



(بالا) ۶. مه‌ران مهاجر  
از مجموعه‌ی تهران بسته  
۱۳۹۲  
Mohammad Ghazali

(پایین) ۷. محمد غزالی  
بدون عنوان، از مجموعه‌ی تهران کمی مایل به راست  
۱۳۸۹-۹۱  
Mohammad Ghazali

این جستار تلاشی برای مذاقه در تمهیدات زیباشناختی و ظرفیت‌های بالفعل و یا حتی بالقوه‌ی آثار مناظر شهری در نسبت با تجربه‌ی کلان‌شهری بود. همچنین از این رهگذر می‌توان روح و هویت شهری را در آینه‌ی این آثار باز یافت؛ چراکه بازنمایی شهر نوعی بیان فرهنگی و هویتی نیز هست. از سوی دیگر «شهر مدرن به مثابه‌ی رسانه‌ای عمل می‌کند که در آن حیات شخصی و سیاسی در هم می‌آمیزند» (برمن ۲۸۰)، شهر مکان مواجهه‌ی اتوریته‌ی سیاسی و زندگی روزمره است و از این منظر پُربراه نیست که اساساً این آثار را سیاسی بدانیم، هرچند گاهی این اشارات صریح و سردستی‌اند. اغلب این آثار مکانی خالی از انسان را به نمایش می‌گذارند که دهشتناک و آخرالزمانی است؛ شهری که پیوسته در حال رونمایی از چهره‌ی جدید خود است. این تصاویر گاه‌آ از آنچه واقعی و دل‌آزار است طفره می‌روند و از این رو شمایی سوررئال می‌یابند و گه‌گاه از دل همان واقعیت دل‌آزار تصاویری از ریخت‌افتاده و کج‌ومعوج به دست می‌دهند. به نظر آنجایی تصاویر به موفقیت دست می‌یازند که تجربه‌ی کلان‌شهر در جان آن‌ها رسوب می‌کند و به بیانی، فرم اجرایی چیره‌دستانه از محتوا می‌شود.

با وجود رویکردهای متفاوتی که این آثار در برخورد با شهر داشتند وجوه اشتراک فراوانی را در آن‌ها دیدیم. تلاش ما بر آن بود که به این وجوه مشترک و همچنین ریشه‌های آن در نظریات شهری بپردازیم و از رهگذر توصیف یک یا چند مجموعه در ذیل هر دسته‌بندی بحث را انضمامی‌تر کنیم، هرچند بر این مطلب واقف بودیم که این مجموعه‌ها می‌توانند در زیر برخی دیگر از این دسته‌بندی‌های انتزاعی جای بگیرند. ■

#### منابع:

هوبارد، فیل. شهر. ترجمه‌ی افشین خاکبازت علمی و فرهنگی، ۱۳۹۶.  
رضایی راد، محمد. «موجود فراپاشیده». حرفه: هنرمند. شماره‌ی ۳۶، بهار ۱۳۹۰.  
احمدی آریان، امیر. «ثبت ادبی تهران: تصویر کلان شهر اخته». حرفه: هنرمند. شماره‌ی ۳۶، بهار ۱۳۹۰.  
زیمل، گئورگ. «کلان‌شهر و حیات ذهنی». ترجمه‌ی یوسف ابادری، در تهران یعنی کجا؟ گردآوری شمیم مستقیمی، سازمان زیباسازی شهر تهران.  
کاظمی، عباس. «دیالکتیک تمایز و تمایز دایی: پرسه‌زنی و زندگی گروه‌های فرودست شهری در مراکز خرید تهران». فصلنامه‌ی تحقیقات فرهنگی، شماره‌ی ۱، پاییز ۱۳۸۶.  
برمن، مارشال. تجربه‌ی مدرنیته. ترجمه‌ی مراد فرهادپور طرح‌نو، ۱۳۹۲.  
Jalali, Bahman. Interview with Catherine David. Fundacio Antoni Tapies. Barcelona, 2007.

....حرفه: هنرمند ۶۷....



۱. محمدرضا میرزایی / از مجموعه‌ی دوباره یک بار دیگر ۹۶-۱۳۹۴  
Mohammadreza Mirzaei / From the Series: Again one more time

....حرفه: هنرمند ۶۷....



## شبِ دگرگون<sup>۱</sup>

تأملی در عکس‌های دوباره یک بار دیگر<sup>۲</sup>  
محمدرضا میرزایی

### پویا کریم

دیوارها، دیوار پوسته‌پوسته، حصارها، حصار وصله‌دار، شیشه‌ها، شیشه‌ی کدر، لبه‌ها، لبه‌ی زنجیر، کنج‌ها، کنج حصار، برآمدگی‌ها، رویه‌ها، سطح صیقلی و برّاق، برق‌زدن سگک کمربند، رد و نشان‌ها، ردِ نور، لکه‌ها، لکه‌ی روی تن خودرو، شُرّه‌ها، شُرّه‌ی زردی پر دیوار، خراش‌ها، بُرش‌ها، برش قاب، تن‌ها، تن تکه‌تکه، اشیا، کوله‌پشتی، کیسه، لیوان، گردن‌بند، مهتابی‌ها، مجسمه‌ها، دستِ مجسمه، پوسترها، تاخوردگی پوستر، چارچوب‌ها، چارچوب شکسته، خطوطِ شیء‌گون و اشیای بدل به خط شده و النخ. محمدرضا میرزایی در مجموعه‌ی دوباره یک بار دیگر، با نگاهی جزء‌نگر، بسته و نزدیک، تخت و قطعه‌گون، غریب و نامألوف، شهودی و سردستی، آزاد و پادز یباشناسانه به خرده‌نگاری پرداخته است. وی از نو در دلِ شهر شب به مکاشفهای دیدمانی در باب امرِ مستور و نایافته پرداخته است. وی در رفت‌وآمدی رسانه‌ای زبان عکس و امکانات بیانی رسانه‌ی خویش را بازبینی کرده است. از این‌رو چندی از عکس‌ها در مرز عکس و نقاشی جلوه‌ای انتزاعی به خود گرفته‌اند، یا در بی‌چیزی، سکوت (در برابر پُرگویی ملال‌آور) و گنگی خویش پیوندی با نمایشنامه‌های



....حرفه: هنرمند ۶۷....



بکت برقرار ساخته‌اند. هنرمند به‌واسطه‌ی هم‌نشینی قاب، زاویه‌دید و نور آنی و رفت‌وآمدی رسانه‌ای سرشت عکس را مورد بازخوانی قرار داده است.

بُرشی از یک چارچوب، ارجاعی مشخص به قبابِ عکس همچون چارچوبی شکسته و ناقص دارد (تصویر ۱). لبه و مرزی که میان واقعیت و خیال، درون و بُرون، تاریکی و روشنایی قرار گرفته است. این قاب شکسته همچون شیشه‌ی ترک‌خورده‌ی پنجره‌ای بیش از پیش یادآوری می‌کند که عکس امر «واقعی»<sup>۲</sup> نیست. و از سوی دیگر، قاب عکس جهان واقع را برش می‌زند و جزئی را بدل به کل (جامعه‌ی شهری) می‌سازد، و یک انسان را با بخشی از لباسش تعریف می‌کند. شیشه‌ای با لکه‌های کِدر، انگاره‌ی عکس به‌عنوان «لفافی شفاف»<sup>۳</sup> (حاوی اطلاعاتی از جهان واقع) را مسئله‌ساز می‌کند. پوستری تاخورده بر روی حصار شهر، قاب عکس را متناقض می‌نمایاند. قابی که هم‌زمان چیزی را پنهان می‌کند و از سویی دیگر تاخورگی میان زمان و مکان را می‌گشاید و امر نامحسوس را محسوس می‌سازد. استحاله‌ی مهتابی‌ها به خطوطی سفید، هم به قاب عکس وضوح می‌بخشد و هم آن را گنگ و مبهم می‌سازد، و ماهیت اشیا را دگرگون می‌کند. دستِ برش‌خورده‌ی مجسمه‌ای که به درون قاب و چشم فیگوری فانتزی که به بُرون اشاره می‌کند هنرمند را در موقعیتِ تعریف‌نشده‌ی «آستانه»<sup>۴</sup> قرار می‌دهد. ازاین‌رو نگاه وی هم به درون است و هم به بیرون، نه به درون است و نه به بیرون؛ هم به حاشیه است و هم به مرکز، نه به حاشیه است و نه به مرکز؛ هم به واقعیت است و هم به خیال، نه به واقعیت است و نه به خیال.

شاید بتوان با نگاه به مجموعه‌ی دوباره یک بارِ دیگر، و قاب‌بندی مجدد عکسِ آخر آن، به جهان هنرمند و تنِ ابژه‌های خاموش آن نوری افکند. روش قاب‌بندی مجدد در یچه‌ای به سوی زبان مجازی عکس می‌گشاید، و از سوی دیگر سبب گفت‌وگویی دوسویه میان جزء بصری و مفاهیم و مقولات کلی می‌شود. قاب‌بندی مجدد امر نامرئی، حاشیه‌ایی و خاموش را مرئی، مرکزی و بیدار می‌سازد. کنش قاب‌بندی به معنای نزدیک شدن به چیزی و فاصله گرفتن از چیز دیگری است. دوری و نزدیکی، دیدن و ندیدن، بصیرت و کوری و عینیت و ذهنیت با یکدیگر در آمیخته‌اند. تاریکی و

روشنایی مطلق باعث کوری و ندیدن می‌شوند. دیدن در میانه‌ی آمیزش تاریکی و روشنایی رخ می‌دهد. قاب مجموعه‌ی دوباره یک بارِ دیگر محل تلاقی شهر، زندگی روزمره، ادبیات، نقاشی و تاریخ مدرن است. در ادامه می‌کوشم وجوه گوناگون جهان هنرمند و آثارش را به‌میانجی قاب شهر و زندگی روزمره، قاب عکسِ آخر و قابِ هنرمند روشن بسازم.

### قاب شهر و زندگی روزمره

در قرن نوزدهم انقلابی در حوزه‌ی ارزش‌های هنری و ساحت‌های تجربه رخ می‌دهد. ویژگی‌های این انقلاب، رواج گسترده‌ی نوشتار (متون) و کنار گذاشتن نگاهِ پایگانی به موضوعاتِ «والا» و «پست»، ناپایدار شدن ارزش‌ها و هنجارهای جامعه‌ی کهن، و تغییر در چهره‌ی هنرمند بود. هنرمند مدرن به درون آشوب متحرک شهر پرتاب می‌شود. هاله‌ی زرین و مقدّس او در گل‌ولای خیابان شهر مدرن می‌افتد و از دست می‌رود. شهر و زندگی هرروزه منبع الهام و درون‌مایه‌ی آثارش می‌شوند. ازاین‌رو مرز میان امر «والا» و «پست» از بین می‌رود و رژیم بازنمودی هنر زیرورو می‌شود. آن‌چه نادیدنی و بی‌نواست، دیدنی و باصدا می‌شود. با حضور چهره‌هایی همچون فلویر، بودلر، کوربه و مانه نشانه‌های نوشته‌شده بر چهره‌ها، دیوارها، لباس‌ها، و غیره رمزگشایی می‌شود. تی. اس. الیوت در مورد بودلر می‌گوید، «بودلر نه فقط به لطفِ نحوه‌ی استفاده‌ی خود از مناظر زندگی عادی، و نه فقط با ارائه‌ی مناظری از کثافتِ زندگی در کلان‌شهری عظیم، بلکه با ارتقای این‌گونه مناظر به مرتبه‌ی اعلای فشردگی و شدّت، توانسته به دیگران شیوه یا وجهی از رهایی و بیان ارائه دهد».<sup>۶</sup> یکی دیگر از جلوه‌های زندگی مدرن خصلت فرّار و ناپایداری آن است، و به دیده‌ی کارل مارکس، «هر آنچه سخت و استوار است، دود می‌شود و به هوا می‌رود».<sup>۷</sup> این وجهِ زندگی مدرن در مناظر شهری سیّال و بخارگون مونه، که در آن‌ها توده‌های انسانی در دورنمای مه‌آلودِ پس‌زمینه‌ی شهری محو شده‌اند کاملاً واضح است.

زندگی روزمره در جامعه‌ی مدرن، مسئله‌ی اصلی بسیاری از بنیان‌گذاران علوم انسانی بوده است. تلاش و دغدغه‌ی آن‌ها نقد زندگی روزمره و امید به کارکرد رهایی‌بخش آن بوده است. زندگی روزمره امری خشی نیست و قاب آن محل بروز تناقض‌های فراوانی است. زندگی روزمره قلمروی است که در آن منافع متعارض جامعه‌ی سرمایه‌داری مدام به مبارزه کشیده می‌شود. درحالی‌که توده‌ی مردم غرق در رؤیایی هستند که سرمایه‌داری برای آن‌ها در خیابان‌ها، مراکز خرید و در فیلم‌ها و غیره

فراهم آورده است. از نگاه والتر بنیامین، مقاومت در برابر شیء‌وارگی و نشئه‌مندشدنِ زندگی روزمره مقاومتی زیباشناختی است.<sup>۸</sup> تجربه‌ی مدرن (تجربه‌ی شهری مدرن) نفس، حقیقت، زمان، مکان و تن را قطعه‌قطعه می‌کند، و هنرمند مدرن در جهت رسیدن به وحدتی برتر و پیوستگی در خود، به خلق اثر هنری می‌پردازد.

### قاب عکسِ آخر

قبابِ عکسِ آخر دارای سه وجه است: «اتّفاق»، «تمثیل»<sup>۹</sup> و «موتناژ». عکس آخر مجموعه‌ی دوباره یک بارِ دیگر (تصویر ۲) مایعی سیّال و فرّار، لیوانی یک‌بار مصرف، کیسه‌ای پلاستیکی، گوشه‌ی روزنامه‌ای و تکه‌های تن بنی‌آدم را بر روی بوم شهر (آسفالت خیابان) قاب‌مند ساخته است. عنصر و زیباشناسی اتّفاق یکی از جنبه‌های مهم زندگی شهری است. عکس آخر محصول بهره گرفتن از اتّفاق در ساحت موضوعی و صوری است. عکس آخر یادآور قاب‌های ویجی از صحنه‌های جنایت خیابانی در کتاب شهر عریان<sup>۱۰</sup> و لحظه‌ی قطعی هانری کارتیه –برسون است؛ آن لحظه‌ی معجزه‌آسای روانی، آن گاه که عناصر صوری و احساس و معنای یک صحنه برهم منطبق می‌شوند و حیاتِ ابدی به آن می‌بخشند. رخ‌دادهای تصادفی، اشیا و امور پیش‌پافتاده که از نظر مردم عادی پنهان مانده‌اند، بدون شک به تجربه‌ی زیباشناسی هنرمند غنا بخشیده‌اند.

اتّفاق پیامد دو شیوه‌ی برخوردِ بی‌واسطه و باواسطه است. هنرمند در برخورد بی‌واسطه به دامان ذهنیتی خالی و تهی فرومی‌غلتد و اثر وی به معنای منفی کلمه به چیزی تصادفی و دلخواهی بدل می‌شیود. شوریدن یک‌باره در برابر سنت، هنجار و قاعده آدمی را به کنش خلاق و آفرینش‌گری نمی‌رساند، بلکه وی را همچون درختی بی‌ریشه اسیر باد می‌سازد. از سوی دیگر در برخورد باواسطه و به‌میانجی اتّفاق – در این جا اتّفاق در پیوند با نیت‌مندی هنرمند و خودآگاهی رسانه‌ای او است –تنها نتیجه‌ی نهایی عمدتاً غیرقابل پیش‌بینی است. ازاین‌رو عکس‌ها با نگاهی روش‌مند و پرداخت‌شده شکل می‌یابند. تتودور آدورنو می‌گوید، «تکنیکی که سوژه خود مسبب آزادسازی آن بوده قدرت را از او سلب کرده است، و او با آگاهی یافتن از این مسئله آن را به مرتبه‌ی یک طرح و روند برنامه‌ریزی شده ارتقا بخشیده است».<sup>۱۱</sup> در این چارچوب، کشمکش میان کنش خودآگاه و نتیجه‌ی پیش‌بینی‌ناپذیر و حادث لذتِ پنهانِ درون رسانه‌ی عکاسی را آشکار می‌سازد.

....حرفه: هنرمند ۶۷....



(صفحه‌ی روبرو)

۲.محمدرضا میرزایی

از مجموعه‌ی دوباره یک بار دیگر ۹۶–۱۳۹۴

Mohammadreza Mirzaei From the Series: Again one more time

<sup>[1]</sup> ...حرفه: هنرمند ۶۷

<sup>[2]</sup> ...حرفه: هنرمند ۶۷

عکسِ آخر دارای ماهیتی ناتمام، قطعه‌گون و بی‌زمان و بی‌مکان است. عکس همچون نشانه‌ای تهی و قطعه‌ای مادی، از کارافتاده و جدا از کل زندگی روزمره پدیدار می‌شود و جهان را به‌منزله‌ی یک قطعه‌بازنمایی می‌کند. ازاین‌رو هنرمند، روایت‌گر زندگی و تاریخ معاصر خویش می‌شود و عکس‌ها واجد خصلتی تمثیلی می‌شوند. نماد حاکی از حضور، نزدیکی، یک‌دستی و وحدت است، حال آن‌که تمثیل مبینِ غیبت، فاصله، تفاوت، تکثُر و تکرار است. ازاین‌رو نماد، به‌رغم پیچیدگی، بری از دوگانگی و تناقض است و به چیزی جز خودش اشاره نمی‌کند. ولی تمثیل فاقد هرگونه خودآیینی و پُر از تناقص و ابهام و گسست است. همین ویژگی‌ها نیز به‌دست دادن تعریفی از تمثیل را ناممکن می‌سازد. این تمثیلی شدنِ ذات حقیقی جهانِ مدرن را باز گو می‌کند: تجزیه، تلاشی و انتزاعی شدن هر چه بیشتر جهان واقعی؛ جهانی که آدمیان را در تاروپودِ تصادفاتی گرفتار می‌سازد که در عین مضحک بودن سرنوشت‌ساز و مهلک‌اند. جهان واقعی راز آمیخته و مسخ می‌شود. اشیاء جان می‌گیرند و آدمیان به شیء بدل می‌شوند. معنا و ارزش هیچ چیز دیگر در خودش نهفته نیست، بلکه به‌عکس، همه چیز فقط در ارتباط با چیزهای دیگر و در بستر نظامی از مبادلات و ارجاعات پیچیده‌ی مرموز معنا می‌یابد. اشیاء، نام‌ها، مفاهیم و انسان‌ها همگی در آشوبی از تکثر و پراکندگی سازمان‌یافته غرق می‌شوند. در این نور و ظلمت ملال‌انگیز که خیابان‌های شلوغ شهر را پر کرده است همه‌چیز گنگ و مبهم می‌نماید؛ چهره‌ها، اسامی، نشانه‌ها و اشیاء. اکنون همه چیز نیازمند تفسیر است و در عین حال هیچ تفسیری مطلقاً قابل اعتماد نیست. ردوبدل کردن نشانه‌ها و تفاسیر همچون مبادله‌ی کالاها هر گز پایان نمی‌پذیرد، بلکه صرفاً گسترده‌تر، پیچیده‌تر، مرموزتر، انتزاعی‌تر و در یک کلام تمثیلی‌تر می‌شود. به قول والتر بنیامین، «تمثیل تاریخ را در قالب انحطاط و زوال به نمایش می‌گذارد».<sup>۱۲</sup>

عکسِ آخر در ساحت کولاژ و مونتاژهای دادائستی و سوررئالیستی پدیدار می‌شود. نقش قاب عکس در این‌جا به‌منزله‌ی یک سازمان‌دهنده و ساختاردهنده به عناصرِ درونی قاب آشکار می‌شود. این رویکرد از عمق، ژرف‌نمایی و واقعیتِ فاصله می‌گیرد و به سطح و خودِابژه‌ی عکس اشاره می‌کند. از سوی دیگر مجموعه‌ی دوباره یک بار دیگر نیز محصول نگاهی مونتاژی است که قطعه‌های تک‌افتاده‌ی واقعیتِ را به یکدیگر متصل می‌کند. مونتاژ با آن‌که نوعی اصل سازماندهی و ساخت‌بندی واحد را به ما منتقل می‌کند، هیچ نوع هم‌نهاده یا وحدت معنایی از خود به نمایش نمی‌گذارد. در این‌جا با نفی معنا روبه‌رو می‌شویم. باید به خاطر داشته

باشیم که حتی امتناع از معنا نیز نوعی تولید معنا محسوب می‌شود. اثر هنری کلاسیک جلوه‌ی طبیعت را به خود می‌گیرد و تصویری از آشتی انسان و طبیعت را به ما منتقل می‌کند. ولی کنش اصلی مونتاژ در عدم انتقال چنین تصویری از آشتی و سازش است.

از نگاهی ساخت‌گرایانه، مجموعه‌ی دوباره یک بار دیگر دارای پیوندی مبتنی بر جانشینی<sup>۱۳</sup> است و نه هم‌نشینی<sup>۱۴</sup>. مشخصه‌ی اصلی الگوی مبتنی بر هم‌نشینی، یا جمله، آن است که فارغ از طول آن، پایان کار هماره در عبارت حاضر است؛ در حالی که توالی عناصر جانشین اساساً فاقد پایان است. این امر تفاوت مهم دو نحوه‌ی درک و دریافت متفاوت را نیز با خود به همراه دارد. در این حالت، اجزا خود را از زیر سلطه‌ی امر کلی رها می‌سازند و دیگر عناصر برای شناخت کل حیاتی به شمار نمی‌آیند. میرزایی نیز به‌واسطه‌ی چیدن آثار در قالب روایتی زمان‌مند با آوردن قابی پیش از عکس آخر که حامل واژه‌ی «پایان» است (تصویر ۳)، به‌نوعی این روایت را مخدوش و دوباره یک بار دیگر به فاقد پایان بودن آن اشاره می‌کند. عکسِ آخرِ دوباره یک بار دیگر افتادن در یک دورِ تکرار‌پذیر لایتغیّر است.

### قاب هنرمند

«گر بخواهی شاعر را به فهم آری، به سرزمینش باید قدم بگذاری»

قاب هنرمند فرایند آفرینش هنری را از پس به پیش صحنه می‌آورد. شاید نتوان زندگی هنرمندی را مبنای خوانش آثارش قرآر داد، ولیکن می‌توان با خوانش آثار وی به زندگی و جهان آثارش نزدیک‌تر شد. چهره‌ی هنرمند همچون یک پرسه‌زن<sup>۱۶</sup> مالیخولیایی<sup>۱۷</sup> پدیدار می‌شود. پرسه‌زن نماد نوعی زیستن در سایه‌ی تجربه‌ی شهری و زندگی روزمره است. او به همه‌جای نگرَد، سرش به هر سو می‌چرخد، پاهایش خستگی‌ناپذیر است، و چشم‌هایش مهم‌ترین ابزار برای پرسه‌زنی است. آن‌گاه که شب می‌آید، پلک‌های سنگینش را آهسته می‌گشاید و در دل شهر شب گام به گام، ستاره به ستاره، آرام و سرگردان قدم می‌زند. آن بیگانه با نگاه سودایی خویش نور و تاریکی، خیابان و خیال، انتزاع و واقعیت، وضوح و ابهام، کمال و زوال، زیبایی و زشتی، و آدم و جانور را در هم می‌آمیزد. وی توانمندی سکنی گزیدن نه تنها در شهر، بلکه در کل جهان را از طریق تخیلش دارد.

انسانِ سودازده هماره به‌واسطه‌ی اشیا (و نه انسان‌ها) در جهانِ واقع مذاقّه

و غور می‌کند. وی در اشیای بی‌جان، فانی، پیش‌یافتاده و از یادرفته به جست‌وجوی معنا می‌پردازد. وفاداری وی به اشیاء خود را در جمع کردن اشیاء بروز می‌دهد. آن از نفس‌افتاده در برابر فاجعه‌های شیء گون بی‌حرکت می‌ماند و با عشق ناشی از اشیای چشمگیر به وجد می‌آید؛ هماره یک گام عقب‌تر از دیگران حرکت می‌کند، کند است؛ می‌پسندد در جاهایی که هیچ‌کس به آن نگاه نمی‌کند (حتی در میان آت‌و‌آشغال‌ها) چیزهایی پیدا کند. و در بیان وی هماره حسّی از فاجعه حضور دارد. وی حال‌وهوای یک مهمانی شبانه را همچون کسی که بعد از رفتن همه مانده است، از حالتِ بشقاب‌ها، فنجان‌ها، لیوان‌ها و غذاها می‌فهمد، در یک نگاه. نگاه خیره و آرام به سستی و رخوتی که بر همه چیز حکمفرماست، همراه با احساسی از زوال و تباهی. ■

پی‌نوشت:

۱. بی‌شک این نوشته وام‌دار متون پیش از خود است. مقاله‌ی «انتزاع: عکس واقعیت» غزاله هدایت، مقاله‌ی «آن کشفِ نادیدگی» مهران مهاجر و مقاله‌ی «شره‌ی نور» علیرضا احمدی ساعی؛ به‌ترتیب در فصلنامه‌ی هنرهای تصویری حرفه: هنرمند به شماره‌های ۶۶، ۵۶ و ۵۳.

2.Again one more time (2015-2017)
3.the actual
4.transparent envelope
5.threshold

۶.مارشال برمن (۱۳۹۲)، تجربه‌ی مدرنیته. ترجمه‌ی مراد فرهادپور. تهران: طرح‌نو؛ ص ۱۵۷.

۷.لیندا ناکلین (۱۳۹۴)، بدن تکه‌تکه‌شده: قطعه به مثابه استعاره‌ای از مدرنیته ترجمه‌ی مجید اخگر. تهران: حرفه هنرمند؛ ص ۴۲.

۸.عباس کاظمی (۱۳۹۴)، پرسه‌زنی و زندگی روزمره‌ی ایرانی. تهران: فرهنگ جاویده؛ ص ۳۰.

9.allegory

۱۱.پیتر بورگر (۱۳۹۴)، نظریه‌ی هنر آوانگارد. ترجمه‌ی مجید اخگر. تهران: مینوی خرده؛ ص ۱۳۴.

۱۲.مراد فرهادپور (۱۳۹۲)، عقل افسرده: تأملاتی در باب تفکر مدرن. تهران: طرح‌نو

13. paradigmatic
14. syntagmatic

۱۵. استنلی میچل، فم برشت /والتر بنیامین. ترجمه‌ی نیما عیسی پور. تهران: بیدگل، ۱۳۹۴؛ ص ۳۰.

16. flaneur

17.melancholic



۳.محمدرضا میرزایی

از مجموعه‌ی دوباره یک بار دیگر ۹۶–۱۳۹۴

**Mohammadreza Mirzaei**

From the Series: Again one more time

...حرفه: هنرمند ۶۷....