ردپای سیا در هدایت نقاشی ایران در دههٔ چهل شمسی و مدیریت فرهنگی فرح پهلوی

قدسیه پائینی[1]

دوفصلنامهٔ علمی مطالعات نظری هنر
سال چهارم | شماره ۶ | بهار و تابستان ۱۴۰۳
شاپا: ۲۸۲۱-۰۰۳۴ | ص: ۲۴۷ - ۲۸۵

چکیده

در تمامی اعصار گذشته غرب، هنر به دلیل فاصله‌ای که با زندگی روزمره مردم داشت برای بقای خود نیاز به حمایت حاکمان و اشراف داشت و طبیعتاً جریان هنری با امیال و رویکرد این طبقه حرکت می‌کرد. در عرصه هنر، خلاقیت آزاد و رها تبدیل به مولفه‌ای اصلی و غیرقابل‌جایگزینی گردید. این دیدگاه، هدایت هنر را برای صاحبان قدرت و سرمایه که از اثرگذاری اجتماعی هنر آگاه بودند؛ سخت می‌کرد. از همین رو در قرن بیستم هدایت هنری از حالت آشکار به حالت مخفی تبدیل شد. پس از جنگ جهانی دوم و تغییر مختصات سیاسی دنیا و روی کار آمدن دو ابرقدرت شوروی و آمریکا، منازعه‌ای سخت میان آن‌ها شکل گرفت. سازمان اطلاعات مرکزی آمریکا در همین زمان و برای مقابله با نفوذ کمونیسم تأسیس شد و جهت‌دهی به فعالیت‌های هنری را در ادامه مسیر سازمان‌های پیش از خود، ادامه داد. در عرصه نقاشی با حمایت و برگزاری از نمایشگاه‌های هنرمندان گروه اکسپرسیونیسم انتزاعی توانست رقیبی جدی در مقابل هنر رئالیستی شوروی ایجاد کند. جنگ سرد فرهنگی نه‌تنها در داخل مرزهای دو ابرقدرت که در کشورهای اقماری

---

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی، دانشکده دین و هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران؛ gh.paeini@gmail.com.

آنان در بلوک غرب و شرق شکل گرفته بود. ایران به دلیل اهمیت زیاد برای هر دو کشور، در معرض انواع تهاجمات فرهنگی قرار گرفته بود و فرح پهلوی ذیل سیاست‌های کلان دو ابرقدرت، حمایت از جریان هنر مدرن از طریق حمایت از هنرمندان، برگزاری گالری‌ها و بی‌ینال‌ها و دعوت از هنرمندان آمریکایی هنر مدرن، توانست عرصه هنر نقاشی در ایران را به‌صورت جزئی از جریان آمریکایی هنر مدرن دربیاورد. هر چند به دلیل ریشه نداشتن در فرهنگ و تمدن اسلامی ایرانی خود هیچ‌گاه نتوانست پایگاه اجتماعی درستی پیدا کند.

واژگان کلیدی: جنگ سرد فرهنگی، نقاشی، نفوذ، سیا.

۱. دوران جدید نقاشی در ایران

دوره دوم حکومت پهلوی با تبعید رضاخان از ایران و به تخت نشستن پادشاه دست‌نشانده محمدرضا آغاز شد. جریان‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی متعدد و متنوعی در دوران جدید شکل گرفت که پدیده نقاشی نیز مانند سایر عرصه‌های هنری متأثر از آن‌ها بود.

در حیطه فرهنگی، چندین رویداد و اقدام تأثیرگذار به تحول هنرهای معاصر در ایران کمک کردند. تأسیس دانشکده هنرهای زیبای تهران (۱۳۱۹ ش): این دانشکده به‌عنوان نخستین مرکز آموزش رسمی هنرهای زیبا در ایران، بستری برای تربیت هنرمندان نوگرا فراهم آورد. دانشجویان این دانشکده با مفاهیم و تکنیک‌های هنری مدرن آشنا شدند و زمینه‌های خلاقیت در نقاشی و دیگر هنرها را گسترش دادند.

گشایش نگارخانه‌ها نظیر تالار ایران (۱۳۴۳ ش): این نگارخانه‌ها فرصتی برای نمایش آثار هنری نوگرا و آشنایی عموم با جریان‌های مدرن هنری ایجاد کردند. تالار ایران به یکی از مهم‌ترین مراکز هنری تبدیل شد که هنرمندان معاصر آثار خود را به نمایش گذاشتند.

نشریه خروس جنگی (۱۳۲۸ ش): این نشریه به معرفی و تحلیل مکتب‌های هنری نوین و اندیشه‌های هنری پرداخت. نقش آن در ترویج نوگرایی در میان هنرمندان و مخاطبان هنر انکارناپذیر است. آغاز فعالیت بی‌ینال تهران (۱۳۳۷ ش): این رویداد بین‌المللی

زمینه‌ای برای آشنایی هنرمندان ایرانی با هنرمندان و آثار مدرن جهانی فراهم آورد و تبادل فرهنگی و هنری بین ایران و سایر کشورها را تقویت کرد.

اعزام فارغ‌التحصیلان دانشکده هنر به کشورهای اروپایی: این اقدام، فرصتی برای آشنایی نزدیک با مکاتب هنری مدرن نظیر امپرسیونیسم، کوبیسم و اکسپرسیونیسم فراهم کرد. بازگشت این هنرمندان به ایران و فعالیت در زمینه نقاشی و هنرهای تجسمی، به طور مستقیم در شکل‌گیری جنبش نوگرا در نقاشی معاصر ایران مؤثر بود.

اکسپرسیونیسم، باوجوداینکه در گذشته فرهنگی و هنری ایران جایگاه مشخصی نداشت، به یکی از شیوه‌های هنری جذاب و پرطرف‌دار در نقاشی معاصر ایران تبدیل شد. این شیوه هنری که بر بیان احساسات درونی و واکنش‌های شخصی به واقعیت تمرکز دارد، در اولین بی‌ینال نقاشی تهران در سال ۱۳۳۷ خورشیدی به‌وضوح ظهور یافت. بی‌ینال تهران نقطه عطفی در معرفی اکسپرسیونیسم به هنر معاصر ایران بود. آثار ارائه شده در این رویداد نمونه‌های بارزی از گرایش‌های اکسپرسیونیستی در هنر ایران بودند. این آثار با بهره‌گیری از مضامین اجتماعی، وقایع روزمره، مراسم و فضاهای دینی، و تأکید بر حالات و چهره‌های انسانی، به شکلی نوین و پرقدرت به تصویر کشیده شدند.

ویژگی‌های آثار اکسپرسیونیستی این دوره این بود که مضامین اجتماعی و روزمره: این آثار به بازتاب زندگی مردم و شرایط جامعه پرداختند. با الهام از فضاهای دینی، مراسم مذهبی و باورهای معنوی در قالب‌هایی جدید و شخصی به تصویر کشیدند.

نقاشان برجسته این جریان؛ هانیبال الخاص که آثار او با تأکید بر احساسات انسانی و استفاده از رنگ‌های زنده، جلوه‌ای خاص از اکسپرسیونیسم داشت. هوشنگ پزشک‌نیا که مضامین اجتماعی و چهره‌پردازی‌های او نمونه‌های بارز این گرایش بودند. جواد حمیدی که تأثیر این شیوه در ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی آثار او به چشم می‌خورد. منوچهر شیبانی که با استفاده از خطوط پرتحرک و تأکید بر درون‌مایه‌های عاطفی، به این سبک گرایش داشت. سیراک ملکونیان که آثار او، با بهره‌گیری از حالات انسانی و مضامین اجتماعی، نمونه‌ای از تأثیر مستقیم اکسپرسیونیسم در نقاشی ایران بودند.

گسترش استقبال از اکسپرسیونیسم و هنر مدرن در ایران، علاوه بر ایجاد موجی نوگرا در نقاشی معاصر، انتقاداتی را نیز برانگیخت. یکی از این انتقادات، به‌وضوح در نقدهای منتشرشده در مجله سخن منعکس شد. منتقد این مجله در نقدی بر آثار به‌نمایش‌درآمده در بی‌ینال سوم تهران به محدودیت دیدگاه و انتخاب موضوعات هنرمندان اشاره کرد. او انتقاد کرد که چرا هنرمندان ایرانی تنها به موضوعاتی نظیر آفتاب و برخی کلیشه‌ها می‌پردازند و از موضوعات متنوع‌تر غفلت می‌کنند.

فرح پهلوی با امکانات گسترده مادی و موقعیت سیاسی خود، نقشی کلیدی در حمایت از هنر مدرن ایران ایفا کرد. او به دلیل علاقه به همراهی با جریان‌های هنری جهانی و مدرنیته‌ای که از فرهنگ کاپیتالیسم جهانی منشعب بود، تلاش کرد ایران را با مدرنیسم هنری همگام کند.

او با حمایت مالی و معنوی از هنرمندان مدرن حمایت به هنرمندان امکان می‌داد آثار خود را آزادانه‌تر خلق کنند و در بسترهای حرفه‌ای به نمایش بگذارند. برگزاری بی‌ینال‌های نقاشی و ایجاد ارتباط با هنرمندان و منتقدان جهانی، به تقویت جایگاه هنر مدرن ایران کمک کرد. در کنار این‌ها فرح پهلوی یکی از کامل‌ترین مجموعه‌های هنر تجسمی مدرن را گردآوری کرد که نشان‌دهنده علاقه و تأثیر او بر این عرصه بود.

حمایت‌های افراطی فرح پهلوی از هنر مدرن، هرچند باعث گسترش هنر نوگرای ایران شد، اما به‌نوعی وابستگی به سبک‌ها و جریان‌های جهانی نیز دامن زد. این امر باعث شد برخی منتقدان احساس کنند که هنر معاصر ایران بیش از حد از هویت بومی خود فاصله گرفته و تحت‌تأثیر فرهنگ‌های بیگانه قرار گرفته است.

۲-۱ بستر اجتماعی سیاسی نقاشی

در ایران، ملی‌گرایی همواره درهم‌تنیدگی عمیقی با احساسات و باورهای دینی شکل گرفته و رشد کرده است. این ارتباط میان ملی‌گرایی و دین، ویژگی منحصربه‌فردی به تاریخ ایران بخشیده است که آن را از ملی‌گرایی سکولار رایج در برخی دیگر از نقاط جهان متمایز می‌کند.

با آغاز مشروطه، ملی‌گرایی به یکی از ارکان اصلی تحولات سیاسی و اجتماعی ایران تبدیل شد. در این دوره، بسیاری از رهبران و فعالان سیاسی تلاش کردند تا ملی‌گرایی را با مفاهیم دینی و اخلاقی تلفیق کنند و از این طریق، جامعه‌ای مبتنی بر ارزش‌های بومی و همسو با هویت ایرانی-اسلامی ایجاد کنند.

این روند، نشان‌دهنده آن است که ملی‌گرایی در ایران، برخلاف بسیاری از جوامع، هرگز به‌عنوان یک گفتمان جدا از دین ظهور نکرده است. این ویژگی منحصربه‌فرد به ملی‌گرایی ایرانی هویتی خاص بخشیده که همچنان در تحولات معاصر نیز نقش‌آفرین است. این جریان‌شناسی راه خود را در فضای هنر نیز به شکلی دیگر ادامه داده است.

در دوره پهلوی اول، هنرهای غیرکاربردی، از جمله نقاشی، در مقایسه با دیگر شاخه‌های هنری کمتر موردتوجه قرار گرفتند. این بی‌توجهی در کنار تمرکز حکومت بر مدرنیزاسیون زیرساخت‌های کشور، هنرهای تجسمی را در حاشیه قرار داد. در آن زمان، نقاشی به دو سبک اصلی محدود بود: نقاشی کمال‌الملکی و نگارگری ایرانی. هرچند این دو سبک نمایانگر بخشی از هویت هنری ایران بودند، اما از نظر جایگاه اجتماعی و حمایت رسمی، در حاشیه باقی ماندند (آشتیانی، ۱۴: ۱۳۵۸).

تا دهه ۱۳۲۰، نقاشی ایران تحت‌تأثیر سیاست‌های فرهنگی دولت و نهادهای وابسته، عمدتاً در قالب هنرهای احساسی و سنتی باقی‌مانده بود. این گرایش ملی‌گرایانه که از مکتب کمال‌الملک و نگارگری جدید الهام می‌گرفت، به‌عنوان شاخه‌های موردحمایت رسمی شناخته می‌شد. در این دوره، نقاشی بیشتر به بازنمایی واقع‌گرایانه و نمایش جلوه‌های زیبایی‌شناسانه ملی محدود می‌شد.

در دهه ۱۳۲۰، با تأسیس دانشکده هنرهای زیبا در دانشگاه تهران، پایه‌های نوگرایی در نقاشی ایران شکل گرفت. این دانشکده به‌عنوان نخستین مرکز آموزش رسمی هنرهای مدرن، نقشی کلیدی در تغییر مسیر نقاشی ایرانی ایفا کرد. دروس و آموزه‌های استادان این دانشکده، دانشجویان را به‌سوی رهایی از نقاشی‌های صرفاً طبیعت‌گرایانه هدایت کرد و آنان را با شیوه‌های مدرن مانند امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم آشنا ساخت.

در سال ۱۳۲۵، با همکاری انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی، نمایشگاهی گسترده از آثار نقاشان ایرانی برگزار شد. این نمایشگاه، نقطه عطفی در معرفی هنرمندان نوگرای ایرانی به شمار می‌رفت، اگرچه ترکیبی ناهمگون از سبک‌های مختلف مانند نقاشی‌های مکتب کمال‌الملک، آثار نگارگران ایرانی و آثار فارغ‌التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا بود (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ص ۴). آموزه‌های استادان دانشکده و تلاش دانشجویان برای فاصله گرفتن از سبک‌های سنتی، باعث شد تا هنرمندان ایرانی به سمت نوآوری حرکت کنند. در این میان، دو گرایش برجسته امپرسیونیسم ایرانی که متأثر از آزادی در قلم‌زنی و استفاده از رنگ‌های زنده بود، نوعی بیان شخصی‌تر از طبیعت ارائه می‌داد و اکسپرسیونیسم ساده‌سازی‌شده و دفرمه که تلاش برای بازنمایی احساسات و تأکید بر حالات درونی را نشان می‌داد، اگرچه در مقایسه با اکسپرسیونیسم غربی، جنبه ساده‌تری داشت؛ شکل گرفت.

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۰ و تثبیت قدرت محمدرضا شاه، دوره‌ای از ثبات نسبی سیاسی و اقتصادی در ایران آغاز شد که همراه با سیاست‌های مدرنیزاسیون و گسترش روابط با غرب بود. درعین‌حال، حکومت پهلوی همچنان بر ملی‌گرایی باستانی به‌عنوان بخشی از هویت‌سازی فرهنگی تأکید می‌کرد. این سیاست‌های دوگانه نیازمند هنری بود که هم‌زمان بتواند با هنر مدرن جهانی همگام شود و هویت ایرانی را بازتاب دهد.

در دهه ۱۳۳۰، فضای روشنفکری ایران به سمت حمایت از نقاشی مدرن و تلاش برای شکستن سنت‌های هنری گذشته سوق پیدا کرد. نسل جدید نقاشان با هدف رهایی از محدودیت‌های نقاشی واقع‌گرا و بهره‌گیری از سبک‌های مدرن، آثار خلاقانه‌ای خلق کردند که هویت ملی و نوآوری هنری را ترکیب می‌کرد.

یکی از گام‌های مهم در این مسیر، تلاش‌های احسان یارشاطر برای معرفی هنر مدرن به جامعه ایران بود. او از آذر ۱۳۳۳، در دوره پنجم مجله سخن، مجموعه‌مقالاتی با عنوان «آیا می‌توان از نقاشی جدید لذت برد؟» منتشر کرد. یارشاطر در این مقالات به تفاوت‌های هنر قرن بیستم با هنر گذشته پرداخت و تلاش کرد این سبک‌ها را برای مخاطبان ایرانی

ملموس و قابل‌درک سازد. برای توجیه تناسب نقاشی مدرن با جامعه ایران، به ریشه‌های غیرطبیعت‌گرای هنر سنتی ایران و به نقش ترکیب رنگ‌ها و اشکال در لذت بصری ایرانیان از هنرهایی مانند قالی اشاره کرد. یارشاطر تأکید کرد که همان‌گونه که زیبایی قالی در هماهنگی رنگ و شکل‌ها نهفته است، نقاشی مدرن نیز از این منظر می‌تواند برای ایرانیان لذت‌بخش باشد (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ص ۷).

با وجود تلاش‌های روشنفکرانه برای معرفی نقاشی مدرن در دهه ۱۳۳۰، حاکمیت وقت برای مدتی نزدیک به یک دهه نسبت به این سبک هنری روی خوش، نشان نمی‌داد. اداره هنرهای زیبا و سایر نهادهای دولتی، نقاشی مدرن را به‌عنوان عنصری که ممکن است ثبات و پیوستگی میراث هنر ملی را مختل کند، نقد می‌کردند. این مقاومت، بیانگر تلاشی بود برای حفظ هویت فرهنگی از طریق چارچوب‌های سنتی و ناسیونالیستی. گفتمان رسمی که بر ناسیونالیسم ایرانی و میراث‌فرهنگی تأکید داشت، چنان فراگیر بود که حتی بر نوگراترین نقاشان ایرانی نیز اثر گذاشت. نسل اول نقاشان مدرن، اگرچه با فرم‌ها و سبک‌های مدرن غربی آشنایی نسبی پیدا کرده بودند، اما در نهایت تحت‌تأثیر گفتمان ملی‌گرایی به دنبال خلق هنری ملی و مدرن بودند. این تلاش‌ها بازتاب‌دهنده نیاز به تطبیق عناصر هنر مدرن با هویت ایرانی بود. در همان سال‌های نخست دهه ۱۳۳۰، بسیاری از نقاشان نوگرای ایران جذب مشاغل دولتی و ادارات حکومتی شدند. این ارتباط نزدیک با دستگاه دولتی، تأثیر گفتمان ناسیونالیستی را بر آثار این نقاشان بیشتر تقویت کرد. تأکید بر ملیت در آثار آنان، به‌ویژه در محتوای آثار، بیشتر به چشم می‌خورد و تلاش شد تا میان نوگرایی در فرم و هویت ایرانی در محتوا پلی زده شود.

در این دوران، نقاشان نوگرا در پی یافتن زبانی هنری بودند که نه‌تنها از نظر فرم، مدرن و همگام با تحولات جهانی باشد، بلکه بتواند روح ایرانی را نیز در خود حفظ کند. این جستجو به شکل‌گیری نوعی هنر ملی-مدرن منجر شد که بعدها به یکی از ویژگی‌های متمایز نقاشی مدرن ایران تبدیل شد (اسماعیل‌زاده و شادقزوینی، ۱۳۹۶، ص ۱۲۴).

۳-۱ نقش نمایشگاه‌ها و بی‌ینال‌ها در مدرنیزاسیون هنر

در اواخر دهه ۱۳۳۰، با جدی‌تر شدن سیاست‌های مدرنیزاسیون در ایران، تحولات چشمگیری در عرصه هنر نوین رخ داد. این دوره، هم‌زمان با گسترش فعالیت نقاشان نوگرا و استقبال از آثار آنان در انجمن‌های فرهنگی بین‌المللی نظیر انجمن ایران و فرانسه و ایران و آمریکا، شاهد توجه بیشتر نهادهای دولتی به هنر مدرن بود. این هنر نوین، به‌ویژه با تکیه بر ماهیت ملی و قابلیت‌های مدرنیستی، به بستری مناسب برای تقویت تصویر ایران مدرن و معرفی آن در صحنه‌های بین‌المللی تبدیل شد.

یکی از مهم‌ترین اقدامات حکومت در این راستا، برگزاری نخستین بی‌ینال تهران در سال ۱۳۳۷ بود. اگر تأسیس دانشکده هنرهای زیبا در دهه ۱۳۲۰ را می‌توان آغاز رسمی نقاشی نوگرای ایران دانست، برپایی بی‌ینال تهران را باید به منزله تثبیت این جریان به‌عنوان مسیر اصلی هنر نقاشی ایران قلمداد کرد. این نمایشگاه فرصتی بود برای به‌رسمیت‌شناختن هنرمندان نوگرا و معرفی آنان به جوامع هنری معتبر جهانی.

اداره کل هنرهای زیبای کشور، در اهداف اعلامی برای بی‌ینال تهران، به‌وضوح به تشویق هنرمندان و معرفی آثار هنری ایران در جوامع بین‌المللی اشاره کرد. حضور ایران در بی‌ینال ونیز به‌عنوان یکی از معتبرترین نمایشگاه‌های جهانی، نه‌تنها دستاوردی هنری، بلکه نوعی افتخار ملی به شمار می‌رفت. در این راستا، انتشار بیانیه‌ای از سوی این اداره تأکید می‌کرد که: «شک نیست که عرضه‌داشتن آثار با ارزش و جالب در نمایشگاه ونیز، افتخار بزرگی برای کشور ما است.»

برگزاری این بی‌ینال، تنها به معرفی هنر مدرن محدود نمی‌شد، بلکه بخشی از دیپلماسی فرهنگی حکومت پهلوی نیز بود. توجه به هنر مدرن و نوگرا، در عین حفظ عناصر ملی‌گرایانه، تلاشی برای ارائه تصویری مدرن و همگام با تحولات جهانی از ایران بود. این اقدام، ضمن تقویت جایگاه هنر مدرن در داخل، به‌عنوان نماینده‌ای از فرهنگ ایرانی در عرصه جهانی عمل کرد (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ص ۱۰).

با وجود تلاش‌های حکومت برای ترویج نقاشی نوگرا و مدرنیسم در هنر ایران،

چالش‌های اساسی در مسیر پیشرفت این جریان وجود داشت. از جمله مهم‌ترین این چالش‌ها می‌توان به عدم شناخت عمیق هنرمندان نوگرا از مبانی و اهداف مکاتب هنری مدرن غربی اشاره کرد.

هنرمندان جوان که از طبیعت‌گرایی رها شده بودند، به‌جای ورود به قلمروهای عمیق‌تر ذهن و خیال، بیشتر بر شکل و ظاهر آثار هنری تأکید داشتند. آثار آنان که اغلب با خلاقیت‌های آنی و بدون پشتوانه فکری خلق می‌شد، نه‌تنها نتوانست با مخاطبان ارتباط برقرار کند، بلکه از تأثیرگذاری بر فرهنگ جامعه نیز بازماند. این وضعیت باعث شد که نقاشی نوگرا به شکلی بی‌ریشه و سطحی جلوه کند و پذیرش آن از سوی جامعه و منتقدان با مقاومت مواجه شود.

واکنش‌ها به آثار هنرمندان نوگرا و نمایشگاه‌هایی چون بی‌ینال تهران، اغلب شدید و منفی بود. منتقدان این جریان را به بی‌هنری و بی‌ذوقی متهم می‌کردند و آثار آنها را فاقد معنا و ارزش هنری می‌دانستند. جلال آل‌احمد، از جمله روشنفکران برجسته، نقدی تند و صریح به هنرمندان نوگرا وارد کرد. او با اشاره به تقلید بی‌هدف از تکنیک‌های غربی و عدم توانایی ارائه محتوای اصیل ایرانی، این‌گونه اظهار داشت:

«مباد گمان کنی به تارعنکبوت تکنیک غربی چهارمیخ شده‌ای! چون حتی در بی‌ینال ونیز در غرفه خارجی می‌نشانندت و آخر تو با این خارجی بودنت چه به دنیای غرب ارمغان می‌کنی؟ آیا قرار است تو هم مصرف‌کننده غرب باقی بمانی؟»

یکی از بزرگ‌ترین مشکلات هنر نوگرای ایران، عدم ارتباط با جامعه و فرهنگ بومی بود. هنرمندان نوگرا نتوانستند نیازها و حساسیت‌های فرهنگی جامعه ایرانی را در آثار خود بازتاب دهند. این جدایی، هنرمندان را به‌جای نمایندگی فرهنگ ایرانی، به مصرف‌کنندگان صرف مدرنیسم غربی تبدیل کرد (پریسا شاد قزوینی، ۱۳۹۰، ص ۲۸).

در اواسط دهه ۱۳۴۰، با برگزاری سومین بی‌ینال تهران، وضعیت هنر نقاشی نوگرای ایران به مرحله جدیدی از تثبیت و توسعه رسید. این دوره شاهد گسترش امکانات نمایشگاهی برای هنرمندان نوگرا و به‌ویژه در زمینه پشتیبانی دولتی و فرهنگی بود.. در

مقدمه کاتالوگ سومین بی‌ینال تهران آمده است که: «در بی‌ینال گذشته تهران نشان داد که آشفتگی فکر و پیروی از پسند غربی آن در هنر معاصر ما سهمی بزرگ دارد در صورتی که طبع هنرمند ایرانی و مقتضیات جامعه کنونی او شیوه‌های محلی و مستقل را طلب می‌کند.»

این عبارت به‌خوبی نشان‌دهنده چرخش فکری در سطح رسمی جامعه و هنر است. در این مرحله، به‌وضوح دیده می‌شود که نقاشی نوگرا در ایران دیگر نمی‌تواند فقط تقلیدی از هنر غرب باشد، بلکه باید بر پایه هویت ملی و شخصیت فرهنگی ایرانی بنا شود. این دیدگاه که بیشتر بر شیوه‌های محلی و مستقل تأکید داشت، نمایانگر یک تلاش برای بازگشت به ریشه‌ها و ترکیب هنر مدرن با فرهنگ بومی بود.

در پی برگزاری نخستین دوسالانه‌ها و نمایشگاه‌های هنری، جریان نقاشی نوگرای ایران وارد دوره‌ای از رشد کمی و کیفی شد. از جمله این اقدامات، می‌توان به تأسیس گالری‌ها، تشکیل گروه‌های هنری، و برگزاری نمایشگاه‌های مختلف در انجمن‌ها و دفاتر فرهنگی سفارت‌ها اشاره کرد. به‌ویژه، انجمن ایران و آمریکا و گالری‌ها نقش مهمی در معرفی و گسترش آثار هنرمندان نوگرا داشتند.

دهه ۱۳۴۰ را می‌توان به‌عنوان دوران تثبیت نقاشی نوگرای ایران در نظر گرفت. رشد اقتصادی در این دهه، به‌ویژه از طریق افزایش درآمد نفت، امکانات گسترده‌ای برای برنامه‌های فرهنگی ایجاد کرد. در برنامه چهارم عمرانی (۱۳۴۷-۱۳۵۲) که با هدف توسعه ملی و فرهنگی تدوین شده بود، نقاشی و هنر در بستر سیاست‌های اجتماعی قرار گرفت. این برنامه به طور خاص، احیای هنرهای ملی و حمایت از نوآوری‌های هنری را در دستور کار قرار داد.

بر اساس سیاست‌های فرهنگی برنامه چهارم عمرانی، تأکید زیادی بر نگهداری و احیای میراث‌فرهنگی و همچنین ایجاد تسهیلات برای ابداع هنری وجود داشت. از جمله برنامه‌های این دوره می‌توان به آموزش و گسترش فرهنگ ایرانی و تعامل با فرهنگ‌های دیگر اشاره کرد.

سومین بی‌ینال تهران و برنامه‌های فرهنگی در دهه ۱۳۴۰ به‌ویژه در دوره رشد اقتصادی ایران، به‌نوعی نقاشی نوگرای ایران را از یک جریان پراکنده به یک جریان هنری تثبیت‌شده و حمایت‌شده تبدیل کرد. همچنین، از آنجا که هنرمندان نوگرا به دنبال ایجاد ارتباطی اصیل و بومی با جامعه ایرانی بودند، مرحله جدیدی از ترکیب هنر مدرن و هویت ملی آغاز شد که با توجه به سیاست‌های حمایتی دولت و بسترهای فرهنگی جدید، در دهه‌های بعد به رشد و گسترش خود ادامه داد (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ص ۶).

در جریان برگزاری بی‌ینال‌های تهران، توجه غالب به‌ظاهر غربی پسند آثار و جلوگیری از شرکت آثار نگارگری، واقع‌گرا و طبیعت‌گرا، به یکی از مسائل اصلی تبدیل شد. این رویکرد به‌نوعی منجر به فقدان مباحث بنیادی در هنر ایران و عدم ارتباط با نیازهای واقعی جامعه آن زمان شد. در این نمایشگاه‌ها، بیشتر تمرکز بر مقبولیت در عرصه‌های جهانی و به‌ویژه در بی‌ینال ونیز بود و این باعث شد که مباحث اصلی هنر، همچون خاستگاه‌های فرهنگی و ضرورت‌های اجتماعی هنر نادیده گرفته شوند.

جلال آل‌احمد با نقد تند و دلسوزانه‌ای به نقاشی معاصر ایران اشاره می‌کند که «حرف اساسی من با نقاشان مدرن معاصر این است که اوضاع زمانی دستگاه‌های دولتی از این زبان گنگ شما و از این رنگ‌های چشم‌فریب که چیزی پشتش نیست، وسیله‌ای برای تحمیق خلایق می‌سازد.»

آل‌احمد بر این نکته تأکید دارد که آثار نقاشان نوگرا ارتباطی با ذهنیات جامعه ندارند و چیزی عمیق و با معنا در پس آثار آنها وجود ندارد. او معتقد است که نقاشی‌های نوگرا صرفاً به‌ظاهر رنگ‌ها و فرم‌ها توجه دارند و خاطره و ارتباطات معنوی را در مخاطب زنده نمی‌کنند. این رویکرد به‌وضوح در تضاد با اصول واقعی هنر است که باید بنیادهای فرهنگی و اجتماعی را در نظر بگیرد.

بی‌ینال پنجم تهران (۱۳۴۵) با تغییرات اساسی نسبت به دوره‌های قبلی برگزار شد. این دوره با مشارکت هنرمندان از کشورهای پاکستان و ترکیه و تغییر مکان برگزاری از کاخ ابیض به موزه نوبنیاد مردم‌شناسی مشخص می‌شود. یکی از تغییرات مهم این بی‌ینال،

مشارکت وزارت فرهنگ و هنر با پیمان سنتو بود. این همکاری با پیمان سنتو که یک پیمان سیاسی-نظامی میان ایران، ترکیه و پاکستان بود، به‌شدت مورد انتقاد قرار گرفت و از آن به‌عنوان دخالت آشکار خارجی‌ها در شکل‌دهی به هنر نوگرای ایران یاد شد.

انتقادها به این دوره از بی‌ینال به حدی جدی بود که بسیاری آن را گامی اشتباه و دورشدن از اهداف اولیه دانستند. در این بی‌ینال، ابعاد ملی نمایشگاه به هم ریخت و هیچ‌گاه به هدف آسیایی خود دست نیافت. در نهایت، این بی‌ینال تبدیل به بازتابی از یک پیمان سیاسی شد که نمی‌توانست در محافل فرهنگی هنری پذیرفته شود. این رویداد به طور قابل‌توجهی از هنر مستقل و دغدغه‌های واقعی جامعه ایرانی دور شد و بیشتر به ابزاری برای تحمیل سیاست‌های خارجی تبدیل شد (پریسا شاد قزوینی، ۱۳۹۰، ص ۲۹).

❁ ۲. نقش فرح دیبا در گسترش هنر مدرن

در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰، نقش فرح پهلوی در توسعه و گسترش هنر مدرن در ایران قابل توجه و بحث‌برانگیز بود. فرح دیبا، به‌عنوان ملکه ایران، علاقه زیادی به مدیریت امور فرهنگی و هنری داشت و در تلاش بود تا از طریق هنر و فرهنگ، چهره‌ای مدرن و ملی‌گرا از حکومت پهلوی به نمایش بگذارد. این فعالیت‌ها در زمانی صورت می‌گرفت که دستگاه سانسور و تفتیش حکومت شاه به اوج خود رسیده بود که این امر تناقضی در سیاست‌های فرهنگی دولت ایجاد می‌کرد. با این حال، فعالیت‌های دفتر مخصوص فرح از اواسط دهه چهل به بعد توانست در روند توسعه هنر و به‌ویژه هنر مدرن در ایران تأثیرگذار باشد. روشنفکران و کارگزاران هنری برجسته‌ای همچون سید حسین نصر، احسان نراقی، فیروز شیروانلو و احسان یارشاطر با این نهاد همکاری کردند. فرح در تلاش بود تا از امکانات فرهنگی و هنری برای ارتقاء سلیقه جامعه و آماده‌سازی مردم ایران برای پذیرش مدرنیسم استفاده کند. او هدف خود را آموزش همگانی و ارتقاء سطح سلیقه جامعه اعلام کرده بود.

یکی از مهم‌ترین نمونه‌های اقدامات فرهنگی فرح، جشن هنر شیراز بود که در

تخت جمشید برگزار می‌شد. این جشن که از ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۶ هر ساله برگزار می‌شد، ترکیبی از هنرهای سنتی ایران مانند تعزیه و موسیقی فولکلور با آوانگاردترین تحولات هنری غرب را به نمایش می‌گذاشت. در پیام فرح به مناسبت آغاز جشن هنر در ۱۳۴۶ آمده است: «از آنجا که اعتلای هنر در ایران و پیشرفت‌های هنرهای اصیل ملی پیوسته مورد توجه و علاقه خاص ما بوده است، جشن هنر به منظور برگزاری نخستین فستیوال بین‌المللی در شیراز آغاز شد.»

در این پیام، فرح به‌وضوح ملی‌گرایی و همسویی با تحولات هنری غرب را به طور هم‌زمان موردتأکید قرار می‌دهد. وی هدف خود را در ایجاد توازنی میان هنرهای سنتی ایران و هنرهای مدرن معرفی می‌کند و به‌این‌ترتیب می‌خواست نشان دهد که ایران می‌تواند هم از نظر هنری مدرن و هم از نظر فرهنگی کهن جایگاه ویژه‌ای داشته باشد. فرح در تلاش بود تا اقدامات فرهنگی‌اش به‌عنوان شخصی که فرهنگ ایران را احیا کرده است، در سطح جهانی موردتأیید قرار گیرد. در یک مصاحبه با خبرگزاری تلویزیون فرانسه که او را «سازنده و آفریننده فرهنگ ایران» می‌خواند، فرح تأکید می‌کند که فرهنگ ایران باید همچنان در کنار پذیرش مدرنیسم حفظ شود. او معتقد بود که کشورهای درحال‌رشد باید در مسیر صنعتی‌شدن، ارزش‌ها و سنت‌های فرهنگی خود را فدای مدرنیسم نکنند (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ص ۱۱).

از نیمه دوم دهه چهل، با تغییر سیاست‌های دولت و حمایت‌های مؤسسه‌های خصوصی وابسته به غرب، نوعی تازه از هنر معاصر در ایران شکل گرفت که بیشتر فرمایشی و سفارشی بود. این روند تا سال ۱۳۵۷، هم‌زمان با برگزاری جشن‌های هنر شیراز ادامه یافت. جشن‌های هنر شیراز که در ابتدا به‌عنوان یک فستیوال فرهنگی با هدف معرفی هنر مدرن ایرانی و غربی به وجود آمده بود، در دهه چهل و پنجاه تبدیل به رویدادی شد که بیشتر با سیاست‌های فرهنگی دولتی هم‌راستا بود و تحت‌تأثیر فشارهای سیاسی و اقتصادی، به ترویج نوع خاصی از هنر پرداخت. در همین دوران، تعداد محدودی گالری‌ها و مراکز هنری در تهران و دیگر شهرهای بزرگ ایران شروع به فعالیت کردند. این گالری‌ها

بیشتر به هنر نوگرا و مدرن علاقه‌مند بودند و آثار هنرمندان نوپرداز ایرانی را به نمایش می‌گذاشتند. از جمله گالری‌هایی که در این دوره به نمایش آثار نوگرا پرداختند، می‌توان به گالری هنر جدید، بورگز، سیحون، صبا، مس، لیتو، زروان، سامان و قندریز اشاره کرد. تمام این گالری‌ها و مراکز هنری تلاش می‌کردند تا هنر نوگرا را از شرایط آشفته و نابسامان آن دوره رهایی بخشند و راه‌حل مناسبی برای معرفی و پذیرش آن پیدا کنند. این تلاش‌ها بیشتر در چارچوب فرهنگی فرمایشی و در راستای سیاست‌های دولتی صورت می‌گرفت که به‌نوعی تلاش می‌کرد هنر ایران را در چارچوب موافقت‌های سیاسی و فرهنگی غربی قرار دهد (پریسا شاد قزوینی، ۱۳۹۰، ص ۲۹).

حمایت‌های دولتی از نقاشی مدرن در ایران در اواخر دهه چهل، به‌نوعی دخالت دولتی در امور هنری و گسترش حمایت‌ها از هنرهای معاصر به شمار می‌رود. این روند در پی دو عامل اساسی که ثقفی به آن‌ها اشاره دارد، شکل گرفت: اول این که پاسخگویی به نیازهای فرهنگی جدید: دولت به‌واسطهٔ تأسیس دانشکده هنر و هنرستان‌ها به‌نوعی نیاز جدید فرهنگی در زمینه آموزش‌وپرورش هنری ایجاد کرده بود. این اقدام از یک‌سو تلاش برای ایجاد یک نظام هنری بومی و از سوی دیگر پاسخ به تغییرات اجتماعی و فرهنگی به شمار می‌رفت که از طریق آموزش و تربیت هنرمندان نوگرای ایرانی به وجود آمده بود و دوم جلوگیری از دخالت سفارتخانه‌های خارجی: دولتمردان وقت ایران نگرانی‌هایی از اینکه سفارتخانه‌های خارجی و نهادهای خارج از ایران بتوانند نیازهای فرهنگی و هنری کشور را برطرف کنند، داشتند. به همین دلیل، دولت تلاش کرد تا با ایجاد گالری‌های خصوصی و خرید آثار هنرمندان ایرانی برای موزه‌ها، حمایت از هنر نوگرای داخلی را در دستور کار قرار دهد و بدین‌وسیله از وابستگی به فرهنگ غربی جلوگیری کند.

این اقدامات در راستای حمایت از هنر مدرن ایرانی و تقویت هویت فرهنگی ملی انجام می‌شد تا از یک‌سو هنرهای معاصر ایران شناخته شوند و از سوی دیگر وابستگی به فرهنگ و هنر غربی کاهش یابد. با این حال، این نوع حمایت دولتی گاه باعث

شکل‌گیری هنرهایی فرمایشی و سفارشی می‌شد که در آن هنرمندان موظف به خلق آثار هنری در چارچوب‌های مشخص و با اهداف سیاسی-فرهنگی دولت بودند (گزارشگر: ثقفی، ۱۳۷۵، ص ۴۰).

در دوران حکومت پهلوی، به‌ویژه در اواخر دهه چهل و اوایل دهه پنجاه، فرح دیبا به طور فعال در زمینه جمع‌آوری آثار هنری و حمایت از نقاشان نوگرای ایران نقش ایفا کرد. این اقدامات، بخشی از تلاش‌های او برای ایجاد تصویر مدرن و درعین‌حال حفظ هویت ملی از طریق هنر و فرهنگ بودند. در این راستا، موزه هنرهای معاصر تهران و فرهنگسرای نیاوران که تحت نظارت دفتر مخصوص فرح راه‌اندازی شدند، به مراکزی برای نمایش هنرهای معاصر ایران تبدیل شدند. وزارت فرهنگ، تحت نظارت مهرداد پهلبد، هم در گسترش هنر مدرن و ایجاد زیرساخت‌های هنری در کشور نقش مهمی داشت. برخی از اقدامات مهم وزارت فرهنگ و دیگر نهادهای حکومتی عبارت بودند از:

برگزاری پنج بی‌ینال در تهران که فرصتی برای نمایش هنر نوگرای ایرانی در سطح بین‌المللی بود. تأسیس دانشکده هنرهای تزیینی که به تربیت هنرمندان ایرانی در رشته‌های مختلف هنر و طراحی کمک می‌کرد. ایجاد گالری مهرشاه و مرکز فرهنگی آفتاب که به نمایش آثار هنری و ترویج هنر مدرن پرداخته و فضایی برای ارتباط هنرمندان ایرانی با فرهنگ‌های جهانی فراهم می‌آورد. اعطای بورس‌های مطالعاتی به خارج و ارتباط با بی‌ینال‌های جهانی نظیر بی‌ینال ونیز، نمایشگاه سن پائولو، سالن پاییز پاریس و نمایشگاه بال سوئیس که به معرفی هنرمندان ایرانی در عرصه‌های بین‌المللی کمک می‌کرد. علاوه بر این، بسیاری از مدیران رده‌بالا و سرمایه‌داران بخش خصوصی مانند خاندان لاجوردی، گروه صنعتی بهشهر و بانک‌ها نیز به خرید آثار هنری از نقاشان نوگرا علاقه‌مند شدند. این خریدها نه‌تنها به حمایت از هنر مدرن ایران کمک می‌کرد، بلکه به تقویت جایگاه اجتماعی هنرهای معاصر ایرانی نیز دامن می‌زد. برای نمونه، امیرعباس هویدا، نخست‌وزیر وقت، مجموعه‌ای از آثار هنری را برای نهاد نخست‌وزیری خریداری کرد. این مجموعه اقدامات، نشان‌دهندهٔ تلاش‌های دولتی برای ایجاد هنر مدرن با هویت

ایرانی و هم‌زمان ادغام هنرهای غربی به‌منظور نشان دادن چهره مدرن و پیشرفته ایران در عرصه‌های بین‌المللی بود (حسینی‌راد و خلیلی، ۱۳۹۱، ص ۱۱).

در اوایل دهه ۵۰، هنرمندان ایرانی در مواجهه با چالش‌های اقتصادی و اجتماعی و در شرایطی از سردرگمی و گرسنگی قرار داشتند. بسیاری از آن‌ها در تلاش بودند که آثاری خلق کنند که از یک سو، ریشه در فرهنگ و سنت ایرانی داشته باشد و از سوی دیگر، در دنیای هنر معاصر جهان به‌عنوان آثار قابل‌قبولی شناخته شود. این تلاش‌ها با تقلیب از سبک‌های غربی و روی‌آوردن به نقش‌مایه‌های تزیینی و ظاهر کهن که مرتبط با تمدن ایران بود، همراه شد.

این روند، بیشتر بر روی ظاهر و زیبایی‌شناسی تمرکز داشت تا محتوا و معنای عمیق‌تر که در هنر سنتی ایران نهفته بود. هنرمندان به‌ویژه در دوران محمدرضا شاه که سیاست‌های فرهنگی و هنری کشور تحت‌تأثیر الگوهای غربی قرار داشت، برای برآورده‌ساختن انتظارات حکومت و جامعه جهانی از هنر ایران، تا حد زیادی به تقلید از سبک‌های غربی روی آوردند.

این رویکرد که به‌نوعی در تقلید محض از هنر مدرن غربی در قالب‌های آوانگارد و هنر تجریدی نمود پیدا کرده بود، تعهد اجتماعی و ارتباط هنری با جامعه را کم‌رنگ کرده بود. در این فضا، هنر معاصر ایران در بسیاری از مواقع نتوانست به طور مستقیم و صادقانه به چالش‌های اجتماعی و سیاسی خود بپردازد و بیشتر بر ظاهرگرایی و نمایش آرمان‌های غربی متمرکز شد. این رویکرد از نظر بسیاری از منتقدان، منجر به‌نوعی بی‌هویتی و فقدان ارتباط حقیقی بین هنر و جامعه شد. در مجموع، سیاست‌های فرهنگی عصر محمدرضا شاه، به‌ویژه در زمینه هنر، موجب شد که بسیاری از هنرمندان ایرانی در این دوره، به‌جای پرداختن به مسائل اجتماعی و فرهنگی عمیق‌تر، بیشتر به دنبال قبول‌پذیری جهانی و دست‌یابی به سبک‌های رایج غربی باشند

در یک جمع‌بندی می‌توان فعالیت‌های فرح پهلوی را در حوزه هنر بدین شکل نام برد:

- حمایت از هنر مدرن و نقاشی مدرن

- تأسیس موزه هنرهای معاصر تهران

یکی از بزرگ‌ترین و مهم‌ترین اقداماتی که فرح دیبا برای ترویج هنر مدرن و نقاشی مدرن انجام داد، تأسیس موزه هنرهای معاصر تهران بود. این موزه به‌عنوان یک نهاد فرهنگی برجسته، به نمایش آثار هنرمندان مدرن ایرانی و بین‌المللی پرداخت و به یکی از مراکز مهم هنری کشور تبدیل شد.

موزه هنرهای معاصر تهران به جمع‌آوری و نمایش آثار هنرمندان مدرن و معاصر جهانی مانند پیکاسو، ماتیس، و جاکسون پولاک پرداخت و همین‌طور به هنرمندان ایرانی معاصر مانند سهراب سپهری، منوچهر یکتا و معاصرانی دیگر فرصت‌های نمایش و معرفی فراهم کرد.

- برگزاری نمایشگاه‌های هنری

فرح دیبا به طور فعال در برگزاری نمایشگاه‌های هنری که به نمایش نقاشی مدرن و هنر معاصر اختصاص داشتند، مشارکت داشت. این نمایشگاه‌ها به‌ویژه در موزه هنرهای معاصر و دیگر فضاهای فرهنگی برگزار می‌شد و نقش مهمی در ترویج و پذیرش هنر مدرن در ایران داشت.

- جشنواره‌های هنری و فرهنگی

فرح دیبا به برگزاری جشنواره‌های هنری و فرهنگی پرداخت که شامل نمایشگاه‌های نقاشی مدرن نیز بود. این جشنواره‌ها به‌عنوان یک پلتفرم برای معرفی آثار جدید و هنرمندان نوظهور عمل کردند.

- آثار کلکسیون موزه هنرهای معاصر

موزه هنرهای معاصر تهران به‌عنوان یک مرکز فرهنگی مهم، کلکسیونی از آثار هنرمندان مدرن جهانی و ایرانی را گردآوری کرد که شامل نقاشی‌های مدرن و معاصر بود. این آثار به طور مداوم در معرض دید عموم قرار می‌گرفت و به رشد و گسترش هنر مدرن در ایران کمک می‌کرد.

در واقع دولت تصمیم به تأسیس شورای ارشاد ملی گرفت که وظیفه آن کنترل

صداوسیما و ابزار تبلیغاتی بود. در نتیجه، پس از وقایع سیاسی ۱۳۳۲، نهادینه شدن صداهای انتقادی علیه سلطنت که از طریق بیان هنری به راهبردی مهم برای خنثی کردن هر نوع انتقاد مخالف تبدیل شد. در این مدت نگاه به هنر بازدید از نمایشگاه‌ها و موزه‌ها، مدرنیته را برای طبقه متوسط و بالای ایران به نمایش گذاشت. اعضای خانواده سلطنتی، لباس‌های آخرین گرایش‌های مد را می‌پوشیدند و اغلب در رسانه‌ها در حال بازدید از موزه‌ها به تصویر کشیده می‌شدند. فرح پهلوی به‌عنوان حامی هنرهای مدرنیستی نه‌تنها ناظر تولید هنر مدرنیستی بود بلکه بسیاری از نمایشگاه‌های هنر مدرنیستی را افتتاح کرد.

هنر نه‌تنها در سطح داخلی، بلکه در سیاست خارجی ایران نیز به نمادی برای ترقی کشور تبدیل شد. در مبارزه ایدئولوژیک علیه سوسیالیسم شوروی در طول جنگ سرد، ایران متحد نزدیک قدرت‌های غربی بود. ترویج و جمع‌آوری هنر مدرنیسم ابزار سیاسی مهمی برای برقراری ارتباط با کشورهای غربی بود. به‌ویژه به دلیل آن که هنر انتزاعی و مدرنیستی آمریکا در طول جنگ سرد به‌عنوان سلاح ایدئولوژیک عمل کرد که برتری فرضی را در برابر شرق سوسیالیستی نشان داد. در این زمینه توجه به این نکته مهم است که شیوه ادراک آثار هنری، چه از نظر سیاسی و چه از لحاظ زیباشناختی به‌شدت به بافت اجتماعی و تاریخی بستگی داد که تولیدات بصری را به‌عنوان هنر معرفی می‌کند. با درنظرگرفتن این موضوع ژاک رانسیر، فیلسوف فرانسوی، در نوشته‌های خود شجره‌نامه‌ای از رژیم‌های متفاوت را ایجاد کرده است که شناسایی و شناخت هنر را تعیین می‌کند. او با این کار نشان می‌دهد که هنر و سیاست حوزه‌های مجزایی نیستند، بلکه به‌شدت به هم مرتبط هستند. این امر به‌ویژه در مورد ایران آشکار می‌شود. جایی که ترویج نمایشگاه‌های هنرهای مدرنیسم با سلطنت پهلوی و نهادهای آن ارتباط تنگاتنگی داشت. ترویج رسمی و ادغام مدرنیسم در دکترین رسمی دولتی، یک استراتژی سیاسی فرهنگی مهم در انقلاب سفید، نوسازی رادیکال محمدرضا پهلوی بود (ناهیدی، ۲۰۲۰، ۴۸).

۳. رویدادهای جهانی و نسبت ایران با آن

سیر هنر مدرن در ایران از ابتدا در نسبت با وقایع جهانی گره‌خورده بود. با وجود آن که هنرمندان این حوزه تلاش داشتند تا مؤلفه‌های بومی را وارد کار کنند و دستگاه حکومتی نیز توجه زیادی به ملی‌گرایی در این عرصه نشان می‌داد اما در واقع همه این اتفاقات ذیل رویدادهای عرصه جهانی و منازعات بین‌المللی رقم می‌خورد و خط‌مشی و رویکرد کلی هنرمندان و سیاست‌مداران رو به‌سوی غرب داشته است.

برای درک درست این ارتباط ابتدا باید به وقایع جهانی و سیر و اثر آن در کشورهای تابع مانند ایران توجه کرد تا بتوان مختصات مسیر هنری ایران را به‌درستی دریافت.

دوران پهلوی دوم مصادف با قدرت‌گرفتن آمریکا در عرصه جهانی پس از جنگ جهانی دوم بود. آمریکا در شهریور بیست پس از دو دهه به نقش اصلی در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تبدیل شد که منجر به خروج انگلستان از جایگاه اول استعمار ایران و جایگزینی آن با آمریکا شد. بر همین اساس توجه به جریان‌شناسی وقایع غرب به خصوص آمریکا گشاینده مسیر شناخت تاریخ ایران پهلوی دوم و بالتبع آن هنر مدرن خواهد بود.

پس از پایان جنگ جهانی دوم نظام قدرت بین‌الملل به طور کامل تغییر کرد و دنیا در مواجهه با بلشویسم شوروی و امپریالیسم آمریکا قرار گرفت. دورانی که به نام جنگ سرد شهرت یافت.

۳-۱ جنگ سرد

پس از جنگ جهانی دوم که به کشته‌شدن بیش از ۵۰ میلیون نفر انجامید، دوره‌ای آغاز شد که به آن «جنگ سرد» گفته می‌شود. این دوره که از سال ۱۹۴۵ تا ۱۹۹۱ ادامه یافت، یکی از پیچیده‌ترین و متشنج‌ترین دوره‌های تاریخ معاصر به شمار می‌آید. جنگ سرد به دلیل درگیری‌های سیاسی، اقتصادی، و نظامی دو ابرقدرت وقت، آمریکا و اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، به یک پدیده اجتناب‌ناپذیر تبدیل شد. این دوران

باوجوداینکه هیچ درگیری نظامی مستقیم میان دو ابرقدرت وجود نداشت، اما همچنان شاهد کشمکش‌های شدید سیاسی و نظامی بود.

جنگ سرد در حقیقت نتیجه شکست و تجزیه کشورهای بزرگ پس از جنگ جهانی دوم، خلأهای قدرت، رقابت‌های ایدئولوژیک و بازسازی گسترده‌ای بود که در پی آن شکل گرفت. از مهم‌ترین ویژگی‌های این دوره، رقابت تسلیحاتی میان دو ابرقدرت، به‌ویژه در زمینه سلاح‌های اتمی، بود. این رقابت، همراه با جنگ‌های نیابتی و درگیری‌های پراکنده در مناطق مختلف جهان، بخشی از واقعیت‌های جنگ سرد به شمار می‌رود

گرچه در طول جنگ سرد هیچ‌گاه درگیری نظامی مستقیمی میان آمریکا و شوروی رخ نداد، اما کشورهای تحت‌تأثیر این دو ابرقدرت، به عرصه‌هایی برای رقابت و جنگ‌های نیابتی تبدیل شدند. این درگیری‌ها غالباً در آسیا، آفریقا، و آمریکای لاتین رخ می‌داد و به جنگ‌های پیچیده و خونین منجر می‌شد که برخی از آن‌ها همچنان آثارشان در این مناطق باقی‌مانده است. جنگ سرد در نهایت با سقوط کمونیسم و فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی در سال ۱۹۹۱ به پایان رسید. این رویداد به‌عنوان یک نقطه عطف در تاریخ قرن بیستم، تغییرات عمیقی در ساختارهای سیاسی و اقتصادی جهانی به وجود آورد و به‌ویژه موجب شکل‌گیری نظم نوین جهانی تحت رهبری ایالات متحده شد.

۲-۳ رابطه فرهنگی شوروی و آمریکا

شوروی به دلیل سابقه طولانی‌مدت حضور در عرصه‌های فرهنگی در طی قرن‌های گذشته ذخیره بزرگی از هنرمندان را در اختیار داشت. با کنار رفتن حکومت تزاری بعد از انقلاب ۱۹۱۷، حکومت بلشویکی توانست از همان استعداد و قریحه در جهت بسط نفوذ خود در جهان استفاده کند.

ادبیات و هنر شوروی در دوران جنگ سرد حاصل یک دوره زیست تاریخی از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، تصفیه بزرگ استالین و جنگ میهنی (جنگ جهانی دوم) است. در این دوره هنرمندانی که از تصفیه و جنگ جان سالم به در برده بودند به سه گروه تقسیم می‌شدند.

گروه اول افرادی مانند آلکسی تولستوی بودند که با اعتقاد به ایدئولوژی حزب در خدمت سیاست‌های حاکم بودند. دومین گروه افرادی بودند که با درک محدودیت‌های موجود، تا جایی که شرایط به آنها اجازه می‌داد به تولید آثار هنری می‌پرداختند و تلاش می‌کردند حرف و ایده خود را با وجود این محدودیت‌ها به جامعه برسانند و در نهایت گروهی دیگر نیز کژدار و مریز به تولید آثار هنری مشغول بودند و تلاش می‌کردند در چهارچوب تقیداتی که حاکمیت برای آنها ایجاد کرده بود به حیات هنری خود ادامه دهند

این در حالی است که حکومت شوروی در سال‌های حاکمیت خود بر اساس تئوری‌های اینترناسیونال خود اعتقاد داشت برای تولد جهان بی‌طبقه باید ایدئولوژی خود را در سراسر جهان جاری کند و این امر جز با فعالیت‌های فرهنگی و هنری مقدور نبود. ازاین‌رو برای پیشبرد اهداف خود در هر کشور با اتکا به شاخه فرهنگی احزاب کمونیست و هنرمندانی که به این احزاب گرایش پیدا کرده بودند تئوری‌های مارکسیستی - لنینیسمی خود را منتشر می‌کرد. شاهد این امر فعالیت‌های فرهنگی - هنری حزب توده (بازوی فعال حکومت شوروی) در ایران است که با جذب افرادی چون بزرگ علوی، صادق چوبک، صادق هدایت، ابراهیم گلستان و جلال آل‌احمد و بسیاری از هنرمندان و نویسندگان مشهور چند دهه حجم قابل‌توجهی از فضای فکری و فرهنگی کشور را تحت اداره خود داشت؛ ازاین‌رو در طرف مقابل این جنگ سرد جهانی، آمریکا نیز برای مقابله با این هجمه سراسری به خنثی‌کردن فعالیت‌های فرهنگی احزاب چپ در کشورهای مختلف جهان بپردازد.

جنگ سرد نه‌تنها در ابعاد نظامی و سیاسی، بلکه در دو حوزه اقتصاد و فرهنگ نیز تأثیرات عمیقی داشت. در حوزه اقتصادی، غرب به‌ویژه ایالات متحده، با تلاش‌های مستمر و صرف منابع فراوان، به دنبال پیشی‌گرفتن از شرق بود. این رقابت اقتصادی به‌ویژه در قالب پیشرفت‌های فناوری، صنعت، و نظام‌های اقتصادی نمود پیدا کرد و در نهایت، سرمایه‌داری و اقتصاد آزاد غرب را به‌عنوان الگویی موفق معرفی کرد. اما در زمینه ایدئولوژی و فرهنگ، جنگ سرد به شکل دیگری خود را نشان داد.

در این زمینه، جنگ فرهنگی آمریکا به یکی از ابزارهای اصلی در تضعیف شوروی و بلوک شرق تبدیل شد. ایالات متحده تلاش کرد تا با استفاده از رسانه‌ها و ابزارهای فرهنگی، به‌ویژه از طریق هنر، ادبیات، فیلم، موسیقی و سایر مظاهر فرهنگی، هویت و استحکام اجتماعی جوامع کمونیستی را زیر سؤال ببرد. این جنگ فرهنگی نه‌تنها به‌منظور تأثیرگذاری بر توده مردم بلکه با هدف بی‌هویت کردن روشنفکران و نخبگان سیاسی، فرهنگی، اقتصادی کشورهای بلوک شرق نیز صورت می‌گرفت.

یکی از عوامل اساسی که موجب فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی شد، همان جنگ فرهنگی آمریکا بود. این جنگ، با مهارت و برنامه‌ریزی دقیق، بر تمامی ابعاد زندگی اجتماعی و فکری تأثیر گذاشت. سازمان‌های اطلاعاتی و فرهنگی آمریکا، با صرف هزینه‌های گسترده، بر نویسندگان، هنرمندان، فیلم‌سازان، دانشگاه‌ها، مراکز علمی و حتی شخصیت‌های سیاسی، اقتصادی و نظامی شوروی و کشورهای کمونیستی تأثیر گذاشتند. این تأثیرات به‌گونه‌ای بود که در نهایت موجب فروپاشی از درون و زوال امپراتوری شوروی شد.

این جنگ فرهنگی، نه‌تنها در سطح نخبگان و سیاست‌مداران، بلکه در سطح عمومی و اجتماعی نیز به شکل‌های مختلف خود را نشان داد. ترویج ارزش‌های دموکراتیک و آزادی‌خواهانه در مقابل اقتدارگرایی و دیکتاتوری شوروی، به‌تدریج موجب تغییرات فرهنگی عمیقی در کشورهای بلوک شرق شد و در نهایت، این کشورها از درون تحت‌تأثیر شدید این جنگ فرهنگی قرار گرفتند.

به‌واقع تأثیر پروژه نفوذ غربی‌ها - به‌ویژه امریکایی‌ها - در فروپاشی ابرقدرت شرق غیرقابل‌کتمان است. ساده‌انگاری و گذار از این رهگذر خطای تحلیلی را به بار می‌آورد؛ چه اینکه با عمق‌کاوی و ریشه‌یابی مسئله، نکته حائز اهمیتی افشا می‌شود که ایالات متحده امریکا چگونه هم‌زمان در دوران جنگ سرد با راهبردهای جنگ نرم، فروپاشی شوروی را به نظاره نشست.

۳-۳ برنامه‌های سیا برای جنگ سرد فرهنگی

سال ۱۹۴۷ بنا بر قانون امنیت ملی سازمان اطلاعات مرکزی آمریکا (سیا)[1] ، رسماً تأسیس شد. سیا یک سازمان اطلاعاتی با هدف جمع‌آوری، ارزیابی و انتشار اطلاعات امنیت ملی بود. امضای ترومن، رئیس‌جمهور وقت ایالات متحده پایه این قانون است. رهبران نظامی، اجرایی و قانون‌گذار در فرایندهای تصمیم‌گیری از اطلاعاتی که این سازمان جمع‌آوری کرده بود؛ استفاده می‌کردند

کورد مه یر[2]، رئیس بخش عملیات بین‌المللی سیا و آرتور شلزینگر[3] دوست او، طبق طرحی که ملوین لاسکی[4] مطرح کرد؛ یک شبکه فرهنگی عظیم را در کل دنیا ایجاد کردند. برای این عملیات در سال ۱۹۵۰ در دولت ترومن، ۳۴ میلیون دلار هزینه شد

کنگره آزادی فرهنگی[5] که در ژوئن ۱۹۵۰ در برلین برگزار شد، یکی از مهم‌ترین و راهبردی‌ترین اقدامات سازمان سیا در جنگ فرهنگی دوران جنگ سرد بود. این کنگره با هدف ترویج ایدئولوژی‌های غربی و به‌ویژه ارزش‌های آمریکایی در برابر ایدئولوژی کمونیستی شوروی، به راه افتاد و نقش کلیدی در تغییر جهت‌های فکری و فرهنگی در کشورهای بلوک شرق ایفا کرد.

این کنگره که بیش از صد نویسنده، متفکر و هنرمند از کشورهای مختلف را گرد هم آورد، در واقع به‌عنوان یک جبهه تبلیغاتی پنهانی عمل می‌کرد که توسط سازمان اطلاعات مرکزی آمریکا پشتیبانی می‌شد. این اقدام در حقیقت تلاش داشت تا امپراتوری فرهنگی آمریکا را به نمایش بگذارد و به جهانیان نشان دهد که آمریکا فراتر از محصولات صنعتی مانند کادیلاک، همبرگر و تانک، ظرفیت‌های فرهنگی برجسته‌ای نیز دارد. یکی از مهم‌ترین اهداف این کنگره، ترویج تصویر آمریکا به‌عنوان یک سرزمین خلاق و مهد

1. Central Intelligence Agency (CIA)
2. Cord Meyer
3. Arthur Schlesinger
4. Melvin Lasky
5. Congress for Cultural Freedom

فرهنگ، ادبیات، و موسیقی بود. این کنگره نه‌تنها در راستای تبلیغ ایده‌های فرهنگی آمریکا عمل می‌کرد بلکه به‌عنوان یک پروپاگاندای فرهنگی، نقد شدیدتر کمونیسم و نظام شوروی را در دستور کار خود قرار داده بود. در این اجلاس، روشنفکران برجسته‌ای چون آرتور کوستلر[1]، ملوین لاسکی، سیدنی هوک[2]، ایناتسیو سیلونه[3] و جرج ارول[4] شرکت کردند

هسته اصلی این مبارزه مخفی، کنگرهٔ آزادی فرهنگی بود که توسط مایکل جاسلسون[5] - مأمور سیا - از ۱۹۵۰ تا ۱۹۶۷ اداره می‌شد. او بعدها به نویسنده‌ای سرشناس تبدیل شد. دستورها به شکل رمز از واشنگتن به آپارتمان محل زندگی جاسلسون و همسرش در پاریس انتقال می‌یافت. این سازمان تا زمان انحلال (۱۹۷۶) ده‌ها میلیون دلار از سیا دریافت کرد.

دستاوردهای این کنگره خصوصاً در دوره خودش بسیار قابل‌توجه بود و در اوج کار خود دارای نمایندگی در ۳۵ کشور و ده‌ها کارمند بود. کنگره آزادی فرهنگی، بیش از ۲۰ مجله معتبر منتشر می‌کرد و نمایشگاه‌های هنری برگزار می‌کرد؛ دارای یک سرویس خبری و تصویری بود و کنفرانس‌های بین‌المللی سطح بالایی را برنامه‌ریزی و برای موسیقی‌دانان و هنرمندان، جوایز و اجراهای عمومی ترتیب می‌داد. هدف این سازمان عاری ساختن روشنفکران اروپای غربی از دلبستگی به مارکسیسم و کمونیسم و گرایش دادن آنها به‌سوی رویکردهای نزدیک‌تر به شیوهٔ آمریکایی بود

دانشگاه‌های سرشناس ایالات متحده، مانند نیویورک، هاروارد، استنفورد و کلمبیا زیر نفوذ مستقیم سیا بود. به‌عنوان‌مثال بنیاد فارفیلد[6] در دانشگاه کلمبیا، از مراکز مهمی بود که بودجه عملیات فرهنگی سیا از مجاری آن به نهادهای فرهنگی منتقل می‌شد. ظاهراً این بنیاد به دست یک ثروتمند یهودی به نام جولیوس فلیشمن[7] تأسیس شده بود اما در

1. Arthur Koestler
2. Sidney Hook
3. Ignazio Silone
4. George Orwell
5. Michael Josselson
6. Farfield Foundation
7. Julius Fleischmann

حقیقت با بودجه سیا تأمین می‌شد. هدایت این بنیاد را جک تامپسون[1]، مأمور سیا و استاد دانشگاه کلمبیا، به عهده داشت.

در فهرست افرادی که با سیا همکاری داشتند و می‌توان آن‌ها را شوالیه‌های جنگ سرد فرهنگی نامید؛ نام‌های بزرگی مانند سرکارل پوپر[2]، توماس کوهن[3]، آرتور شلزینگر (پسر)، سرآیزایا برلین[4]، والت ویتمن روستو[5]، جیمز برنهام[6]، هانا آرنت[7]، سیدنی هوک، آرتور کوستلر، هنری لوس[8]، رابرت کانکوئست[9] دیده می‌شود. (Burstow, (۱۹۹۷))

۴-۳ سیا و نقاشی

حضور و اثرگذاری سیا در جنگ سرد فرهنگی بیش از هر چیز در عرصه سینما و ادبیات دیده شده است. از اولین تلاش‌های سازمان سیا، تولید فیلم و انیمیشن مزرعه حیوانات بود که سیاست‌های استالین را به چالش می‌کشید. در همین راستا آثار متعدد دیگری در بیشتر کشورهای بلوک غرب با مضامین ضدکمونیستی تولید می‌شد.

آثاری ازاین‌دست در دوران جنگ سرد در ژانرها و گونه‌های مختلف تولید می‌شد که هدایت این جنگ نرم را به عهده داشتند اما با این حال سایر عرصه‌های هنری و تبلیغی تا قسمتی از رصد افراد دور ماند و نحوه مدیریت سیا در این عرصه چندان دنبال نشد. در این دوران هنر مدرن انتزاعی در عرصه جهانی به شهرت رسید و هنرمندان بسیاری در اقصی‌نقاط جهان در پی تولید آثاری از دست بودند. در ابتدا

1. John Thompson
2. Sir Karl Popper
3. Thomas Samuel Kuhn
4. Isaiah Berlin
5. Walt Whitman Rostow
6. James Burnham
7. Hannah Arendt
8. Henry Luce
9. Robert Conquest

می‌توان به دیدگاه سیاست‌مداران آن سال‌ها یعنی هری ترومن اشاره کرد تا بستر این رخداد به‌درستی تبیین شود.

هری ترومن پس از بازدید از آثار رامبراند در گالری ملی در دفتریادداشت خود نوشته بود: نگریستن به کمال و سپس اندیشیدن به آثار کاهلانه و احمقانه هنر مدرن بسیار دلپذیر است. ترومن که هنر مدرن را به‌شدت سرزنش می‌کرد و دیدگاهی را مطرح کرد که هنر تجربی و بخصوص هنر انتزاعی را به تکان‌هایی روبه‌زوال یا مخل تشبیه می‌کرد.

در اواخر دهه ۱۹۴۰ گروهی از هنرمندان با عنوان اکسپرسیونیست‌های انتزاعی به وجود آمدند در واقع آنها به‌هیچ‌وجه گروه نبودند. دکونینگ[1] زمانی چنین هشدار داد: اینکه ما نامی برای خود برگزینیم بسیار مصیبت‌بار است، زیرا دست‌های نقاش در واقع ناهمگون بودند و بیشتر به حادثه‌جویی هنری علاقه داشتند تا به هرگونه وجه اشتراک رسمی زیباشناختی. اما گذشته مشابه، آن‌ها را به یکدیگر مربوط می‌کرد. بیشتر آنها برای پروژه هنرهای فدرال تحت طرح نیودیل[2] کار کرده بودند. برای دولت آثار هنری یارانه‌دار به وجود می‌آوردند و همچنین خود را در سیاست چپ‌ها دخالت می‌دادند. سرشناس‌ترین آنها جکسون پولاک[3] بود که در دهه ۱۹۳۰ در کارگاه کمونیستی یک نقاشی دیواری مکزیکی به نام داوید آلفارو سیکیروس[4] مشغول به کار بود.

در آن زمان یکی از منتقدان، در اکسپرسیونیسم انتزاعی نشانه‌هایی از توطئه کمونیستی یافته بود اما سیاست‌مداران فرهنگی آمریکا مزیتی متفاوت را در آن مشاهده کردند. اکسپرسیونیسم انتزاعی برای آنها از یک ایدئولوژی ضدکمونیستی سخن می‌گفت؛ ایدئولوژی آزادی و اقتصادی آزاد. آن چیزی که غیرتصویری و از نظر سیاسی نیست ساکت بود، همان نقطه مقابل و آنتی‌تز رئالیسم اجتماعی بود و این دقیقاً همان هنری بود که شوروی‌ها به‌شدت از آن تنفر داشتند

1. Willem de Kooning
2. New Deal
3. Jackson Pollock
4. David Alfaro Siqueiros

ایالات متحده آمریکا دو هدف عمده را برای استفاده از هنر در دوران جنگ سرد دنبال می‌کرد. هدف اول، جلوگیری از گسترش تفکر کمونیسم و همچنین مقابله با تهاجم‌های فرهنگی شوروی بعد از پایان جنگ.هدف دوم، معرفی آمریکا به‌عنوان پایتخت فرهنگ و هنر در دوران پس از جنگ سرد و در شرایط ویران شدن اروپا به‌عنوان مرکز تمدن جهان بود.

سیا بار دیگر برای پیشبرد اهداف خود را به بخش خصوصی آورد. در آمریکا بیشتر موزه‌ها به کلکسیون‌های هنری دارای مالکان و حامیان مالی خصوصی بودند؛ همان‌گونه که اکنون هستند. موزه هنرهای مدرن نیویورک در میان موزه‌های معاصر و مرتبط با هنر پیشتاز؛ برجسته‌ترین بود. در طول دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ رئیس این موزه نلسون راکفلر[1] بود. مادر او یکی از بنیان‌گذاران موزه در سال ۱۹۲۹ بود. نلسون هوادار زیرکی برای اکسپرسیونیسم انتزاعی بود که آن را نقاشی اقتصاد آزاد می‌خواند. در طول سال‌ها کلکسیون اختصاصی او به‌تنهایی بیش از ۲۵۰۰ اثر را شامل می‌شد هزاران اثر دیگر اتاق‌های انتظار و دیوارهای ساختمان‌هایی را که متعلق به بانک چیس منهتن راکفلر بودند؛ پوشانده بود.

موزه هنرهای مدرن که به طور مخفیانه با سیا همکاری می‌کرد؛ پوشش معقولی برای علاقه‌مندی‌های سیا به وجود آورده بود. بررسی کمیته‌ها و شوراهای موزه هنرهای مدرن حاکی از ازدیاد رابطه بین سازمانی بود. نخستین و برترین آن‌ها نلسون راکفلر بود که آژانس اطلاعاتی زمان جنگ دولت (CIAA)[2] را در آمریکای لاتین رهبری می‌کرد.

ادعای همکاری موزه هنرهای مدرن با طرح مخفیانه جنگ فرهنگی دولت اولین‌بار در مقاله‌ای با عنوان اکسپرسیونیسم انتزاعی سلاح جنگ سرد نوشته کاکرافت مطرح شد. این مقاله که در مجله مناظره هنری به چاپ رسید، چنین نتیجه‌گیری کرد که ارتباطات بین سیاست جنگ سرد فرهنگی و موفقیت اکسپرسیونیسم انتزاعی به‌هیچ‌وجه اتفاقی و تصادفی نیستند. اینها هر دو توسط برخی از مؤثرترین شخصیت‌های اداره‌کننده

1. Nelson Rockefeller

2. Coordinator of Inter-American Affairs

سیاست‌های موزه و حامی تاکتیک‌های روشنفکرانه جنگ سرد که برای جلب روشنفکران اروپایی طراحی شده بود به طور آگاهانه‌ای به وجود آمدند. علاوه بر این نکات را تصریح کرد در زمینه تبلیغات فرهنگی اهداف تشکیلات فرهنگی سیاه و طرح‌های بین‌المللی موزه هنرهای مدرن یکسان بودند و در واقع به طور دوجانبه و متقابل از یکدیگر حمایت می‌کردند.

حمایت کنگره آزادی فرهنگی از نقاشی‌های تجربی، به‌ویژه نقاشی‌های انتزاعی، بخشی از تلاش‌های گسترده‌تر آمریکا در جهت پروپاگاندای فرهنگی و ایجاد تصویری مثبت از خود در برابر بلوک شرق و به‌ویژه اتحاد جماهیر شوروی بود. این تلاش‌ها که در قالب جنگ سرد فرهنگی صورت می‌گرفت، هدف آن تأکید بر نوآوری‌های هنری و مدرنیت در مقابل زیباشناسی تصویری یا واقع‌گرایانه‌ای بود که معمولاً توسط کشورهای کمونیستی مانند شوروی ترویج می‌شد.

یکی از مؤسسات برجسته‌ای که به طور خاص در این مسیر فعالیت داشت، مؤسسه فارفیلد بود که همکاری نزدیکی با سازمان سیا داشت. سوابق موجود در این مؤسسه نشان می‌دهد که سیا به طور فعال از هنر مدرن و به‌ویژه نقاشی‌های انتزاعی حمایت می‌کرد. برای مثال، در سال ۱۹۵۹، مؤسسه فارفیلد کمک مالی ۱۰ هزار دلاری به شورای بین‌الملل موزه هنرهای مدرن اعطا کرد. این کمک‌ها به‌ویژه برای تهیه کتاب‌هایی در زمینه هنر مدرن جهت ترویج هنر غربی در کشورهای تحت سلطه شوروی مانند لهستان هزینه شد

دقیق‌ترین اسناد و افشاگری‌های مربوط به دخالت سیا در ترویج هنر، به‌ویژه هنرهای مدرن و انتزاعی در دوران جنگ سرد، از چندین منبع معتبر و گزارش‌های تحقیقاتی نشئت می‌گیرد. این اسناد بیشتر از طریق افشاگری‌های رسانه‌ای، کتاب‌ها و بررسی‌های محققان تاریخی گردآوری شده‌اند.

افشاگری‌های نیویورک‌تایمز (۱۹۷۷)

یکی از دقیق‌ترین و اصلی‌ترین منابع در این زمینه، افشاگری روزنامه نیویورک‌تایمز

در سال ۱۹۷۷ است. در این گزارش‌ها، نقش سیا در تأمین مالی سازمان‌های فرهنگی، از جمله «کنگره آزادی فرهنگی» (Congress for Cultural Freedom)، فاش شد. این گزارش‌ها نشان داد که چگونه سیا از طریق سازمان‌های واسطه مانند «بنیاد فورد»، «بنیاد راکفلر و دیگر سازمان‌های خیریه، به‌صورت غیرمستقیم بودجه‌های مربوط به برنامه‌های فرهنگی و هنری را تأمین می‌کرد (Petras, J. (۱۹۹۹)).

کتاب The Cultural Cold War (۱۹۹۹) نوشته فرانسیس استونر ساندرز

این کتاب یکی از جامع‌ترین و دقیق‌ترین منابعی است که دخالت سیا در حوزه هنر و فرهنگ را با استفاده از اسناد واقعی بررسی کرده است. ساندرز در این کتاب نشان می‌دهد که چگونه سیا از طریق کنگره آزادی فرهنگی و دیگر سازمان‌های پوششی، به حمایت از هنرمندان و نویسندگان برجسته جهان پرداخت. وی از طریق مصاحبه‌ها و اسناد منتشرشده توسط دولت آمریکا به بررسی دقیق نقش سیا در ترویج جنبش‌هایی مانند اکسپرسیونیسم انتزاعی پرداخته است.

این کتاب با استفاده از اسناد رسمی و مدارک بایگانی‌شده دولتی، از جمله مکاتبات و یادداشت‌های داخلی سیا، نشان می‌دهد که چگونه سیا از این ابزارهای فرهنگی برای پیشبرد سیاست‌های جنگ سرد استفاده می‌کرد. یکی از اسناد کلیدی که در این کتاب به آن اشاره می‌شود، مکاتبات سیا با نهادهای فرهنگی و نحوه تأمین مالی آن‌ها است.

اسناد مرتبط با کنگره آزادی فرهنگی (Congress for Cultural Freedom)

کنگره آزادی فرهنگی یکی از مهم‌ترین نهادهای فرهنگی بود که توسط سیا تأسیس و به طور مخفیانه تأمین مالی می‌شد. این نهاد، با برگزاری نمایشگاه‌های هنری و کنفرانس‌ها و انتشار مجلات فرهنگی، نقش مهمی در تبلیغ هنرهای مدرن و انتزاعی داشت. اسناد مربوط به فعالیت‌های این کنگره، از جمله مکاتبات داخلی و گزارش‌های مالی، بعدها در دسترس محققان قرار گرفت.

این اسناد نشان می‌دهند که چگونه کنگره آزادی فرهنگی در برگزاری نمایشگاه‌های هنری و ترویج نویسندگان و هنرمندان مانند جکسون پولاک و ویلم دکونینگ نقش داشته است. بسیاری از اسناد مالی که نشان‌دهنده حمایت‌های پنهانی سیا از این نهادها است، بعدها افشا شد و به‌دقت این همکاری‌ها را مشخص کرد.

گزارش‌های کمیته چرچ (۱۹۷۶)

کمیته سنای آمریکا به ریاست سناتور فرانک چرچ در سال ۱۹۷۶ تشکیل شد تا به بررسی فعالیت‌های مخفی سیا و دیگر سازمان‌های اطلاعاتی آمریکا بپردازد. این کمیته بخشی از فعالیت‌های خود را به بررسی دخالت سیا در حوزه فرهنگ و هنر اختصاص داد. گزارش چرچ به‌وضوح نشان داد که سیا از طریق نهادهای مختلف فرهنگی و دانشگاهی به طور مخفیانه از جنبش‌های هنری و روشنفکری حمایت می‌کرد.

این گزارش یکی از دقیق‌ترین منابع درباره فعالیت‌های سیا در زمینه هنر است و به‌ویژه نقش این سازمان در تأمین مالی برنامه‌های هنری و فرهنگی از طریق واسطه‌های خیریه و مؤسسات فرهنگی را نشان می‌دهد. گزارش‌های کمیته چرچ شامل شهادت‌های رسمی مقامات سیا و بررسی اسناد مالی مربوط به برنامه‌های فرهنگی این سازمان است.

کتاب "The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America" (۲۰۰۸) نوشته هیو ویلفورد

این کتاب نیز به بررسی دقیق‌تر نقش سیا در حوزه هنر و فرهنگ می‌پردازد و از اسناد و منابع مختلف برای افشای نحوه مدیریت فعالیت‌های فرهنگی توسط این سازمان استفاده می‌کند. ویلفورد در این کتاب توضیح می‌دهد که چگونه سیا از هنر مدرن و انتزاعی به‌عنوان ابزاری برای مقابله با نفوذ شوروی استفاده کرد و از هنرمندان و نویسندگان حمایت مالی پنهانی انجام می‌داد.

این کتاب نیز به مکاتبات داخلی سیا، اسناد مالی و گزارش‌های نهادهای پوششی

مانند موزه هنر مدرن (MoMA) و بنیاد فورد استناد می‌کند تا نشان دهد که چگونه سیاست‌های فرهنگی آمریکا توسط سیا مدیریت و هدایت می‌شد.

اسناد موزه هنر مدرن نیویورک (MoMA)

موزه هنر مدرن نیویورک (MoMA) یکی از مراکزی بود که نقش مهمی در ترویج جنبش اکسپرسیونیسم انتزاعی ایفا کرد. بسیاری از اسناد داخلی این موزه و ارتباطات آن با سیا و نهادهای مرتبط، نشان می‌دهند که چگونه سیا از این موزه به‌عنوان یکی از ابزارهای ترویج هنر مدرن در جهان استفاده کرد. نلسون راکفلر، یکی از اعضای هیئت‌مدیره MoMA، روابط نزدیکی با سیا داشت و نقش کلیدی در این روند ایفا کرد. اسناد مالی و مکاتبات نشان می‌دهند که چگونه این موزه از حمایت مالی پنهان سیا برای برگزاری نمایشگاه‌های هنری بین‌المللی بهره‌مند شد.

اسناد منتشرشده توسط بنیادهای خیریه

سیا از طریق بنیادهایی مانند بنیاد فورد و بنیاد راکفلر بودجه‌هایی را به برنامه‌های فرهنگی و هنری اختصاص می‌داد. برخی از این اسناد مالی که در دهه‌های بعد افشا شدند، نشان‌دهنده جریان‌های مالی بین این بنیادها و نهادهای فرهنگی مرتبط با سیا هستند. این اسناد بخشی از زنجیره تأمین مالی مخفیانه سیا برای ترویج هنر مدرن در سطح جهانی را روشن می‌کنند (Holler & Ullmann ,۲۰۱۶).

در میان این تحقیقات اسناد کمیته چرچ به شکل گسترده‌ای به تخلفات سیا در زمینه هنر پرداخته است.

کمیته چرچ[1] یک کمیته ویژه تحقیقاتی بود که در سال ۱۹۷۵ توسط سناتور فرانک چرچ از ایالت آیداهو به ریاست سنا تشکیل شد. این کمیته وظیفه بررسی سوءاستفاده‌های سازمان‌های اطلاعاتی آمریکا مانند سیا (CIA)، اف‌بی‌آی (FBI) و آژانس امنیت ملی

1. Church Committee

(NSA) را بر عهده داشت. این بررسی‌ها در پاسخ به افشاگری‌های گسترده‌ای بود که نشان می‌داد این سازمان‌ها در فعالیت‌های غیرقانونی و خلاف قانون اساسی، از جمله جاسوسی داخلی، دخالت در جنبش‌های سیاسی و اجتماعی و همچنین دخالت در فرهنگ و هنر، دست داشته‌اند.

نقش کمیته چرچ در افشای فعالیت‌های سیا در حوزه هنر:

یکی از موضوعات مهمی که کمیته چرچ به آن پرداخت، بررسی نقش سیا در ترویج هنر مدرن و اکسپرسیونیسم انتزاعی بود. این کمیته با دسترسی به اسناد داخلی و تحقیقات مستقل، نقش پنهان سیا در تأمین مالی و هدایت برخی نهادهای فرهنگی مانند کنگره آزادی فرهنگی[1] و موزه‌ها را بررسی کرد. این نهادها به طور غیرمستقیم توسط سیا تأمین مالی می‌شدند تا هنرمندان و نویسندگان غربی را برای مقابله با نفوذ فرهنگی شوروی در جنگ سرد حمایت کنند.

یافته‌های کلیدی کمیته چرچ:

۱. **تأمین مالی پنهانی سیا:** کمیته چرچ نشان داد که سیا از طریق نهادهای واسطه و بنیادهای خیریه، برنامه‌های فرهنگی را حمایت مالی می‌کرد. این حمایت‌ها به‌ویژه در مورد جنبش‌های هنری مانند اکسپرسیونیسم انتزاعی صورت می‌گرفت تا ارزش‌های غربی همچون آزادی و خلاقیت فردی در برابر هنر دولتی و ایدئولوژیک شوروی به نمایش گذاشته شود.

۲. **نقش نهادهای فرهنگی:** اسناد کمیته چرچ نشان داد که نهادهایی مانند موزه هنر مدرن نیویورک (MoMA) و دیگر مؤسسات هنری به طور غیرمستقیم از بودجه‌های پنهانی سیا بهره‌مند شدند. این نهادها با برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی و ترویج هنرمندان آمریکایی، به‌عنوان ابزارهای فرهنگی در جنگ سرد مورداستفاده قرار گرفتند.

1. Congress for Cultural Freedom

۳. **بررسی مکاتبات و اسناد داخلی سیا:** یکی از بخش‌های مهم تحقیقات کمیته چرچ، بررسی مکاتبات و اسناد داخلی سیا بود که نشان‌دهنده برنامه‌های مخفیانه سیا برای تأثیرگذاری بر فرهنگ و هنر جهانی بود. این اسناد نشان دادند که چگونه سیا از فرهنگ به‌عنوان یک سلاح نرم در جنگ سرد استفاده می‌کرد (Johnson, L. K. (۲۰۱۳).).

❁ نتیجه‌گیری

هنر در هر عصری ریشه در تحولات فکری و ذهنی هر جامعه داشته است اما با شکل‌گیری استعمار در قرون معاصر، جریانی از سوی کشورهای استعمارگر به سمت کشورهای دیگر به راه افتاد که اخلاق و فرهنگ و سبک زندگی و بالتبع هنر آنان را در راستای اهداف کشورهای استعمارگر تعریف می‌کرد، بی‌آنکه ریشه در تمدن و فرهنگ همان کشور داشته باشد.

آخرین استعمارگر دنیای مدرن یعنی آمریکا دیرتر از سایر رقبایش وارد عرصه استعمار و چپاول کشورها شد و از همین رو سرعت بالاتری نسبت به آنان در تغییر ساختار کشورهای تابعه خود داشت.

پس از جنگ جهانی دوم و تضعیف قدرت‌های اروپایی، آمریکا با ساختار لیبرالیستی خود در مقابل افکار بلشویکی شوروی قرار گرفت و دنیا به دو بلوک شرق و غرب تقسیم شد و منازعه‌ای قدرتمند در همه عرصه‌های اقتصادی و سیاسی و فرهنگی و هنری میان دو ابرقدرت شکل گرفت.

باتوجه به این که هدایت سیاست‌های تبلیغی و هنری برای آمریکا که شعار آزادی‌طلبی را در مقابل سیستم شوروی داشت؛ کاری دشوار بود و سبب می‌شد نگاه اذهان عمومی به آمریکا تغییر کند؛ از سیستم دیگری بهره گرفت.

سیا؛ سازمان اطلاعات مرکزی آمریکا با کمک نهادها و مؤسسه‌های مختلفی به‌صورت پنهان جهت‌دهی به جریان هنری جهانی را در پیش گرفتند. بیشترین تلاش‌ها در دو حوزه

ادبیات و سینما شکل گرفت اما سیا از هنرهای دیگر مانند موسیقی، تئاتر و نقاشی غافل نبود.

در حوزه نقاشی، سیا از اکسپرسیونیسم انتزاعی که تداعی‌کننده اقتصاد آزاد بود برای مقابله با رئالیسم شوروی استفاده کرد. تبدیل این گرایش به یک جریان جهانی به کمک موزه هنرهای معاصر نیویورک به سرپرستی راکفلرها و مؤسساتی مانند بنیاد فورد و فارفیلد که برگزارکننده جشنواره‌ها و گالری‌ها و تشویق و حمایت مالی هنرمندان این گرایش بودند؛ اتفاق افتاد.

آمریکا با توجه به قدرت و نفوذ شوروی در عرصه اقتصادی و سیاسی، به سمت نفوذ فرهنگی در شوروی و کشورهایی که در معرض تفکر کمونیستی بودند؛ حرکت کرد.

ایران به دلیل هم‌جواری با شوروی و داشتن مرزهای طولانی با این کشور یکی از مهم‌ترین اهداف آمریکا بود. از طرف دیگر موضوع نفت ایران نیز مولفه‌ای جدی برای توجه آمریکا به ایران بود.

آمریکایی‌ها از سال‌ها قبل به این نتیجه رسیده بودند که وجود دولت‌های قوی و مقتدر وابسته به خود می‌تواند جلوی نفوذ شوروی را بگیرد. اما تجربه قبلی نشان داده بود که تنها دولت قدرتمند کافی نیست و باید مردم کشورها را نیز در مقابل نفوذ کمونیسم قدرتمند ساخت و آن‌ها را با سرمایه‌داری تجهیز کرد. این تجهیز احتیاج به تغییر تفکر و سیستم زندگی داشت.

به همین جهت در کنار فعالیت‌های اقتصادی و ورود آمریکا به تاروپود نظام اجتماعی ایران، تأسیس بنگاه فرانکلین و در دست‌گرفتن جریان فکری و هنری در ایران، پخش فیلم‌های متعدد در مناطق مختلف ایران با حمایت دانشگاه سیراکوز و شکل‌دادن به محافلی مانند انجمن ایران و آمریکا به شکل‌دهی جامعه هنری ایران کمک کرد.

در عرصه نقاشی، تقابل جدی میان سنت‌گرایان هنر نقاشی ایران و جریان هنر مدرن، حمایت‌های سفارتخانه‌ای و دولتی به‌خصوص دفتر فرح سبب گسترش نفوذ و یکه‌تازی این جریان در نقاشی شد.

ارتباط فرح دیبا با سیا به طور مستقیم و واضح ثبت نشده است، اما فعالیت‌های فرهنگی و هنری او تحت حمایت محمدرضا پهلوی و تأثیرات گسترده‌تر جنگ سرد و سیاست‌های ایالات متحده به طور غیرمستقیم با منافع فرهنگی و دیپلماتیک سیا هم‌راستا بوده باشد.

در یک نگاه کلی با ترسیم مسیر حرکت سیا در مدیریت جریان نقاشی انتزاعی در جهان و فعالیت‌های فرح پهلوی در ایران، شباهت جریانی به‌صورت تام وجود دارد.

برگزاری گالری‌ها و نمایشگاه و بی‌ینال‌ها در جهت تثبیت این جریان در هنر ایران بود اما به دلیل آن که ارتباط زنده‌ای با مردم جامعه برقرار نمی‌کرد، حوزه نفوذش در همان محافل بسته می‌ماند.

در نهایت با وجود آن که در عرصه هنر به خلاقیت آزاد و رها از هر قیدوبند از هر ایدئولوژی تأکید بسیار می‌شود و هر نوع چهارچوب اخلاقی یا دینی را مختل‌کننده جریان خلاقیت می‌دانند؛ اما در این سیر می‌توان مشاهده کرد که ساختار قدرت چگونه می‌تواند از راستای اهداف خود و تأمین نیازهای بعضاً استعماری خود، دست به ساخت، هدایت و جریان‌سازی گرایش موردنظر خود بکند.

❁ منابع:

۱. آبراهامیان، یرواند؛ گل‌محمدی، احمد؛ و فتاحی ولی‌لایی، محمد ابراهیم. (۱۳۷۷). ایران بین دو انقلاب : درآمدي بر جامعه‌شناسی سیاسی ایران معاصر. تهران: نشر نی.

۲. آرین‌پور، یحیی. (۱۳۵۵). از صبا تا نیما (تاریخ ۵۰ سال ادب فارسی). تهران: امیرکبیر، کتابهای جیبی.

۳. اسماعیل‌زاده، خیزران؛ و شادقزوینی، پریسا. (۱۳۹۶). نقش گفتمان‌های متأثر از «ملیت» در برساخت گرایش‌های هنر نوگرای ایران عصر پهلوی (با تأکید بر نهادهای حامی هنر به‌عنوان میانجی). جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۷ (۹)، ۱۰۹-۱۳۲.

۴. بارنز، جک؛ و صابری، مسعود. (۱۳۸۲). امپریالیسم ایالات متحده جنگ سرد را باخته است. تهران: طلایه پرسو.

۵. برلین، آیزایا؛ و رضایی، رضا. (۱۳۹۲). ذهن روسی در نظام شوروی : فرهنگ روسیه در دوره‌ی کمونیسم. تهران: انتشارات ماهی.

۶. پاکباز، روئین. (۱۳۷۸). دایره‌المعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک. (موسسه فرهنگ معاصر). تهران: فرهنگ معاصر.

۷. پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز. تهران: نشر نارستان.

۸. پریسا شاد قزوینی. (۱۳۹۰). بررسی وجه نوگرایی در نقاشی معاصر ایران (۰۲۳۱ - ۷۵۳۱ ه.ش). نشریه جلوه هنر، (۵).

۹. پلینو، جک سی؛ آلتون، روی؛ و پستا، حسن. (۱۳۷۵). فرهنگ روابط بین‌الملل. تهران: فرهنگ معاصر.
۱۰. ترنر، استنزفیلد؛ و زارع، بهروز. (۱۳۸۸). پیش از خواندن بسوزانید: رؤسای جمهور، مدیران اطلاعات مرکزی و اطلاعات سری آمریکا. (موسسه اطلاعات). تهران: اطلاعات.
۱۱. جنکینز، تریشا؛ و یزدیان، امیر. (۱۳۹۴). دلقک‌ها و آدمکش‌ها: نقش سازمان سیا در هالیوود. تهران: ترجمان علوم انسانی.
۱۲. جهانبگلو، رامین؛ و سامعی، حسین. (۱۳۷۹). ایران و مدرنیته: گفت و گوهایی با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینه رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن. تهران: نشر گفتار.
۱۳. جونز، کارول برایان؛ محقق، بابک؛ و قاسمیان، مسعود. (۱۳۹۵الف). جنگ سرد. تهران: فرهنگ جاوید.
۱۴. حسینی‌راد، عبدالمجید؛ و خلیلی، مریم. (۱۳۹۱). بررسی نقش جریان‌های فکری و حکومتی در رویکرد ملی‌گرایانه نقاشی نوگرای ایران در دوران پهلوی. هنرهای زیبا - نقاشی، ۴۹ (۴)، ۵-۱۷.
۱۵. ذوالنوری، سید فرزاد؛ و پروانه، فرهاد. (۱۳۹۶). نگاهی به جنگ سرد، عوامل، ماهیت و پیامدها. آفاق علوم‌انسانی، ۱ (۱)، ۱۰۱-۱۱۶.
۱۶. زین، هوارد؛ و صالحی علامه، مانی. (۱۳۹۰). تاریخ آمریکا از ۲۹۴۱ تا۱۰۰۲. تهران: کتاب آمه.
۱۷. ساندرز، فرانسیس استانر. (۱۳۸۲). جنگ سرد فرهنگی: سیا در عرصه فرهنگ و هنر. (بنیاد فرهنگی پژوهشی غرب‌شناسی). تهران: انتشارات غرب‌شناسی.
۱۸. عباس ایزدی؛ و حسنوند، محمدکاظم. (۱۳۹۵). بازخوانی نقاشی سقاخانه از منظر هرمنوتیک گادامر. پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران، ۲۱ (۴)، ۲۱-۳۰.
۱۹. فروپاشی ابرقدرت شرق با موریانه «نفوذ»/تمرکز آمریکا بر «غرب‌گرا»ها. (۲۰۱۹، ۱۰ مارس). بازیابی ۵ بهمن ۲۰۲۰، از ۴۵۴۷۵۴۵/فروپاشی-ابرقدرت-شرق-https://www.mehrnews.com/news/با-موریانه-نفوذ-تمرکز-آمریکا-بر-غرب-گرا-ها
۲۰. فونتن، آندره؛ و مهدوی، عبدالرضاهوشنگ. (۱۳۶۴الف). تاریخ جنگ سرد (ج ج ۲). تهران: نشر نو.
۲۱. فونتن، آندره؛ و مهدوی، عبدالرضاهوشنگ. (۱۳۶۴ب). تاریخ جنگ سرد (ج ج ۱). تهران: نشر نو.
۲۲. کندی، پل؛ ، ؛ قائدشرفی، محمد؛ موفقیان، ناصر؛ و تبریزی، اکبر. (۱۳۷۱). ظهور و سقوط قدرتهای بزرگ: تحولات اقتصادی و کشمکش‌های نظامی در سالهای ۰۰۵۱ تا ۰۰۰۲ (متن کامل). تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۲۳. گزارشگر: ثقفی، مراد. (۱۳۷۵). شهر و عرضه اجتماعی هنر (نگاهی به تجربه تالار قندریز). گفتگو، ۱۳ (۴)، ۳۷-۵۴.

۲۴. گودرزی، غلامرضا؛ و توسلی، غلامعباس. (۱۳۸۲). دین و روشنفکران مشروطه. تهران: اختران.

۲۵. گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۴). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر. (سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت).

۲۶. مجابی، جواد؛ و امامی، کریم. (۱۳۷۶). پیشگامان نقاشی معاصر ایران «نسل اول.» تهران: هنر ایران.

۲۷. هالیدی، فرد؛ و همایون‌پور، هرمز. (۱۳۶۴). تکوین دومین جنگ سرد جهانی. تهران: : آگاه.

۲۸. ورنویت، استیون؛ ،؛ ریبی، جولیان؛ بهتاش، پیام؛ ریبی، جولیان؛ و پورپیرا، ناصر. (۱۳۸۳). گرایش به غرب: (در هنر قاجار، عثمانی و هند). تهران: کارنگ.

۲۹. ویتنی، جوئل؛ و طالبی، پرناز. (۱۳۹۷). خبرچین‌ها : سیا چگونه نویسندگان مشهور را فریب می‌داد. تهران: کتاب کوچه.

30. Burstow, R. (1997). The Limits of Modernist Art as a'Weapon of the Cold War': reassessing the unknown patron of the monument to the Unknown Political Prisoner. Oxford Art Journal, 20 (1), 68-80.

31. Johnson, L. K. (2013). James Angleton and the Church Committee. Journal of Cold War Studies, 15 (4), 128–147. https://www.jstor.org/stable/26924366

32. Holler, M. J., & Ullmann, B. K. (2016). Abstract Expressionism as a Weapon of the Cold War 1. In Culture and External Relations (pp. 119-136). Routledge.

33. Petras, J. (1999). The CIA and the cultural Cold War revisited. MONTHLY REVIEW-NEW YORK-, 51, 47-56.

34. Nahidi, K. (2020). Illness as Political Metaphor in Modernist Arts in Iran. Artl@ s Bulletin, 9 (1), 4.