عربستان سعودی انتقال بیابد (شولتسه، ۱۳۸۹، ۲۹۳-۲۹۴). ایران که پس از انقلاب اسلامی سال ۱۹۷۹ مدعی تازه‌ای در رهبری جهان اسلام بود، نیز گرفتار جنگ با عراق شد و زمینه برای میدان‌داری عربستان افزوده شد. عربستان همچنان در تلاش برای تثبیت موقعیت خود برای رهبری کردن جهان عرب و جهان اسلام است.

پس از حملات ۱۱ سپتامبر در سال ۲۰۰۱، دوران تازه‌ای در خاورمیانه آغاز شد. ایالات متحده پس از ۱۱ سپتامبر، جای مناسبی برای سرمایه‌گذاری از جانب کشورهای عربی نبود (فاست، ۱۳۹۱، ۴۷۴)؛ ترس از بلوکه‌شدن و مصادره اموال یا تحریم‌های بانکی موجب شد عرب‌ها ثروت‌ها و سرمایه‌های نفتی خود را از کشورهای اروپایی و به‌ویژه آمریکا خارج کنند. به

این ترتیب «از سال ۲۰۰۱ به بعد بخش عظیمی از ثروت جهانی به منطقه خلیج فارس منتقل شد. به گونه‌ای که درآمد حاصل از فروش نفت در سال ۲۰۰۸ به حدود ۶۰۰ میلیارد دلار رسید که حدود ده برابر در طول یک دهه ۱۹۹۰ بود. تا سال ۲۰۰۸، شش امیرنشین خلیج فارس (بحرین، امارت متحد عربی، کویت، عمان، قطر و عربستان صعودی) چنان از نقدینگی غنی شدند که برخی آن را بزرگ‌ترین انتقال ثروت در تاریخ بشری خواندند» (کرین، ۱۳۹۲، ۱۶۰).

اقتصاد نفت به کشورهای عربی حوزه خلیج فارس، توان تازه‌ای برای حمایت از هنر و جهت‌دادن به جریان‌های فرهنگی منطقه داده است. این کشورها مدعی شکل‌دادن به هویتی تازه به نمایندگی از جهان عرب هستند (Exell, 2017)؛ به‌ویژه امارات، عربستان و قطر تلاش دارند تصویری مدرن و معاصر از «جهان عرب جدید» ارائه دهند. مفهوم جهان عرب جدید، به تغییر مرکزیت سیاسی جهان عرب از مصر به عربستان سعودی اشاره می‌کند؛ که نوعی چرخش قدرت منطقه‌ای از کشورهای بیرون از هلال خصیب عرب به شبه جزیره عرب است. در این شرایط جدید، هنر بازنمایی تازه‌ای از ملت عرب یا جهان عرب دارد. در ادامه به مجموعه‌ای از برنامه‌های فرهنگی و تحولات هنری در این منطقه می‌پردازیم که شکل دادن این هویت جدید را ممکن کرده‌اند.

از نامکان به ترامکان: تغییر در سیاست‌های هویت

ملی‌گرایی عرب پیش‌برنده جنبش‌های استقلال‌طلبانه برای جدایی از امپراتوری عثمانی بود؛ کشورهای استقلال‌یافته از عثمانی هم‌چون مصر (۱۹۲۳)، عراق (۱۹۳۲)، لبنان (۱۹۴۳)، سوریه (۱۹۴۶) در پارادایم دولت -ملت، دولت‌های ملی تشکیل دادند (منسفیلد، ۱۳۸۸، ۱۹۵). اوج ملی‌گرایی عربی در آرمان جمال عبدالناصر برای شکل دادن به جهان عرب بود. جنبشی که تا پایان دهه ۱۹۶۰ و پیش از شکست اعراب از اسرائیل (در ۱۹۶۷) مهمترین وجه اشتراک عرب‌ها بود. در این بین موقعیت کشورهای شبه جزیره عربی متفاوت بود (هینه‌بوش، ۱۳۹۳، ۶۲). اغلب آنها به جنبش‌های استقلال‌طلبانه با پیشتازی مصر ملحق نشدند و تا مدتی تحت‌الحمایت استعمار باقی ماندند. کویت در ۱۹۶۱، عمان در ۱۹۶۵، قطر و بحرین و امارات در ۱۹۷۱ به استقلال رسیدند؛ یعنی زمانی که دیگر جنبش ملی‌گرایی عربی رو به افول گذاشته بود. عربستان سعودی نیز در رقابت با مصر چندان علاقه‌ای به آرمان جهان عرب نشان نداد؛ عربستان بیش از آن که به ایده جهان عرب علاقه‌مند باشد بر جهان اسلام تأکید داشت. اگر مصر به دنبال رهبری جهان عرب بود، عربستان خود را میراث‌دار و محور جهان اسلام می‌دانست (مسجد جامعی، ۱۳۹۵، ۱۴۷-۱۵۰). آنچه ملی‌گرایی را در عربستان تقویت می‌کرد نه زبان و مرزهای ملی‌گرایانه، بلکه اسلام و هویت‌فراگیر آن بود. مهم‌تر این که در کشور پادشاهی، طایفه‌ای و شیخ‌نشین عربستان ایده ملی‌گرایی چندان کارکرد سیاسی نداشته است. در جامعه‌ای که نظام سیاسی بر مبنای پارادایم دولت -ملت شکل نگرفته و تکوین نیافته، طرح مفهوم هویت ملی یا هنر ملی نیز با ابهام مواجه می‌شود. اما مشکل اصلی نه ناشی از عدم تکوین مفهوم «دولت» ملی، بلکه ناشی از عدم تکوین مفهوم «ملت» است؛ مشکلی که به تدریج از دهه ۱۹۹۰ بیشتر خود را نشان داد.

از دهه پایانی قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم، موج مهاجرت نیروی کار به کشورهای عربی نفت‌خیز و ثروتمند حاشیه خلیج فارس افزایش یافت. در حال حاضر بخش زیادی از جمعیت کشورهای شبه جزیره عربی را کارگران و کارگزاران و سرمایه‌گذران خارجی تشکیل می‌دهند. در کشوری مانند قطر که ۸۲ درصد از جمعیت آن از بیش از ۱۰۰ کشور جهان آمده‌اند، یا در کشور امارات متحده عربی که تنها ۱۹ درصد از آن شهروند وطنی محسوب می‌شوند (Exell, 2016, 133)، چگونه می‌توان از مفهوم «ملت» صحبت کرد؟ شهروندان وطنی در کشورهای عربی از حقوق شهروندی نابرابر و برتری نسبت به دیگر ساکنان این کشور برخوردارند؛ مساله‌ای که منتقدان زیادی از منظر حقوق بشر و نظام حقوق شغلی و تقسیم کار دارد (Exell, 2014, 9). آنچه می‌تواند این شکاف جمعیتی (غیرمهاجر/مهاجر) را پر کند و از پیامدهای عدم‌مشروعیت سیاسی و مشارکت اجتماعی (میان شهروندان وطنی و غیروطنی) جلوگیری کند، ساخت هویت ترامللی است.

در شرایطی که «که عرب‌ها، از نظر جمعیتی، به اقلیتی در کشور خودشان تبدیل شده‌اند، موزه‌های عربی نقش مهمی در هویت‌بخشی فرهنگی عرب دارند» (Eggeling, 2017, 23). این موزه‌ها هستند که می‌توانند هم‌چون یادمانی مشترک، هویت منسجم فرهنگی ایجاد کنند؛ موزه‌ها هستند که تصویر یک هویت از ملت خیالی را شکل می‌دهند. به این ترتیب ساخت هویت ملی‌گرایانه و هنر ملی برای سیاست‌گذاری فرهنگی این کشورها اولویت یافت و برای این کار، اقدام به ساخت موزه‌های متعدد شد. «انفجار بی‌سابقه ساخت موزه‌ها با توجه به توان مالی متأثر از رشد اقتصادی این کشورها در سرانه ی تاریخ منطقه بی‌سابقه است» (Alraouf, 2014, 3). اما مهم‌تر از موزه‌های ملی، موزه‌های ترامللیتی هستند. جمعیت مهاجر و چندفرهنگی در عربستان، امارات و قطر با تصویری از هویتی ترامللیتی می‌توانند وجه اشتراک بیابند. این موزه‌های ترامللیتی هستند که چنین هویت فراگیری را می‌سازند. اما هویت ترامللیتی به چه معنا است؟ منظور از موزه‌ها یا هنرهای ترامللیتی چیست؟

ترامللیتی سرزمین رویایی مدرنیته جهان‌شمول است؛ سرزمینی که مرزهای هویتی در یکدیگر ادغام می شوند و نوعی وحدت جهان‌شمول به دست می‌آید؛ وحدتی ورای تفاوت‌ها و اختلاف‌ها که در یک «ترامکان» شکل می‌گیرد. جوامع ترامللیتی بر اساس موج کارگران و متخصصان مهاجر جهانی شکل می‌گیرند؛ همان‌گونه که در «اقتصاد» متکی بر گردش جهانی پول و کالا هستند، در نظام «اجتماعی» نیز بر پایه گردش نیروی کار جهانی ساخته می‌شوند؛ در نظام «فرهنگی» نیز مبتنی بر فرهنگ جهان‌شمول هستند. جهان‌شمولی به مثابه نقطه متعالی و نهایی مدرنیسم است. از همین رو جوامع ترامللیتی که خود را عرصه تحقق جهانی‌شمولی در اقتصاد، جامعه و فرهنگ می‌دانند، نوعی حادمدرنیسم یا سوپرمدرنیسم تلقی می‌شوند. اما آنگونه که مارک اوژه (۱۳۸۷) انسان‌شناس فرانسوی شرح می‌دهد، سوپرمدرنیسم به عنوان مکانی برای همه (یا مکانی در برگیرنده همه یا وجه اشتراک همه) جهان نیست؛ بلکه برعکس سوپرمدرنیته نوعی «نامکان» است. جایی که به هیچ جغرافیا، اقلیم یا زمینه و حتی پیشینه و تاریخی اشاره ندارد. نوعی فضای استیلیزه شده از تاریخ، حافظه و فرهنگ که می‌تواند مورد توافق موقت مردمی قرار بگیرد که در آن واقع شده‌اند.

مارک اوژه در شرح مفهوم نامکان می‌نویسد:

> *نامکان‌ها، فضاهایی هستند که به مناسبت و برای اهداف و مقاصد خاصی شکل گرفته‌اند (مانند فرودگاه‌ها، خیابان‌ها، مراکز خرید، بیمارستان‌ها، هتل‌ها، پارک‌های بازی که کار*

حمل و نقل، عبور و مرور، تجارت، تفریح را انجام می‌دهند). در فضاهای نامکان پیوند افراد با اطرافیانشان از طریق واژه‌ها و متن صورت می‌گیرد (مانند دستورالعمل استفاده، مسیر حرکت، توضیح اثر و معرفی نام‌ها). بعضی نامکان‌ها فقط به اعتبار نام‌شان وجود دارند و به این معنا نامکان، یا بهتر است بگوییم مکان‌های خیالی، ناکجاآبادهای پیش پا افتاده و تصویرهای قالبی و باسمه‌ای هستند. (اوژه، ۱۳۸۷، ۱۱۴-۱۱۵)

نامکان‌ها محصول استاندارسازی فضاها هستند؛ فضاهایی که رفتارهای مشابهی در عبور و مرور، خرید، مصرف، انتخاب و بازی را بر می‌انگیزند و شکل می‌دهند. «فضاهای نامکان نه هویتی یگانه به بار می‌آورند نه رابطه‌ای، بلکه انزوا و همسانی خلق می‌کنند» (همان، ۱۲۴). ازاین‌رو نامکان نقطه مقابل آرمان‌شهر است؛ یعنی وجود دارد اما هیچ جامعه ارگانیکی را در خود جای نمی‌دهد. این فضا بیشتر شبیه به چیزی است که میشل فوکو هتروتوپیا (یا دگرمکان) می‌نامد (همان، ۱۳۳-۱۳۴). جایی که تاریخ‌مندی فضا مختل می‌شود و همنشینی ناتجانسی از عناصر ممکن می‌شود.

کشورهای عربی منطقه در تلاش برای ایجاد یک «ناحیه تماس» هستند؛ مفهوم ناحیه تماس برای منطقه‌ای که درگیر بنیادگرایی دینی است بحث مهمی است چرا که زمینه را برای توسعه مدارای فرهنگی است. این کار مهم بر عهده هنر است. موزه‌ها، رویدادها و نهادهای هنری با توسعه تجربه‌های ترافرهنگی و تراملی شکل‌دهنده ناحیه تماس هستند. این نقطه امید روشن برای این منطقه پرتنش است. فیلیپ شورچ (Schorch, 2013) توضیح می‌دهد که چگونه موزه‌ها می‌توانند به تعبیر مری لوئز پرات «منطقه تماس» و به تعبیر هومی بابا یک «فضای سوم» باشند. فضایی که آمیختگی و تداخل فرهنگی در آن تجربه می‌شود و امکان ساخت فرهنگ‌های هیبریدی به وجود می‌آید. دوحه و دبی به عنوان پلتفورم جدید (هم‌چون ترامکان)، پذیرای همه فرهنگ‌ها (ترافرهنگ) و همه ملیت‌ها (ترامکان) هستند. قطر و امارات با پذیرش کارگران و نیروهای متخصص مهاجر از سراسر دنیا تلاش دارند که بستری برای شکل دادن به هویتی ترامتن، هیبریدی و جهان‌شمول باشند. اما منتقدان، کشورهای این منطقه (به ویژه دبی و دوحه) را از دستیابی به این هویت فراگیر ناتوان می‌دانند و معتقدند آنچه در این کشورها به دست می‌آید نه یک ترامکان بلکه در واقع بیشتر یک نامکان است. وضعیت‌هایی توریستی و نمایشی که افراد را در موقعیت‌های معین و در مسیرهای معین در شهر هدایت می‌کند. حتی موزه‌ها نیز در این کشورها وضعیت توریستی دارند و به جای آنکه موزه‌های محلی یا بومی باشند، شعبه‌هایی از موزه لوور، گوگنهایم و بریتانیا تأسیس شده‌اند؛ همان‌گونه که شعبه‌های مک‌دونالد توریست‌ها را از ریسک آزمودن غذاهای محلی دور می‌کنند و نوعی استاندارد ذائقه را شکل می‌دهند، موزه‌های ترامکانی در این سرزمین‌ها نیز توریست‌ها را به مصرف هنر استاندارد شده و جهانی‌پنداشته شده دعوت می‌کنند. به این ترتیب طرح نامکان و ترامکان به دو سوی خوشبینانه و بدبینانه نسبت به عملکرداجتماعی و فرهنگی این سرزمین‌ها تبدیل شده‌اند.

برای ساخت هویت ترامکانی باید بستری برای مدارای فرهنگی و پذیرش فرهنگ‌های متنوع و متکثر ایجاد کرد. کشورهای عربی خلیج فارس (GCC) برنامه‌های گسترده‌ای برای مشارکت در برنامه‌های چندفرهنگی و بین‌المللی دنبال کرده‌اند؛ در این بین تلاش کشور قطر و امارات بیشتر است. مه‌مترین برنامه این کشورها برای توسعه ناحیه تماس را می‌توان: اول، ایجاد موزه‌های ترامکانیتی و دوم، تأسیس نهادهای هنری برای حمایت از هنر ترامکانیتی دانست. در ادامه به شرح این دو تجربه می‌پردازیم و شرح می‌دهیم چگونه تغییر پارادایم از ملی‌گرایی به ترامکانی‌گرایی انجام شد.

از موزه ملی به موزه ترامکانی: مطالعه موردی تغییر در سیاست‌های فرهنگی امارت متحده عربی و قطر

دانشگاه جورج تاون در قطر گزارشی پیرامون «تولید فرهنگ و هنر در کشورهای عربی منطقه GCC» در سال ۲۰۱۷ منتشر و تاکید کرد، موزه‌ها مهترین نقش را در ساخت هویت و تولید فرهنگ در این منطقه بر عهده دارند؛ به ویژه در دو کشور قطر و امارات متحده عربی که با تأسیس موزه اسلامی در دوحه، لوور و گوگنهایم در ابوظبی و میزبانی از رویدادها و جشنواره‌های بین‌المللی، نقش فعالی در این زمینه داشته‌اند (Mirgani, 2017). در واقع تأسیس موزه‌ها و شکل‌دادن به رویدادهای چندملیتی بخشی از تلاش این کشورها برای ارائه تصویر تازه از خود در جهان است (Exell, 2016, 1-6).

اولین موزه‌ها در کشورهای عربی منطقه، اغلب رویکردهای مردم‌نگارانه و باستان‌شناسانه داشتند؛ مانند «موزه ملی قطر که در سال ۱۹۷۵ در یک کاخ سلطنتی قدیمی افتتاح شد و شامل نمادهای محدود از باستان‌شناسی، قوم‌نگاری زندگی عرب‌های عشایر (بَدْو) و بادیه‌نشین، جهازات دریایی و مواد مربوط به صنعت مروارید بود. شبیه آن در موزه ملی در بحرین (۱۹۷۱) و عربستان سعودی (۱۹۷۴) قرار داشت» (Exell and Rico, 2013, 676). اما موزه‌های معاصر عرب به جای آن که رویکرد سنت‌گرا و گذشته‌گرا داشته باشند، رویکردی آینده‌گرا دارند. هم‌چون «موزه شیخ زاید در ابوظبی (۲۰۰۷) که با الهام از بال‌های شاهین به عنوان نماد ملی امارات توسط نورمن فاستر طراحی شده است. ساختمان جدید و توسعه یافته موزه ملی قطر توسط ژان نوول طراحی شد که در آن از رز صحرایی الهام گرفت» (Exell, 2016, 66). طرحی که هم به بیابان‌ها و کویر و هم به سبک زندگی چادرنشینی عربی اشاره دارد. این‌ها به نشانه‌های جدید و هویت‌بخش در قطر و امارات تبدیل شدند که به عنوان نشانه تجاری (بِرَند) در همه جا تکرار می‌شوند. این موزه‌ها بیش از آن که میراث گذشته باشند، تلاشی برای ساخت آینده هستند، و بیش از آن که موقعیتی برای ارائه هنر بومی یا ملی‌گرایی عربی باشند، هم‌چون جایگاهی برای ارائه هنر بین‌المللی و ترامکانیتی هستند. همان‌گونه که «موزه هنر اسلامی (تأسیس در ۲۰۰۸) و موزه مدرن عرب (تأسیس در ۲۰۱۰) که در قطر تأسیس شدند، هر دو موزه‌های ترامکانی هستند نه موزه‌های بومی» (Exell and Rico, 2013, 678)؛ آنها آثاری را از سراسر جهان عرب و جهان اسلام در خود گردآورده‌اند و به عنوان موزه جهانی (نه موزه منطقه‌ای یا بومی یا ملی)، تصویری از این منطقه را در جهان نمایندگی می‌کنند.

قطر و امارات خود را دارای تفکر جهان‌وطنی یا کاسموپولیتانیسم می‌دانند؛ شهرهایی که پذیرای همه فرهنگ‌ها هستند و فراتر از احساسات ملی‌گرایانه با همه فرهنگ‌ها مدارا دارند. جمعیت خارجی‌ها در قطر ۸۲ درصد، امارات ۸۱ درصد، کویت ۶۸ درصد، بحرین ۴۰ درصد، عمان و عربستان سعودی ۲۵ درصد هستند (Exell, 2013, 163). موزه‌ها به فصل مشترکی برای این تنوع فرهنگی تبدیل شده‌اند. جایی که می‌توانند جهان‌وطنی را به نمایش بگذارند؛ آنها توانسته‌اند آثاری از جهان عرب و

جهان اسلام گردآورند و نمایندگی موزه‌هایی از جهان اروپایی و آمریکایی را در این منطقه کوچک تأسیس کنند و با ساخت مراکز خرید چندملیتی، بازنمایی جهان‌وطنی و فراملیتی از خود نمایش دهند.

امارات برای تقویت وجه بین‌المللی خود نام تجاری لوور را به قیمت ۵۲۵ میلیون دلار (برای مدت سی سال) خرید و در سال ۲۰۱۶ افتتاح کرد. موزه گوگنهایم با هزینه ۲۰۰ میلیون دلار در جزیره السعدیات ابوظبی در حال ساخت است و شایع است که هزینه خرید ۲۵۰ اثر برای این موزه حدود ۶۰۰ میلیون دلار بوده است (Exell, 2013, 90). این موزه‌ها به مقاصد مهم هنر مدرن و معاصر جهان تبدیل شده‌اند. تأسیس خانه‌های حراج کریستیز و ساتبیز نیز هم‌چون تایید بر موقعیت بین‌المللی و جهان‌وطنی این بخش از خاورمیانه بود.

قطر نیز برای ساختن تصویری ترامليتی از خود، دیپلماسی فرهنگی را گسترش داد؛ این کشور به حمایت مالی جشنواره فیلم ترابیکا پرداخت که در واکنش به رویداد حملات ۱۱ سپتامبر از سال ۲۰۰۲ آغاز به کار کرد. آنها تاکید داشتند که آنچه جهان پس از ۱۱ سپتامبر از جهان اسلامی-عربی شناخته، همه جهان عرب نیست. «همچنین تلاش قطر برای میزبانی رقابت‌های بین‌المللی ورزشی، کمک‌های سخاوتمندانه قطر به بحران‌های محیط‌زیست و فاجعه‌های طبیعی (مانند کمک به ژاپن در پی زلزله سال ۲۰۱۱)، اجرای برنامه‌های فرهنگی و هنری مشترک (مانند تشکیل اکستر فلارمونیک مشترک با آلمان) سرمایه‌گذاری در پروژه‌های پرهزینه سینمایی مطرح جهان و بسیاری برنامه‌های دیگر؛ حتی در سال‌های رکود اقتصادی ۲۰۰۹ این برنامه‌های بلندپروازانه کم نشد (Eggeling, 2017, 23). «سازمان جهانی یونسکو در سال ۱۹۹۸ شارجه را به عنوان پایتخت فرهنگی جهان عرب معرفی کرد و در سال ۲۰۱۰ دوحه را پایتخت فرهنگی جهان عرب اعلام کرد. در سال ۲۰۱۹ شارجه پایتخت جهانی کتاب معرفی شد. این‌ها بخشی از رقابت‌جویی منطقه‌ای و جاه‌طلبی جهانی این کشورها در عرصه فرهنگ است» (Mirgani, 2017, 3). «رژیم جهانی‌سازی با افزایش تعداد نهادهای بین المللی میراث چون یونسکو، ایکوم و ایکوموس تقویت شد؛ این نهادها مجموعه‌ای از برنامه‌های فرهنگی، نمایشگاه‌ها و گالری‌ها را با خود گسترش دادند» (Exell and Rico, 2013, 7).

بودجه‌های فرهنگی توسط کشورهای عربی خلیج فارس به عنوان قدرشناسی از هنر جهانی و ارزش‌های جهان‌شمول هزینه می‌شود. آنها حاضر هستند مبالغ زیادی را برای اثبات قدرشناسی از هنر هزینه کنند و تابلوهای نقاشی غربی و مجسمه‌های مهم تاریخ هنر را برای موزه‌های تازه‌تأسیس‌شان خریداری کنند. آل‌ثانی در قطر، آل‌نهیان در ابوظبی و آل‌مکتوم در دبی به حامیان مهم هنر در منطقه تبدیل شده‌اند و بودجه‌های خرید آثار هنری را به طور چشم‌گیری افزایش داده‌اند. شیخ میاسه خواهر امیر کنونی قطر، رئیس موزه قطر و یکی از مجموعه‌داران مهم هنر معاصر است. او سالی یک میلیارد دلار بودجه برای گردآوری آثار هنری در اختیار موزه قطر قرار می‌دهد. این در حالی است که موزه نیویورک در سال ۲۰۱۲ برابر ۳۹ میلیون دلار برای خرید آثار هنری هزینه کرد. شیخ میاسه اثری از پل سزان را با مبلغ ۲۵۰ میلیون دلار در سال ۲۰۱۱ و اثری از مارک رتکو را در سال ۲۰۰۷ به مبلغ ۷۲٫۸ میلیون دلار خریداری کرد. خریدهایی که او را در مرکز جریان‌سازی هنر مدرن قرار داد. آثاری هم‌چون «هشت الویس» اثر اندی وارهول به مبلغ ۱۰۰ میلیون دلار و تابلو «کی ازدواج خواهی کرد؟» اثر گوگن به مبلغ ۲۱۰ میلیون دلار توسط موزه قطر خریداری شد. محمد بن‌سلمان، ولیعهد عربستان نیز تابلو منجی جهان (سالواتور موندی) اثر لئوناردو داوینچی را در سال ۲۰۱۷ به مبلغ ۴۵۰ میلیون دلار خریداری کرد که گران‌ترین تابلو فروخته شده در تاریخ است. این اثر در موزه لوور ابوظبی قرار دارد (KoonessMag, 2018).

با این حال، ساخت هویت‌های ترامليتی در این منطقه بیش از آن که تحقق فرامکانی و کاسموپولیتانیسم باشد، نوعی سردرگمی و ابهام و بیگانه‌شدگی برای مردم بومی و غیرمهاجر است. یکی از نقدها به موزه‌های ترامليتی این است که مورد بی‌اعتنایی مردم بومی قرار دارند چرا که با زمینه فرهنگی این کشور بیگانه هستند. این موزه‌ها، موقعیت‌های توریستی و نمایشی هستند و برآیندی از زمینه اجتماعی و فرهنگی نیستند. به تعبیری بیش از آن که یک ترامکان باشند یک نامکان هستند. به نظر منتقدان «نامکان‌ها بیش از آن که تجسمی از اتوپیا باشند که در آن هویت‌های جهان‌شمول شکل می‌گیرند، نوعی دیستوپیا را می‌سازند» (Exell, 2013, 57). فضاهایی پر از ابهام و جدا شده از زمینه و معلق مانده در مکان و زمان؛ همان‌گونه که میشل فوکو آن را در مفهوم هتروتوپیا و دیستوپیا شرح می‌دهد.

مفهوم ترامليتی یا ترامنطقه‌ای اگرچه به معنای منطقه مشترک است اما منطقه بی‌طرف نیست، بلکه ذینفعانی دارد؛ ترامليتی و ترامنطقه‌ای عرصه کنشگران و ذینفعان جهانی در اقتصاد است. برای کشورهای عربی به ویژه قطر و دبی که در گره‌گاه مبادلات تجارت جهانی قرار گرفته‌اند و به ذینفع تجارت جهانی تبدیل شده‌اند، تاکید بر هنر ترامليتی با ارزش‌های جهان‌شمول مطلوبیت دارد. در این بستر تأسیس نهادهای بین‌المللی هنر هم‌چون حراج کریستیز، موزه لوور و موزه گوگنهایم در دبی دور از انتظار نباید باشد. در واقع تاکید بر هویت ترامليتی و هنر ترامليتی و موزه‌های ترامليتی بخشی از یک اقتصاد سیاسی و همچنین بخشی از یک برنامه‌ریزی برای توسعه اقتصادی با محوریت توریسم است. «حتی پروژه‌های میراث فرهنگی نیز بیش از آن که تلاشی برای حفظ ارزش‌های میراثی باشد، به عنوان برنامه‌های اقتصادی توجیه می‌شوند» (Alraouf, 2014, 181). البته سیاست‌گذاران فرهنگی در این کشورهای عربی بر وجه دیگری از هنر ترامليتی تأکید دارند؛ آنها همچنان در تلاش هستند که این منطقه را هم‌چون منطقه‌ای با مدارای فرهنگی بالا معرفی کنند؛ منطقه‌ای که پذیرای تنوع فرهنگی است و شرکت‌های چندملیتی امکان فعالیت دارند و رویدادهای میان‌فرهنگی و چندفرهنگی امکان برگزاری دارند. دبی و قطر با تأکید بر هویت ترامليتی، تلاش دارند تعارض‌های هویت سرزمینی و محلی خود در مواجهه با رویدادهای فرهنگی غرب‌گرایانه و اغلب سکولار را کمرنگ کنند. راه حل در جای دیگری است؛ در شکل دادن به نوعی هنر عربی جدید. هنری که هم مشروعیت محلی داشته باشد و هم مقبولیت جهانی. اما این جریان جدید در هنر چه ویژگی‌هایی دارد؟

از هنر ملی به هنر ترامليتی: تغییر و تحولات هنر دبی و دوحه

از نیمه قرن بیستم متاثر از ملی‌گرایی عرب، هنرمندان تلاش کردند روایتی ملی‌گرایانه از هنر ارائه دهند. اولین دوسالانه هنر عرب سال ۱۹۷۴ در عراق برگزار شد و به طرح این پرسش صراحت داد که هنر عربی چیست؟ چقدر هنر عربی از هنر اسلامی متفاوت است؟ (Lenssen, Rogers and Shabout, 2018). پاسخ به این پرسش دو مسیر پیش روی هنرمندان

گذاشته است: اول، هنرمندانی که تلاش کردند به تصاویر مردم‌نگارانه و منظره‌نگارانه از سرزمین‌های عربی بپردازند و نشانه‌هایی از زندگی کویری و سواحلی یا اماکن مذهبی، آیین‌های اسلامی و پوشش زنان عرب را در سبک‌های مکتب آکادمی تا مدرن هم‌چون کوبیسم تلفیق کنند. دوم، هنرمندانی که به حروفیه مدرن پرداختند و تلاش کردند خط و نوشتار عربی را با فرمالیسم هنر مدرن تلفیق کنند.

اما نمایشگاه هنر اسلامی لندن در سال ۱۹۷۶ موقعیت پارادایمی تازه‌ای را به هنر کشورهای عربی داد. این نمایشگاه با حمایت بنیاد نفتی عربستان (آرامکو) در لندن برگزار شد (Abdallah, 2015, 79). عربستان این رویداد را نه عرصه‌ای برای هنر عربی بلکه عرصه‌ای برای هنر اسلامی خواند؛ چرا که این نمایشگاه هنر اسلامی را فراتر از ملی‌گرایی (که گفتمان غالب آن دوران در ایران و کشورهای عربی بود) دنبال کرد. این ایده برای هنر اسلامی که اساساً فراتر از مرزهای محدود ملی‌گرایی تعریف می‌شود، فرصت تازه‌ای ساخت. تلفیق انتزع‌گرایی مدرن با خوشنویسی و هندسه اسلامی امکان پیوند و همجوشی اسلام و مدرنیته، و هنر اسلامی و هنر مدرن را در کانون مباحث قرار داد. این جریان توانست هنر سرزمین‌های اسلامی را در موقعیتی فراتر از ملیت‌ها و موقعیت‌های منطقه‌ای، هم‌چون هنری ترامليتی نشان دهد. برای عربستان، قطر و امارات تاکید بر موقعیت ترامليتی هنر امکانی برای همپیوندی هنر منطقه‌ای (بومی، ملی، سنتی، اسلامی) با هنر جهانی بوده است.

هنر معاصر در گفتمان جهانی‌شدن تلاش می‌کند فراتر از ایدئولوژی‌های ملی‌گرا حرکت کند. رویدادها، جشنواره‌ها و دوسالانه‌های هنری در کشورهای عربی منطقه که خود را شکل‌دهنده و پشتیبان هنر اسلامی معاصر می‌دانند بر وجه ترامليتی هنر نیز تأکید می‌کنند. در این رویکرد، هنر اسلامی اگرچه برآمده از سرزمین‌های اسلامی است اما هنری چندفرهنگی، متکثر و پذیرای مخاطبان از دیگر فرهنگ‌ها است. این رویکرد تازه‌ای در هنر معاصر است (مریدی و مریدی، ۱۴۰۱، ۱۲۵). برای بحث بهتر پیرامون این رویکرد، لازم است دو جریان را در هنر معاصر از یکدیگر تفکیک کرد: هنر پسامدرنیسم و هنر ترامدرنیسم.

آنچه پسامدرن در هنر پدید آورده، نوعی تلفیق ناپایدار و هجوآمیز میان سنت و مدرن است. آنچه در پسامدرن تجربه می‌شود نه بازگشت به سنت و نه تلاشی برای حفظ سنت است؛ بلکه تلفیقی از نشانه‌های بومی‌گرایانه و با هنر پاپ و مصرف‌گرایانه و رسانه‌ای است. حتی جنبش حروفیه مدرن نیز در تلفیق با پاپ و نشانه‌های مصرفی اغلب تصاویری هجوآمیز از هنر اسلامی ارائه داد. اما این درباره همه آثار صدق نمی‌کند. برخی دیگر از آثار معاصر را می‌توان ترامدرنیستی توصیف کرد. ترامدرن به دنبال نقد پسامدرن است. به نظر ضیاء الدین سردار ، متفکر مسلمان (پاکستانی- بریتانیایی) ترامدرن هم‌چون گذر از دوران پرآشوب پسامدرن است (سردار، ۲۰۰۶، ۲۹۷). به نظر او پسامدرن با تخریب سنت، اخلاق و مذهب، راه را بر حفظ یا احیاء فرهنگ‌های پیرامونی (غیراروپایی و آمریکایی) می‌بندد و دنیایی هجوآمیز از التقاط فرهنگی می‌سازد. در حالی که ترامدرن امکان پیوندهای پایدار و جهان‌شمول با حفظ فرهنگ‌های حاشیه‌ای و پیرامونی را به وجود می‌آورد.

ترامدرن، هم‌چون پارادایمی تازه تلقی می‌شود که ترکیبی از شهودگرایی و معنویت‌گرایی را با عقل و منطق جهان مدرن همساز و هم‌سو می‌کند. «این پارادایم می‌کوشد تا از رخدادهای متافیزیک و ماوراءالطبیعه که در پیرامون دنیا رخ می‌دهد استفاده کرده و ریشه آنها را در اسطوره‌ها و افسانه‌ها و مباحث متافیزیکی جست‌وجو کند» (یعقوبی، فرهنگی و حبیبی، ۱۳۹۷، ۱۴۰). ترامدرنیسم با نقد نسبی‌گرایی افراطی و نهیلیسم، بر ارزش‌های جهان‌شمول و مطلق تاکید می‌کند. البته این رویکرد به معنای بازگشت به بنیادگرایی دینی نیست بلکه با تأکید بر متافیزیک در جستجوی مبنا یا منشاء مشترک کیهانی یا مبنای مشترک انسانی است. متفکرانی چون انریک داسل (Dussel, 1995) در حال نظریه‌پردازی برای توسعه مفهوم ترامدرنیسم هستند. دیدگاهی که در میان متفکران پیرامونی، اقلیت‌ها، مذهبی‌ها و حاشیه‌ای‌ها با استقبال مواجه شده و در حال توسعه نظری است. ترامدرن با تاکید بر ارزش‌های جهان‌شمول امکان زندگی مسالمت‌آمیز میان فرهنگ‌های مختلف را به وجود می‌آورد. لذا این رویکرد، در سیاست‌گذاری کشورهایی چون امارات و قطر که به دنبال ایجاد یک هویت چندفرهنگی و ترامليتی هستند، با استقبال مواجه شد.

برودویل و فلراث (۲۰۱۰) در آغاز کتاب *گفته، ناگفته، دوباره گفته* که به مناسبت نمایشگاهی در موزه دوحه منتشر شد، جریان هنر معاصر عرب را ترامدرنیستی توصیف کرد. برودویل مفهوم ترامدرن را مفهومی پسااستعماری می‌داند که امکان شنیدن صدای حاشیه‌ها و فرودستان را در عصر جهانی‌شدن فراهم می‌کند و آن را امکانی برای دیده‌شدن هنر منطقه خاورمیانه می‌داند. هنر ترامدرن به دنبال تلفیقی از انتزاع‌گرایی (هم‌چون فرمی جهان‌شمول) با هنرهای مفهومی و چیدمانی (با مضامین و دغدغه‌های جهان‌شمول) است. آثاری که وجهی رمزآمیز دارند و بر معنویت در جهان مدرن اشاره می‌کنند. برودویل برخی آثار هنرمندانی چون عادل عابدین، منیر فاطمی، قادر عطیه، وفا بلال، یوسف نبیل، غاده عامر، صادق کویش الفراجی، لارا بلدی، احمد السودانی، عبدالقادر بن شمه و بسیاری دیگر را زیر مفهوم ترامدرنیستی مقوله‌بندی کرد. در ادامه به برخی آثار که مورد توجه نهادهای فرهنگی و هنری قطر و امارات قرار گرفتند می‌پردازیم.

حسن شریف را می‌توان از پیشتازان هنر مدرنیستی در امارات دانست که از دهه ۱۹۸۰ فعالیت حرفه‌ای خود را آغاز کرد. او از مؤسسان دوسالانه شارجه است که رویداد هنری مهمی در امارات محسوب می‌شود. در یک مجموعه «دمپایی و سیم» و «اسباب‌بازی شکسته و سیم»، او با اشیاء ساده و روزمره (مانند دمپایی و شانه، حجم‌ها) تپه‌هایی را ساخته که اشاره به انبوه جمعیت متنوع در کشور امارات دارد؛ زیبایی در هم تنیده شده‌ای از رنگ‌ها و اشیاء که اشاره استعاره‌ای به سرزمین چند ملیتی امارات دارد؛ همچنین اشاره به انباشت اجناس کم‌ارزش دارد که ارتباط ارگانیکی با یکدیگر ندارند و به انبوهی از زباله تبدیل شده‌اند (تصویر ۱).

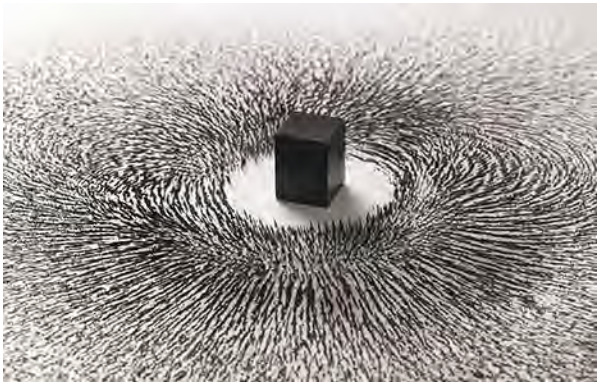
احمد ماطر هنرمند عربستان سعودی، در اثر چیدمانی با عنوان مغناطیسم (۲۰۰۹)، کعبه و براده‌های آهنی پیرامون آن را بازسازی کرده که اشاره به موقعیت مرکزی کعبه در جهان اسلام دارد. آثار او به شیوه‌ای مینیمالیستی و انتزاعی هم به زمینه اسلامی اشاره می‌کند و هم به بیان دیدگاهش در سطح جهانی می‌پردازد (تصویر ۲). تلفیق فرمالیسم و هنر اسلامی را در آثار مطر بن لاحج ، مجسمه‌ساز اماراتی دنبال کرد. آثار او حجم‌های انتزاعی از نقوش اسلامی و عربی است. عمار عطار دیگر هنرمند اماراتی از فضاهای مذهبی، نمازخانه‌ها، مساجد مجلل در عربستان سعودی، بحرین و امارات متحده عربی عکاسی می‌کند و جنبه‌های فرهنگ مادی که بر این فضاها غالب شده را نشان می‌دهد. در مجموعه‌ای با عنوان صلاح

(۲۰۱۷) حرکات نماز (سجده و رکوع) را به فرم‌های هنری تبدیل کرد و ترکیب‌بندی از حرکات به عنوان عناصر و فرم ارائه داد.

استفاده از هندسه اسلامی بر پایه سایه و نور یکی دیگر از ویژه‌گی‌های آثار این دوره است. در آثار چیدمانی می‌توان نقوش اسلامی را به حجم‌های نور و سایه تبدیل کرد بدون آن که جسمیت و شیئیت داشته باشند. این هم استراتژی برای گریز از قواعد سخت‌گیرانه در ساختن حجم و مجسمه است، و هم شیوه‌ای خلاقانه برای پدیدآوردن غیرفیزیکی یک اثر است؛ مهم‌تر این که به آثار هنر اسلامی ابعاد فضایی و معمارانه می‌دهد. فضایی در بر گیرنده که همه را در خود می پذیرد. حتی وسیع‌تر از بناهای مذهبی که معذوریت حضور غیرمسلمانان دارد. مانند آثار رشاد الاکبروف ، آنیل آقا، و نجات مکی.

آثار الاکبروف (هنرمند آذربایجانی)، ترکیبی از فلز، چوب و شیشه است که وقتی نور از آنها می‌گذرد در زاویه‌ای معین، اشکال هندسی یا منظره می‌سازد. به همین شیوه با گذراندن نور از اشیائی در هم و بر هم، نقوش هندسه اسلامی را بر دیوار نقش می‌کند. از این آثار در جشنواره هنر اسلامی شارجه (۲۰۱۴) مورد توجه قرار گرفت (تصویر ۳). آنیل آقا (هنرمند پاکستانی آمریکایی) نیز در اثری با عنوان تقاطع (۲۰۱۴) فضای نور و سایه از نقوش اسلامی ساخت. این اثر با الهام از نقوش و معماری الحمرا طراحی شده که شامل مکعبی است که انتشار نور از درون آن، نقوش اسلامی را بر دیوار، کف و سقف و هر آنچه پیرامونش است منعکس می‌کند و همه چیز را در بر می‌گیرد. هنرمند در توصیف اثرش می‌گوید که درهای این فضای مقدس جدید به روی همه حتی غیرمسلمانان باز است و هم‌چون نور بر همه می‌تابد. نجات مکی (هنرمند اماراتی)، در اثری صوتی بصری کره‌ای از شیشه کریستالی آبی رنگ با نقوش اسلامی ساخت که نور ساتع‌شده از مرکز آن، نقوش را بر دیوار و فضای پیرامون منعکس می‌کرد و تصویری

تصویر ۱- حسن شریف، هنرمند اماراتی، چیدمان دمپایی و سیم، ۲۰۰۹.



تصویر ۲- احمد ماطر، هنرمند عربستان سعودی، اینستالیشن مغناطیسم، ۲۰۱۰.

کهکشانی از فضای اسلامی می‌ساخت. کره و چرخش آن هم‌چون زمین و مرکزگرایی نور در آن و انعکاس متکثر اما منظم نقوش در پیرامون، به نوعی بازسازی هندسه اسلامی در ابعادی جدید است. این اثر در فستیوال هنر اسلامی شارجه در سال ۲۰۱۸ ارائه شد.

در رویدادهای هنر منطقه 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)، هنر اسلامی به پروژه‌های چیدمانی و چندرسانه‌ای تبدیل شد؛ همچنین هنرمندان غیرمسلمان از کشورهایی چون آمریکا، انگلستان و اسپانیا در این رویدادها شرکت کردند. همان‌گونه که گروهی از هنرمندان انگلیسی در نمایشگاه هنر اسلامی شارجه در سال ۲۰۱۷ آثار هندسه اسلامی را با نور لیزری اجرا کردند. در واقع یکی دیگر از ویژگی‌های هنر ترامدرنیستی، تکنولوژیک‌شدن هنر است. استفاده از تکنولوژی در ابعاد بزرگ که امکان فضاسازی وسیع را به وجود می‌آورد. این فضاسازی بزرگ، مخاطب را در بر می‌گیرد به گونه‌ای که مخاطب را در خود جای می‌دهد. مانند اثری از زلیخا بوعبدالله به‌نام *قدم‌زدن در آسمان* که جایزه ابراج در سال ۲۰۰۹ را برد. این اثر شامل صفحه دیجیتالی بالای سر (سقف) است که بر کف (صفحه صیقل‌خورده از استیل) انعکاس دارد. این اثر تعاملی است و بیننده با راه‌رفتن، تغییرات بالای سر و انعکاس آن زیر پا را حساس می‌کند که مانند قدم‌زدن در آسمان است. هنرمند به توانایی نجوم مسلمانان در تاریخ علم اشاره دارد؛ این اثر شامل ستاره‌های هشت ضلعی و نقوش هندسه اسلامی است که به صورت افلاکی در چرخش هستند.

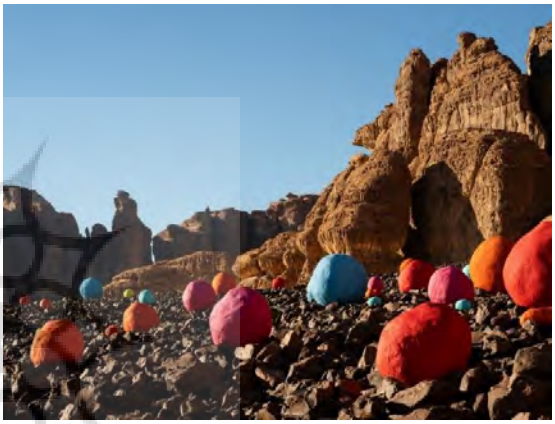
علاوه بر این هنرمندان در کشورهای عربی منطقه، هنر محیطی را دنبال کردند؛ آنها نشانه‌هایی چون کویر، خورشید بیابان، سراب، نمک، شن و دریا را به عنوان دستمایه‌های خلق هنر جدید می‌دانند که می‌تواند هنری ملی و تراملی باشد. چرا که هم به اقلیم و جغرافیای این سرزمین‌ها اشاره دارد و هم هم‌چون دیگر کویرها و بیان‌ها و ساحل‌ها و دریاها در جهان است (Sindelar, 2017). در همین راستا عربستان سعودی دوسالانه هنر بیابان برگزار می‌کند. در این رویداد هم هنرمندانی چون محمد احمد ابراهیم از پیشگامان هنر مفهومی امارات و موزا آل ماتروشی از نسل جدید هنرمندان امارات شرکت دارند و هم هنرمندانی از انگلستان، استرالیا و دیگر کشورها

تصویر ۳- رشاد الاکبروف، هنرمند آذربایجانی شبکه، اجراشده در سال ۲۰۱۱، به‌نمایش‌درآمده در دوسالانه شارجه ۲۰۱۴.

هم‌چون گیزلا کلون هنرمند آمریکایی. طبیعت هم‌چون فصل مشترک فرهنگ‌ها به هنری فراتر از ملیت‌ها اشاره دارد (تصویر ۴ و ۵). از همین رو در سیاست‌های چندفرهنگی کشورهای عربی منطقه با استقبال موجه شده است.

در مجموع می‌توان سه ویژگی‌های برای هنر تراملی برشمرد که مورد حمایت رویدادهای هنری کشورهای عربی خلیج فارس هستند: ۱. خلق هنر اسلامی به مثابه تجربه‌ای چند فرهنگی. ۲. خلق آثار هنری دیجیتال و تکنولوژی‌محور، ۳. خلق آثار هنر محیطی هم‌چون فصل‌مشترک فرهنگ‌ها و ملیت‌ها.

سیاست‌های چندملیتی و فراملیتی در نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنر منطقه دنبال می‌شود و از هنرهای با تجربه‌های چندفرهنگی و ترافرهنگی حمایت می‌شود. به عنوان مثال رویداد «هنر دبی» که از سال ۲۰۰۷ آغاز شد به مرکز تبادل فرهنگ‌ها تبدیل شده است. به عنوان مثال در سال ۲۰۱۲ این رویداد بر اندونزی متمرکز شد و از هنرمندان آسیای جنوب شرقی دعوت گرفت؛ در سال ۲۰۱۳ بر غرب آفریقا متمرکز شد و از هنرمندان نیجریه، سنگال، مالی و غنا دعوت گرفت. در سال ۲۰۱۴ بر منطقه قفقاز متمرکز شد و از هنرمندان قرقیزستان، قزاقستان، گرجستان، آذربایجان و روسیه دعوت گرفت. در سال ۲۰۱۵ بر هنر آمریکای لاتین و در سال ۲۰۱۶ بر فیلیپین متمرکز شد. به این ترتیب رویداد هنر دبی به چهار راه شمال و جنوب، و شرق و غرب تبدیل شد که نشانگر سیاست‌های تراملی و ترامنطقه‌ای امارات است (Sindelar, 2016, 8-9). در حال حاضر هنرمندان از بسیاری کشورها با دریافت کمک هزینه اقامت و سفر در رویدادهای هنری و فرهنگی امارات و قطر شرکت می‌کنند. این رویدادها هنرمندان لبنانی، پاکستانی، ایرانی، عراقی و سرزمین‌های غیراسلامی را به خود فراخواندند.



تصویر ۴- محمد احمد ابراهیم، هنرمند اماراتی، چیدمان محیطی در ساحل شرقی امارات، ۲۰۱۹.

تصویر ۵- گزیلا کلون، هنرمند آمریکایی در دوسالانه هنر بیابان عربستان سعودی، ۲۰۱۹.

نتیجه

هنر معاصر، درعصر جهانی‌شدن، تلاش دارد از روایت هنر ملی فراتر رود. ملی‌گرایی هم‌چون ایدئولوژی به خدمت دولت‌ها در آمده است و هنر معاصر مجالی برای رهایی هنرمند از آن است. هنر معاصر مبتنی بر تجربه‌های چندفرهنگی، چندملیتی و هویت‌های هیبریدی و پیوندی است. شکل‌دادن به این تجربه‌های هنری چندگانه در مواجهه و تقاطع فرهنگ‌ها ممکن می‌شود؛ جایی که مری لوئیس پرات آن را «ناحیه تماس» نامید. کشورهایی چون امارات و قطر تلاش دارند هم‌چون ناحیه تماس باشند؛ جایی که پذیرای فرهنگ‌ها و ملیت‌های متنوع است. از یک سو این سیاست، برای کشورهای با نظام سیاسی و فرهنگی سنتی و رویکرد دینی بنیادگرا چالش‌برانگیز است و از سوی دیگر این سیاست برای این کشورها ضروری است چرا که تقریباً ۸۰ درصد جمعیت‌شان را نیروی کار مهاجر و چندملیتی تشکیل می‌دهند. در این مقاله شرح داده شد که توسعه ناحیه تماس و سیاست‌گذاری برای پذیرش هویت‌های چندگانه با تغییر سیاست‌گذاری از موزه‌های ملی به موزه‌های تراملی ممکن شد. موزه‌های تراملی قادر هستند جمعیت ساکن در این کشورها را به هم پیوند می‌دهد. تأسیس شعبه موزه‌های لوور و گوگنهایم و برگزاری نمایشگاه‌های متعدد از آثار شناخته‌شده و جهانی هم‌چون فصل مشترکی برای ساکنان چندملیتی در قطر و امارات است.

در این مقاله شرح داده شد که از یک سو فقدان ساخت سیاسی دولت-ملت در این کشورها طرح مفهوم هنر ملی‌گرا را با چالش مواجه می‌کند؛ و از سوی دیگر فراتر رفتن از روایت ملی‌گرایانه از هنر، این کشورها را قادر می‌سازد که برنامه‌های خود را بخشی از جریان حمایت از هنر معاصر بدانند. به ویژه هنر ترامدرنیستی که هنرمندان را قادر ساخت به تجربه‌های تازه در هنر اسلامی بپردازند. به برخی از این تجربه‌های در آثار هنرمندان اشاره شد.

در پایان، باید اشاره کرد که هنر در کشورهایی چون قطر و امارات را نمی‌توان با هنرمندان ملی این کشورها شناسایی کرد؛ بلکه با حضور هنرمندانی از دیگر فرهنگ‌ها، این کشورها قادر خواهند بود یک هنر ترافرهنگی، ترامنطقه‌ای و ترامليتی را شکل دهند. لذا تغییر پارادایم از هنر ملی به هنر تراملی بر همه هنر منطقه تأثیر گذاشته است. گالری‌های امارات و موزه‌های قطر از هنرمندان منطقه استقبال می‌کنند و راه به نمایشگاه‌ها و بازارهای جهانی می‌یابند. هنرمندان مهاجر اغلب آثاری هیبریدی و بریکولاژ خلق می‌کنند که با هنرمندان ساکن یا مقیم (وطنی) در این کشورهای عربی متفاوت است.

با وجود موفقیت‌های نسبی کشورهای عربی خلیج فارس به ویژه قطر و امارات در توسعه سیاست‌های «ناحیه تماس»، جریان هنر در این کشورها با انتقادهای بسیار مواجه است. اول آن که آنها تلاش دارند بر هویت

جهان‌وطنی نیروهای کار خارجی (که بیش از ۸۰ درصد جمعیت منطقه را شامل می‌شوند) و هویت ترامليتی و ترافرهنگی آنها تاکید کنند اما به ساخت مبهم این هویت جهان‌وطنی نقدهای زیادی وارد است چرا که فاصله حقوق شهروندی و مدنی میان شهروندان وطنی و غیروطنی در این کشورها بسیار زیاد است؛ آنها با این انتقاد مواجه هستند که نیروی کار جهانی را استثمار می‌کنند. دوم آن که تحولات فرهنگی در کشورهای این منطقه ارتباط بسیار اندک و در واقع بیگانه‌ای با جامعه محلی دارد؛ سیاست‌های مدارای فرهنگی و شکل دادن به «ناحیه تماس» بیشتر معطوف به نیروهای کار خارجی در این کشورها است نه مردم و شهروندان بومی که همچنان در ساختار سنتی فرهنگ قرار دارند. سوم آن که مفهوم ترامليتی یا ترامنطقه‌ای اگرچه به معنای منطقه مشترک است اما منطقه بی‌طرف نیست، بلکه ذینفعانی دارد؛ در حال حاضر سیاست‌های ترامليتی و ترامنطقه‌ای همسو با اقتصاد آزاد و سرمایه‌داری جهانی است. برای کشورهای عربی منطقه به ویژه قطر و دبی که در گره‌گاه مبادلات تجارت جهانی قرار دارند و بندرگاه‌های مهم در تجارت جهانی شده‌اند، تاکید بر هنر ترامليتی با ارزش‌های جهان‌شمول ضرورت استراتژیک دارد و بیشتر معطوف به سیاست‌های اقتصادی است تا فرهنگی. چهارم آن که اگرچه گفتمان ترامدرنیسم تلاش دارند برخلاف روایت پسامدرنیسم، روابط متوازن میان جوامع سنتی و مدرنیته را شکل دهد و این امید به شکل گرفتن هنر معاصر اسلامی (یا همسازی هنر اسلامی و هنر معاصر) را در تجربه-های هنرمندان بیشتر کرده است؛ اما نهادهای چندملیتی هنر هم‌چون خانه‌های حراج و رویدادهای بین‌المللی هنری اغلب تمایل دارند بر روایت پسامدرنیستی در هنر منطقه تاکید کنند؛ روایتی که التقاط و همنشینی نامتجانس عناصر و نشانه‌های اسلامی را با هنر مدرن و فرهنگ مصرفی معاصر نشان می‌دهد. این روایت است که مورد استقبال نهادهای بین‌المللی هنر هم‌چون حراج کریستیز، موزه لوور و موزه گوگنهایم در منطقه قرار می‌گیرد.

فهرست منابع

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

اوژه، مارک (۱۳۸۷)، *نامکان‌ها: درآمدی بر انسان‌شناسی سوپرمدرنیته*، ترجمه منوچهر فرهومند، انتشارات فتر پژوهش‌های فرهنگی.

شریفیان، شکیبا؛ محمدزاده، مهدی، و عبدالرحمن حسین، محمود حسین (۱۳۹۵)، مطالعه بازنمایی هویت در نقاشی‌های آبستره غیرفیگوراتیو عراقی، فصلنامه *مبانی هنرهای تجسمی*، دوره ۱، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۴۱-۵۶.

شولتسه، راینهارد (۱۳۸۹)، *تاریخ جهان اسلام در قرن بیستم*، ترجمه ابراهیم توفیق، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.

کرین، جیم (۱۳۹۲)، دوبی سریع‌ترین شهر دنیا، ترجمه هرمز همایون‌پور، نشر نی.

یعقوبی، مهدی؛ فرهنگی، علی‌اکبر، و سید طبیبی، جمال‌الدین (۱۳۹۷)، تحلیل گفتمان انتقادی فیلم مرد پوالدین با تکیه بر مباحث متافیزیکی پارادایم ترنس مدرنیسم، فصلنامه *مطالعات رسانه*، دوره ۱۳، شماره پیاپی ۴۰، صص ۱۳۳-۱۴۹.

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

Amirsadeghi, Hossein. (2009). *New Vision: Arab Contemporary Art in the 21st Century*, Thames & Hudson.

Bardaouil, Sam and Till Fellrath. (2010). *Told*, *Untold*, *Retold*: 23 Stories of Journeys through Time and Place, Italy: Skira Publisher.

Dussel, Enrique. (1995). The Invention of the Americas: Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity. Translate by Michael D. Barber. New York: Continuum.

Eggeling, Kristin A. (2017). Cultural diplomacy in Qatar: between 'virtual enlargement', national identity construction and elite legitimation, *International Journal of Cultural Policy*, Volume 23, Issue 6, pp. 717-731.

Eigner, Saeb; Hadid, Zaha. (2010). *Art of the Middle East*: modern and contemporary art of the Arab world and Iran, Published by Merrell.

Exell, Karen. (2016). *Modernity and the Museum in the Arabian Peninsula*, London:

Exell, Karen. (2017). Utopian Ideals, Unknowable Futures, and the Art Museum in the Arabian Peninsula, *Journal of Arabian Studies*, Volume 7, pp. 49-64

Exell, Karen and Sarina Wakefield. (2016). *Museums in Arabia*: Transnational Practices and Regional Processes, Routledge.

Exell, Karen and Trinidad Rico. (2013). There is no heritage in Qatar: Orientalism, colonialism and other problematic histories, *Journal of World Archaeology*, Volume 45, 2013 - Issue 4, pp. 670-685.

Farjam, Lisa. (2009). *Unveiled*: new art from the Middle East, Published by Booth-Clibborn

Kholeif, Omar. (2015). *Imperfect chronology*: Arab Art from the Modern to the Contemporary Works from the Barjeel Art Foundation, Munich, London, New York: Prestel.

KoonessMag. (2018). Contemporary Art in the United Arab Emirates, 22 August, Access in: https://www.kooness.com/posts/magazine/the-new-wave-of-contemporary-art-in-the-united-arab-emirates.

Langham, Eric and Darren Barker. (2014). *Hightower- Spectacle and participation*: a new heritage model from the UAE In: Karen.

Exell and Trinidad Rico. (2014). *Cultural heritage in the Arabian Peninsula*: Debates, Discourses and Practices, Ashghat Publishing.

Lutfi, Dina. (2019). Bridging the Gap between Modern and Contemporary Arab Art and Arab People, *International Journal of Art and Art History*, June 2019, Vol. 7, No. 1, pp. 6-11.

Mirgani, Suzi. (2017). Art and Cultural Production in the GCC *Journal of Arabian Studies*, Volume 7, Issue sup1, access in: https://www.tandfonline.com/toc/rjab20/7/sup1?nav=tocList

Pratt, Mary Louise. (1991). Arts of the Contact Zone, *Modern Language Association*, pp. 33-40.

Shabout, Nada; Wassan Al-khudhairi and Deena Chalabi(2011) *Sajjil*: A Century of Modern Art, Skira; Bilingual edition.

Sindelar, Melanie. (2016). Local, Regional, Global: An Investigation of Art Dubai's Transnational Strategies, *Arabian Humanities* [Online], Publisher CEFAS, pp. 1-20. DOI: 10.4000/cy.3250

Sindelar, Melanie. (2017). Land art as a means to negotiate natural and cultural heritage in the United Arab Emirates, *Conference paper*: EASA 2016, At: Milano, Italy, published in: Cesky Lid: 104 (2), pp. 213-230, DOI: 10.21104/CL.2017.2.03.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.338543.666867

Paradigm Shift of National Art to Transnational Art; the Study of Art Movements in the Middle East region

Mohammad Reza Moridi*[1], Mona Kalantari[2]

[1] Associate Professor, Department of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.
[2] Master of Art Researche Department of Art Research, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.

(Received: 9 Feb 2022; Accepted: 28 Apr 2022)

Contemporary art, in the age of globalization, goes beyond the narrative of national art. Contemporary art is based on multicultural, multinational experiences and hybrid identities. In the intersection of cultures, it is possible to form contemporary art. Just as Qatar and the United Arab Emirates are trying to shape the contemporary art in the region as multinational and multicultural countries. Multiculturalism in these countries is due to the accumulation of foreign and international labor. Since more than 80 percent of their population is foreign labor, Qatar and the UAE prefer to follow the transnational identity and art by emphasizing multicultural policies. They want to be known as a "contact zone" or "trans-place". Transnational is a dream land in the universal modernity; in this land, the boundaries of identities are merged and have gained universal unity. A unity beyond the differences that can be formed in a “trans-place”. But from a critical point of view, trans-place is not a place for all people or any person from every culture. Actually, this space is a kind of non-place; where it does not point to any geography, climate or history; the sterilized space from history, memory and culture. Marc Augé- French anthropologist- used the term "non-place" to refer to spaces where concerns of relations, history, and identity are erased. Dubai and Doha want to be utopia based on trans-place, trans-modern and transnational; but the non-place is the opposite of utopia: it exists, but it does not contain any organic society. Despite these criticisms, the policy of the United Arab Emirates and Qatar is to shape trance-place. They are international and transnational regions. In this sense, these regions are not only an opportunity for international art exchange, but also, they are a context for the development of transnational art. But how can transnational art be made?

The methodological approach of this article is trend analysis. Trend of political change that drives cultural policy making and artistic movement. This article explains how Arab oil-rich countries have established museums and festivals by oil budget and have affected new Arab art movement. In this article we do research the trend of paradigm shift of national art to transnational art by studying of collection of events (Museums and Art Exhibitions) and art works (Artists' experiences). The results of the study of art movements in the United Arab Emirates and Qatar, showed that in general, three characteristics for art can be enumerated in the transnational paradigm: 1. the creation of contemporary Islamic art as a multicultural experience. 2. Creation of digital and technology-oriented works of art; 3. Creation of environmental works of art as a common chapter of cultures and nationalities. This artistic movements are supported by the artistic events in the region. But these policies are associated with many problems. Critically, these transnationalism developments are alien to the indigenous and traditional culture of these countries; also, these events display the global capitalist economy rather than being an arena for transnational art. Evaluating transnational and transcultural policies needs further study.

Keywords

Transplace, Transnational Art, Transnational Museum, Qatar, UAE.

*Corresponding Author: Tel: (+98-912) 1993547, Fax: (+98-21) 6672478, E-mail: moridi@art.ac.ir