فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸
۱۴۱

نوگرایی در هنر ایران

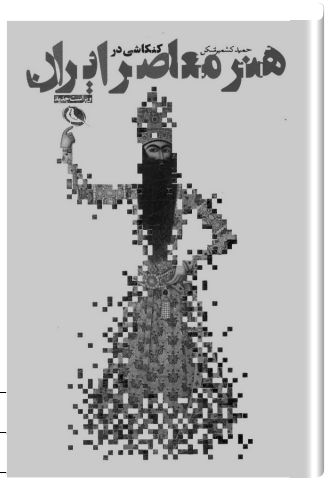
بررسی کتاب *کنکاشی در هنر معاصر ایران*

معصومه باباجانی
کارشناس ارشد پژوهش هنر Shimababajani@gmail.com
سیّدسعید احمدی‌زاویه
عضو هیئت‌علمی دانشگاه هنر szavieh@art.ac.ir

چکیده
کتاب هنر *معاصر ایران*، تلاشی در جهت تحلیلی روشمند از هنر، فرهنگ و جامعهٔ ایرانی است که کمتر مورد پژوهشی عمیق قرار گرفته‌است. کشمیرشکن در این کتاب با ایجاد نسبت بین هنر نوگرا، مدرنیسم و فرهنگ سعی دارد تا تحولات چند دهه هنر ایران را تحلیل و تبیین کند و از این طریق، به درکی از هنر معاصر برسد. مؤلف به اهمیت قرن حاضر در هنر و فرهنگ ایران اشاره می‌کند که در آن میراث سنت و مدرنیسم به گونه‌ای نقادانه مورد ارزیابی و بازبینی قرار گرفته‌است. کتاب ضمن طرح مسائل گوناگون در مطالعهٔ هنر معاصر، با مطالعهٔ موردی، به پیوند میان هنر و مسایل اجتماعی ـ فرهنگی نگاهی دوباره می‌اندازد. کتاب در شش فصل طراحی شده‌است و به مسائلی مانند مدرنیسم غیرغربی، معنا و مفهوم هنر معاصر در بستر ایران و پاسخ هنرمند ایرانی به مفهوم مدرنیسم می‌پردازد.

کلیدواژه: هنر معاصر، مدرنیسم ایرانی، هنر نوگرا، هنرمند ایرانی

مقدمه
کتاب *کنکاشی در هنر معاصر ایران* توسط نشر نظر در سال ۱۳۹۶ چاپ شد. مؤلف آن، حمید کشمیرشکن دکترای تاریخ هنر معاصر را از کالج سوآس[1] دانشگاه لندن در سال ۱۳۸۳ اخذ کرد و سپس، دو دوره فوق دکترا را در دانشگاه آکسفورد با بورس آکادمی بریتانیا گذراند. مدتی به عنوان پژوهشگر و استاد مهمان در انستیتو خاورمیانهٔ دانشکدهٔ مطالعات شرقی در دانشگاه آکسفورد و سردبیر فصلنامهٔ دوزبانهٔ



فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸
۱۴۲

■ **کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶). *کنکاشی در هنر معاصر ایران*. تهران: چاپ و نشر نظر.**

هنر فردا و معاون پژوهشی پژوهشکدهٔ هنر فرهنگستان هنر فعالیت داشت و در حال حاضر، عضو هیئت علمی پژوهشکدهٔ هنر فرهنگستان هنر است. کشمیرشکن در شش فصل تحول و تکوین هنر معاصر ایران، از دورهٔ قاجار تا دههٔ اخیر را بررسی کرده‌است. وی دلیل نام‌گذاری کتاب را این‌طور عنوان می‌کند: «برای پیچیده نشدن ماجرا، به ناچار نام کتاب را *هنر معاصر ایران* گذاشتم، این در صورتی است که در این کتاب به هنر ایران در دوره‌های پیش از مدرن، مدرن و معاصر پرداخته شده است» (URL1). چاپ نخست کتاب *هنر معاصر ایران: ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، در سال ۱۳۹۴ توسط مؤسسهٔ فرهنگی ـ پژوهشی چاپ و نشر نظر منتشر شده‌است.

حمید کشمیرشکن بیش از دو دهه است که به پژوهش در عرصهٔ هنر نوگرا و معاصر ایرانی می‌پردازد. شاکلهٔ این کتاب بین سال‌های ۱۳۹۰-۱۳۹۲ که نویسنده در مرکز هنر و مواد فرهنگی خاورمیانهٔ دانشکدهٔ مطالعات شرق‌شناسی دانشگاه آکسفورد مشغول فعالیت بود، بنا نهاده شد. کتاب حاضر تا حدودی ترجمه‌ای است از کتابی که توسط نویسنده به انگلیسی نگاشته شده و در سال ۱۳۹۲ به چاپ رسید. در ویراست نخست این کتاب به زبان فارسی(۱۳۹۴)، بخش‌هایی از کتاب مورد بازبینی قرار گرفت. در ویراست دوم، تجدیدنظرهایی در برخی موارد محتوایی صورت گرفته‌است که شامل محتوای فصول، تقسیم‌بندی‌های تاریخی، فرضیه‌ها و چارچوب‌های نظری و نیز ملاحظات تصویری بوده‌است. بنا به گفتهٔ نویسنده، مراکز هنری و گالری‌ها، هنرمندان و مجموعه‌داران با در اختیار گذاشتن آثار هنری مربوطه، برای انتشار این کتاب همکاری کردند.

مسائل و مباحث کتاب

کتاب شامل مقدمه و شش فصل است. فصل‌ها عبارتند از: ۱. پیش‌زمینهٔ تاریخی، ۲. دهه‌های تردید و رویارویی: نوگرایی در مقابل وضع موجود، ۳. مسئلهٔ هویت، بومی‌گرایی و ملی‌گرایی در کنار نوگرایی در هنر و فرهنگ اجتماعی ـ سیاسی، ۴. هنر پس از انقلاب و طرح دیگربارهٔ پرسش هویت: دولت و سیاست فرهنگی، ۵. گسترش گفتمان‌های معاصر پس از انقلاب: پارادایم‌های میانهٔ دههٔ ۱۳۷۰ به این سو و ۶. هنر دیاسپورای ایرانی. در ادامه به شرح مختصری از مباحث هر فصل می‌پردازیم.

مقدمهٔ کتاب به اهمیت طرح این مبحث و وجوه فرهنگی و سیاسی آن می‌پردازد، از جمله این‌که روش‌ها و رویکردهای پژوهشی حوزهٔ مطالعات هنر نوگرا و معاصر ایران در سال‌های اخیر، رشد و گسترش نسبی داشته‌است و این گسترش را می‌توان در نشریات تخصصی هنری، کتاب‌ها، برگزاری رویدادهایی چون نشست‌ها و نمایشگاه‌ها دید. در ادامه نیز شرح مختصری از مؤلفه‌هایی که بر هنر ایران تأثیرگذار بوده‌اند، ارائه می‌شود. این مؤلفه‌ها عبارتند از: ۱. فرهنگ مدرن یا تجدد (مدرنیته ـ تجددگرایی) و رابطهٔ آن با خصایص سیاسی و فرهنگی در ایران، ۲. ملی‌گرایی و موقعیت آن در فرهنگ سیاسی ایران، ۳. جنبش‌های دینی و ارتباط آن‌ها با فرهنگ اجتماعی ـ سیاسی ایران که شرح جامع‌تر آن‌ها در فصول کتاب ارائه می‌شود.

مؤلف می‌نویسد: «به نظر می‌رسد به غیر از نمونه‌های بسیار معدود اخیر، اغلب این نوشته‌ها توجه خود را عمدتاً بر آثار هنرمندان ایرانی مهاجر یا هنرمندان دیاسپورا[۲] معطوف داشته‌اند که در غرب مشغول فعالیت‌اند. این در حالی است که صحنهٔ هنر ایرانی در چند دههٔ اخیر شاهد حرکت‌ها و جریان‌ها و گاه حتی پارادایم‌های متنوع هنری بوده‌است که هر یک به نوبهٔ خود در ساخت فرهنگ ایرانی و در مقابل بازنمودی از آن سهم داشته‌اند و نیازمند بررسی و مداقهٔ جدی هستند. بنابراین کمبود منابع تحلیلی و پژوهشی در این حوزه یکی از معضلات جدی پیش‌روی هر پژوهشگر یا تحلیل‌گر خواهد بود. برخلاف سایر زمینه‌های مطالعات معاصر ایران مانند علوم اجتماعی، سیاست و اقتصاد، یکی از مشکلات گریبان‌گیر تألیف در حیطهٔ هنر، چارچوب نظری و پژوهشی مناسب دربارهٔ جنبه‌ها و چشم‌اندازهای گوناگون هنر معاصر ایرانی، کمبود نمونه‌ها و سوابق پژوهشی است. بنابراین طبیعی است که این کتاب در مواردی بسیار، گام در عرصه‌ای بکر می‌گذارد» (کشمیرشکن،۱۳۹۶، ص. ۹).

کشمیرشکن در نگارش این کتاب علاوه بر استفاده از منابع لاتین و فارسی، از مشاهدات و دیدگاه‌های تحلیلی و شخصی خود نیز بهره می‌گیرد و این اطلاعات و مشاهدات را از ارتباط تنگاتنگ خود با هنرمندان، منتقدان و گالری‌ها به دست آورده‌است. او می‌نویسد: «در همین ارتباط گرچه بر مبنای ماهیت فصول، روش‌ها و نظرگاه‌های مختلفی به‌کار بسته شده‌اند از روش‌های توصیفی تاریخی، در فصول آغازین

تـا رویکردهـای نظریه ـ محـور در فصول متأخرـکوشـیده‌ام تا این ویژگی با مسـیر و محتوایِ روال تاریخـی کتـاب هم‌سـو قـرار گیـرد» (همـان: ۱۰).

بـا توجـه به این‌کـه آثار هنرمنـدان در این چند دهـه، بازتاب مسـائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسـی کشـور هسـتند، در این کتاب کوشـش شـده تا هنر معاصر ایران با در نظر گرفتن تاریـخ تحـولات اجتماعـی، سیاسـی، فرهنگی و هنری بررسـی شـود. «نظر به فقـدان هر نوع تاریـخ منسـجم از هنـر ایرانـی، بـا تجدیـد نظـر در موضوعاتی که به شـکلی فزاینـده اهمیت دارنـد، یعنـی هنـر نوگـرا و معاصر و نسـبت آن بـا مدرنیسـم و دیگر لایه‌های فرهنگ شـامل مفاهیـم معاصریـت و خاص‌بودگـی، ایـن کتـاب بـر آن اسـت تـا نظـر خواننده را بـه تحولات اخیـر هنـر ایران و درکـی از آن جلب کنـد» (همان).

نویسـنده به نقشـی که قـرن حاضر در هنر و فرهنـگ ایران دارد، توجه می‌کنـد، زیرا این دوره سـنت و مدرنیسـم را مـورد ارزیابـی و بازبینی قـرار می‌دهد. همچنین بـه بازبینی پیوند هنـر و برخـی از مواجهه‌هـای اجتماعـی ـ فرهنگـی در قرن حاضـر از طریق برخـی مطالعات مـوردی می‌پـردازد: «کتـاب سـعی در کاوش پیرامـون پرسـش‌هایی بنیـادی دارد، ازجملـه: بـه واقـع مفاهیـم مـدرن و معاصـر در بسـتر فرهنـگ و هنـر غیرغربی چـه معنایـی می‌تواند داشـته باشـد و مسـائل عمـدهٔ قابل طـرح در مواجهه بـا این پرسـش کدام‌اند؟ آیـا گونه‌هایی از مدرنیسـم غیرغربـی وجـود دارنـد؟ اگـر پاسـخ مثبت اسـت، آیا ایـن مدرنیسـم‌ها صرفاً به کیفیـت زیباشـناختی اشـاره دارنـد یا تنها بـر یک طبقه‌بنـدی تاریخی دلالت می‌کننـد؟ و از همـه مهم‌تـر این‌کـه هنرمنـدان ایرانی چگونه بـه این مفهوم پاسـخ داده‌اند؟ از کجـا و چگونه چشـم‌انداز متفـاوت خـود را از زندگـی معاصر و اکنونیت خود سـامان بخشـیده‌اند؟» (همان).

در ایـن کتـاب بـه سـه مؤلفـه کـه سـاختار فرهنـگ ایرانـی را تشـکیل می‌دهنـد، اشـاره شده‌اسـت: فرهنـگ مـدرن یـا تجـدد (مدرنیتـه ـ تجددگرایـی) و جایـگاه آن در سیاسـت و جامعـهٔ ایرانـی، ملی‌گرایـی (ملی‌گرایـی بـه طـور کلـی و ملی‌گرایی سـکولار به طور خـاص) و همچنیـن، هویـت اسلامی/شـیعی کـه ملی‌گرایی دینی را شـامل می‌شـود: «باید توجه داشـت کـه پیوندهـا و گاه روابـط مفهومی غیرقابل انکاری ـ که نشـان‌دهندهٔ پیچیدگی در انگاشـت‌ها، ایدئولوژی‌هـا، برنامه‌هـای سیاسـی و غیره اسـت ـ میان سـه گفتمان پیچیـدهٔ پیش‌گفته وجود دارد کـه بررسـی روشـمند و دقیـق این پیچیدگـی را پراهمیت می‌سـازد» (همـان: ۱۲).

فصل اول: پیش‌زمینهٔ تاریخی

ایـن فصـل به تأثیر هنر اروپایی قـرن نوزدهم بر هنر ایران در دورهٔ قاجار می‌پردازد و آشـنایی جامعـهٔ ایـران بـا اروپـا را مورد توجـه قرار می‌دهـد: «برای مثال مسـئلهٔ آمـوزش و تولید هنر در پرتـو روابـط روزافـزون ایـرانِ عصـر قاجار با اروپای غربی بررسـی می‌شـود» (همـان: ۲۹). ایـن آمـوزش بـا دارالفنـون آغـاز می‌شـود. سـپس کمال‌الملـک مدرسـهٔ صنایع مسـتظرفه را تأسـیس می‌کنـد. ایـن دوره بـا احیـای نگارگـری در سـال‌های آغازیـن قـرن حاضـر پایـان می‌یابـد. در قـرن نوزدهـم «تأثیـرات انقـلاب فرهنگی و صنعتی کـه در اروپـای غربی و بیش

از همـه در فرانسـه و بریتانیا آغاز شـده بود، بر سـایر نقاط جهان سـایه افکنده بـود» (همان). در ایـن اوضـاع، هنرمنـدان قاجـار برای تولید اثـری که نزد اروپاییـان (حامیان دربـار) زیبا به نظـر بیایـد، ناچار بـه فراگیری معیارهـا و روش‌های هنـر اروپایی بودند.

هنـر قاجـار هم‌زمـان بـا پرداختـن بـه میـراث هنـری گذشـته، بـه هنـر اروپـای معاصـر نیـز توجـه داشـت. حکومـت نیـز پیوندهـای سیاسـی و اقتصـادی خـود را بـا اروپـا تحکیـم بخشـید و به سـمت توسـعه‌طلبی اروپایی کشـیده شـد. کشمیرشـکن به نقش دارالفنون در ترویـج آمـوزش و تولیـد هنر بـه روش اروپایی، به عنوان عاملـی برانگیزاننده اشـاره می‌کند و می‌گویـد کـه در آغـاز، هـدف این مدرسـه تربیت هنرمند بـه روش اروپایی نبـود، «با این‌حال ایـن مدرسـه سـاختاری جدیـد را بـرای آمـوزش هنرمنـدان فراهـم و برخـی از فن‌آوری‌های نویـن را بـه دانشـجویانش معرفی کـرد» (همان: ۳۳). سـپس به نقش کمال‌الملـک در تحول سـنت هنـری ایـران با تأسـیس مدرسـۀ صنایـع مسـتظرفه می‌پـردازد. «هـدف کمال‌الملک که با حمایت دوسـتان پرنفوذش پس از تأسـیس مدرسـه به معاونت ادارۀ صنایع مسـتظرفه نیـز منصوب شـده بود و مسـئولیت کلیـۀ فعالیت‌های هنری و صنایع دسـتی در کشـور را به عهده داشـت، از تأسـیس مدرسـۀ صنایع مسـتظرفه آموزش هنرجویانی بود که انگاشـت‌های خـود وی از شـیوه‌های برگرفتـه از هنر واقع‌نمایانۀ کلاسـیک اروپایی را دنبـال کنند» (همان: ۵۴-۵۳).

فصل دوم: دهه‌های تردید و رویارویی؛ نوگرایی در مقابل وضع موجود

ایـن فصـل بـه بررسـی رشـد و توسـعۀ هنـر مـدرن می‌پـردازد. همچنیـن تأثیـر جریان‌های بین‌المللـی و بـه خصـوص اروپایـی بـر نسـل هنرمنـدان جـوان مورد تحلیـل و بررسـی قرار می‌گیـرد. «گفتنی اسـت کـه هرچند دیگـر هنرهای سـنتی از جمله نگارگـری مکتب تهران و نقاشـی قهوه‌خانـه (که بیشـتر موضوعـات مردمی و مذهبـی محبوب را با شـیوه‌ای ترکیبی و اغلـب خودآموختـه مصـور می‌کردنـد) هم‌چنـان در صحنه حضور داشـتند، امـا به‌هیچ‌وجه بـه انـدازۀ گفتمـان غالبـی که توسـط مکتب کمال‌الملـک ترویج می‌شـد، محبـوب و متداول نبودنـد» (همـان: ۷۳). نویسـنده بـه نقـش فضاهـای نمایشـگاهی و نهادهـای رسـمی هنری فعـال در ایـن دوره و هنرمنـدان جـوان بـرای به‌دسـت آوردن اسـتقلال و جدایـی از مکتـب کمال‌الملـک و برداشـت خـود از مدرنیسـم ملـی نیـز توجه کـرد. یکـی از مهم‌تریـن نهادها، هنرکـدۀ هنرهـای زیبـا بـود کـه در سـال ۱۳۱۹ هجـری شمسـی تأسـیس شـد و در سـال ۱۳۲۸ بـه عنـوان دانشـکده بـه دانشـگاه تهـران پیوسـت. «بـرای اولین بـار در ایـران در این دانشـکده، آمـوزش هنرهـای زیبـا از طریـق برنامۀ درسـی دانشـگاهی صـورت می‌گرفت و در همان‌جـا بـود کـه تأثیـر نگـرش کمال‌الملـک و نگـرش وی، از طریـق شـاگردانش کـه نقش اصلـی را در دانشـکده ایفـا می‌کردنـد، اساسـی به نظـر می‌رسـید» (همـان: ۷۳). نوگرایی در ایـران بـا توسـعه و پیشـرفت پرشـتاب نوسـازی در حـوزۀ سیاسـی، فرهنگـی و اجتماعـی در ارتبـاط اسـت. دانشـکدۀ هنرهـای زیبا کم‌کم بـه نهاد مرکزی ترویج مدرنیسـم تبدیل شـد و

تجلـی مدرنیزاسـیون رضاشـاه در عرصـهٔ فرهنگ و هنر بـود. هنرمندان ایرانی در این توسـعهٔ پرشـتاب مدرنیزاسـیون در وجوه مختلـف فرهنگ، برای ورود آن به عرصـهٔ هنر تلاش کردند. کشمیرشـکن بـه فعالیت‌هـای متفاوتـی ماننـد تأسـیس گالری‌هـا و پایگاه‌های هنـری مانند انجمـن خـروس جنگـی و گالـری آپادانـا اشـاره می‌کند کـه نشـان از رویارویی هنرمنـدان با سـنت پیشـین اسـت. «در ایـن گالـری کارهـای نوگرایانـی چـون جلیـل ضیاءپور، هوشـنگ پزشـک‌نیا، جـواد حمیـدی، احمـد اسـفندیاری، مهـدی ویشـکایی و عبـدالله عامـری نمایش داده شـدند» (همـان: ۷۷). در طـول دهـهٔ ۱۳۲۰، هنرمنـدان نوگرا برای کاهـش فاصله میان شـیوهٔ اروپایـی و روش پیـروان کمال‌الملـک ـ کـه مقلـدان محافظـه‌کار نامیده می‌شـدند ـ و نگارگـران ـ کـه سـنت‌گرایان مرتجـع نامیده می‌شـدند ـ تلاش‌هایـی کردنـد. در دهۀ ۱۳۲۰ و ابتـدای ۱۳۳۰، تعـدادی نمایشـگاه توسـط نوگرایـان برپـا شـد. «اولین نمایشـگاه‌ها (شـاید عمدتـاً بـه سـبب تردیـد مقامـات دولتـی نسـبت بـه پذیـرش گرایش‌هـا و رویه‌هـای جدیـد هنـری) در مؤسسـات خارجـی برگـزار شـدند» (همـان: ۷۸). حکومـت در سـال ۱۳۳۲ (پس از کودتـای ۲۸ مـرداد) رویکـردش را نسـبت به هنرهای تجسـمی تغییـر داد و از فعالیت‌های هنـری پشـتیبانی کـرد. ایـن رونـد در نهایـت منجر بـه برپایی اولیـن بی‌ینال تهران در سـال ۱۳۳۷ و حضـور هنرمنـدان در رویدادهـای هنـری مهـم دنیـا ماننـد جشـنوارهٔ ونیز شـد. در نتیجهٔ این اتفاق‌ها، هنر کلاسـیک و سـنتی به حاشـیه رانده شـد. «در خلال همین سـال‌ها در دهـهٔ ۱۳۳۰ شـور اولیـهٔ هنرمنـدان برای تجربه و اکتشـاف بـه تدریج کاهش یافت. شـاید بـه دلیـل نهادینـه شـدن تدریجـی هنـر نوگـرا کـه عموماً بـا طبیعـت آوانـگارد ایـن هنر در تناقـض قـرار می‌گرفـت. بـا ایـن حـال، در ایـن سـال‌ها هنرمنـدان بـه تدریـج به دسـته‌های کوچک‌تـری تقسـیم شـدند، بـروز خصایـص فـردی و علایـق ذهنـی آغـاز شـد و شـیوه‌های فـردی کم‌کـم سـربرآوردند. در امتـداد ایـن تغییـر تدریجـی، امـکان شناسـایی گرایش‌هـا و تشـخیص خطـوط اصلی تحولات سـال‌های آینـده به وجود آمـد» (همان: ۷۹). نویسـنده در انتهـا بـه بررسـی هنرمنـدان و چهره‌های اصلی هنـر نوگرای ایـران مانند ضیاءپور، پزشـک‌نیا و غیـره می‌پـردازد.

فصل سـوم: مسـئلهٔ هویـت، بومی‌گرایـی و ملی‌گرایـی در کنار نوگرایـی در هنر و فرهنگ اجتماعی ـ سیاسـی

ایـن فصـل بـه تلاش‌هـای اجتماعـی و فرهنگـی در فراینـد مدرنیزاسـیون، بـرای احیـا یـا سـاختن هویـت هنـری ملـی در دهه‌هـای ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ می‌پـردازد. کشمیرشـکن بـرای ایـن منظـور، هنـر را بـا مسـائل اجتماعـی و فرهنگـی تطبیق می‌دهـد. «به جسـتجو در باب ایـن مسـئله خواهیـم پرداخـت کـه جنبش‌هـای مفهومـی و تئوریکـی نظیـر بومی‌گرایـی، ملی‌گرایـی و ضدغرب‌گرایـی یـا ضدغرب‌زدگـی در کنـار حمایـت دولتـی و سیاسـت‌های فرهنگـی رسـمی، چگونـه هنـر و جنبش‌هـای هنـری را متأثـر سـاختند» (همـان: ۱۱۳). در دهه‌هـای قبـل، هنرمنـدان نوگـرا و مسـئولان فرهنگی اصطلاح هنـر ملی را بـه کار می‌بردند

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸

و تلاش‌هایی نیز در این حوزه کردند، مانند حرکت‌هایی که جلیل ضیاءپور و امثال او انجام دادند. «مباحثه‌های پیچیده بر سر این موضوعات در نهایت موجب رشد گرایش‌ها و جنبش‌های جدید و شکل‌گیری رویکردی تازه به میراث سنتی ایران تحت عنوان نوسنت‌گرایی شد. این مرحلهٔ قابل‌توجه در هنر نوگرای ایران را می‌توان با ویژگی‌هایی نظیر گرایش فزاینده به رویارویی با تعارضات گذشته و امروز توصیف کرد؛ زمانی که جستجو برای هویت هنری ملی با نفوذ بیش از پیش مدرنیته مقارن شد» (همان: ۱۱۳). کشمیرشکن از اصطلاح نوسنت‌گرایی استفاده می‌کند و به بررسی مصداق‌های آن در هنر معاصر ایران می‌پردازد. او به نظریهٔ ابداع سنت اریک هابسبام[۳] ارجاع می‌دهد؛ «هابسبام استدلال می‌کند که بسیاری از سنت‌ها به نظر کهنه می‌آیند، اغلب در اساس بسیار اخیر هستند و حتی ابداع شده. وی بین ابداع سنت‌ها با بنا نهادن یک سنت که ادعای کهنه‌بودن را ندارد، تمایز قائل می‌شود. این نظریه زمانی مشخصاً سودمند است که در نظر داشته باشیم، دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ دوران تحولات سریع و از میان رفتن سنت‌های کهنه است» (همان: ۱۱۴). نوسنت‌گرایان تحت تأثیر فضاهای اجتماعی و سیاسی معاصر خود، سعی دارند میان میراث تصویری گذشته و هنر معاصر پیوند ایجاد کنند. کشمیرشکن این سؤال را مطرح می‌کند که چه عاملی موجب این گرایش برای یافتن چنین تلفیقی شد؟ در کجا و چگونه به بینش تازهٔ خود دست یافتند؟ تأکید کشمیرشکن در این فصل، بیشتر بر جریان سقاخانه است، زیرا بنا بر گفتهٔ کشمیرشکن هدف اصلی این گروه، یافتن راه‌حلی برای مسائل گفته‌شده بود. هنرمندان سقاخانه از آداب، رسوم، مناسک و عناصر بصری فرهنگ عامه بسیار تأثیر گرفتند. از نظر این هنرمندان برای دست‌یافتن به بیان هنری ملی، چنین سنت‌هایی باید با شیوهٔ مدرن بیامیزد و هنرمندان به سنتزی مدرن ـ سنتی دست یابند. «مسئله‌ای که در این‌جا بر آن تأکید می‌شود و در آن سال‌ها اهمیتی ویژه داشت، تأثیر اکتشافات جدید، معاصر و آگاهی از رخدادهای جاری در صحنهٔ هنر عمدتاً اروپایی و آمریکایی بود. این تمایل با سیاست‌های فرهنگی دورهٔ محمدرضاشاه (۱۳۲۰-۱۳۵۷) مقارن شد» (همان: ۱۶۱). برگزاری بی‌ینال‌ها به هدف توسعهٔ هنر نوگرا و توجه به میراث باستانی، از سوی دولت حمایت می‌شد که به تأسیس گالری‌ها نیز انجامید و در نتیجه، هنر نوگرا به رسمیت شناخته شد. در دههٔ ۱۳۵۰ و بعد از جریان سقاخانه، گرایش نقاشی خط که از همان جریان خطنگاری نو سقاخانه نشأت گرفته بود، به میان آمد. نویسنده استدلال می‌کند، به دلیل این‌که هنر ایران در دههٔ ۱۳۴۰ شاهد حمایت دولتی و رویدادهای مختلف هنری بود، هنر نوگرای دههٔ ۱۳۵۰ دوران شکوفایی تازه‌ای را تجربه کرد، مانند برگزاری جشنواره‌ها و نمایشگاه‌های داخلی و بین‌المللی که با حمایت دولتی و بخش خصوصی صورت می‌گرفت. «نمایشگاه‌های ملی و بین‌المللی، از جمله نمایشگاه هنر معاصر ایران به مناسبت هفتمین مسابقات آسیایی در ۱۳۵۳ و اولین نمایشگاه بین‌المللی هنر در ۱۳۵۶ با حضور گالری‌های اروپایی (به‌ویژه فرانسوی) در تهران برگزار شد» (همان:

۱۸۷). مـوزهٔ هنرهـای معاصـر نیـز نقشـی کلیـدی در رشـد هنـر معاصر ایـران داشـت که با حمایـت فـرح دیبـا و توسـط کامـران دیبا (متولد ۱۳۱۶) تأسـیس شـد.

فصـل چهـارم: هنـر پـس از انقـلاب و طـرح دیگربـارهٔ پرسـش هویـت: دولت و سیاسـت فرهنگی

بعـد از انقـلاب تغییـر و تحـولات عمیقـی در عرصه‌هـای فرهنگـی و سیاسـی پدیـد آمـد. «اگرچـه دگرگونی‌هـای متأثـر از انقـلاب نقشـی به‌سـزا در شـکل‌گیری هنـر پـس از انقلاب ایفـا کردنـد، تشـخیص سیاسـتی جامع و سـازمان‌دهی شـده بـرای هنـر در دهـهٔ اولِ پس از انقـلاب امری دشـوار اسـت. بنابراین درک این تحولات تنها با بررسـی زمینه‌هـای اجتماعی-سیاسـی، فکـری و هنـری این دوره ممکن اسـت» (همـان: ۲۶۱). کشمیرشـکن در این فصل بـه چگونگـی تأثیرپذیـری هنـر و فعالیت‌هـای هنـری از اسـلام‌گرایی و احساسـات انقلابی و ملی‌گرایـی در سـال‌های ابتدایـی انقـلاب اسـلامی و پیامدهـای آن می‌پـردازد و بـه تحولات عمیـق صورت‌گرفتـه در گرایش‌هـای هنـری و فرهنگـی توجـه می‌کنـد. «برای دسـتیابی به ایـن منظـور، در ایـن فصـل به بررسـی گرایش‌هـا و گفتمان‌های هنـری در بسـتر اجتماعی-فرهنگـی ایـران پـس از انقـلاب، از جملـه نمایشـگاه‌ها و رویدادهـای هنـری داخـل کشـور، خواهیـم پرداخـت؛ تأثیـر انقـلاب اسـلامی بـر شـکل‌گیری گفتمان هنـر متعهد را بررسـی و گفتمان‌هـای روشـنفکری و رسـمی و نقـش آن‌هـا را بـر توسـعهٔ رویکردهـای هنـری پس از انقـلاب تجزیـه و تحلیـل خواهیـم کـرد» (همـان). نویسـنده بیـان می‌کنـد کـه در حقیقت، انقـلاب پایانـی بر سیاسـت‌های هنـری رژیم پیشـین مبنی بر ترویـج مدرنیسـم و ملی‌گرایی بـود. ماهیـت ضدغرب‌گـرا در برابـر هنـر مدرن پیشـین قرار گرفـت که به آن هنـر غیرمتعهد می‌گفتنـد. در ایـن تعریـف، هنـر مـدرن وابسـته به رژیـم قبلی قلمـداد می‌شـد و در نتیجه، نهادهـای رسـمی از آن حمایـت نکردنـد، زیـرا بـرای ایـن نظـام جدیـد کارکـردی نداشـت. در عـوض، کارگـزاران هنـری درصـدد ایجـاد هنـر متعهـد و سـودمند بودنـد کـه در خدمت آرمان‌هـای انقـلاب باشـد کـه در نهایـت، منجـر به ایجـاد گونه‌ای هنر ایرانی ـ اسـلامی شـد. کشمیرشـکن از هنرمندانـی ماننـد مسـلمیان، ناصر پلنگی و بـرادران شیشـه‌گران نام می‌برد کـه هنرشـان سـلاحی بـود تـا جامعـه را تغییر دهنـد. «به رغـم این‌که هنـر انقـلاب در ابتدا تمامـی اَشـکال هنـر پیـش از انقـلاب را محکـوم یـا انـکار می‌کـرد، امـا بـا ملاحظـهٔ دقیـق برخـی از آثـار گـروه هنرمنـدان انقـلاب، برخـی مشـابهت‌ها بـا آثـار دهـهٔ ۱۳۴۰ هنرمنـدان جریـان سـقاخانه، دسـت‌کم در اسـتفادهٔ آن‌هـا از عناصـر و نقش‌مایه‌هـای مذهبـی مردمـی قابل تشـخیص اسـت» (همان: ۲۷۲). به گفتهٔ کشمیرشـکن، هنرمندان انقلابی کوشـیدند تا مضامینـی ماننـد هویـت معنوی و تعالی اَشـکال را توصیـف کنند، ولی به دلیـل فقدان اصول و روشـی مـدون بـرای تحلیـل و توضیـح هنـر، موفق عمـل نکردند.

«پس از گذشـت چند سـال از انقلاب، بر اسـاس اصول و نگرش بنیادی انقلاب اسـلامی مبنـی بـر بازگشـت بـه ریشـه‌ها و سـنت‌های از دسـت‌رفته، دولـت و سـازمان‌های فرهنگـی

و هنـری وابسـته، بـه تدریـج اَشـکال سـنتی را نیز مـورد تشـویق قـرار دادند. مسـئلهٔ هویت فرهنگـی و هنـری بـار دیگـر در مجامـع هنـری بـه عنـوان موضوعـی بنیـادی و مهـم مطرح شـد» (همـان: ۲۷۷). دهـهٔ ۱۳۶۰ نیـز شـاهد ظهـور دومیـن و سـومین نسـل از نگارگـران معاصـر بـود. آن‌هـا نیز از سـنت ایرانی ـ اسـلامی تأثیر می‌گرفتند، ولی بیشـتر از گذشـته به مسـائل اجتماعـی و مذهبـی گرایـش داشـتند. اواخر دهـهٔ ۱۳۶۰ و اوایل دهـهٔ ۱۳۷۰ دومین مرحلـه از تحـول هنـر پـس از انقـلاب بـود. در ایـن دوره شـاهد حضـور دولت در حـوزهٔ هنر هسـتیم. معاونـت هنـری وزارت فرهنـگ و ارشـاد اسـلامی و مرکـز هنرهـای تجسـمی ایـن وزارت‌خانـه، دوسـالانه‌ها و سه‌سـالانه‌های منظـم را سـازمان‌دهی کردنـد. اولیـن دوسـالانهٔ نقاشـی نیـز در پاییـز ۱۳۷۰ یعنـی سـیزده سـال پـس از انقـلاب در مـوزهٔ هنرهـای معاصـر برگـزار شـد. در همـان زمـان، همایشـی در مـوزهٔ هنرهـای معاصـر ایـران برگـزار شـد که به بررسـی چگونگـی محافظـت از هویـت فرهنگـی و هنـری در برابر غـرب اختصـاص یافت. «با بررسـی دقیـق چنیـن مناظره‌هـا و بحث‌هـای همایش، شـباهت نزدیکـی میان ایـن مباحث و دغدغه‌هـای روشـنفکری و هنـری قبـل از انقـلاب و بـه ویـژه دهـهٔ ۱۳۴۰ می‌تـوان یافت» (همـان: ۲۸۸). کشمیرشـکن دلیـل این اتفاق را شـکافی که میان نسـل جدیـد و قدیم ایجاد شـد، می‌دانـد. در نتیجـه، در دومیـن دوسـالانه محدودیـت کمتـری از نظـر انتخـاب موضوع و محتـوا وجـود داشـت و از اهـداف آن، کشـف دیدگاه‌هـای نـو و نخبـگان هنـری ایـران و شـرکت در عرصه‌هـای بین‌المللـی بـود. «هم‌چنین علائم مشـابهی از حساسـیت فرهنگی به موضـوع هویـت فرهنگـی و هنـری و وضعیت جامعـهٔ ایـران در جهانی که به سـرعت در حال تغییـر اسـت، در میـان اندیشـمندان ایـن دوره محسـوس بـود» (همـان: ۲۹۳). در آن زمان، نوسـنت‌گرایان کـه بـه دو دسـته فیگوراتیو و انتزاعی تقسـیم می‌شـود، سـعی در ایجـاد زبان تجسـمی مـدرن ایرانـی داشـتند تـا هویت مسـتقل هنر ایـران را ایجـاد کنند.

فصـل پنجـم: گسـترش گفتمان‌هـای معاصر پـس از انقـلاب؛ پارادایم‌هـای میانهٔ دهـهٔ ۱۳۷۰ به این سـو

کشمیرشـکن در ایـن فصـل تغییـر گفتمـان در هنـر ایـران از میانـهٔ دهـهٔ ۱۳۷۰ بـه ایـن سـو را طـرح می‌کنـد: «تغییـری کـه می‌تـوان آن را مسـامحتاً تغییـر پارادایـم مدرنیسـم تازه‌شـکل‌گرفتهٔ پسـاانقلابی بـه سـوی هنر معاصـر تعبیر کـرد» (همـان: ۳۲۹). در این فصل ظهـور نوعـی گرایـش و میل برای آزمودن رسـانه‌های جدید توسـط نسـل جدیـد هنرمندان، مطـرح و بـه ایـن پرسـش پرداختـه می‌شـود کـه چگونـه آثـار هنـری ایـن دوره، بـه بازنمود مقاطـع حسـاس جامعـهٔ ایـران طـی دو دهـهٔ اخیـر تبدیل شـده‌اند. بـه همین منظـور آثاری معرفـی می‌شـوند کـه در ایـن بسـتر سیاسـی و فرهنگـی ارائه شـده‌اند.

بـه گفتـهٔ کشمیرشـکن، دیدگاه‌هـای روشـنفکری دهـهٔ ۱۳۷۰ بـه تطابق با غـرب تمایل داشـتند. ایـن متفکـران و هنرمنـدان تصمیـم گرفتنـد تـا از دیدگاه‌هـای یک‌سـویه کـه تنها بـر یـک عامـل بـه عنوان محـور در بـروز مشـکلات ایـران تأکیـد داشـتند، خـودداری کنند.

«خودِ ایرانی همواره خویش را در برابر دیگری غربی و مخاطره‌های رویارویی با آن احساس کرده بود» (همان: ۳۲۹). نویسنده اظهار می‌کند، آن دلالت‌ها و ارزش‌ها که در آثار هنرمندان نسل پیشین متجلی شده بودند، دیگر کارایی خود را از دست داده‌اند. در چنین زمانی جریانات، گرایش‌ها و روش‌های هنری جدیدی به‌وجود آمد. تعداد هنرمندان افزایش قابل توجهی یافت و همچنین، زنان هنرمند در میان آن‌ها بودند. سازمان‌های حامی هنر، مراکز آموزشی و نمایشی هنر و نشریات هنری و وسایل ارتباط جمعی گسترش یافتند. مجموعهٔ این عوامل منجر به آشنایی هنرمندان ایرانی با جریان‌های هنری در غرب شد. «هنر پس از انقلاب با انتخاب سید محمد خاتمی (وزیر فرهنگ و ارشاد در سال‌های ۱۳۷۱-۱۳۶۲) به‌عنوان رئیس‌جمهور در سال ۱۳۷۶ به مرحلهٔ سوم از تحولات خود وارد شد» (همان: ۳۳۰). نویسنده به نقش موزهٔ هنرهای معاصر به عنوان کانون اصلی عرضهٔ هنر معاصر ایرانی، به‌ویژه هنر غیرسیاسی اشاره می‌کند. به این ترتیب، موزه و مرکز هنرهای تجسمی (با ریاست سمیع‌آذر)، در ارتقای هنر معاصر ایران نقشی به‌سزا داشتند. «مرکز هم‌چنین حمایت از گالری‌های خصوصی در تهران و مراکز شهرستان‌ها را از طریق تشریک مساعی و کمک‌های مالی آغاز کرد» (همان). در این میان، فرهنگستان نیز با رویکردی که اندکی محافظه‌کارانه بود، در سال ۱۳۷۷ پا به عرصهٔ هنر گذاشت و بر هنر اسلامی، سنتی و معاصر متمرکز شد.

«مرحلهٔ سوم هنر ایران بعد از انقلاب به‌ویژه شاهد گسترش رسانه‌های متنوع بیان بصری همچون ویدئو، اجرا، چیدمان و عکاسی هنری بود. نسل جدید هنرمندان، بیش از مشغلهٔ ذهنی برای تصریح مسئلهٔ هویت جمعی، به شرح‌حال‌نگاری خود در جامعه‌ای که دستخوش تحولات فرهنگی ـ اجتماعی اساسی بود، علاقه داشتند» (همان: ۳۳۲). به گفتهٔ نویسنده، بسیاری از هنرمندان برای کسب اقبال بین‌المللی تلاش می‌کردند و به مضامینی مانند سیاست هویتی، هویت‌های فردی و جمعی، نقش زنان در جامعه، محیط زیست و مسائل مربوط به دین و معنویت می‌پرداختند. این وضعیت پویا نیز توسط بعضی منتقدان که معتقد بودند، این هنرهای مفهومی، محصولاتی غربی‌اند که با هنر ایران ناسازگارند و چالش‌های فرهنگی واقعی را مطرح نمی‌کنند، به چالش کشیده شد. در دورهٔ چهارم و ریاست جمهوری محمود احمدی‌نژاد، حمایت از فعالیت‌های هنری تغییر یافت. این فعالیت‌ها به شکلی محدودتر از طریق شبکه‌ها، مجامع عمومی و نمایشگاه‌های خارجی صورت می‌گرفت: «به نظر می‌رسد پس از پایان این دورهٔ هشت‌ساله (۱۳۹۲-۱۳۸۴)، به رغم وجود تجدیدنظرهایی در سیاست‌های فرهنگی و تلاشی نسبی برای جلب مشارکت هنری و گشایش برخی ارتباطات بین‌المللی، چندان تغییری در رویه‌های هنری رایج رخ نداده‌است» (همان: ۳۴۲). کشمیرشکن اشاره می‌کند، در این موقعیت تلاش‌ها وابستگی چندانی به نهادهای رسمی سیاست‌گذاری ندارند و در بازارهای بین‌المللی مورد استقبال قرار گرفته‌اند، مانند آرت دوبی، بی‌ینال شارجه و خانهٔ حراج کریستیز. کشمیرشکن در ادامهٔ این فصل می‌کوشد تا مفاهیم اصلی،

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸

ساز و کارها، خط‌مشی‌ها و پارادایم‌های معاصریت در هنر ایران را تشریح کند و این الگوها را تبیین نماید.

فصل ششم: هنر دیازپورای ایرانی

این فصل به هنرمندان مقیم خارج از ایران می‌پردازد. کشمیرشکن مسئلهٔ هویت را در آثار این هنرمندان بررسی می‌کند. «می‌توان گفت، یکی از مسائل بنیادین که هنرمندان مقیم خارج با آن مواجه بوده‌اند، احساس دوگانگی و گفتگوی مداوم گذشته و حال بوده که تأثیر عمیق این مواجهه را در کار بسیاری از افراد این گروه می‌توان دید. پرسش‌هایی پیرامون بافت جغرافیایی، نظریهٔ هویت، تفسیر انتقادی از خود و دیگری و حافظهٔ فرهنگی، همگی در کار این هنرمندان تجلی یافته‌اند» (همان: ۲۴۷). از نظر نویسنده، هنرمندان مقیم خارج از کشور با فقدان ارتباطات مواجه می‌شوند و احساس دوری از اجتماعی که با آن هویت می‌یابند، در آن‌ها برانگیخته می‌شود. آن‌ها خود را در تقابل با جامعه‌ای که در آن قرار دارند، می‌بینند. به همین دلیل، در بیشتر آثارشان تفسیرهای اجتماعی ـ سیاسی دیده می‌شود. «بنابراین هویت‌های دیازپورا آن‌هایی هستند که خود را همواره از طریق دگرگونی و تمایز، از نو تولید و بازتولید می‌کنند. با چنین برداشتی، دیازپورا تعریفی از هویت را دربرمی‌گیرد که از جوهره‌گرایی مطرح در اغلب مباحث پیرامون هویت‌های قومی و فرهنگی اجتناب می‌کند. این ویژگی هنگامی که در کار هنری متجلی می‌شود، می‌تواند به بیان هنری شاخصی ختم شود» (همان: ۴۴۷). کشمیرشکن به پژوهش حمید نفیسی اشاره می‌کند که مفهوم برزخ آرنولد ون‌گنپ[۴] را برای مطالعهٔ خود به کار می‌گیرد. نفیسی استدلال می‌کند: «برزخ و تلفیق، تردید، مقاومت‌ها، لغزش‌ها، تقلید و حتی تخریب رمزگان فرهنگی، هر دو جامعهٔ مبدأ و میزبان را در بر می‌گیرد». از نظر نفیسی، هنرمند در این وضعیت از قیدهای کهنه و نو آزاد است. در وضعیت قلمروزدودگی، هنری فوق‌العاده و دارای ویژگی‌های پیچیده و چندبعدی ظهور می‌کند. کشمیرشکن در ادامه به حس غربت با شرحی از فردریک جیمسون[۵]، اشاره می‌کند. از نظر جیمسون، این چندپارگی باعث می‌شود، فرد زمان را به‌گونه‌ای متفاوت تجربه کند؛ به‌گونه‌ای که حال را مانند یک فقدان یا به گفتهٔ بودریار به عنوان پدیده‌ای بدون خاستگاه و واقعیت و به عنوان یک فراواقعیت تجربه کند. «علاوه بر این، حس دلتنگی برای سرزمین مادری منشائی اساساً بینا روانی دارد که در استعارهٔ تمایل ابدی به بازگشت ابراز می‌شود؛ بازگشتی که به لحاظ ساختاری غیرقابل‌تحقق است» (همان: ۴۴۸). نویسنده در ادامه به نمونه‌هایی از آثار هنرمندان دیازپورا اشاره می‌کند.

نتیجه‌گیری

می‌توان گفت، در ایران سنت نوشتن تاریخ هنر وجود ندارد و این امر با وجود نهادها

و دانشـگاه‌های هنـری، بسـیار عجیـب اسـت. عجیب‌تـر آن‌کـه حتی رشـته‌ای به نـام «تاریخ هنـر» در دانشـگاه‌های ایـران تدریـس نمی‌شـود. جامعهٔ هنری ایران بسـیار بـه متن مکتوبی دربـارهٔ هنـر و به‌خصـوص هنر معاصر نیاز داشـت که این مهم به دسـت حمید کشمیرشـکن انجـام شده‌اسـت. ایـن کتاب موقعیـت هنر نوگـرا و معاصر ایرانی در بسـتر جهانـی و مواجههٔ آن بـا فرهنـگ اجتماعـی ـ سیاسـی را بررسـی می‌کنـد و ایـن امـر خطمشـی اصلـی آن بوده‌اسـت. بدیـن منظـور بـا تطبیـق آثـار هنـری و زمینه‌هـای اجتماعـی ـ سیاسـی، نشـان می‌دهـد کـه چگونـه آثـار هنـری بازنمای جامعـهٔ ایرانی اسـت. این کتـاب گامی در راسـتای فهـم موقعیـت فرهنـگ ایرانـی اسـت. در ایـن کتاب بـه جریان‌هایـی از هنـر ایـران پرداخته شـده کـه بازتـاب وجـوه اساسـی و بنیادیـن فرهنگی و سیاسـی در جامعـهٔ ایرانی بـوده و به نحـوی، آیینـهٔ فرهنـگ ایرانـی هسـتند. بنابر مطالب ذکرشـده، هنـر معاصر الگوهـای خود را از هنـر غربـی گرفته‌اسـت و اَشـکال به‌وجـود آمـده از آن پارادایم‌هـا را بـه صـورت گزینشـی انتخـاب می‌کنـد و بـه همین سـبب، سـاختاری ناهمگـن دارد. هماننـد فرهنـگ ایرانی، هنر نیـز بعضـی از مؤلفه‌هـای مدرنیتـه را اخـذ کـرده و هم‌زمـان جایگزین‌های محلی‌شـده را نیز جسـتجو می‌کند.

ایـن کتـاب از چنـد منظـر اهمیـت دارد: اول ایـن کـه یکـی از نخسـتین پژوهش‌هـای منسـجم در تدویـن هنـر معاصـر ایـران اسـت کـه بسـیار قابـل اعتنـا اسـت و می‌توانـد، بـه عنـوان منبعـی مهـم دربارهٔ مسـائل هنـر معاصر ایـران مورد اسـتفاده قـرار گیـرد. همچنین، از دسـتاوردهای پژوهشـی آن می‌تـوان در راسـتای تألیـف کتاب‌هـای دیگـری در ایـن حوزه اسـتفاده کـرد. دوم ایـن کـه مؤلف علاوه بر رونـد تاریخی، تأثیـر و تأثرات سیاسـی، اجتماعی و فرهنگـی را در سـیر تحقیـق مدنظـر داشـته، زیـرا هنـر ایرانـی در چنـد دهـهٔ اخیر شـاهد حرکت‌هـا، جریان‌هـا و گاه، حتـی پارادایم‌هـای متنـوع هنـری بوده‌اسـت و مؤلـف بـه خوبی ایـن وجـوه را در فصل‌هـای مختلـف تشـریح کرده‌اسـت. سـوم این‌کـه دیـدگاه و روشـی تازه در بازبینـی هنـر ایـران با اسـتفاده از نظریه‌هـای مختلف هنـری و دیدگاه‌های روشـمند ارائه می‌شـود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال دوم، شمارهٔ ۵
بهار ۱۳۹۸

پی‌نوشت

1. Soas
2. Diaspora
3. Eric Hobsbawm
4. Arnold van Gennep
5. Fredric Jameson

منابع

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۶). *کنکاشی در هنر معاصر ایران*، ویراست دوم، تهران: نظر.

URL1: https://www.cgie.org.ir/fa/news/83356 (بازیابی شده در تاریخ ۲۲ فروردین ۱۳۹۷)