

How to Cite This Article: Nejat, M. (2026). Discourse Analysis of the Transition from “Monir Shahrudy Farmanfarmaian” to “Monirism” in Contemporary Iranian Art. *Kimiya-ye Honar*, 14(57): 43–64.

Discourse Analysis of the Transition from “Monir Shahrudy Farmanfarmaian” to “Monirism” in Contemporary Iranian Art

Mahsa Nejat*

Received: 04.11.2025

Accepted: 23.04.2026

Abstract

Monir Shahrudy Farmanfarmaian is among the artists who successfully fused minimalism and geometric abstraction with what was often referred to as Iranian identity, thus creating a unique artistic style. Her mirror works demonstrate not only her influence on Iranian artists but also the emergence of a new discursive current within contemporary Iranian art. This article aims to analyze the transition from “Monir Shahrudy Farmanfarmaian” to what may be termed “Monirism” within the context of contemporary Iranian art. The central question of this study is: through what processes and in relation to which discourses was the artistic phenomenon of “Monirism” constructed from Farmanfarmaian’s mirror works and those of subsequent artists influenced by her? The objective of this article is to investigate the power/knowledge processes through which Farmanfarmaian’s works and artistic methods became an authoritative and legitimized current within the discourse of contemporary Iranian art—a current here identified for the first time as “Monirism.” The research methodology is based on Foucauldian discourse analysis. This article seeks to reveal the connection between Farmanfarmaian’s art and the cultural, economic, and historical structures of legitimation in contemporary Iran. The study’s findings indicate that “Monirism” is not merely the result of the aesthetic features of Farmanfarmaian’s artworks, but a construct arising from the intersection of multiple discourses, including neo-traditionalism, modernism, reformism and centrism, the art market, and cultural policy. In this sense, the emergence of “Monirism” must be understood as a cultural-political project wherein Islamic visual traditions are redefined through modernist reinterpretations and the mediation of art institutions such as museums and galleries. Ultimately, “Monirism” is solidified not only as an aesthetic identity but also, through the networks of power/knowledge, becomes one of the discourses that shape identity and subjectivity in contemporary Iranian art.

Key words: Monir Farmanfarmaian, Monirism, Mirrorwork, Foucauldian Discourse Analysis, Michel Foucault, Contemporary Iranian Art.

* PhD in Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author). Email: mahsa.nejat@yahoo.com

ارجاع به مقاله: نجات، م. (۱۴۰۴). تحلیل گفتمان گذار از «منیر شاهرودی فرمانفرمائی» به «منیریسیم» در هنر معاصر ایران. کیمیای هنر، ۱۴ (۵۷): ۴۳-۶۴.

تحلیل گفتمان گذار از «منیر شاهرودی فرمانفرمائی» به «منیریسیم» در هنر معاصر ایران

مهسا نجات*

تاریخ دریافت: ۱۳/۰۸/۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۰۳/۰۲/۱۴۰۵

چکیده

منیر شاهرودی فرمانفرمائی از هنرمندانی است که توانست با تلفیق مینیمالیسم و انتزاع هندسی با آنچه هویت ایرانی خطاب می‌شد سبکی منحصر به فرد ایجاد کند. آینه‌کاری‌های او نشان می‌دهد که آثارش نه تنها الهام‌بخش هنرمندان ایرانی بوده، بلکه در فضای گفتمانی، جریان جدیدی در هنر معاصر ایران شکل داده است. این مقاله قصد دارد روند گذار از «منیر شاهرودی فرمانفرمائی» به آنچه می‌توان «منیریسیم» نامید، را در بستر هنر معاصر ایران تحلیل نماید. پرسش اصلی این پژوهش آن است که طی چه فرایندی و در نسبت با چه گفتمان‌هایی جریان هنری «منیریسیم» از آینه‌کاری‌های منیر فرمانفرمائی و هنرمندان بعدی ملهم از آن، برساخته شد؟ هدف این مقاله، واکاوی فرآیندهای قدرت/دانش است که از طریق آن، آثار و شیوه‌های هنری فرمانفرمائی تبدیل به جریانی مرجع و مشروع در گفتمان هنر معاصر ایران شده است که برای اولین بار در این مقاله نام «منیریسیم» بر آن نهاده می‌شود. روش‌شناسی پژوهش بر پایه تحلیل گفتمانی فوکویی است. این مقاله می‌کوشد تا پیوند میان هنر فرمانفرمائی و ساختارهای مشروعیت‌بخش فرهنگی، اقتصادی و تاریخی در ایران معاصر آشکار گردد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که «منیریسیم» نه صرفاً برآمده از ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آثار فرمانفرمائی، بلکه برساخته‌ای از تقاطع چندگانه گفتمان‌هایی چون نوستالژی، مدرنیسم، هنر اسلامی، اطلاع‌طلبی و اعتدال‌گرایی، بازار هنر و سیاست‌های فرهنگی است. ظهور «منیریسیم» را باید به‌منزله یک آپارتوس فرهنگی-سیاسی درک کرد که در آن، سنت‌های بصری اسلامی از طریق بازخوانی‌های مدرنیستی و میانجی‌گری نهادهای هنری چون موزه‌ها و گالری‌ها، بازتعریف شده‌اند. در نهایت «منیریسیم» نه تنها هویتی زیبایی‌شناختی، بلکه به‌واسطه شبکه‌های دانش/قدرت، تثبیت شده و از این رهگذر، به یکی از گفتمان‌های هویت‌ساز و سوژه‌ساز در هنر معاصر ایران بدل گشته است.

واژه‌های کلیدی: منیر فرمانفرمائی، منیریسیم، آینه‌کاری، تحلیل گفتمان فوکویی، میشل فوکو، هنر معاصر ایران.

* دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول).

۱. مقدمه

منیر فرمانفرمائی‌ان از هنرمندان بنام و در عین حال کمتر واکاوی شده هنر معاصر ایران است. آینه کاری‌های منیر فرمانفرمائی‌ان که از شناخته شده ترین زمره آثار اوست، رفته رفته مورد استقبال هنرمندان و نهادهای داخلی و خارجی قرار گرفت و طی چند دهه، هنرمندان ایرانی بسیاری از آثار او گرفته برداری، اقتباس و الهام گرفتند. از تعداد بسیار زیاد این آثار در کنار موفقیت‌های هنری، نهادی و اقتصادی‌شان به نظر می‌رسد جریانی در هنر معاصر ایران صورت‌بندی شده که از سبک شخصی منیر آغاز گشته و به یک جریان قابل تأمل گذار نموده است. مسئله اصلی این پژوهش آن است که چگونه آثار آینه کاری منیر فرمانفرمائی‌ان در فضای گفتمانی تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دوره‌های پهلوی و جمهوری اسلامی ایران توانسته نقشی در مفصل‌بندی برخی گفتمان‌ها ایفا کند و در ادامه، چه سازوکارهایی از قدرت، دانش و مشروعیت، آثار هنرمندان ملهم از منیر را در زنجیره‌ای خاص قرار می‌دهد که بازنمایی‌کننده صورت‌بندی جریانی نو در هنر معاصر ایران است. مقاله حاضر می‌کوشد در خلال استدلال‌هایش، با خوانشی گفتمانی این امور پراکنده را ذیل یک نام، انتظام بخشد و برای اولین بار، نام «منیریسم» را بر آن بگذارد^۱ تا امکانی نو برای فهم این آثار و رخدادهای فراهم آورد که پیشتر مهیا نبوده است. بنابراین، پرسش پژوهش، این است که طی چه فرایندی و در نسبت با چه گفتمان‌هایی جریان هنری «منیریسم» از آینه کاری‌های منیر فرمانفرمائی‌ان و هنرمندان بعدی ملهم از آن، برساخته شد؟ در حالی که اغلب پژوهش‌ها بر جنبه‌های زیباشناسانه آثار منیر متمرکز بوده‌اند، این مقاله با بهره‌گیری از چارچوب نظری میشل فوکو^۲ و امکاناتی که نظریه تحلیل گفتمان در اختیار می‌گذارد، می‌کوشد فراتر از تحلیل‌های صرفاً فرمالیستی رفته و سازوکارهای قدرت و مشروعیت را آشکار کند. از این منظر، تحلیل گفتمانی شکل‌گیری جریان «منیریسم» می‌تواند فهمی تازه از چگونگی مناسبات گفتمان‌های اسلامی، سنت‌گرایی، مدرنیته، نوسنت‌گرایی و معاصریت، با هنر و سیاست‌های فرهنگی در ایران معاصر ارائه دهد. هدف این مقاله، دستیابی به شناخت عمیق‌تری از ابعاد مختلف هنر معاصر ایران است؛ به‌ویژه شناسایی چگونگی شکل‌گیری و تثبیت جریان «منیریسم» از دهه ۱۳۴۰ تا دوران معاصر. بدین منظور، این پژوهش پس از شرح اجمالی ادبیات تحقیق، به معرفی منیر پرداخته، خاستگاه آینه کاری را در هنر اسلامی مرور می‌کند و سپس آینه کاری‌های منیر را در نسبت با فضای گفتمانی این برهه به‌ویژه در نسبت با گفتمان‌های هنر اسلامی، مدرنیسم، نوسنت‌گرایی، اصلاح‌طلبی و اعتدال‌گرایی، می‌کاود و چگونگی بازنمایی منیر را در نهادهای هنری مدرن ایران بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چطور به مرور، «منیریسم» در بستر گفتمانی هنر معاصر ایران صورت‌بندی می‌شود و طی حمایت‌ها و اقداماتی، به صدر بازار هنری ایران می‌رسد، تثبیت می‌گردد و اقدام به ساخت سوزه‌سازی‌های هنری خاص خود می‌کند به‌طوری که این هنرمندان جدید، با قرارگیری ذیل جریان منیریسم، به موفقیت‌های مالی و هنری در نهادهای هنر می‌رسند.

روش‌شناسی

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی طولی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و در چارچوب تحلیل گفتمان فوکویی انجام شده است. با توجه به ماهیت بینامتنی و پراکنده‌گزین تحلیل گفتمان، منابع متعدد و متنوعی مورد بررسی و تحلیل کیفی قرار گرفته است. از جمله: آثار منیر فرمانفرمائی‌ان و هنرمندان معاصر دیگری که آثارشان نسبتی با او و آینه کاری پیدا می‌کنند، منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی معتبر، نقدهای هنری، مستندهای تصویری، مصاحبه‌ها، بیانیه‌ها، متون نمایشگاه‌ها و مطبوعات هنری از دهه ۱۳۴۰ تاکنون.

چارچوب نظری

«گفتمان^۲» مجموعه‌ای از گزاره‌ها و قواعد است که نحوه‌اندیشیدن، سخن گفتن و عمل کردن درباره‌ی یک پدیده را ممکن می‌سازد (رز، ۱۳۹۴، ص. ۲۵۷). هر فضای گفتمانی در حکم میدان مقدوراتی است که در آن، کنش‌گران فرهنگی و هنرمندان، استراتژی‌های زیباشناختی خود را در تعامل با محدودیت‌ها و امکانات نهادی، سیاسی و فرهنگی شکل می‌دهند (مریدی، ۱۳۹۷، ص. ۲). تحلیل گفتمان، در این معنا، نه بر تفسیر محتوای آثار، بلکه بر بررسی شرایطی متمرکز است که در آن، معنا تولید و مشروعیت می‌یابد. همان‌گونه که فوکو تأکید می‌کند، باید مقولات ازپیش موجود و بدهت‌های فکری را در تعلیق نگه داشت تا بتوان قواعد تولید معنا و روابط قدرت را آشکار کرد (فوکو، ۱۳۹۸، ص. ۴۰). بدین ترتیب، پژوهشگر می‌کوشد تا در میان مجموعه‌ای از آثار، نهادها و رویدادهای فرهنگی، الگوهای نظم و همبستگی را بیابد و آن‌ها را به‌منزله‌ی یک «صورت‌بندی گفتمانی^۳» بازشناسد (فوکو، ۱۳۹۸، صص. ۵۲-۵۴). «آپاراتوس‌های نهادی^۴»، شکل‌هایی از دانش/قدرت^۵ هستند که نهادهایی را ایجاد می‌کنند (مثل معماری، مقررات، رساله‌های علمی، اخلاقیات و نظایر آن که نهادهایی را به دنبال دارند) و گفتمان از طریق همه‌ی این‌ها مفصل‌بندی^۶ می‌شود (Hall, 1997, p. 47). «تکنولوژی‌های نهادی» نیز که گاهی تشخیص و تمایزشان از آپاراتوس‌ها مشکل است، تکنیک‌های عملی‌ای هستند که برای به کار بستن دانش/قدرت مورد استفاده قرار می‌گیرند و اغلب از تکه‌ها و قطعه‌هایی تشکیل شده‌اند و مجموعه‌ای مجزا از ابزارها و روش‌ها هستند (مثل طراحی پنجره‌ها در ساختمان‌های زندان، تکنیک‌های عکاسی و غیره) (رز، ۱۳۹۴، صص. ۳۱۲-۳۱۳). «فوکو به مطالعه‌ی مستقیم «سوژه» و «شکل‌ها و روش‌های ... رابطه با خویشتن» می‌پردازد «که فرد از طریق آن‌ها شکل می‌گیرد و خود را در مقام سوژه بازمی‌شناسد» (اسمارت، ۱۳۸۵، ص. ۱۴۱). از نظر فوکو، گفتمان شکلی از انضباط و قدرت است که شیوه‌های اندیشیدن و عمل کردن سوژه‌ها را سامان می‌دهد. او معتقد است دانش و قدرت درهم‌تنیده‌اند و هر گفتمان با تکیه بر نظام خاص دانش/قدرت، ادعاهای خود را به‌عنوان حقیقت مطلق در چارچوب «رژیم حقیقت^۸» مشروعیت می‌بخشد (رز، ۱۳۹۴، صص. ۲۵۹-۲۶۱).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی به تحلیل آثار منیر فرمانفرمائی پرداخته‌اند و از منظرهای متفاوت به درک شیوه‌های هنری او کمک کرده‌اند. پنجه‌باشی، عرب‌زاده و حسامی (۱۳۹۸) در مقاله خود «مطالعه تطبیقی نظریه‌ی لوسی لیپارد با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرمایان» با تکیه بر نظریات فمینیستی لوسی لیپارد نشان می‌دهند که فرمانفرمائی از آینه‌کاری برای بازنمایی مضامین مرتبط با هویت زنانه، تکرار و مفهوم «شکست» بهره گرفته است؛ شکست‌هایی که در تکه‌تکه شدن آینه‌ها و ترکیب‌های هندسی نامنظم نمود یافته‌اند. محمدی وکیل در مقاله «تأثیرات وجوه بصری و مفهومی آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام بر آثار هنری معاصر (مطالعه‌ی موردی آثار منیر فرمانفرمایان)» (۱۳۹۸) نیز با بررسی تأثیرات آینه‌کاری سنتی حرم شاهچراغ، پیوند میان هنر سنتی ایران و هنر مدرن جهانی را از طریق تجزیه‌ی فرم و همزمانی بصری در آثار او آشکار می‌کند. یارمحمدی و پیراوی ونک (۱۴۰۲) در مقاله «مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائی» به مثابه خلق پرفورمنس، بر اساس نظریه‌ی دیکانستراکشن ژاک دریدا^۹ با استفاده از نظریه‌ی دیکانستراکشن دریدا، مواجهه مخاطب با آثار آینه‌کاری فرمانفرمائی را نوعی خلق پرفورمنس می‌دانند که مرز میان مؤلف، اثر و مخاطب را درهم می‌شکند. در مقاله براتی و اکبرزاده نیای (۱۴۰۳) در مقاله «نقد اسطوره‌ای آثار منیر فرمانفرمایان به روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران»، با تکیه بر روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران، نمادهایی چون هندسه مقدس و

سیمرغ به عنوان تجلی وحدت در کثرت در آثار او تحلیل می‌شوند. همچنین، آقازاده و صداقتی چهارده (۱۴۰۲) در مقاله کنفرانسی «بررسی تأثیر آینه کاری هنر دوره قاجار بر آثار منیر شاهرودی فرمانفرمائی» نشان می‌دهند که او با تلفیق سنت آینه کاری ایرانی و مینیمالیسم قرن بیستم، گونه ای «مینیمالیسم سنتی ایرانی» را بنیان گذاشته است.

در منابع مکتوب، کتاب «منیر شاهرودی فرمانفرمائی: آثار روی کاغذ» (۱۴۰۰) در گفت‌وگو با هانس اولریش ابريست، اتل عدنان و فرانک استلا، ریشه های الهام او از سنت ایرانی و هنر مدرن را بررسی می‌کند. کتاب درد دل‌ها (۱۳۹۷) نیز زندگی و درون‌مایه های تکرارشونده در آثار او مانند نقش شش ضلعی و آینه را بازمی‌کاود. پایان‌نامه های متعددی نیز به بررسی بینامتنی و بینارشته ای آثار او پرداخته اند؛ از جمله پایان‌نامه «بررسی فهم آثار هنرمندان معاصر ایران در موزه تیت مدرن لندن» (۱۳۹۹) که با بهره گیری از آراء میکه بال، به سیالیت معنا در بسترهای فرهنگی مختلف اشاره دارد، و پژوهش حبیبی (۱۳۹۹) در پایان‌نامه «کلاژ به مثابه پرفورمنس آرت از منظر نظریه اجرا در گرافیک محیطی، با تمرکز بر آثار منیر فرمانفرمایان» با تکیه بر نظریه اجرا، آینه کاری های فرمانفرمایان را گونه ای از کلاژ پرفورماتیو می‌داند. در زندگی‌نامه او، «باغ آینه: خاطرات»^۹ (۲۰۰۷)، نیز پیوند میان تجربه زیسته زن ایرانی و شکل‌گیری هویت هنری اش در تقاطع سنت و مدرنیته تبیین می‌شود.

تاکنون بیشتر پژوهش‌ها درباره منیر فرمانفرمائی بر جنبه های فرمال، زیباشناختی یا تطبیق با نظریه های فمینیستی (مانند لوسی لیپارد) متمرکز بوده اند. این پژوهش برای نخستین بار «تحلیل گفتمان فوکویی» را به عنوان چارچوب نظری و روش‌شناسی به کار می‌گیرد و از مفاهیمی چون صورت‌بندی گفتمانی، رژیم حقیقت، نظام دانش/قدرت، و سوژه سازی برای تحلیل جریان «منیریسیم» بهره می‌برد.

منیر شاهرودی فرمانفرمائی

منیر فرمانفرمائی (۱۳۰۱-۱۳۹۸) از هنرمندان نوگرای ایران، در خانواده ای توانگر در شهر قزوین متولد شد. پدرش محمدباقر شاهرودی نماینده مجلس شورای ملی بود. وی تحصیلات خود را در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران آغاز کرد و سپس در دانشگاه کورنل^{۱۰} و مدرسه طراحی پارسونز^{۱۱} نیویورک در رشته تصویرسازی مُد ادامه داد. منیر در دوران سکونت اش در نیویورک با آرتور پوپ^{۱۲} آشنا شد و این آشنایی باعث شد وی علاوه بر فراگرفتن هنر معاصر دنیا، نگاهی عمیق تر نسبت به فضای هنری ایران در دوران گذشته پیدا کند. او در بهمن ماه سال ۱۳۳۶ به ایران بازگشت و مدتی بعد با همسر دوم اش ابوالبشر فرمانفرمائی، تاجر و حقوق دان پرنفوذ، ازدواج کرد. طی این دوران، او با هنرمندان برجسته ای چون میلتون آوری^{۱۳}، اندی وارهول^{۱۴} و بارنت نیومن^{۱۵} آشنا شد و از جنبش های هنر مدرن مانند مینیمالیسم و انتزاع هندسی^{۱۶} تأثیرات قابل توجهی گرفت (URL 1 & 2). اما او توانست این تأثیرات را با آنچه هویت ایرانی خطاب می‌شد، ترکیب کرده و سبکی منحصر به فرد ایجاد کند. فرانک استلا^{۱۷}، از هنرمندان مینیمالیست و انتزاع پسانقاشانه^{۱۸} و دوست منیر، حضور وی را در نیویورک پرثمر می‌داند و بیان می‌کند که «منیر توانست در نیویورک، چیزهایی را که در دنیای ما تزئینی حساب می‌شوند، طوری استفاده کند که انگار از دیوار مسجد آمده است، اما تبدیل به هنر شده اند بدون این که زور خاصی بزند» (کیارستمی، ۱۳۹۳، دقایق ۷ تا ۸). منیر که با وقوع انقلاب ایران به آمریکا رفته بود و از صحنه هنری دور شده بود، در سال ۱۳۸۲ و بعد از مرگ همسرش، دوباره به ایران بازگشت. در همین دوران بود که بعد از وقفه ای نسبتاً طولانی، آثارش دوباره در تهران کشف و به بازارهای بین‌المللی هنر معرفی شد. او در سیر تحولات هنری خود به درکی از مبانی هنر مدرن دست یافت که در آن، «ایده» و «فرم»، جایگزین مهارت صرف و تکنیک می‌شوند. منیر به خوبی دریافت که در منطق هنر مدرن، ارزش اثر نه در چیرگی

بر ابزار، بلکه در توانایی هنرمند برای آفرینش زبانی شخصی نهفته است. از همین رو، مسیر هنری او از نقاشی‌های نخستین طبیعت‌بیجان با موضوعاتی چون گل و اشیای روزمره، به سوی کاوش در ظرفیت‌های مادی و فرمی آینه به عنوان رسانه‌ای مدرن و چندوجهی تغییر جهت یافت. منیر در مستندی با شگفتی بیان می‌کند که وقتی از استادکاران آینه‌کاری در مورد تکنیک‌شان سوال پرسیده، به او گفتند «هندسه»؛ با هندسه است که به چنین نقش‌هایی دست می‌یابند. از آن زمان به بعد آینه و هندسه تبدیل به بخشی از فرایند خلق هنری منیر شد (کیارستمی، ۱۳۹۳، دقایق ۳ تا ۴).

استفاده از آینه به عنوان مدیوم هنری در هنر معاصر پیش از منیر فرمانفرمائیان آغاز شده بود. در دهه ۱۹۶۰، گروه هنر و زبان^{۱۹} با اثر تکه آینه^{۲۰} (۱۹۶۵) از میشل بالدوین^{۲۱}، یائویی کوزاما^{۲۲} اتاق آینه بی‌نهایت^{۲۳} را ساخت. اندکی بعد، رابرت اسمیتسون^{۲۴} در پروژه‌های جابجایی‌های آینه^{۲۵} (۱۹۶۹) از آینه برای بازتاب طبیعت و بررسی رابطه بین ادراک و مکان بهره گرفت. نخستین جلوه بارز این زبان بصری نو در ایران، آینه‌کاری‌های منیر بود که در تزئین سرسرای ورودی و تالار چای هتل اینترکانتینانتال تهران (هتل لاله کنونی) در دهه ۱۳۵۰ خورشیدی آشکار شد (خلعتبری، ۱۴۰۰، ص. ۱۲۶). هیچ هنرمند ایرانی پیش از فرمانفرمائیان آینه را به این شکل - یعنی به عنوان ماده‌ای فکری و مدیومی برای بازاندیشی در سنت و مدرنیته - به کار نبرده بود، و بدین ترتیب او جایگاهی پیشگام در تاریخ هنر مدرن ایران به خود اختصاص داده است. فرمانفرمائیان - در کنار دیگر هنرمندان نوگرای ایران - با عبور از بازنمایی نمادین سنت، آن را به عرصه تفکر مدرن منتقل کرد و یکی از نادرترین نمونه‌های «زیبایی‌شناسی ترکیبی» را در تاریخ هنر معاصر ایران پدید آورد (URL 3).

منیر در ابتدا مورد توجه چندانی قرار نگرفت. مثلاً زمانی که اثر او در نمایشگاه آبی^{۲۶} (۱۳۵۴) به نمایش درآمد که قرار بود همه کارها رنگ آبی را به نمایش بگذارند، فاقد تم رنگی آبی بود ولی با بازتاب فضای کلی نمایشگاه، رنگ آبی را به تماشا می‌گذاشت. چندین منتقد از جمله بهروز صوراسرافیل، پس از نمایشگاه، آثار منیر را به تندی نقد کردند و آن‌ها را فقط برای آمریکایی‌ها جذاب دانستند. بهزاد حاتم نیز آثار وی را تقننی از سر تفریح و کاردستی‌ای ماهرانه خواند (خلعتبری، ۱۴۰۰، صص. ۱۲۶-۱۲۷ به نقل از صوراسرافیل و بهزاد، ۱۳۵۴). با این که، وی بیشتر از هنرمندان دیگر مکتب سقاخانه (و به اندازه تاولی) به جمع‌آوری هنرهای بومی ایران اقدام کرد و به یکی از مهمترین مجموعه‌داران پرده‌های قهوه‌خانه‌ای و نقاشی پشت‌شیشه تبدیل شد ولی هرگز در میان هنرمندان «مکتب سقاخانه» جایی در خورد پیدا نکرد (ملکی، ۱۳۹۷، ص. ۱۴۵). هرچند این مجموعه در سال ۱۳۴۶ در انجمن ایران و آمریکا به نمایش درآمد (امامی، ۱۳۹۵، ص. ۱۹۱). شاید بتوان گفت که در فضای هنری بیشتر مردانه ایران معروفیت وی به تعویق افتاد^{۲۷}. این هنرمند در دهه ۱۳۴۰ مشابه هنرمندان شاخص مکتب سقاخانه (مانند حسین زنده‌رودی، رضا مافی، منصور قنبریز، مسعود عربشاهی، فرامرز پیلارام، صادق تبریزی و پرویز تاولی)، شیفته میراث بزرگ هنرهای سنتی و صنایع دستی ایران بود. او در عین بهره‌گیری از تجربه‌های زیباشناختی مدرن در غرب، به‌ویژه نیویورک، ابزار و ماده‌ای بومی همچون «آینه» و سنت «آینه‌کاری ایرانی» را به کار بست و الگویی فردی و متفاوت از بازگشت به سنت را ارائه داد؛ الگویی که نه صرفاً تکرار گذشته بود و نه تقلید صرف از غرب، بلکه کوششی برای آفرینش یک زبان جهانی-ایرانی محسوب می‌شد. چه بسا همین نگره بود که فرح دیبا را بر آن داشت که سفارش یک نمونه از این آثار را در دهه ۱۳۵۰ به او بدهد (URL 4).

کنش هنری او با گفتمان‌های دوگانه فرهنگی حاکم در دوره پهلوی (نوگرایی و سنت‌گرایی) قرابت داشت. در همان مقطع دفتر فرح پهلوی، جهت جمع‌آوری آثار هنری مدرن از سرتاسر دنیا برای موزه هنرهای معاصر تهران فعالیت می‌نمود. در همین زمان از فرمانفرمایان خواسته شد چند پانل بزرگ برای هتل اینترکانتینانتال تهران (هتل لاله کنونی)، دو آینه دیواری برای مرکز فرهنگی

نیاوران، پانل‌های تزئینی برای اتاق خواب فرح در کاخ نیاوران و یک مجسمه برای باغ‌موزه فرش طراحی کند. فرمانفرمایان در طول دوره فعالیت هنری خود موفق به کسب جوایز معتبر متعددی گشت که از آن جمله می‌توان به مدال طلای بینال ونیز (سه‌بار در سال‌های ۱۳۳۷، ۱۳۴۳ و ۱۳۴۵) و مدال طلای نخستین بینال تهران سال ۱۳۳۷ اشاره کرد. اولین نمایشگاه انفرادی آثارش نیز تقریباً یک سال بعد و در دانشکده هنرهای زیبای تهران برگزار شد. در سال ۱۳۵۶ در پاریس و نیویورک نیز نمایشگاه‌های انفرادی‌اش برگزار گشت، که موجب بیشتر دیده شدن او در مجامع هنری بین‌المللی شد (URL 5 & 6) (تصاویر ۱ تا ۶). در پی وقوع انقلاب و در پی مهاجرت وی به آمریکا در سال ۱۳۵۷، حضورش در صحنه‌های هنری کمرنگ شد تا اینکه، برای نخستین بار پس از انقلاب، در سال ۱۳۸۳ (یک سال پس از بازگشت‌اش به ایران) اثر تازه‌ای از این هنرمند با عنوان «آب روشنایی است» در نمایشگاه باغ ایرانی به تماشا درآمد (URL 7).



تصویر ۱: تصویر زهرا، ۱۳۸۸ (URL 8)



تصویر ۲: ۱۳۸۹ (URL 9)



تصویر ۳: توپ آینه، ۱۳۹۱ (URL 10)



تصویر ۴: ۱۳۵۳ (URL 11)



تصویر ۵: خانواده سوم، ۱۳۹۰ (URL 12)



تصویر ۶: پنج ضلعی، ۱۳۹۰ (URL 13)

آینه کاری در هنر اسلامی: تکنولوژی بازنمایی مضامین اسلامی

گفتمان هنر اسلامی که از آغاز با انتزاع و تقابل با بازنمایی انسان و طبیعت‌گرایی شکل گرفته بود، راه را برای ظهور نمادگرایی، خوشنویسی و هنر هندسی گشود. آینه نیز در این میان با بازتاب نور (معنویت)، نقش نمادین و عرفانی یافت. بدین ترتیب که کاربرد آینه کاری در معماری مذهبی، با همزمانی نور و هندسه، آن را به نمادی از «تجلی الهی»، «نور معنویت» و مفاهیم عرفانی مانند «وحدت در کثرت» تبدیل کرد. این پیشینه و ویژگی‌های خاص آینه کاری، آن را به زبانی بدل ساخت که از طریق هندسه و نور، مضامین اسلامی را انتقال می‌داد و به مثابه یک تکنولوژی گفتمانی، در مفصل‌بندی گفتمان هنر اسلامی نقش ایفا می‌کند. یکی از این ویژگی‌ها، بازتاب‌های بی‌پایانی است که در تجربه‌ای تعاملی، برای مخاطب شکل می‌گیرد. بیننده در برابر آینه کاری نه تنها فضا را بلکه وجود خود را در حالت چندپاره تجربه می‌کند. این وضعیت او را سوق می‌دهد تا لحظه‌ای به خود، به حضورش در فضا و به بازتاب وجودی خویش آگاه شود. به بیان دیگر آینه کاری با تکه‌تکه کردن تصویر، همزمان دو تجربه می‌سازد: فرد تصویر خود را به صورت یک کلی می‌بیند، همان‌طور که تصویرش به هزاران بازتاب کوچک تجزیه شده است. این دوگانگی در خوانش اسلامی، اصل بنیادین عرفان اسلامی یعنی وحدت در کثرت را یادآور می‌شود: در ظاهر، جهان پر از کثرت است، اما در حقیقت، همه کثرات به وحدت الهی بازمی‌گردند. از سوی دیگر، چنانچه ذکر شد، آینه کاری بر هندسه و نظم ریاضی استوار است. قطعات آینه در ساختاری منظم و دقیق کنار هم قرار می‌گیرند و اشکالی را می‌سازند، همان‌گونه که در عرفان و کیهان‌شناسی اسلامی، جهان بر مبنای اعداد، اشکال هندسی بنا شده. پس آینه کاری نیز بیانگر خصلت حکمت الهی است، چرا که «آثار منبعث از علم هندسه در اسلام، ... تقلید همان تقدیر و تعینی است که حضرت حق در خلق موجودات و کائنات دارد» (بلخاری قهی، ۱۳۹۴، ص. ۳۵).

آینه کاری همچنین در معماری مذهبی اسلامی (مساجد، حرم‌ها، تکایا و غیره) به منزله عنصری کاربردی، در روشن‌ترسازی فضا نیز کمک می‌نمود. به علاوه، از منظر تاریخی، آینه کالایی فاخر و گران بود. ترکیب شیشه و جیوه و فرآیند ساختش باعث می‌شد که در گذشته، بیشتر در دسترس ثروتمندان، دربارها و نهادهای مذهبی باشد. بنابراین، آینه کاری همواره حامل دلالتی بر فاخر و پرهزینه بودن، شکوه و شایسته والا نیز بوده است.

آینه کاری و منیر در تقاطع گفتمان‌های هنر اسلامی، هنر مدرن، نوسنت‌گرایی و اصلاح‌طلبی

حمایت فرهنگی پهلوی دوم از هنر مدرن، در کنار گفتمان انتقادی و ضدِ غرب‌زدگی از عناصر مهم در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی است. کریم امامی و پرویز تناولی آن را صورت‌بندی‌ای از «مدرنیسم ایرانی» دانستند، اما نوشته‌های امامی نشان می‌دهد که این جریان ریشه در گفتمان ضداستعماری و مقاومت فرهنگی نیز داشته است. مطابق با این روایت مسلط، فرایندهای فراملی نهادینه‌سازی، سقاخانه (که منیر را هم می‌توان بخشی از این جریان دانست) به منزله تجلی قاطع و تعیین‌کننده یک مدرنیسم بومی ایرانی به صحنه آورده‌اند. سقاخانه و نوستالژی آن نسبت به گذشته‌ای «اصیل» و ایرانی، چنان به مفهومی مسلط بدل شده‌اند که حتی به صورت بازنگرانه نیز تقریباً هر نوع کنش هنری واجد عناصر بومی را در خود جذب و مستحیل می‌کنند. (Nahidi, 2023, pp. 147-148). هنرمندان نوسنت‌گرای^{۲۸} ایرانی، در واکنش به تحولات فکری، اجتماعی و سیاسی روزگار خود، در پی آن بودند که میان میراث تصویری سنت و زبان تجسمی هنر نوین، پیوندی خلاق برقرار کنند. آنان دریافتند که بیان فردی می‌تواند از تجربه تاریخی و زیست معاصر هنرمند تأثیر پذیرد و در قالبی مدرنیستی، به مؤلفه‌ای بنیادین از هویت او بدل شود. از این رو، در بسیاری از آثارشان نشانه‌ها، فرم‌ها یا اشاراتی از گذشته حضور می‌یابد؛ عناصری که در ساختاری نو و با رویکردی مدرن بازآفرینی می‌شوند (کشمیرشکن،

۱۳۹۶، ص. ۱۱۴). در همین بستر فکری و زیباشناختی، منیر را می‌توان به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین مصادیق تحقق این رویکرد دانست؛ هنرمندی که در تلاقی گفتمان‌های هنری، سیاسی و اجتماعی ایستاده است. او می‌کوشد تا میان میراث بصری ایران و زبان جهانی هنر مدرن پلی برقرار کند. فرمانفرمایان با جدا کردن آینه از بافت صرفاً کاربردی و مذهبی، و ارتقای آن به سطحی از «هنر ناب»، نه تنها نوآوری مدرنیستی را رقم زد، بلکه آینه‌کاری را به عنصری در تقاطع گفتمان‌های هنر اسلامی، هنر مدرن، نوسنت‌گرایی، هنر معاصر و حتی اصلاح‌طلبی بدل ساخت که همزمان همه آن‌ها را مفصل‌بندی می‌کرد. در همین رابطه، براون و حقیقی معتقدند برای مدرن‌سازی یک فرم سنتی، منیر از نقوش ملهم از گنبد‌های مساجد، که در سنت ایرانی به صورت موزاییک کار می‌شدند، استفاده کرد و با افزودن عنصر آینه، آن‌ها را به مجسمه‌هایی برجسته و مدرن تبدیل ساخت (Browne & Haghighi, 2018). در واقع، آثار او به‌گونه‌ای میانجی میان فرم‌های هندسی مجسمه‌های مینیمالیستی آمریکایی و الگوهای بصری معماری ایران قرار می‌گیرند (URL 14). فرمانفرمایان در بازگشت از نیویورک در دهه ۱۳۴۰ ش/ ۱۹۶۰ م این ماده را به‌عنوان مدیومی مستقل به کار گرفت و با همکاری استادکاران سنتی شیراز و تهران، آن را در قالب مجسمه‌ها و ساختارهای هندسی خودآیین بازآفرینی کرد. اگرچه که از هندسه و کیهان‌شناسی اسلامی الهام پذیرفت، اما به آن معنایی مدرن، انتزاعی و درعین‌حال روحانی بخشید (Farmanfarmaian, 2015).

بدین ترتیب، او با ترکیب این عناصر، آثار سه‌بعدی منحصر به فردی پدید آورد که در آن‌ها هندسه انتزاعی مدرن با زیبایی‌شناسی سنتی درهم می‌آمیزد. گسست و جابه‌جایی مفهومی آینه، تغییری بنیادین در موقعیت آن به همراه داشت: از فضای ابنیه مساجد، امامان و امام‌زاده‌ها، به نهادهای مدرن همچون موزه و گالری گذار کرد. در این فرایند، کارکرد آینه‌کاری از ابزاری صرفاً در خدمت گفتمان هنر اسلامی، به یک تکنولوژی در گفتمان هنر مدرن نیز تبدیل گشت. در این چارچوب، می‌توان گفت که کنش منیر میان دو قطب «هنر مقدس اسلامی» و «هنر برای هنر» در فضای گفتمان‌های زمانه خود در نوسان است. از یک سو، آثار او با منطق زیبایی‌شناسی مدرن و جست‌وجوی فرم ناب پیوند دارند، و از سوی دیگر، به‌واسطه غیر فیگوراتیو بودن، با ایده «هنر اسلامی» و حساسیت‌های مذهبی در جمهوری اسلامی نیز هم‌خوانی می‌یابند. به علاوه با برآمدن گفتمان اصلاح‌طلبی و پررنگ شدن دال‌های «اسلام رحمانی» و «گفتگوی تمدن‌ها»، گفتمانی که در پی سازگاری میان سنت، مدرنیته و جهان‌گرایی فرهنگی بود، مسئله هویت فرهنگی به‌شکلی متفاوت، حیاتی دوباره یافت که می‌توان آن را یک تغییر تدریجی گفتمانی دانست که به‌نوعی حاصل تغییر پارادایم تازه‌شکل‌گرفته پساانقلابی به‌سوی «هنر معاصر» می‌باشد. نقش دولت به‌مرور در کنترل امور هنری کاهش یافت. این جریان با اشتیاق برای آزمودن رسانه‌ها و منظرهای جدید هنری همراه شد که از دلایل آن می‌توان به افزایش تعداد هنرمندان اشاره کرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، صص. ۳۳۲-۳۲۹). آثار منیر با خصلت دوسویگی‌اش، به خوبی می‌توانست این مضامین را متجسد کند، با مخاطبین مدرن و معاصر داخلی و خارجی ارتباط برقرار نماید و گزاره‌های گفتمان اصلاح‌طلبی را نیز مفصل‌بندی کند. به بیان ساده‌تر، آینه‌کاری‌های منیر - که خلق کردن‌شان طی دوره اصلاحات نیز تداوم داشت - مصداقی بصری شدند برای به گفتگو نشستن تمدن اسلامی و تمدن مدرن غربی. پیوندی که در دست منیر فرمانفرمایان نه تکرار سنت، بلکه تفسیر دوباره آن در افق جهانی هنر معاصر است. همان‌طور که فوکو معتقد بود آثار هنری بازگوکننده فضای فکری زمانه خوداند (ویکس، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۰)، آینه‌کاری‌های منیر، همزمان بازتاب‌دهنده تحول تاریخی نگاه ایرانی به مدرنیته‌اند، و هم بازنمایاننده سیاست‌های فرهنگی گفتمان اصلاح‌طلبی در هنر.

بازنمایی منیر در نهادهای هنری مدرن ایران

در شرایطی که در پی حاکمیت گفتمان اصلاح‌طلبی در ایران پدید آمده بود، منیر که تا سال‌ها بعد از انقلاب ۱۳۵۷ دور از ایران سپری کرده بود، در دهه ۸۰ خورشیدی (اواخر دوران ریاست جمهوری محمد خاتمی)، به ایران بازگشت. با چرخش فضای گفتمانی از دولت اصول‌گرای محمود احمدی‌نژاد به دولت اعتدالی حسن روحانی در نیمه دهه ۱۳۹۰، سیاست‌های فرهنگی اصلاح‌طلبی، کمابیش پی‌جویی شد. گفتمان اعتدال‌گرا که گویی بازتولید گفتمان اصلاح‌طلبی اما با رویکردی مصالحه‌جویانه و نرم بود که قصد داشت گزاره‌های گفتمان اصلاح‌طلبی را بدون درگیر شدن با مراجع قدرت به اجرا درآورد. با دال مرکزی عقلانیت و اعتدال و تمسک به نشانه‌هایی از قبیل ارتباط جهانی، اعتقاد به هویت دینی، تمرکززدایی فرهنگی و شعار سیاست‌زدایی از فرهنگ و احترام به تمام خرده‌فرهنگ‌ها به‌خصوص فرهنگ اقوام صورت‌بندی شد (اکوانی و نوروزی، ۱۳۹۳، ص. ۱۵). در نمایشگاهی که در موزه هنرهای معاصر تهران به سال ۱۳۹۵ ترتیب داده شد با عنوان «مسافران برلین - رم» نخستین اثر انتزاعی ایرانی، یکی از آثار آینه‌کاری منیر فرمانفرمائیان بود. جایگاه برجسته اثر او در آغاز نمایشگاه نشان می‌دهد که در بافتار ایرانی، هنر انتزاعی کمتر تقلیدی از گفتمان‌های مدرنیستی غربی است و بیش از آن، حاصل سنت تصویری منحصر به فرد و بومی ایرانی به‌شمار می‌آید (Nahidi, 2023, p. 82). در همین فضای گفتمانی بود که به سال ۱۳۹۶ خورشیدی توسط دولت روحانی موزه‌ای به اسم «موزه منیر فرمانفرمائیان» در باغ موزه نگارستان افتتاح شد و آثار نسبت بیشتری با گفتمان اعتدال‌گرایی پیدا کردند. حتی جواد مجابی نیز در همین سال‌ها بیان می‌کند که «هنوز این منبع مهم (آینه و نور در هندسه معماری)، که منیر آن را یافت و آغاز کرد، در انتظار تجربه‌های متنوع و هنرمندانه‌ای است که باید دنبال شود و به کمال شکلی خود برسد» (مجابی، ۱۳۹۵، ص. ۲۹۲). سوژه منیر برای این گفتمان که بر عقلانیت، تعامل جهانی و بازتاب هویت ایرانی-اسلامی تکیه داشت، سوژه‌ای مناسب برای بازنمایی چهره هنرمند مورد قبول بود: زنی جهانی، با پوشش آزاد اما غیرسیاسی که هنر سنتی-اسلامی را در فرم مدرن بازآفرینی می‌کرد، هم موردپسند روشنفکران بود و هم هیچ حساسیتی را در جامعه برنمی‌انگیخت. نهادهایی چون موزه‌ها و حراج تهران نیز با بازتولید آثار او، خواسته/ناخواسته پیروی از وی را به ابزاری برای بازتولید سیاست‌های فرهنگی، هنری و اقتصادی تبدیل کردند که در ادامه به‌طور مفصل توضیح داده خواهد شد. علاوه بر بازار داخلی، حراجی‌های بین‌المللی مثل ساتبیز^{۲۹} و کریستیز^{۳۰} در کنار سیاست‌های فرهنگی اعتدالی، منیر و آثاری که ملهم از آثار او خلق می‌شدند را به کالای فرهنگی و نماد «هنر ایرانی» جدید صورت‌بندی می‌کرد. منیر به هنرمندی برساخته شد که نه تنها تهدیدی برای گفتمان رسمی محسوب نمی‌گشت، بلکه با گفتمان‌های لیبرالی غربی و جهانی‌شدن نیز همسو بود. به همین دلیل، او می‌توانست از بهترین‌ها برای گفتمان اعتدال‌گرایی باشد: هنرمندی بی‌خطر، نمادی از صلح میان سنت و مدرنیته، و در عین حال ابزاری برای ارائه چهره‌ای جهانی و هنردوست از دولت ایران در عرصه بین‌المللی. از این منظر، تأسیس این موزه بیش از آنکه صرفاً اقدامی فرهنگی باشد، به‌طور بنیادی اقدامی سیاسی بود که در خدمت اهداف گفتمانی اعتدال‌گرایی قرار می‌گرفت. در تکمیل این بحث می‌تواند افزود که در خوانشی منبعث از گفتمان هنر معاصر، آثار منیر می‌توانست ضمن اسلامی بودن، در زمره هنر پاپ و پست‌مدرن نیز محسوب شود. برای مثال، توپ‌های آینه‌ای او از یک‌سو به فرهنگ عامیانه (مجالس عامیانه طبقه متوسط و شهروند غربی)، دیسکو، و هنر پاپ ارجاع دارند و هم تفاخر هنر اسلامی و هنر مدرن را دلالت می‌کنند. در همین زمینه، سمیع‌آذر معتقد است که منیر، «آینه را از پس زمینه سنت و مکان‌های سنتی برگرفته و آن را با خرد ریاضی و حکمت استعاره‌ای درمی‌آمیزد تا بدین ترتیب آثار بی‌شماری را در تقاطع دو رویکرد هم‌زمان یعنی هنر پاپ و هنر مفهومی خلق نماید» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۶، ص. ۱۵). اگرچه این رویکرد در ابتدا در ایران با تردید و برچسب گذشته‌گرایی مواجه شد، اما در فضای بین‌المللی به‌عنوان ایده‌ای پست‌مدرن با استقبال فراوان

روبرو گردید. نمایش آثارش در موزه‌های معتبری چون متروپولیتن، بروکلین و گوگنهایم، هم جایگاه جهانی او را تثبیت کرد و هم سبب شد تا در ایران به عنوان یکی از مهم‌ترین هنرمندان مدرنیست شناخته شود (همان، ۱۳۹۶، ص. ۲۶). «آینه‌کاری به همان اندازه که زن پیشرو هنر ایران را به گذشته‌اش مرتبط می‌سازد، جلوه معاصری نیز به هنر او می‌بخشد» (همان، ص. ۲۰).

«جدول ۱» نشان می‌دهد که آینه‌کاری چگونه از یک شیء ساده به یک «ابژه تحت گفتمان» تبدیل می‌شود و دلالت‌های مادی متفاوت می‌یابد.

جدول ۱: دلالت‌های آینه‌کاری در مناسبات گفتمانی در ایران

منبع: نگارنده

سطح	دلالت اصلی آینه‌کاری	زنجیره دلالت معنایی
دینی/عرفانی گفتمان عرفان اسلامی	نور و تجلی	نور الهی بازتاب معنویت تجلی قدسی وحدت در کثرت
گفتمان هنر اسلامی	انتزاع و هندسه	نظم هندسی ریاضیات و کیهان‌شناسی حکمت الهی
گفتمان‌های طبقات اجتماعی	هنر فاخر شکوه و شأنیت‌والا	ماده نفیس (آینه) تجمل پیوند با قدرت و دربار
گفتمان هنر مدرن	فرم ابژه خودآیین منفصل از معماری	فرم ناب فرم معنادار خودآگاهی هنرمند در انتخاب
گفتمان هنر معاصر	هنر پاپ	شیء روزمره حاضرآماده فرهنگ عامه
گفتمان‌های اصلاح‌طلبی و اعتدال‌گرا	گفتمان اسلامی معاصر	پرهیز از تصویرگری سازگاری با سنت اسلامی بومی در عین جهانی‌بودن عدم حساسیت‌برانگیزی‌های سیاسی-اجتماعی

مقدمات گذار از منیر به جریان «منیر یسم»: از بازارهای هنر تا سوژه‌سازی

از آنجا که آینه‌کاری‌های او از سطح تزئین فراتر می‌روند و چنانچه ذکر شد به سبب ویژگی‌های خاصی که داشتند، به ابژه‌ای گفتمانی با کارکرد مفصل‌بندی‌کننده گفتمان‌های هنر اسلامی، مدرنیسم، نوسنت‌گرایی و اصلاح‌طلبی درمی‌آید، و همچنین مقبولیت داخلی و خارجی نیز می‌یابد، توجهات بازار هنر را بیش از پیش به خود جلب می‌کند. بازار هنر (اعم از حراج تهران و خانه‌های حراج بین‌المللی مانند ساتبیز) نقش کلیدی در تثبیت ارزش مادی و نمادین آثار منیر ایفا کرد. در هشتمین و دهمین حراج تهران ۱۳۹۶ و ۱۳۹۷، آثار منیر، عنوان گرانترین اثر حراج تهران را نصیب خود کرد (تصاویر ۷ و ۸). فروش این آینه‌کاری‌ها به قیمت‌های بسیار بالا، به یک الگوی موفقیت برای هنرمندان جوان تبدیل شد. این بازار با سازوکار اقتصادی خود (چکش زدن با قیمت‌های بسیار گران‌تر برای آثار شبیه به منیر^{۳۱}) این پیام را مخابره کرد که راه هموار برای موفقیت مالی، در تقلید و الهام از منیر، بسیار گشوده است.

در نتیجه، هنرمندان جوانی مانند ماندانا مقدم، مهدیه پازوکی، عارف منتظری، مهدی نبوی، سهند حسامیان، پویا آریان‌پور و دیگرانی، با تقلید عامدانه از منیر (تقلید از فرم‌ها، هندسه، تکنیک‌ها و موادی مثل آینه، فلزهای صیقل‌یافته، پلکسی‌گلس) به «سوژه‌های گفتمانی» این جریان نوپدید تبدیل شدند؛ جریانی که نگارنده، نام «منیر یسم» را بر آن می‌گذارند.^{۳۲} هویت هنری این سوژه‌ها (دنباله‌روهای منیر) در نسبت با هنرمندی برساخته می‌شد که پیشتر به جایگاه مفصلی وی در همین مقاله اشاره گردید. بنابراین، هر بار که این هنرمندان اثری با تقلید از او خلق می‌کردند، یا اثرشان تداعی‌کننده آثار وی بود، ابژه‌ای خلق می‌گشت که گزاره‌های آن گفتمان‌ها را دوباره مفصل‌بندی می‌کرد. صورتبندی جریان منیر یسم محصول چنین فضای گفتمانی است. اگرچه هدف بسیاری از این هنرمندان، می‌توانست با بسط این جریان نسبتی نداشته باشد و صرفاً با انگیزه‌های موفقیت مالی و شهرت دست به تولید چنین آثاری زده باشند؛ اما به هر روی، بودن در این جریان، به یک قاعده موفق بدل شده بود. قاعده‌ای که طی آن، اثری خلق می‌گشت که هم به خط قرمزهای سیاسی-فرهنگی گفتمان حاکم نزدیک نمی‌شد و هم در نهادهای هنری داخلی به عنوان اثری ایرانی، ایرانی-اسلامی، مدرن و حتی معاصر پذیرفته می‌شد و هم موفقیت‌های مالی به همراه داشت و توجه خریداران و مجموعه‌داران را جلب می‌کرد و هم زبان هنری‌اش به زبان جهانی هنر نزدیک بود و می‌توانست در بیرون از مرزهای ایران نیز پذیرفتی و جذاب قلمداد شود.



تصویر ۷: هشتمین حراج تهران، منیر فرمانفرمایان، آینه‌کاری و گچ روی چوب، ۱۳۵۵، سه لته ای (URL 15).



تصویر ۸: دهمین حراج تهران، منیر فرمانفرمایان، شیراز (طراحی با شیشه)، تیر ۱۳۸۸، آینه کاری و گچ روی چوب (URL 16).

«منیریسیم» و سوژه‌هایش در هنر ایران

پیروان منیر، آینه و هندسه را به عنوان رسانه اصلی برگزیدند. این انتخاب آگاهانه، نه فقط به لحاظ زیبایی‌شناسی بلکه به مثابه راهبردی برای ورود به صحنه هنر جهانی و داخلی بود. اقتباس از منیر به معنای پذیرش «سوژه‌شدگی» در چارچوبی بود که بازار، موزه و نهادهای قدرت تعریف کرده بودند. در این بستر، جریان «منیریسیم» به آپاراتوسی بدل شد که در تولید معنا، هدایت نگاه (چگونه نگریستن مخاطب به این آثار) و شکل دهی به سوژه هنری نقش دارد. هنرمندان معاصر ایرانی همچون ماندانا مقدم (۱۳۴۱)، آنجلا لاریان (۱۳۴۱)، سمیرا علیخانزاده (۱۳۴۶)، پویا آریان‌پور (۱۳۵۰)، تیمو ناصری (۱۳۵۱)، سه‌د حسامیان (۱۳۵۶)، مهدی نبوی (۱۳۵۷)، مهدیه پازوکی (۱۳۵۸-۱۳۹۸)، نازگل انصاری‌نیا (۱۳۵۸)، عاطفه محمدپورمیر (۱۳۶۱)، معصومه ابیرنیا، مسعود سهیلی‌نژاد (۱۳۶۲)، علی میرعظیمی (۱۳۶۳) ترانه خدایی (۱۳۶۵)، عارف منتظری (۱۳۶۵)، پژمان مرادی (۱۳۷۲) و احمد طرزی، علیرضا آذر و شایلان عشایری از جمله هنرمندانی هستند که آثارشان ذیل این جریان قرار می‌گیرد و کنش هنری‌شان با الهام از منیر، در پیوند دادن هویت ایرانی با مدرنیسم و معاصریت شکل می‌گیرد. آن‌ها نیز با تأکید بر نور، آینه و هندسه، به خلق آثار فرمالیستی دست زدند اما در موارد کوشیدند مضامین اجتماعی را در برگیرند (تصاویر ۹ تا ۱۱). با تثبیت این جریان در فضای هنری ایران و جایگاه ویژه‌ای که پیدا کرده، هنرمندان دست به تجربه‌های تازه‌ای در انتخاب مواد زدند به طوری که ضمن حفظ نسبتشان با منیریسیم، مواد دیگری را بیامایند. هنرمندان با استفاده از پلکسی‌گلس و فولاد و چینی گل‌سرخ را جایگزین آینه کردند (تصاویر ۱۴ تا ۲۱). می‌توان گفت آثار منیر مدخلی شد برای ورود هنرمندان جوان ایرانی به پست‌مدرنیسم و پله موفقیتی که با آن، ره صدساله شهرت و فروش هنری را یک‌شبه می‌شد طی نمود (تصاویر ۲۲ تا ۲۸). بنابراین بدیهی است که این هنرمندان نه تنها از این که دنباله‌روی منیر باشند پرهیزی ندارند، بلکه به استقبال آن نیز می‌روند. در همین رابطه، در وبسایت ساتبیز چنین آمده: «منیر همواره یکی از بزرگترین منابع الهام برای نسل کنونی هنرمندان خاورمیانه بوده و هست، هنرمندانی که هنر او را به عنوان پله‌ای واقعی در حرفه خود می‌دانند» (Sotheby's, 2008).



تصویر ۹: سمیرا علیخانزاده، ۱۳۹۸، ترکیب مواد روی بوم (URL 17).



تصویر ۱۰: مهدی نبوی، ۱۳۹۳ (URL 18).



تصویر ۱۱: نازگل انصاری‌نیا، انعکاس/انکسار، ۱۳۹۳، جوهر چاپ روی صفحه آلومینیومی (URL 19).



تصویر ۱۲: ماندانا مقدم، از مجموعه سرزمین عجایب، ۱۳۹۳، آهن و آینه‌کاری، گالری آران، تهران (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ص. ۴۵۶).



تصویر ۱۳: ترانه خدایی، ۱۳۹۴، آینه، فایبرگلس (URL 20).



تصویر ۱۴: سه‌پند حسامیان، چینی‌بندزن، ۱۳۸۷ (URL 21).



تصویر ۱۵: عارف منتظری، آینه نامیرا ۵، پلکسی‌گلس، آینه، پلیمر (URL 22).



تصویر ۱۶: تیمو ناصری، پارسک ۳، ۱۳۸۹، فولاد ضدزنگ (URL 23).



تصویر ۱۷: علی میرعظیمی، شماره ۱، از مجموعه رژ لب به فضای خالی، ۱۴۰۱، ترکیب مواد (URL 24).



تصویر ۱۸: عاطفه محمدپورمیر، از مجموعه من رویا را زیسته‌ام ۱۴۰۰، اکریلیک و آینه (URL 25).



تصویر ۱۹: لیلا نظریان، ۱۴۰۱، آینه‌کاری (URL 26).



تصویر ۲۰: معصومه ابیرنیا، ۱۳۹۷، گچ، آینه و تمبر (URL 27).



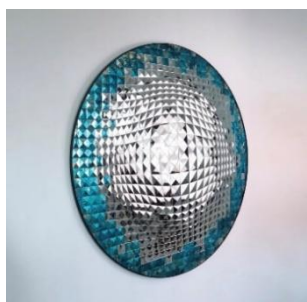
تصویر ۲۱: آنجلا لاریان، تخت پادشاهی (از مجموعه خدا) ۱۳۹۴، استیل ضدزنگ و آینه اکریلیک (URL 28).



تصویر ۲۲: احمد طرزی، آینه‌کاری و پایه‌ماشه (صفحه شخصی هنرمند).



تصویر ۲۳: پژمان مرادی، آینه‌کاری و چوب (URL 29).



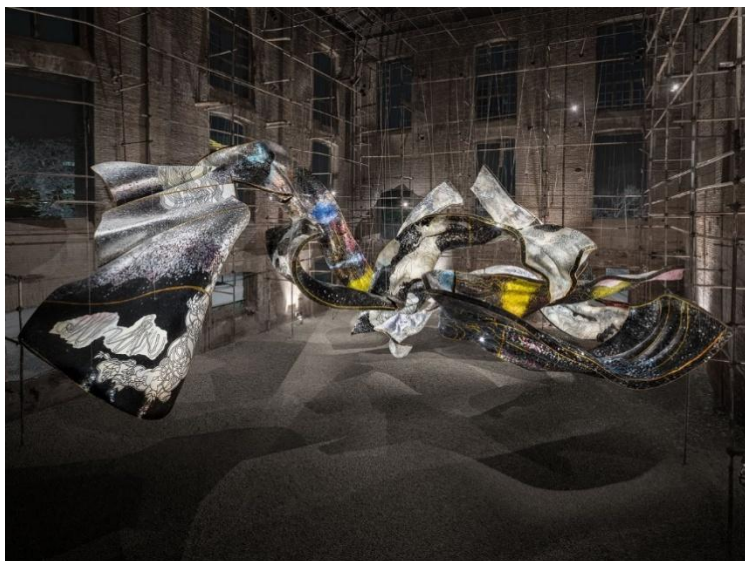
تصویر ۲۴: علیرضا اذر، آینه‌کاری (صفحه شخصی هنرمند).



تصویر ۲۵: شایلان عشایری، از مجموعه آپولو، آینه‌کاری روی فایبرگلاس، ۱۴۰۰ (صفحه شخصی هنرمند).



تصویر ۲۶: مسعود سهیلی‌نژاد، شیر/عشاق در باغ، سرامیک و آینه ۱۴۰۳ (صفحه شخصی هنرمند).



تصویر ۲۷: پویا آریان پور، نمایشگاه «بربادرفته»، کارخانه قند کهریزک، اردیبهشت ۱۴۰۱ (URL 30).



تصویر ۲۸: بهروز سهیلی اصفهانی، من هم یک مُنیرِست هستم؛ لطفاً مرا به نمایشگاه و حراج راه دهید، ۱۴۰۴، ظرف مسی، قلع اندود، تکه‌های آینه (آرشیو شخصی هنرمند)

نتیجه‌گیری

بررسی چگونگی گذار از «منیر شاهرودی فرمانفرمائی» به «منیر یسم» نشان می‌دهد که شکل‌گیری و تثبیت این جریان را نمی‌توان صرفاً در سطح نوآوری‌های زیبایی‌شناختی فهم کرد، بلکه باید آن را در پیوند با شبکه‌ای از مناسبات گفتمانی تحلیل نمود. تحلیل‌ها نشان می‌دهند که برساخت جریان «منیر یسم» حاصل تعامل پیچیده میان سوژه منیر، نهادها (موزه‌ها، حراج‌ها، سیاست‌های فرهنگی)، نظام‌های دانش/قدرت گفتمانی و بازار هنر بوده است. این جریان، هم مشروعیت داخلی یافت و هم با گفتمان جهانی مدرنیسم و هنر پست‌مدرن هم‌خوان گشت، به‌گونه‌ای که نه تنها بازتاب‌دهنده تجربه‌های فردی منیر بلکه انعکاس‌دهنده تحولات گفتمانی، فرهنگی و سیاسی ایران معاصر نیز شد. خاستگاه طبقاتی و دسترسی به شبکه‌های قدرت، امکان تولید آثاری پرهزینه و ورود به نهادهای معتبر جهانی را برای منیر تسهیل داشت. این فرایند، از یک سو با گفتمان مدرنیزاسیون ایرانی و

سیاست‌های فرهنگی دوران پهلوی که به بازتعریف سنت در قالبی مدرن می‌پرداخت، پیوند دارد، و از سوی دیگر، با فضای گفتمانی پس از انقلاب که در نقطه‌تلاقی گفتمان‌های هنر اسلامی، هنر مدرن، نوسنت‌گرایی، اصلاح‌طلبی و اعتدال‌گرایی قرار گرفت و از نتایج/اقدامات آن می‌توان به فروش چشمگیر آثار منیر در حراج تهران و همچنین گشایش موزه منیر فرمانفرمائی در سال ۱۳۹۶ اشاره کرد. زبان شخصی منیر در جریان هنرآفرینی و حمایت‌های فرهنگی-هنری دوران پهلوی دوم، جایگاه مهم آینه‌کاری در ابنیه اسلامی را به نقش آن در مفصل‌بندی همزمان گفتمان‌های هنر اسلامی، هنر مدرن و نوسنت‌گرایی بسط داد. در این موقعیت، آثار او نه صرفاً به‌مثابه شیء زیباشناختی بلکه به‌عنوان «ابژه‌های گفتمانی» بودند که در بازتولید گزاره‌های گفتمان نوسنت‌گرایی و مشروعیت‌بخشی به مناسبات قدرت چنین سهم داشتند: هنرمند ایرانی مورد حمایت گفتمان حاکم که با الهام از سنت بومی، آثاری مدرن خلق می‌کند، در سطح جهانی مخاطب می‌گیرد، توجهات بین‌المللی را به ایران در حال مدرن‌شدن جلب می‌کند، خود و آثارش همنشین مطرح‌ترین هنرمندان و آثار هنری روز جهان قرار می‌گیرد. پس از انقلاب در دوره اصلاحات، خصلت غیر فیگوراتیو بودن کارهایش و تکنیک آینه‌کاری که با ایده «هنر اسلامی» همسویی داشت و البته حساسیت‌های سیاسی و مذهبی در این دوره را نیز تحریک نمی‌نمود، در بازنمایی دال‌های «اسلام رحمانی» و «گفتگوی تمدن‌ها»، می‌توانست بسیار کارا باشد (بازنمایی سازگاری سنت با مدرنیته، تمدن اسلامی با تمدن مدرن غربی، و جهان‌گرایی فرهنگی). از همین رو بازگشت او به ایران در سال ۱۳۸۳ و آفرینش آثار متعدد، حائز اهمیت است. این سیاست‌های فرهنگی که مجدداً در دوره اعتدال‌گرایی دنبال می‌شود، با بازگشایی موزه دائمی با نام او در سال ۱۳۹۶ در تهران تقویت می‌گردد. همچنین در حراج تهران همان سال‌ها (۱۳۹۶ و ۱۳۹۷) به‌عنوان گران‌ترین اثر به فروش می‌رسد و پیوسته قیمت بالا و فزاینده‌اش تداوم می‌یابد. سازوکارهای تقلید و الهام‌گیری از آثار او که از دهه ۱۳۸۰ آغاز شده بود، همراه با حمایت نهادهای داخلی و خارجی هنر، مسیر شکل‌گیری «سوژه‌سازی» را برای هنرمندان جوان هموار کرد. هنرمندان پیرو، با تقلید از فرم‌ها، تکنیک‌ها و مواد مورد استفاده منیر، وارد زنجیره‌ای شدند که هم مشروعیت هنری و هم موفقیت اقتصادی را فراهم می‌نمود. به این ترتیب، «منیربسم» به‌مثابه یک جریان گفتمانی شکل گرفت؛ جریانی که قواعد، محدودیت‌ها و امکانات خاص خود را دارد و یکی از الگوهای موفقیت در هنر معاصر ایران را تعریف می‌کند. رژیمی که در آن، دانش، قدرت و هنر درهم‌تنیده شده‌اند، سوژه‌سازی و بازسازی متقابل، این جریان گفتمانی را ممکن ساخته و نشان می‌دهد که چگونه یک سبک شخصی آپاراتوسی تبدیل شود که قواعد بازی هنری و اقتصادی را در هنر معاصر ایران بازتعریف کند. مقاله حاضر با خوانشی گفتمانی، این امور پراکنده را ذیل نام «منیربسم» انتظام بخشیده تا امکانی نو برای فهم این آثار و رخدادها فراهم آورد.

پی‌نوشت‌ها

۱ این نام‌گذاری در خوانش‌های هنری برای اولین بار نیست. کریم امامی هم وقتی برای اولین بار در سال ۱۳۴۱ واژه سقاخانه را برای اطلاق به گروهی از هنرمندان ایرانی استفاده کرد (پاکباز، ۱۳۹۴، ص. ۸۳۶) باعث شد راه شناخت جریانی در هنر ایران که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ خورشیدی فعال بود را هموار کند.

2 Michel Foucault

3 discourse

4 discursive formation

5 institutional apparatuses

6 power/knowledge

7 articulation

8 regime of truth

9 A Mirror Garden : A Memoir

10 Cornell University

11 Parsons School of Design

۱۲ آرتور پوپ (Arthur Upham Pope) مورخ هنر آمریکایی بود که سابقه پژوهش‌های وسیعی در آثار هنری و باستانی ایران داشت.

13 Milton Avery

14 Andy Warhol

15 Barnett Newman

۱۶ جذابیت ساختارهای بنیادین و نظم افلاطونی آن‌ها، همیشه برای هنرمندان مدرنیست بسیار وسوسه‌انگیز بوده و بخش مهمی از جنبش هنر آبستره را به خود معطوف ساخته است. این تمایل در نیمه اول سده بیستم در آثار نقاشان انتزاع هندسی مانند کازیمیر مالویچ، الکساندر رودچنکو، تتو واندورزبرگ، پیت موندریان و بن نیکلسون تبلور پیدا کرد. هنرمندان مذکور علاوه بر تأثیرپذیری از تفکر ساختارگرایی هنر مدرن، از فضای صنعتی جدید و جنبش‌هایی چون کانستراکتیویسم در مسکو، دستیل در آمستردام، آرت دکو در پاریس و هنر و صنعت در لندن نیز الهام گرفت (سمیع‌آذر، ۱۳۹۳، ص. ۱۳).

17 Frank Stella

18 Post Painterly Abstraction

19 Art & Language

20 Mirror Piece

۲۱ میشل بالدوین (Michael Baldwin) آینه را جایگزین سطح بوم نقاشی کرد تا خود بیننده و فضای پیرامون به بخشی از اثر تبدیل شوند.

۲۲ یایوئی کوزاما (Yayoi Kusama) مفهوم بی‌نهایت و بازتاب را در فضاهای نصب‌شده به تجربه‌ای روان‌شناختی و جسمی بدل کرد.

23 infinity mirror

24 Robert Smithson

25 Mirror Displacement

۲۶ گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان گروهی ۷ نفره از هنرمندان پیشرو بود که هنر مفهومی را در هنر نوگرا و معاصر ایران بنا نهادند. این گروه در سال ۱۳۵۳ به پیشنهاد مارکو گریگوریان به همراه شش هنرمند شاخص دیگر یعنی سیراک ملکینیان، مرتضی ممیز، غلامحسین نامی، مسعود عربشاهی، میر عبدالرضا دریابیگی و فرامرز پیلارام تشکیل شد. «سومین نمایشگاه گروه آزاد را باید شروع جدی فعالیت‌های آن در نظر گرفت. این نمایشگاه با عنوان آبی، از ۳۰ فروردین تا ۲۰ اردیبهشت ۱۳۵۴، در نگارخانه‌ی تخت جمشید تهران، به اهتمام وزارت فرهنگ و هنر و با همکاری کمیته‌ی ملی هنرهای تجسمی یونسکو برگزار شد. گروه به همراه چهار مهمان خود، محمد احصایی (ز. ۱۳۱۸)، بهمن بروجنی (ز. ۱۳۲۱)، منیر شاهرودی فرمانفرمائیان (۱۳۰۱-۹۸) و چنگیز شهوق (۷۵-۱۳۱۲)، با انتخاب رنگ آبی به عنوان تم نمایشگاه به تولید کار پرداختند» (خلعتبری، سایت محیط).

۲۷ همچنین توکا ملکی نیز در مقاله «غیاب زنان در «مکتب سقاخانه» به دیگر هنرمندان زن همسو با سقاخانه در آن دوره اشاره کرده که در روایت‌های تاریخ هنر ایران غایبند (ملکی، ۱۳۹۷).

۲۸ به زعم کشمیرشکن «هر تعریف پذیرفتنی [از نوشت‌گرای]، مستلزم نوعی «تفسیر» دوباره «نظام‌های ارزشی» قراردادی حاکم بر هنر است؛ نظام‌هایی مشتمل بر تکنیک و محتوا که معمولاً با مجموعه‌ای از نشانه‌های سبکی مشخص می‌شوند. بر اساس این تعریف، ادعای نفوذ بر اشکال هنری «آینده» از جانب هنرمندانی که ارزش‌های گذشته را تفسیر می‌کنند نیز به رسمیت شناخته می‌شود. ارجاع به آرمان‌های اجتماعی که بر مذهب، سیاست یا ایدئولوژی‌های ملی گرایانه متمرکز شده‌اند نیز در این بحث مطرح می‌شوند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ص. ۱۳۳). به باور پاکباز، سنت‌گرایی نو [نوشت‌گرای] گرایشی در هنر کشورهای در حال توسعه است که با تأکید بر هویت بومی و ملی، عناصر هنر سنتی را با شیوه‌ها و فرم‌های مدرن، به‌ویژه در ترکیب با هنر غرب، بازآفرینی می‌کند (پاکباز، ۱۳۹۴، ص. ۸۴۴).

29 Sotheby's

30 Christie's

۳۱ برای مثال اثر «شاهد سرخ» از پویا آریان‌پور در حراج تهران، تیر ۱۴۰۳ به قیمت 4,400,000,000 تومان، اثر شماره ۱۰ از مجموعه «بازگشت زمان» از سمیرا علیخانزاده در حراج آذر ۱۴۰۲ به قیمت 990,000,000 تومان، اثر «بدون عنوان از مجموعه من رویا را زیسته‌ام» از عاطفه محمدپورمیر در حراج خرداد ۱۴۰۴ به قیمت 396,000,000 تومان، اثر «سمت پنهان» از سه‌پند حسامیان در خرداد ۱۴۰۴ به قیمت 10,120,000,000 تومان، اثر «بدون عنوان» از مهدی نبوی در حراج دی ۱۳۹۵ به قیمت 22,000,000 تومان فروخته شده است.

۳۲ از طرفی، در خود واژه «منیر» نیز جنبه‌ای از نور تداعی می‌شود که در فرهنگ ایرانی با مضامین روشنایی و آیینگی هم‌بسته است. پس انتخاب نام «منیریسیم» برای این جریان، ضمن پیوند با منیر شاهرودی، می‌تواند آثار هنرمندانی را که از آینه و آینه‌کاری به عنوان رسانه اصلی آثارشان استفاده می‌کنند، بهتر پوشش دهد.

کتابنامه

اسمارت، ب. (۱۳۸۵). میشل فوکو. ترجمه: لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. کتاب آمه. آقازاده، پ.؛ صداقتی چهارده، م. (۱۴۰۲). بررسی تأثیر آینه کاری هنر دوره قاجار بر آثار منیر شاهرودی فرمانفرمائی‌ان. نخستین کنفرانس ملی گرافیک و رویکردهای تعاملی میان‌رشته‌ای، ایران. اکوانی، ح.؛ نوروزی‌نژاد، ج. (۱۳۹۳). تحلیل گفتمان یازدهمین دوره از انتخابات ریاست‌جمهوری. رهیافت انقلاب اسلامی، شماره ۲۷ (۸)، ۳-۲۰.

<https://doi.org/10.22054/qps.2018.23133.1666>

امامی، ک. (۱۳۹۵). گال... گال... گالری: مروری بر رویدادهای هنرهای تجسمی ایران دهه ۱۳۴۰. ترجمه مه‌ران مهاجر. انتشارات نیلوفر. براتی، ب.؛ اکبرزاده نیاکی، ز. (۱۴۰۳). نقد اسطوره‌ای آثار منیر فرمانفرمائی‌ان به روش اسطوره‌سنجی ژیلبر دوران. نشریه جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر. ۲۰-۳۱.

scart.2023.139629.1354/۱۰/۲۲۰۳۴

بلخاری قهی، ح. (۱۳۹۴). قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی. سوره مهر.

بهراد، ح. (۱۳۵۴). رودکی. ش ۲۵: ۴۳

پاکباز، ر. (۱۳۹۴). دایره‌المعارف هنر. (جلد اول: الف-س). فرهنگ معاصر.

پنجه‌باشی، الف.؛ عرب‌زاده، ج.؛ حسامی، م. (۱۳۹۸). مطالعه تطبیقی نظریه لوسی لیپارد با آثار آینه‌کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائی‌ان. رهیویه هنر/هنرهای تجسمی، ۹۸ (۵)، ۲۵-۳۷.

rahpooyesoore10.29252/DOI۵/۲/۲۷.

حبیبی، ل. (۱۳۹۹). کلاژ به مثابه پرفورمنس آرت از منظر نظریه اجرا در گرافیک محیطی، با تمرکز بر آثار منیر فرمانفرمائی‌ان. [پایان‌نامه کارشناسی ارشد. رشته ارتباط تصویری، دانشگاه الزهرا (س)]. تهران.

خلعتبری، الف. (۱۴۰۰). در جست‌وجوی آزادی: درباره گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان. نشر نظر.

رز، ژ. (۱۳۹۴). روش و روش‌شناسی تحلیل تصویر. ترجمه جمال الدین اکبرزاده چهارمی. پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

سمیع‌آذر، ع. (۱۳۹۶). زایش مدرنیسم ایرانی. نشر نظر.

شاهرودی فرمانفرمائی‌ان، م. (۱۳۹۷). درد دلها. نشر نظر.

صور اسرافیل، ب. (۱۳۵۴). آیندگان، شنبه ۱۶ اسفند ۱۳۵۴، چهارشنبه ۱۰ اردیبهشت ۱۳۵۴

فوکو، م. (۱۳۹۸). دیرینه‌شناسی دانش. ترجمه: نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده. نشر نی.

کشمیرشکن، ح. (۱۳۹۶). هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین. نشر نظر.

کیارستمی، ب. (۱۳۹۳). منیر [فیلم مستند]. ایران: بنیاد فرمانفرمائی‌ان. ۷ تا ۸ دقیقه

گزیده آثار منیر شاهرودی فرمانفرمائی‌ان (۱۳۸۷). نشر نظر.

مجابی، ج. (۱۳۹۵). نود سال نوآوری در هنر تجسمی ایران (جلد دوم). نشر پیکره.

محمدی وکیل، م. (۱۳۹۸). تأثیرات وجوه بصری و مفهومی آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ علیه‌السلام بر آثار هنری معاصر (مطالعه موردی

آثار منیر فرمانفرمائی‌ان)، فصلنامه علمی-پژوهشی شیعه‌شناسی، ۱۷ (۶۸)، ۱۰۳-۱۲۶.

https://www.shiitestudies.com/article_44858.html

مریدی، م. (۱۳۹۷). گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران: کندوکاوی در جامعه‌شناسی نقاشی ایران معاصر. (چاپ اول). دانشگاه هنر و انتشارات کتاب آبان.

ملکی، ت. (۱۳۹۷). غیاب زنان در «مکتب سقاخانه». مجله تخصصی هنرهای تجسمی پشت‌بام. ۱۳۶-۱۴۵.

نظامی، س. (۱۳۹۹). بررسی فهم آثار هنرمندان معاصر ایران (رکنی حائری‌زاده، منیر شاهرودی فرمانفرمائی، بهمن محصص، شیرانا شهبازی) در موزه تیت مدرن لندن از منظر آراء میکه بال. [پایان‌نامه کارشناسی ارشد. رشته نقاشی، دانشگاه هنر اصفهان]. اصفهان.

ویکس، ر. (۱۳۸۹). فوکو. دانش‌نامه زیبایی‌شناسی. ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی و دیگران. فرهنگستان هنر.

یارمحمدی، م.؛ پیروای ونگ، م. (۱۴۰۲). مواجهه مخاطب با آثار آینه کاری منیر شاهرودی فرمانفرمائی به مثابه خلق پرفورمنس، بر اساس نظریه دیکانستراکشن ژاک دریدا. مجله مبانی نظری هنرهای تجسمی. ۱۸(۱)، ۱۶۱-۱۷۴.

(DOI): 10.22051/jtpva.2022.40962.1439

Browne, C., & Haghighi, P. (2018). *In conversation: Modernism in Iran: 1958- 1978*.

Farmanfarmaian, M. S. (2015). *Monir Shahroudy Farmanfarmaian: Infinite Possibility*. Guggenheim Museum Publications.

Hall, S. (1997). The Work of Representation. *Cultural Representations and Signifying Practices*. Stage. pp. 13-74

Nahidi, K. (2023). *The Cultural Politics of Art in Iran: Modernism, Exhibitions, and Art Production*. Cambridge University Press.

Sotheby's (2008). Monir Farmanfarmaian Recollections I

URL 1 & 2

صالح‌آبادی. ن. (۱۴۰۲). منیر فرمانفرمائی: از دل باغ‌های گل دوران کودکی تا آینه‌های درخشان تودرتو. برگرفته در ۹ آبان ۱۴۰۴ از <https://darz.art/fa/magazine/note-monir-farmanfarmaian-from-floral-gardens-to-sparkling-mirrors/1060>

سایت درز برگرفته در ۹ آبان ۱۴۰۴ از

<https://darz.art/fa/artists/monir-shahroudy-farmanfarmaian>

URL 3

برگرفته در ۹ آبان ۱۴۰۴ از

The Metropolitan Museum of Art. (n.d.). Monir Shahroudy Farmanfarmaian: Mirror Works from https://www.metmuseum.org/art/collection/search/497677?utm_source=chatgpt.com

URL 4

Obituary: Monir Shahroudy Farmanfarmaian (1922-2019). From

<https://www.artasiapacific.com/news/obituary-monir-shahroudy-farmanfarmaian-1922-2019/>

URL 5 & 6

صالح‌آبادی. ن. (۱۴۰۲). منیر فرمانفرمائی: از دل باغ‌های گل دوران کودکی تا آینه‌های درخشان تودرتو. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از <https://darz.art/fa/magazine/note-monir-farmanfarmaian-from-floral-gardens-to-sparkling-mirrors/1060>

URL 7

زحمتکش، فضه (۱۳۹۹). معرفی هنرمند / منیر شاهرودی فرمانفرمائی. برگرفته در ۷ دی ۱۴۰۴ از سایت پشت بام

<https://poshtebammag.ir/17374/news/%d9%85%d9%86%db%8c%d8%b1-%d8%b4%d8%a7%d9%87%d8%b1%d9%88%d8%af%db%8c-%d9%81%d8%b1%d9%85%d8%a7%d9%86%d9%81%d8%b1%d9%85%d8%a7%d8%a6%db%8c%d8%a7%d9%86/>

URL 8

سایت درز. (۱۴۰۰). مترجم سروین امیری. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از <https://darz.art/fa/artworks/23189>
<https://darz.art/fa/magazine/note-monir-shahroudy-farmanfarmaian-tate/230>

URL 9

سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://darz.art/fa/artworks/47729>

URL 10

سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://darz.art/fa/artworks/75907>

URL 11

سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://darz.art/fa/artworks/71492>

URL 12

سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://darz.art/fa/artworks/49996>

URL 13

سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://darz.art/fa/artworks/14846>

URL 14

خلعتبری. آرمان. سایت محیط. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://mohit.art/a-chronology-of-conceptual-experiments-in-iranian-art-of-the-1970>

URL 15

سایت حراج تهران. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://tehranauction.com/auctions/january-2018/101-monir-shahroudy-farmanfarmaian>

URL 16

سایت حراج تهران. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://tehranauction.com/auctions/january-2019/49-monir-shahroudy-farmanfarmaian>

URL 17

سایت آرتچارت. (۱۳۹۹). برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://artchart.net/fa/artists/samira-alikhanzadeh/artworks/GMmm4>

URL 18

سایت گالری شیرین. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://www.shiringallery.com/artists/mehdi-nabavi/featured-works?view=slider#4>

URL 19

سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://darz.art/fa/artists/nazgol-ansarinia>

URL 20

سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از
<https://artchart.net/fa/artists/taraneh-khodaei/artworks/Gllnz>

URL 21

سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<https://darz.art/fa/artists/sahand-hesamiyan>

URL 22

Leila heller gallery from

<https://www.leilahellergallery.com/artists/aref-montazeri/featured-works?view=slider#10>

URL 23

سایت درز. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<https://darz.art/fa/artists/timo-nasseri>

URL 24

سایت گالری اینفو. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<https://galleryinfo.ir/post/fa/1406>

URL 25

سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<https://artchart.net/fa/artists/atefeh-mohammadpourmir/artworks/GM3Z1>

URL 26

سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<https://artchart.net/fa/artists/leila-nazarian/artworks/okO4K>

URL 27

سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<https://artchart.net/fa/artists/massoumeh-abirina/artworks/Gg4nr?highlight=xKYrE>

URL 28

سایت آرتچارت. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<https://artchart.net/fa/artists/angela-larian/artworks/VrNql?highlight=V5nQA>

URL 29

صفحه شخصی پژمان مرادی. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<http://pejmanmoradi.com/perspective-alter-purple-galaxy-edition/>

URL 30

سایت گالری اینفو. برگرفته در ۲۲ شهریور ۱۴۰۴ از

<https://galleryinfo.ir/Event/fa/16341>

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Kimiya-ye-Honar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License

(<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

