صفحات ۲۷-۳۷ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی • دوره ۶ • شماره ۴ • زمستان ۱۴۰۲

جستاری در صورت و محتوای نقاشی اجتماعی-انتقادی دهه ۹۰ ایران*

سمیرا رویان[**1]، مرضیه یارعلی**[2]

[1] استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[2] کارشناس ارشد نقاشی، گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۸، پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۰/۱۱

چکیده

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های هنر معاصر که آن را از هنر مدرن متمایز می‌سازد، خارج‌شدن از انحصار یک طبقهٔ اجتماعی خاص و پرداختن به اقلیت‌ها و خرده فرهنگ‌هایی است که پیش از این امکان دیده‌شدن نداشتند. نقاشی معاصر ایران در جریان انقلاب اسلامی موفقیت چشمگیری در همراهی با جریان‌های اجتماعی به‌دست آورد و قابلیت‌های خود برای بر هم زدن نظم نمایشی را به اثبات رساند. با توجه به فراگیرشدن جریان هنر اجتماعی-انتقادی در جهان و ضرورت مطالعه ویژگی‌های این جریان، هدف پژوهش حاضر تبیین مضامین اجتماعی بازتاب‌یافته در نقاشی دهه ۹۰ ایران و چگونگی بازنمایی این مضامین در نقاشی‌ها بود. بدین منظور علاوه بر نقاشی‌های برگزیده جشنواره‌های ملی، مستندات گالری‌های خصوصی و صفحه شخصی هنرمندان برای یافتن آثاری منطبق با تعریف نقاشی اجتماعی بررسی شدند. شیوه گردآوری اطلاعات اسنادی و میدانی و روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که، بحران هویت انسان معاصر و ضرورت بازنگری در نظام‌های تمایزگذاری اجتماعی، تخریب محیط زیست و پیامدهای ناشی از آن بر حیات انسان‌ها و ناامیدی فزاینده به واسطه‌ی از دست‌رفتن رفاه و معنویات، مهم‌ترین مضامین اجتماعی نقاشی این دهه هستند. هنرمندان در این آثار ضمن استفاده از المان‌های آشنا برای مخاطب به برهم زدن انگاره‌ی موجود پرداخته‌اند و در این راه از سوررئالیسم و دفرماسیون، کنار هم قرار دادن عناصر نامتجانس، استفاده از زبان کلامی در همراهی تصویر، ترکیب‌بندی نامتعارف و به‌هم ریخته، رنگ‌های تیره یا اکسپرسیو و سبک فردی استفاده کرده‌اند تا مخاطب را در حالتی از ابهام و تعلیق قرار داده و به تأمل در وضعیت موجود وادارند.

واژگان کلیدی
نقاشی معاصر ایران، هنر اجتماعی، رویکرد انتقادی، هنر به مثابه نقد، آشنایی‌زدایی.

استناد: رویان، سمیرا، و یارعلی، مرضیه (۱۴۰۲)، مطالعه تحلیلی مؤلفه‌های رویکرد اجتماعی-انتقادی در نقاشی دهه ۹۰ ایران. *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۴)، ۲۷-۳۷. DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2024.2001039.1336

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «تحلیل کیفی ویژگی‌های هنر اجتماعی ایران با تأکید بر آثار نقاشان دهه ۷۰ تا ۹۰ خورشیدی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در سال ۱۴۰۰ در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۸۲۸۸۳۷۰۱، E-mail: s.royan@modares.ac.ir.

مقدمه

نقش اجتماعی هنر به لحاظ تأثیرگذاری بر افراد همواره مورد توجه بوده است، اما واژه «هنر اجتماعی» مفهومی مرتبط با هنر معاصر است که ریشه در آرای نظریه پردازان مکتب فرانکفورت و رویکرد انتقادی متأثر از آن دارد. اساس نظریه انتقادی برملاساختن روابط قدرت در پس پدیده‌های به ظاهر طبیعی انگاشته شده است؛ ولی هدف نظریه پردازان انتقادی نفی تمامی اشکال سلطه نیست، بلکه بررسی چگونگی تکوین و نقش آن‌ها به منظور دگرگون ساختنشان برای دست‌یافتن به جهانی بهتر است (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۶۹۲-۶۹۳). بر مبنای این رویکرد بود که نقد نابرابری‌های اجتماعی به عرصه‌ی هنر نیز کشیده شد و نام هنر اجتماعی به خود گرفت. هنر اجتماعی، برای مقابله با سلطه و به منظور اصلاح وضعیت جامعه، رویکرد هنر به مثابه نقد را پیش می‌گیرد.

پیشینه‌ی هنر اجتماعی ایران به تحولات پس از جنبش مشروطه باز می‌گردد و اولین تجلی آن را می‌توان در ادبیات دید. در سال‌های پس از جنگ سرد، حضور گسترده گرایش‌های چپ موجب شکل‌گیری محافل و انجمن‌های نقد و نظر در میان نویسندگان و هنرمندان شد که ظهور هنر انتقادی با توجه به موضوعاتی نظیر ضدیت با امپریالیسم، از خود بیگانگی، و ظلم بر طبقه فرودست کارگری را در پی داشت. هنر انتقادی و اجتماعی ایران در زمان اوج گیری اعتراضات علیه رژیم پهلوی موضوعات و مؤلفه هایش را از دل جامعه پروراند و توانست بسیار تأثیرگذار باشد و در این میان آثار هنرمندان نقاش جایگاه ویژه‌ای یافتند. از اواخر دهه‌ی ۸۰ خورشیدی با فراگیرشدن رسانه‌های مجازی و در دسترس قرار گرفتن حجم عظیم داده‌های اطلاعاتی برای عامه مردم، موج جدیدی از هنر اجتماعی-انتقادی که پیش‌تر در غرب شکل گرفته بود به سایر کشورها سرایت کرد و هنرمندان با واکنش نشان دادن به رخدادهای منطقه‌ای و جهانی به کنشگران اجتماعی پویا بدل شدند. از طرفی دهه‌ی پایانی قرن سیزدهم خورشیدی، به دلیل بالا گرفتن تنش‌های سیاسی در جهان و جبران ناپذیرشدن هر چه بیشتر آسیب‌های زیست محیطی ـ و مواردی از این دست ـ با اعتراضات مردمی گسترده‌ای در سراسر جهان مواجه بود که به پیدایش مضامین اجتماعی جدید در هنر معاصر منجر شد. همین امر ضرورت واکاوی محورهای نقد اجتماعی در نقاشی معاصر ایران را آشکار می‌سازد؛ بر این اساس، تبیین مضامین اجتماعی بازتاب یافته در نقاشی دهه‌ی اخیر ایران و چگونگی بازنمود تصویری این مضامین، هدف پژوهش حاضر است. لذا سعی شده است، با طرح این پرسش که کدام دسته از موضوعات اجتماعی-انتقادی در نقاشی معاصر ایران بازتاب یافته‌اند و این مضامین چگونه به تصویر درآمده‌اند؛ علاوه بر تبیین جایگاه یکی از رویکردهای اصلی هنرمعاصر جهان در نقاشی ایران، گامی در راستای پیشبرد مطالعات هنر و جامعه برداشته شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی است و به شیوه توصیفی-تحلیلی اجرا می‌گردد. محدوده زمانی پژوهش دهه ۱۳۹۰ خورشیدی است و جامعه آماری شامل آن دسته از نقاشی‌هایی است که با تعریف نقاشی اجتماعی-انتقادی در مبانی نظری این مقاله همخوانی دارند. بر اساس تعریف عملیاتی نقاشی اجتماعی، سه مؤلفه برای انتخاب مصداق‌های پژوهش در نظر گرفته شد: ۱. اشاره صریح یا ضمنی به یک مسئله اجتماعی مشخص به واسطه عناصر تصویری؛ ۲. ارجاع به معضلات اجتماعی در مستندات کلامی وابسته به اثر هنری (عنوان اثر، بیانیه، مصاحبه‌های هنرمندان و نقدهای هنری)؛ ۳. به چالش کشیدن نظم نمایشی موجود و اجتناب از انتقال پیام صریح. برای گردآوری داده‌ها علاوه بر روش اسنادی، به منظور بررسی حداکثری جامعه آماری، جست‌وجوی گسترده در پایگاه‌های اینترنتی آرشیو تصاویر[1]، صفحه شخصی هنرمندان در فضای مجازی و روش میدانی (مراجعه به گالری‌ها) به کار گرفته شد. بررسی‌های اولیه نشان داد که مضامین اجتماعی به وفور در نقاشی معاصر ایران بازتاب یافته و موضوعات از تنوع بسیار گسترده‌ای برخوردارند. از آنجایی که نه امکان دسترسی به کل جامعهٔ آماری منطبق با تعریف پژوهش و نه فرصت تحلیل آنها در مقاله حاضر فراهم نیست، طبقه بندی موضوعی کلی در سه حوزه چالش‌های فرهنگی؛ اقتصادی و زیست محیطی صورت پذیرفت. این دسته بندی بر اساس پیشینه موجود در راستای مهم‌ترین چالش‌های ایران در دهه ۹۰ که در حوزه‌های اجتماعی، سیاسی و هنری[2] انجام شده بودند صورت پذیرفت. در نهایت در هر دسته بندی مصداق‌ها به شیوه گزینشی[3] انتخاب شدند. بدیهی است، از آنجا که این پژوهش بر یک مفهوم نظری استوار است شرط انتخاب نمونه‌ها دارا بودن معیارهای مشخص در تعریف عملیاتی و شاخص بودن در دسته‌بندی تعیین شده است (Lynn, 2016: 251-252). علی‌رغم این که نمی‌توان ادعا کرد پژوهش حاضر دربرگیرنده همه مضامین اجتماعی نقاشی دهه ۹۰ ایران باشد، ولی تلاش شده است تا نمونه‌ها در هر دسته بندی بتوانند تنوع موضوعات را نشان دهند. در نهایت تعداد ۱۴ نقاشی به‌عنوان مصداق‌های پژوهش در نظر گرفته شدند تا با تحلیل کیفی این نمونه‌ها چگونگی بازنمود تصویری رویکرد انتقادی به مضامین اجتماعی در نقاشی دهه ۹۰ ایران تبیین گردد.

پیشینه پژوهش

کتاب *هنر اجتماعی؛ مقالاتی در جامعه شناسی هنر معاصر ایران* تألیف محمدرضا مریدی (۱۳۹۸)، یکی از جامع‌ترین منابع زبان فارسی دربارهٔ هنر اجتماعی ایران است. در این منبع ضمن تعریف مفاهیمی چون هنر اجتماعی، هنر فقر، هنر جمعی، هنر عمومی و مواردی از این قبیل، نمونه‌هایی از آثار هنری مرتبط با این مفاهیم ارائه شده است که در تبیین مبانی نظری پژوهش حاضر راهگشا بودند. در مقالات موجود در این کتاب به موضوعاتی از قبیل؛ کنش و اقدام اجتماعی هنر، کارکردهای اجتماعی هنر، طبقه بندی هنرها و تفکیک آن‌ها با هنر اجتماعی و همچنین توسعه آموزش همگانی هنر پرداخته شده است. «واکاوی نظریه انتقادی در گفتمان هنر اجتماعی-سیاسی پُست‌مدرن»، نوشته محبوبه طاهری، عفت‌السادات افضل طوسی و حسینعلی نوذری (۱۳۹۹)، به مبانی نظری «نظریه انتقادی» که از ویژگی‌های پُست‌مدرنیسم است و ریشه در مکتب فرانکفورت دارد پرداخته است و نمونه‌هایی از هنر انتقادی را مورد مطالعه قرار داده که

در آنها سعی شده است با ایجاد آگاهی همگانی به عدالت اجتماعی دست یافت. مقاله «بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پس از انقلاب اسلامی ایران» نوشته یاسر رستگار و احسان آقا بابایی و زهرا راسخی (۱۳۹۸) با هدف مطالعه چگونگی بازنمایی مسائل اجتماعی در سینمای پر مخاطب پس از انقلاب به بررسی و دسته‌بندی مضامین سینمای اجتماعی ایران در چهار دهه پس از انقلاب پرداخته و به این نتیجه دست یافته است که در دهه نود با سینمایی انباشته از مسائل اجتماعی مواجهیم که تعدد و پراکندگی آن در بستری از خشونت بازنمایی شده است. کتاب *ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی* نوشته ارنست فیشر، ترجمه فیروز شیروانلو (۱۳۸۶)، کتابی است که موضوع جایگاه هنرمند در افزایش آگاهی و بالارفتن سطح درک جامعه به واسطه اثر هنری را در هنر معاصر یک ضرورت دانسته است، و همچنین به نقش ویژه هنر در جامعه، منشا هنر و واقعیت اجتماعی پرداخته است.

مضامین اجتماعی به‌طور عام از مضامین مورد توجه هنرها، از جمله هنر نقاشی، بوده است و پژوهش‌هایی در حوزه هنر غرب (به ویژه با موضوع رئالیسم اجتماعی و ارتباط آن با ایدئولوژی مارکسیستی) صورت پذیرفته است. همچنین پژوهش‌های قابل توجهی درباره نقاشی انقلاب ایران به‌عنوان یکی از جلوه‌های هنراجتماعی وجود دارد، لیکن آنچه در این پژوهش مدنظر است هنر اجتماعی با مفهوم معاصر آن است؛ بدین معنا که هنر اجتماعی از ارائه پیام صریح اجتناب می‌کند و هدف آن به چالش کشیدن نظم نمایشی موجود و به تأمل واداشتن مخاطب است. با این تعریف، به برخی از منابع مطالعاتی که بیشترین نزدیکی را با رویکرد نظری پژوهش حاضر دارند اشاره شد. علی‌رغم آنکه منابع نامبرده در تبیین مبانی نظری این پژوهش مورد استفاده قرار خواهند گرفت، با توجه به این که تا کنون پژوهشی در شناخت مضامین اجتماعی و نحوه بازنمایی تصویری آنها در نقاشی معاصر ایران انجام نشده است، ضرورت این پژوهش مشخص می‌گردد.

مبانی نظری پژوهش

هنراجتماعی-انتقادی

به‌طور کلی می‌توان گفت همه هنرها دارای کارکرد اجتماعی هستند، چرا که به هر حال یک مخاطب بالقوه را در نظر دارند. با این حال، در واقعیت کارکرد اجتماعی هنر به حوزه‌های مشخصی محدود می‌گردد؛ به اعتقاد فلدمن هنر زمانی دارای کارکرد اجتماعی است که: الف) بر رفتار جمعی انسان‌ها تأثیر بگذارد، ب) برای نمایش یا استفاده در موقعیت‌های عمومی طراحی شده باشد، ج) بیان‌گر جنبه‌های جمعی زندگی انسان باشد (Burke Feldman, 1992: 43). به علاوه، از انجا که هنر یک بدنه مادی صرف نیست، بلکه نشأت‌گرفته از درون هنرمند و وابسته به زمینه‌های تاریخی و جغرافیایی است نمی‌توان مواضع آثار هنری را نادیده گرفت. از این منظر هنر به‌عنوان یک پدیده‌ی اجتماعی، فارغ از نیات درونی هنرمند، می‌تواند نسبت به سیاست خنثی یا دارای جهت‌گیری باشد (Rockhill, 2014: 27). با این حال، «هنر اجتماعی را نمی‌توان چنان خاص‌گرایانه به سرنوشت نظام‌های سیاسی گره زد [مانند رئالیسم سوسیالیستی]، یا چنان عام‌گرایانه به همه‌ی هنرهای برآمده از جامعه نسبت داد» (مریدی، ۱۳۹۸: ۴۷). مریدی معتقد است که لزوما ارتباطی میان هنر اجتماعی و هنر جمعی وجود ندارد و هنر اجتماعی حتما به عمل اجتماعی منجر نمی شود. همچنین هنر اجتماعی اساساً پیام محور نیست و از این منظر با هنر ایدئولوژیک و هنر متعهد سیاسی متمایز می‌گردد. در واقع، هنر اجتماعی هنری بازاندیشانه است که متن‌های ایدئولوژیک را به چالش می‌کشد (مریدی، ۱۳۹۸: ۴۸-۵۰). بر مبنای این تعاریف، هنر اجتماعی هنری است که رویکرد انتقادی به مسائل اجتماعی دارد.

رویکرد انتقادی در هنر از ویژگی‌های پُست‌مدرنیسم است که ریشه در نظریه انتقادی[۴] دارد. با گذار از مدرنیته و ظهور سامانه‌ی معرفت پسامدرنیستی، ارزش‌های هنری با نقد هنر مدرنیسم دچار تحولات بنیادین شدند. در این عصر، رویکرد «هنر برای هنر» توسط متفکرین پُست‌مدرن به زیر کشیده می‌شود و جریان هنر متعهد با ویژگی‌های که در نقطه مقابل اوصاف مدرنیسم است، جا باز می‌کند. نظریه انتقادی در این عبارت مارکس ریشه دارد که «فلاسفه صرفا جهان را به شیوه‌های گوناگون تفسیر کرده اند، مهم تغییردادن آن است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۷: ۱۱۳). بدین ترتیب، بر خلاف نظریه‌های سنتی که به دنبال فهم جهان هستند، نظریه انتقادی به دنبال تغییر و بهبود جهان است. نوربرت لینتن می‌گوید: «شاید مهم‌ترین ادعایی که در مورد هنر در دهه ۱۹۸۰م. صورت گرفته این است که هنر به مسائل انسانی روی کرده است» (لینتن، ۱۳۹۷: ۳۹۵). مبانی اولیه نگرش انتقادی توسط هورکهایمر[۵] و آدورنو[۶] از حدود دهه‌ی ۱۹۳۰ میلادی در مکتب فرانکفورت بیان شده بود. آنها می‌خواستند شکلی از مارکسیسم رهایی بخش را در مقابل پوزیتیویسم منطقی و اقتدارگرایی مارکسیسم رسمی بپرورانند (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۶۹۱-۶۹۲). اعضای مکتب فرانکفورت بر این باور اتفاق نظر داشتند که تأثیرات و نتایج رهایی بخش هنر در پی نفی اشکال مسلط نظم جهانی از سوی هنر سربر می‌آورند. «یعنی هنر یا شیوه بیان خاص خود واقعیت موجود را از هم گشوده و به نفی آگاهی شیء شده یا نفی آگاهی کالایی و کاذب می‌پردازد» (نوذری، ۱۳۸۴: ۲۷۲). بر این اساس، آدورنو نظریهٔ هنر به مثابه نقد را با عنوان «زیبایی‌شناسی رهایی» طرح کرد: «از نظر او، یک اثر هنری می‌تواند در تقابل با شرایط موجود قرارگیرد، از این رو حال را به سوی آینده بگشاید، آینده‌ای که قلمرو امید و شادمانی است... به اعتقاد آدورنو تا آن اندازه که هنر نقد ایدئولوژی است، آشکارساز وضعیت واقعی جامعه‌ای است که همچون ویرانشهر است» (شاهنده و نوذری، ۱۳۹۲: ۴۲-۴۳).

این آشکار سازی به گونه‌ای که در هنر ارائه می‌گردد به خودی خود حایز اهمیت است، چراکه «هنر آگاهی فردی و اجتماعی را بالا می‌برد» (Diaz, 2020: 153). در واقع، نیروی محرکه اصلی نظریه انتقادی، تمایل دائمی آن به در معرض دید قراردادن روابط پنهان قدرتی بود که میدان‌های مشخص هنر را ایجاد نموده و روابط افراد درون این میدان‌ها را کمابیش تحت تأثیر قرار می‌دادند (Inglis, 2010: 119).

به‌طور کلی، رویکرد انتقادی مهم‌ترین مشخصه هنر اجتماعی است. هنر انتقادی در ارتباط تنگاتنگ با مسائل اجتماعی و سیاسی است و با شیوه خود باید به گونه‌ای مخاطب را از لایه‌های پنهان معضلات آگاه کند و

وضع موجود را به چالش بکشد.

> *هنر انتقادی می‌تواند از راه فاصله گذاری، واقعیت اجتماعی موجود را افشا کند. رویکرد انتقادی در هنر، باید با آشفتن درک عادی مردم از موضوعات، سبب تفکر و تأمل هرچه بیشتر نسب به وضع پیرامون شود. این نمایش غیر عادی در بالا بردن آگاهی، ضروری است. نیاز است که هنر انتقادی، امکان اصلاح الگوهای نهادینه‌شده در جهان را به نمایش گذارد و مسیر را به سمت دگرگونی متوجه کند.* (جهانشاد، ۱۳۹۵: ۴۲-۴۳)

هنر با دست‌گذاشتن بر روی تناقض‌های درونی یک نظام سلطه می‌تواند آنها را به چالش کشیده و نقد کند، و در این میان آن چیزی که پنهان است، در هنر انتقادی باید عیان شود. در واقع، رئالیسم رویکرد مورد تایید اولین نظریه‌های مارکسیستی در ادبیات و هنر است ولی از همان اولین نوشته‌های مارکس پیداست که او معتقد به یک الگوی مرجح ثابت برای ادراک تاریخ نیست؛ بلکه بر این باور است که تاریخ باید همهٔ تنوع و سلسله مراتبش شناخته شود (Baxandal & Morawski, 1973: 31). از این منظر، رئالیسم اجتماعی اگر صرفا به تصویرگری واقعیت موجود به صورت توصیفی بپردازد نمی‌تواند مصداق هنر اجتماعی باشد. مستندنگاری بیشتر باعث هم‌ذات‌پنداری با مخاطب می‌شود تا نقد، و سعی در ثبت وقایع دارد تا به چالش کشیدن آن‌ها. «هنر انتقادی باید تضادهای درونی قدرت‌ها را به چالش بکشد، نه آنکه با بازنمایی صرف کاستی‌ها و کمی‌ها، همچون مستندنگاری امور را رفته رفته عادی جلوه دهد» (جهانشاد، ۱۳۹۵: ۴۳-۴۴).

بدین ترتیب، نقاشی اجتماعی بازنمایی صرف موضوع نیست، بلکه امکانی است برای بازپروری اندیشه و خلق ایده‌ای در کانون ذهن هنرمند اجتماعی؛ نقاشی اجتماعی موضوعات را به گونه‌ای به تصویر می‌کشد که مخاطب را به تأمل و تفکر انتقادی وادارد و با ساختارشکنی و کاربرد خلاقانه تمهیدات بصری، سنت‌های موجود را مورد تردید و بازنگری قرار دهد. از این جهت است که پژوهشگران استفاده از استعارات (کنایه) را ابزار کارآمدی در هنر انتقادی می‌دانند، چراکه استعاره‌ها بیشتر پیشنهادکننده هستند تا تجویزی. استعاره‌ها در آثار هنری غالباً رابطه‌ای غیر مستقیم میان دو چیز برقرار می‌کنند، ولی تصمیم گیری درباره‌ی نوع این رابطه را به مخاطب می‌سپارند (McCormick, 2022: online). از طرفی، استعاره‌ها نباید چنان مبهم باشند که سرنخی به مخاطب ندهند، برای این کار هنر باید در مطابقت با آنچه در جامعه اتفاق می‌افتد به تولید هنری بپردازد (Bradley, 2007: 171). نقاشی اجتماعی محدود به سبک خاصی نیست بکه بر مبنای برخورداری از محتوای اجتماعی است که یک اثر هنری به‌عنوان هنر اجتماعی شناخته می‌شود. بنا بر تعریف عملیاتی این پژوهش، نقاشی اجتماعی بازنمایی موضوعات اجتماعی و سیاسی با رویکرد انتقادی با هدف افزایش آگاهی است. در نهایت نقاشی اجتماعی هیچ پیام صریحی را منتقل نمی‌کند (از این منظر با هنر ایدئولوژیک متمایز می‌شود) و فرایند تفسیر اثر با مخاطب کامل می‌شود.

بحث؛ نقاشی و بازنمود معظلات اجتماعی

نقاشی همیشه بازنمود چیزهای زیبا نیست (حتی اگر سنتاً چنین بوده)، به بیان دیگر، نقاشی معاصر پر است از بازنمایی بدن‌های قطعه‌قطعه شده، ساختمان‌های فروریخته، طبیعت ویران‌شده و شهرهای تاریک؛ که نشان‌دهنده رویکرد انتقادی هنر به دنیای معاصر و مناسبات آن است. هنر اجتماعی می‌تواند ارزش‌های انسانی کلی و تضادهای نهفته در مفاهیم ارزشی را موضوع خود قرار دهد، ولی هنر اجتماعی معاصر عموما به مسائل و مشکلات موضعی و مربوط به زمان حاضر می‌پردازد. موضوعات هنر اجتماعی برخی فرامنطقه‌ای و جهانی هستند (مانند برملا ساختن نقش نظام سرمایه‌داری در اتخاذ سیاست‌های کلانی که منجر به گرمایش زمین و تخریب محیط زیست شده است)[۷] و برخی منطقه‌ای و موضعی (مانند بازنمایی و نقد مصائب پناهجویان سوری)[۸]. بدین ترتیب تجربه زیسته هنرمند و میزان آگاهی او نسبت به جهان پیرامون و همچنین زمینه‌های سیاسی و اجتماعی شکل گیری اثر هنری نقش بسزایی در ویژگی‌های نقاشی اجتماعی دارند.

آغاز دهه‌ی ۹۰ خورشیدی در ایران، همزمان بود با دولت دهم[۹]، ولی بخش اعظم این دهه در زمان دولت‌های یازدهم و دوازدهم[۱۰] سپری شد. با این حال سیاست‌های فرهنگی دولت‌ها صرفاً از آن جهت می‌تواند به هنر اجتماعی ربط پیدا کند که مورد نقد قرار گرفته باشد؛ چرا که با توسعه رسانه‌ها و جهانی‌شدن افراد[۱۱]، امکان نمایش و فروش آثار هنری در فضاهای مجازی یا نمایشگاه‌های برون مرزی -به دور از ممیزی‌های متداول-برای هنرمندان فراهم گردید و همین امر موجب تنوع موضع گیری‌های سیاسی و انتقادی در آثار هنرمندان اجتماعی شد (مریدی، ۱۳۹۷: ۲۵۶). فضای فرهنگی ایران از نیمه‌ی دهه‌ی ۱۳۸۰ بیش از هر چیز نشان دهنده‌ی رویکردی دوگانه نسبت به جهانی‌شدن است: از طرفی قانون تحریم همه جانبه‌ی ایران که در سال ۱۳۸۹ به تایید کنگره آمریکا رسید، و تحریم‌های جدید اتحادیه اروپا از سال ۱۳۹۱، جامعه‌ی ایران را به انزوا رانده و در موضع مقابله قرار دادند (مریدی، ۲۵۳: ۱۳۹۷)؛ از دگر سو گسترش رسانه‌های مجازی و افزایش شمار کاربران اینترنت (همان، به نقل از سایت آمار و اطلاعات اینترنتی جهان) روند جهانی‌شدن را از دولت‌ها و شرکت‌ها با سرعت فزاینده‌ای به افراد و کاربران عادی تسری دادند. چالش و تعلیق جامعه‌ی ایرانی در پذیرش مدرنیته و جهانی‌شدن و درعین‌حال مقابله با جهانی که درتعارض با منافع ملی و ارزشی آنان قرار گرفته است، در آثار هنرمندان معاصر ایران بازتاب یافته است.

با مطالعه‌ی جامعه‌ی آماری پژوهش و تطبیق مضامین آثار با مهم‌ترین بحران‌های اجتماعی دهه‌ی ۱۳۹۰ که بیشترین بازنمود را در زیست جامعه و شبکه‌های اجتماعی داشته‌اند، مطابقت بالایی میان این موضوعات مشاهده شد. شایان ذکر است که به دلیل ماهیت این پژوهش از استناد صرف به جشنواره‌های ملی اجتناب گردید و آثار به نمایش‌در آمده در گالری‌های خصوصی و فضای مجازی نیز مدنظر قرار گرفتند. پس از بررسی‌های اولیه، نقاشی اجتماعی دهه‌ی ۹۰ بر اساس محتوا به سه دسته‌ی کلی مضامین مرتبط با چالش‌های فرهنگی، مشکلات زیست محیطی و بحران‌های اقتصادی تقسیم شدند. البته برخی نقاشی‌های معاصر با رویکرد انتقادی، مضامینی را دستمایه قرار داده‌اند که می‌تواند در هر دو

دسته‌ی بحران‌های فرهنگی و اقتصادی (مانند مسئله مهاجرت)، یا فرهنگی و زیست محیطی (مانند انتقاد به فرهنگ مصرفی) قرار گیرند. از طرفی، شیوع بیماری همه‌گیر کرونا (در دو سال پایانی دهه‌ی ۱۳۹۰) و مسائل مرتبط با آن (از جمله زندگی در قرنطینه، مرگ، ایثار کادر درمان وغیره)، تأثیر قابل توجهی بر حیات اجتماعی افراد و همچنین بازنمود گسترده‌ای در آثار هنری داشت. از تأثیرات پاندمی کرونا و قرنطینه‌های سراسری بر جهان هنر، می‌توان به اشتراک‌گذاری آثار هنری و برگزاری نمایشگاه‌ها به صورت مجازی است؛ از این جهت گفته می‌شود که پاندمی کرونا و تأثیرات آن برجامعه، بازتاب گسترده‌ای در نقاشی آخرین سال دهۀ ۹۰ خورشیدی داشته است (شاهرودی، ۱۳۹۹: ۱۱۴). با این حال از آنجایی که این آثار بیشتر جنبه توصیفی و وقایع‌نگارانه داشتند تا انتقادی و اجتماعی، موضوع بحث پژوهش حاضر نیستند.

نقاشی اجتماعی؛ چالش‌های فرهنگی

پژوهشگران بر این باورند که دوقطبی سنت‌گرایی/تجددخواهی مهم‌ترین مولفۀ تأثیرگذار بر تولیدات فرهنگی ایران ـ حداقل از مشروطه به این‌سو ـ بوده است (مریدی، ۱۳۹۷: ۳۲۸-۳۳۱). شکل نمادین این گفتمان در نمایش تضادهای میان سنت و مدرنیته و همنشینی نامتجانس آنان در آثار هنری قابل مشاهده است. تحولات فرهنگی ایران از مشروطه به این سو، نشان‌دهندۀ این واقعیت است که در ادوار مختلف یکی از این دو قطب در مرکز و دیگری در حاشیه قرار گرفته است و هنر یا در خدمت تثبیت مواضع قطب مرکزی بوده و یا موضع انتقادی نسبت به آن داشته و در حاشیه قرار گرفته است. طبق تعاریفی که در مبانی نظری ارائه شد، انتظار می‌رود که هنر اجتماعی-انتقادی به حاشیه گرایش داشته باشد؛ به‌عنوان مثال هنر انقلابی ایران که سنت‌گرا است در مقابل رویکرد تجددخواهانه هنر پهلوی متاخر قرار می‌گیرد. ولی همیشه مواضع هنر به این وضوح نیست و گاه خود این تضاد و تعلیق موضوع بازنمایی قرار گرفته است. در جامعۀ معاصر ایران به برخی از ارزش‌های نهادینه‌شده در دل سنت‌ها؛ از قبیل اختلافات جنسیتی، رفتارهای کلیشه‌ای و جایگاه بینابینی انسان معاصر نقد وجود دارد و دور از انتظار نیست که چنین مضامینی در نقاشی‌های اجتماعی این دوره بازنمایی شوند. مسئلۀ هویت در جامعۀ جهانی‌شده بیشترین بازنمود را در میان مضامین اجتماعی آثار نقاشان دهه‌ی ۹۰ به خود اختصاص داده است. به‌عنوان مثال، در هشتمین دوسالانۀ ملی نقاشی (۱۳۹۰) مسئله‌ی هویت انسان معاصر بیش از هر مضمون دیگری مورد توجه نقاشان قرار گرفته است که در بررسی محتوای ثانویه به زیرمجموعه‌هایی چون پنهان‌کردن هویت، مخدوش‌شدن هویت انسان معاصر، بی‌هویتی و بی‌اهمیتی هویت زن قابل تقسیم است (ادراکی و شادقزوینی، ۱۴۰۰: ۸۵-۸۶).

استمرار مضمون هویت در آثار نقاشان دهۀ ۹۰، نشان‌دهندۀ اهمیت این موضوع به‌عنوان یک بحران اجتماعی حل نشده است؛ در این میان جایگاه زنان در گذار از سنت به مدرنیته بیش از دیگر مضامین مرتبط با هویت مورد بازنمایی انتقادی در آثار نقاشان قرار گرفته است. «زنان در پس بازیابی هویت خویش هنوز در گیر کلیشه و افکار قالبی نهادینه‌شده‌ای هستند که از طریق جامعه‌پذیری در خانواده و اجتماع به تمایزها و نابرابری‌های جنسیتی دامن می‌زند و موجب تعارض و دوگانگی هویتی در آن‌ها می‌شود و آنان را با مشکلات جدیدی روبه رو می‌سازد و با وجود تلاش برای بازیابی هویت اجتماعی خود هنوز هم جنس دوم محسوب می‌شوند» (حیدری و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۱). زهرا پرکاه در مجموعه‌ای به نام «ملعبه» که شخصیت اصلی آن یک زن جوان است، موقعیت زن به‌عنوان ملعبه‌ای برای جنس برتر را بازنمایی می‌کند. تمام آثار این مجموعه با فاصله گرفتن از بازنمایی رئالیستی و ایجاد فضایی خیال‌پردازانه تصویر زنی را نشان می‌دهند که بی‌اراده و دست و پا بسته در حال ایفای نقشی اجباری است. در یک تابلو نقش دلقک غمگین سیرک را دارد (تصویر ۱) و در تابلو دیگر زنی بی سر و دست و پا بسته است. ویژگی اصلی این آثار استعاره‌پردازی تصویری است که با خلق فضای سوررئال، استفاده از فیگور، نمادپردازی و رنگ‌های خاکستری و سرخ، حس اندوه و تأمل در نقش اصلی تابلو را به خوبی به مخاطب منتقل می‌کند. پرکاه در این مجموعه، با بازنمایی سیرک و حیوان‌های در بند و دیگر ابزارهای سرگرم کننده و دلقک دهان بسته با چهره ای اشک آلود در نقطه کانونی تصویر، محتوای آثاراش را به‌طور ضمنی به مخاطب ارائه می‌دهد و با در تضاد قرار دادن فضاسازی غمگین با موضوع سیرک و بازی (که موضوعی شاد و سرگرم کننده است) مخاطب را به تأمل وا می‌دارد. در نمونه‌ای دیگر از این دست، هومن درخشنده با تابلوی *المثنی* (تصویر ۲) به نقد فضای مرد سالارانه و جایگاه سنتی زن پرداخته است. در این تصویر فیگور زنی دیده می‌شود که در پس زمینه اش صفحه شناسنامه‌ای است و واژه «المثنی» به او بر چسب خورده است. واژه «المثنی» برای این زن می‌تواند نشانه‌ی همسر دوم‌بودن و یا سلب جایگاه اولی از جنس زن در جامعه باشد. استفاده از المان‌ها و علائم و نیز واژه‌ها در کار درخشنده ویژگی نقادانه و پُست‌مدرنیستی ایجاد کرده است که بیانگری اثر را بالا می‌برد، ولی پیام صریحی را منتقل نمی‌کند. در آثار دیگری از این گروه، زنان با چهره‌های پوشیده (تصویر ۳) یا مخدوش‌شده (تصویر ۴)، با نقاب یا زخم‌هایی بر چهره و همچنین منفعل و دهان بسته (تصویر ۵) بازنمایی شده‌اند، که نشان‌دهنده‌ی ضرورت بازنگری وضعیت زن در جامعه معاصر است. نکته حایز اهمیت این است که در تمامی این تصاویر مخاطب با بازنمایی‌های آشنایی‌زدایی‌شده از زن مواجه است که محتوایی مبهم و معماگونه دارد.

از دیگر بحران‌های فرهنگی (و البته با دلایل اقتصادی) جامعه‌ی معاصر

تصویر ۱. *زهرا پرکاه*، ۱۳۹۹، از مجموعه‌ی *ملعبه*. منبع: (URL1)

ایران که در آثار نقاشان بازتاب یافته است می‌توان به موضوع مهاجرت اشاره کرد. «ایران در چند دهه اخیر یکی از کشورهای مهاجر فرست در جهان بوده است؛ هرچند آمار دقیقی در مورد مهاجرت ایرانیان به خارج از کشور وجود ندارد، اما برآوردها نشان می‌دهد که در طول چهار دهه گذشته، روند مهاجرتی ایرانیان به خارج از کشور تداوم و حتی گسترش یافته است» (رضایی و صادقی، ۱۴۰۰: ۳۷). مهاجرت هم به واسطه‌ی دلایلی که افراد را مجبور به ترک کشور مادری می‌کند و هم از نظر سختی‌ها و مشکلاتی که برای مهاجران وجود دارد، و همچنین به لحاظ بحران هویتی که برای فرد به دنبال دارد، از مضامین اجتماعی است که مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. موضوع مهاجرت در هنر معاصر ایران به خصوص در حوزه سینما بسیار مورد توجه قرار گرفته است و در حوزه نقاشی نیز هنرمندان زیادی با رویکرد نقد، به این پدیده اجتماعی پرداخته‌اند.

بر اساس داده‌های پژوهش مشخص شد، مهاجرت و مصائب و پیامدهای آن در آثار هنرمندان مهاجر بیش از هنرمندان داخل کشور انعکاس یافته است، که نشان دهنده‌ی تأثیر تجربهٔ زیستهٔ هنرمند در اتخاذ رویکرد اجتماعی–انتقادی است. مهاجرت در آثار واحد خاکدان با بازنمایی چمدان‌ها و اشیاء نوستالژیک رهاشده تداعی می‌شود. در تابلوی اسب مهاجر (تصویر ۶)، احساس تعلق به گذشته به همراه تشویش و تعلیق از عناصر بصری اثر برداشت می‌شود که در کنار نام اثر می‌تواند بازنمودی از موقعیت بینابینی و دلتنگی‌های فرد مهاجر باشد. کنار هم قرار گرفتن عناصر نامتجانس و فضای التقاطی که انسان مهاجر در آن معلق است در برخی از آثار داود زندیان نیز دیده می‌شود (تصویر ۷). با این حال این آثار، همانطور که پیش‌تر بیان شد، هیچ پیام یا انتقاد صریحی را دربارهٔ مهاجرت طرح نمی‌کنند، بلکه واقعیت اجتماعی مسئله‌داری را در کانون توجه تصویر قرار می‌دهند. از دگرسو، مهاجرت در آثار رامین حائری زاده با نقد جدی‌تری بیان شده است. وی در مجموعه ای با عنوان «به کجا؟ به هر آن کجا که شانس است» با تکنیک کلاژ و ترکیب بندی پیچیده و جزئیات فراوان به این مسئله اجتماعی پرداخته است. همان‌طور که از نامگذاری مجموعه پیداست، این مجموعهٔ حائری زاده ارتباط مستقیم با بحران‌های خاورمیانه در دهه‌ی ۱۳۹۰ و مهاجرت‌های اجباری پیامد آن دارد. در تصویر (۸)، هم‌نشینی فیگورهای متراکم و در هم محصورشده پشت فنس با هویت‌های نامشخص و صورت‌های شطرنجی و علامت دفرمه‌شده «ورود ممنوع» قرمز رنگ و حفره ای سیاهچاله مانند بر روی آن، صحنه‌ای تأمل برانگیز را ایجاد کرده است که یاد آور بسیاری از عکس‌ها و ویدیوهایی است که گاه و بی گاه از وضعیت پناهجویان و مهاجران در شبکه‌های اجتماعی دیده می‌شود.

نقاشی اجتماعی و بحران محیط زیست

شاید چالش‌های زیست محیطی را نتوان به راحتی در زمره بحران‌های اجتماعی دهه‌ی ۱۳۹۰ خورشیدی قرار داد، ولی مسائل زیست محیطی و حوادث طبیعی (مانند سیل و زلزله)، از آن جهت که بر کیفیت زندگی انسان‌ها تأثیر می گذارند مورد توجه متفکران منتقد و هنرمندان اجتماعی قرار گرفته‌اند. در قرن بیست و یکم میلادی معضل گرمایش زمین و تغییرات اقلیمی، خشکسالی‌های پی‌درپی و آلودگی‌های زیست‌محیطی در ایران و سایر نقاط جهان به اوج خود رسید و سیاست‌های متولیان قدرت و

تصویر ۲. هومن درخشنده، ۱۳۹۳، *المثنی*. منبع: (URL2)

تصویر ۳. شهره مهران، ۱۳۹۵، بدون عنوان. منبع: (URL3)

تصویر ۴. طاها حیدری، ۱۳۹۷، *عروس*. منبع: (URL4)

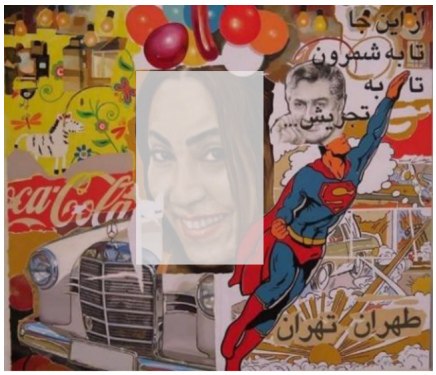
تصویر ۵. ارغوان خسروی، ۱۴۰۰، بدون عنوان. منبع: (URL5)

سازمان‌های مربوطه به‌شدت مورد نقد شبکه‌های اجتماعی قرار گرفت. از طرفی به خطر افتادن زیست انسان‌ها، حیوانات و گیاهان بازتاب گسترده‌ای در هنرهای معاصر، از جمله نقاشی داشته است. هرچند که بحران محیط زیست، دغدغه‌ای جهانی است، لیکن بررسی‌های آثار هنرمندان معاصر ایران نشان دادند که هنرمندان علاوه بر چالش‌های زیست محیطی فرامنطقه‌ای، توجه وافری به مسائل زیست‌محیطی بومی نشان داده‌اند. خشک‌شدن تالاب‌ها و تبدیل‌شدن بعضی از آنها به نمکزار، فرونشست زمین به دلیل استفاده بیش از حد از منابع آب زیرزمینی، تأسیس صنایع آب بر در مناطق کویری ایران و سد سازی غیر علمی، اهم دغدغه‌های زیست محیطی ایران هستند. این پدیده به بیکارشدن کشاورزان و کوچ اجباری ساکنین این مناطق انجامیده است. از آنجا که «هنر همواره در زیست فردی و اجتماعی همراه انسان بوده و اکنون در جوامعی با نظام‌های اجتماعی مدرن، قادر است تا با افزایش مسئولیت پذیری اجتماعی از وقوع یا گسترش بحران‌های اجتماعی جلوگیری کند» (یاسینی، ۱۳۹۹: ۱۳۰)، موضع گیری انتقادی نسبت به وضعیت محیط زیست در آثار هنرمندان معاصر ایران و جهان دیده می‌شود.

سارا کشمیری از جمله هنرمندانی است که با واکنش به رویدادهای روزانه، این وقایع و معضلات را به شیوه‌ای عینیت‌گرا و سبک شخصی در طراحی‌هایش به نقد می‌کشد. در سال‌های اخیر مردم بخش‌هایی از استان سیستان و بلوچستان به علت نبود امکانات آب شرب، مجبور به برداشت آب از رودخانه‌هایی شدند که محل زیست تمساح‌های گاندو هستند؛ این امر موجب به خطرافتادن زندگی و سلامت افراد شد. پیرو این حوادث، کشمیری در یکی از طرح‌هایش، قطع‌شدن دست دختر بچه بلوچ[۱۲] را موضوع کار خود قرار داده است (تصویر ۹). ویژگی اصلی آثار و مواضع نقد او سوررئالیسم تلخ و بیانگر است؛ دست قطع‌شده دخترک بلوچ در کنارش و درون گلدان روییده است. مجموعه نقاشی‌های پونه اوشیدری با عنوان *سرزمین مادری* نیز در انتقاد به وضعیت محیط زیستی مناطقی از ایران و ارتباط آن با زندگی ساکنین آن که دچار بحران شده‌اند می‌باشد (تصویر ۱۰). اوشیدری در آثارش با استفاده از ترکیب مواد و ایجاد ترکیب بندی ناهمگون با فیگورها و مناظری که به نظر غیر عادی می‌آیند؛ بحران خشکسالی و تبعات اجتماعی آن را به چالش می‌کشد. استفاده از مواد مختلف، ترکیب رنگ‌های مرده و یا گاه اکسپرسیو، فضاهای بدون حضور انسان و متروک، هویت در حال محو شدگی در فیگورها، و زنانی با فرزندان در آغوش گرفته که گویی در حال از دست دادنشان هستند، بازنمایی‌های این آثار هستند. مجموع این ویژگی‌ها فضایی مبهم همراه با حس اضطراب و بلاتکلیفی را به بیننده منتقل می‌کنند. چالش ایجادشده از سوی هنرمند موجب تأمل و تفکری عمیق در وضعیتی ناخوشایند می‌شود، که بحرانی اجتماعی است.

ارجاع به بحران‌های محیط زیستی و پیامدهای آن در زندگی افراد، رشد چشمگیری در مضامین نقاشی‌های معاصر ایران در دهه‌ی ۹۰ داشته است. این آثار به منظور آگاهی بخشی عمومی و یا طلب اقدام جمعی و گاه نقد به سیاست‌های اتخاذشده از سوی مسئولان به تصویر درآمده و در معرض دید عموم قرار گرفته‌اند. به‌عنوان مثال، حمید پور بهرامی معضلات بومی استان خوزستان و مسئله آب، که کشاورزی و اکوسیستم هور العظیم را با بحران جدی مواجه ساخته، محور اصلی طراحی‌ها و آثارش قرار داده است. این هنرمند با بیانی ساده و با استفاده از المان‌هایی مثل پوشش

تصویر ۶. واحد خاکدان، ۱۳۹۹، *اسب مهاجر*. منبع: (URL6)



تصویر ۷. داود زندیان، ۱۳۹۷، *از اینجا تا به شمرون تا به تجریش*. منبع: (URL7)

تصویر ۸. رامین حائری‌زاده، ۱۳۹۹، *مجموعه به کجا؟ به هر آنجا که شانس است*. منبع: (URL8)

بومی زنان و مردان همان منطقه، نخل ها، گاومیش‌ها و تأسیسات نفتی در طراحی‌های خود، کوچ اجباری بومیان و کشاورزان این استان را که به خاطر تغییرات اقلیم، وجود ریزگردها و خشک‌شدن منطقه‌ای که نام آن جلگه است به تصویر می‌کشد (تصویر ۱۱). هر چند که این نقاشی‌ها راهکاری برای حل بحران ارائه نمی‌دهند، ولی هنرمند با نمایش یک وضعیت بحرانی و مسئله‌دار، توجه افراد و مسئولان را به یک مسئلهٔ مشخص جلب نموده و ضرورت بازنگری در وضعیت موجود را نشان می‌دهد.

نقاشی اجتماعی و بحران‌های اقتصادی

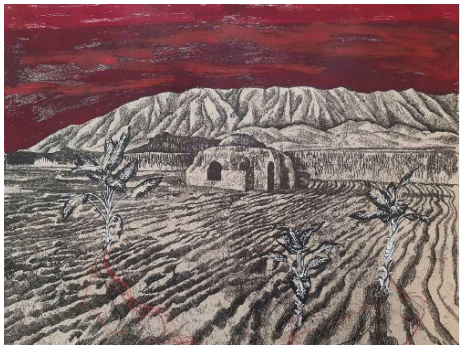
دهه‌ی ۹۰ خورشیدی از نظر اقتصادی برای ایرانیان دوران خوبی نبود؛ در نتیجه‌ی تحریم‌های اقتصادی، از اوایل این دهه جذب سرمایه گذاری‌های خارجی در ایران دچار افت شدیدی شد (حبیب‌پورمقدم و برکچیان و نیلی، ۱۴۰۰: ۴۷). بدین ترتیب، در نیمه دوم این دهه، افزایش تورم به شکل چشم گیری بر مسائل مختلف حیات اجتماعی سایه افکند و از آنجا که اقتصاد بر مقوله‌هایی چون موضع‌گیری‌های سیاسی و نظام‌های اجتماعی و فرهنگی تأثیر مستقیم دارد، می‌توان نتیجهٔ رکود اقتصادی را در زندگی روزمره افراد عادی مشاهده کرد. تأثیر رکود اقتصادی بر هنر را می‌توان در رکود بازار هنر و بیکاری هنرمندان، تنزل کیفیت مادی تولیدات هنری و تغییر در نگرش هنرمند مورد مطالعه قرار داد، لیکن آنچه در این پژوهش مدنظر است چگونگی بازتاب یک بحران یا معظل اجتماعی در آثار نقاشان معاصر ایران است. «تورم از طریق تأثیر بر توزیع منابع و درآمدها، ساختار قشربندی اجتماعی را متأثر می‌کند و تا عمیق‌ترین لایه‌های سبک زندگی نفوذ می‌کند و حتی بر عواطف و هیجانات تأثیر می‌گذارد» (افراسیابی و بهارلویی، ۱۳۹۹: ۲۸-۲۹). در واقع، تورم تنها ثروت مردم را کاهش

تصویر ۹. سارا کشمیری، ۱۳۹۸، بدون عنوان. منبع: (URL9)

نمی‌دهد بلکه نگرش آنها به دنیا را تغییر می‌دهد و در نهایت، حتی درک افراد از واقعیت را متأثر می‌سازد (افراسیابی و بهارلویی، ۱۳۹۹: ۲۸). بر این اساس، موضوع فقر و معیشت و شوک‌های پی‌درپی اقتصادی که موجب آسیب‌های شدید اجتماعی شده است، از مواضع مهم هنر اجتماعی ایران در این دهه است که با رویکردهای انتقادی و سیاسی مختلف در نقاشی این دهه بازنمایی شده است. مسئلهٔ کاهش ارزش پول ملی، بیکاری و به وجود آمدن مشاغل کاذب (چون دستفروشی و کولبری و کار سالمندان و کودکان) و مهاجرت از معضلات اجتماعی بود که به دنبال رکود اقتصادی فراگیر شدند.

پرفورمنس «هزاران را چه شد؟» از اسمائیل قنبری، در سال ۱۳۹۸ را می‌توان نمونه ای از واکنش به سقوط ارزش پول ملی و تأثیر آن بر معیشت مردم دانست. قنبری در این پرفورمنس، طرحی از اسکناس صد تومانی را در ابعاد بزرگ کار کرده بود و آن را بر دوش گرفت و برای چند ساعت در خیابان‌های مرکزی شهر تهران قدم زد. همچنین در واکنش به موضوع تورم، که در دهه ۱۳۹۰ زندگی تمام اقشار ایرانی را تحت تأثیر قرار داد، اسماعیل قنبری مجموعه *هزار*[۱۳] را در سال ۱۳۹۳ در گالری طراحان آزاد به نمایش گذاشت، که نقاشی‌هایی از اسکناس‌های بی ارزشی مثل ده تومانی، بیست تومانی، و حتی صد تومانی بود که به وضعیت اقتصادی ایران و افت شدید ارزش پول ملی ارجاع داشت. قنبری با بزرگنمایی ابعاد اسکناس‌ها و قراردادن آنها در جایگاهی غیرمتداول، از کاربرد هر روزه آنها آشنایی زدایی کرده و مخاطب را به تفکر و پرسشگری دربارهٔ ارزش واقعی اسکناس‌ها وا می‌دارد. با این حال بحران‌های اقتصادی و تأثیر آن بر زندگی افراد همیشه به این وضوح در نقاشی‌ها بازنمایی نشده است، بلکه پیامدهای ثانویه از دست دادن سرمایه و نبود رفاه، که نا امیدی و ترس نسبت به آینده و چگونگی گذارن زندگی هستند به صورت نمادین در آثار هنرمندان انعکاس یافتند. از آنجا که بازنمایی زندگی روزمره و فضاهای شهری از موضوعات غالب در نقاشی دههٔ اخیر ایران هستند (ادراکی و شادقزوینی، ۱۴۰۰: ۸۴)، به نظر می‌رسد که هنرمندان این مضامین را به‌عنوان محملی برای نمایش تنگناهای معیشتی برگزیده‌اند. وفور بازنمایی فضاهای تاریک و مخروب (تصویر ۱۲) و انسان‌های معلق و سرگردان (تصویر ۱۳) در نقاشی معاصر ایران نشان‌دهندهٔ نقد هنرمندان به واقعیت و شرایط زیست انسان معاصر است.

بازنمایی ویرانشهر و زشتی در نقاشی‌ها موضوع جدیدی نیست، ولی



تصویر ۱۰. پونه اوشیدری، ۱۳۹۸، *از مجموعه سرزمین مادری*. منبع: (URL10)

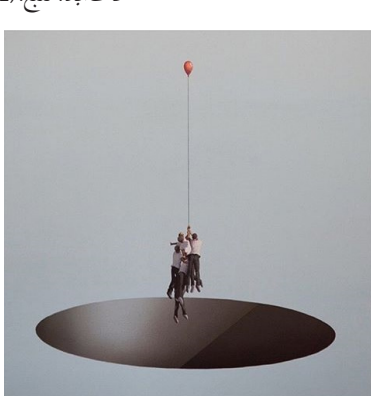
تصویر ۱۱. حمید پور بهرامی، ۱۳۹۹، بدون عنوان. منبع: (URL11)

غلبهٔ این رویکرد از نتایج نفوذ رویکرد انتقادی در هنر معاصر است. فضاهای خاکی و حاشیه‌ای شهر، آشفتگی‌ها و بی‌نظمی‌هایی که غالباً در رسانه‌های دیداری جایی نداشتند، اکنون توسط هنرمندان نقاش در معرض دید قرار می‌گیرند. بیژن اخگر از جمله هنرمندانی است که در آثارش به نمایش فضاهای پیش پا افتادهٔ حاشیه جاده‌ها، خاکروبه‌ها، آهن قراضه‌ها و قطعات اتوبوس‌ها پرداخته است. فضاهایی که وی خلق می‌کند خیالی نیست بلکه فضاهایی آشنا و واقعی است، لیکن فضایی آشنا برای کارگران فصلی، سربازها، مسافران غریب و معمولی جاده‌ها (رضایی اقدم، حرفه هنرمند آنلاین). هنرمند با در معرض دید قرار دادن آنچه واقعیت طبقات پایین‌تر جامعه را می‌سازد، جلوه‌ی فقر را به صورت نمادین، و نه با رومانتیک سازی و زیباسازی فقر در نقاشی، نمایان ساخته و با فاصله گرفتن از منظره‌نگاری مرسوم مخاطب را به بازنگری در انگاره‌ی منظر شهری وا می‌دارد. اخگر در *خاک آباد* (تصویر ۱۲)، نه تنها با بازنمایی مناظر حاشیه‌ای، بلکه با انتخاب عنوان اثر بر وجه نقیض‌گویی آن می‌افزاید و کلمه«آبادی» را در کنار تصویر «ویرانی» قرار می‌دهد. این گونه تضاد و ابهام مشخصهٔ نقاشی اجتماعی معاصر ایران است که به‌وضوح در آثار سوررئالیستی مهدی قدیانلو- به ویژه در آثار دهه‌ی ۹۰ هنرمند با مضمون امید- نیز مشاهده می‌شود.

قدیانلو در سال ۱۳۹۸، یک نقاشی سه‌لته‌ای، ۱۸۶ مترمربعی به نام *در جست‌وجوی امید*[۱۴] برای مجمع اقتصاد جهانی[۱۵] در داووس، سوئیس، اجرا کرد. این اثر توجه زیادی به خود جلب کرد و سبب شد قدیانلو در لیست رهبران فرهنگی جهان قرار گیرد (Waga, 2019: online). المان‌های اصلی به کار رفته در این اثر که شامل یک کودک (دختربچه)، بادکنک، آسمان، فضای هندسی محصور و یک سوزن معلق بر فراز آسمان است در بسیاری از آثار دیگر او با همین مضمون دیده شده‌اند. قدیانلو معتقد است که زندگی انسان‌های معاصر تحت فشار و استرس است و وظیفه‌ی خود می‌داند که درباره‌ی مسائل اقتصادی، محیطی و اخلاقی نسل‌های بعد مسئول باشد. او می‌گوید قطعا می‌شود راه صریح‌تری برای انتقال پیام پیدا کرد ولی هدف من در آثارم این است که مخاطب را به تفکر عمیق‌تر و طرح پرسش‌هایی تازه دعوت کنم (.Ibid). تضاد بین عنوان و محتوای تصویری نقاشی در آثار قدیانلو نیز دیده می‌شود؛ در تصویر (۱۴) با عنوان *امید* در واقع امید بسیار کم‌رنگ دیده می‌شود و همزمان بر موانع و تهدیدها تأکید شده است. بدین ترتیب، او به‌عنوان هنرمند اجتماعی وضعیت انسان‌ها در جهانی را بازنمایی می‌کند که توزیع منابع در آن عادلانه نیست، افراد در معرض تهدید هستند و به ریسمان‌هایی چنگ می‌زنند که شاید امید واهی باشند.

تصویر ۱۲. بیژن اخگر، ۱۳۹۳، *خاک آباد*. منبع: (URL12)

تصویر ۱۳. امید مشکسار، ۱۳۹۷، بدون عنوان. منبع: (URL13)؛ *خاک آباد*. منبع: (URL12)



تصویر ۱۴. مهدی قدیانلو، ۱۳۹۳، *امید*. منبع: (URL14)

نتیجه‌گیری

هنر اجتماعی، هنری است پیرو تفکر انتقادی و هدف آن بازنگری در تمام نظام‌های ارزش‌گذاری و طبقه‌بندی است که حیات انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهند. علی‌رغم کارکرد اجتماعی هنر در طول حیات دیرینه‌اش، پیشینه هنر اجتماعی با این تعریف مشخص به ظهور پُست‌مدرنیسم در غرب مربوط می‌شود. به غیر از نمونه‌های معدود در ادبیات و هنرهای دراماتیک، شروع هنر اجتماعی در ایران (با تأکید بر نقاشی) به دهه‌ی ۵۰ خورشیدی و شکل‌گیری اعتراضات اجتماعی بازمی‌گردد. هنر اجتماعی در سال‌های انقلاب و جنگ همگام و همپای خواسته‌های مردم پیش رفت، ولی در دو دهه‌ی اخیر (دهه‌های ۸۰ و ۹۰ خورشیدی) در پی ظهور نیازهای تازه در حیات اجتماعی کشور، هنر اجتماعی-انتقادی مسیر خود را از هنر ایدئولوژیک جدا ساخت.

در دهه ۹۰ شمسی با گسترش شبکه‌های اجتماعی مجازی نظیر اینستاگرام و توییتر، و توسعه‌ی ارتباطات جهانی فردی، آثار هنری از امکان به نمایش گذاشته‌شدن بدون ممیزی و سانسور نهادهای دولتی برخوردار شدند، لیکن دستاورد بزرگ‌تر شبکه‌های اجتماعی برای پیشبرد هنر می‌تواند افزایش مخاطبان آثار هنری باشد. بدین ترتیب، هنرمندان با توجه به موقعیت بالقوه‌ای که برای تأثیرگذاری هنر ایجاد شده بود به بازنمود مضامین اجتماعی با هدف آگاهی بخشی عمومی روی آوردند. از طرفی، با توجه به اینکه در دهه ۹۰ رویارویی عمومی با معضلات اجتماعی فراگیر شد، موضوعات متنوع‌تری نیز دست مایه کار نقاشان قرار گرفتند. اسیدپاشی، مصائب کولبران در کردستان یا سوخت‌بران سیستان، خشکسالی و سوء مدیریت و بحران آب، افزایش مهاجرت، کودک‌همسری و کودکان کار، از موضوعاتی هستند که در آثار هنرمندان نقاش دیده شدند. به‌عنوان مثال سارا کشمیری جزو آن دسته از هنرمندانی است که به رویدادهای روزانه واکنش نشان داده و طراحی‌هایش را در صفحه شخصی خود در اینستاگرام به اشتراک می‌گذارد. آثار سارا

کشمیری نقد به معضلات اجتماعی خاص مانند مصائب پناهجویان، کولبران، بحران زیست محیطی در یک منطقه‌ی مشخص و مواردی از این دست است. از طرف دیگر، مهدی قدیانلو رویکرد اجتماعی–انتقادی‌اش به سیاست‌های کلان ابرقدرت‌ها که منجر به بحران‌های سیاسی و زیست محیطی و از دست رفتن امید برای نسل‌های آینده شده‌است را فراتر از مرزهای جغرافیایی کشورش، بر دیوارهای سراسر جهان نقاشی کرده‌است.

بدین‌ترتیب، ویژگی اصلی جریان نقاشی اجتماعی دهه‌ی ۹۰ ایران، تنوع و تکثر موضوعی آثار است. با این حال، نقد وضعیت انسان معاصر محتوای غالب این نقاشی‌هاست، که در مضامینی چون بحران هویت (هویت در تقابل سنت/مدرنیته، هویت زنان، هویت مهاجران و پناهجویان)، چالش‌های زیست‌محیطی (گرمایش زمین، خشکسالی، مدیریت پسماند و نابودی جنگل‌ها) و مشکلات معیشتی (که به‌زعم نویسندگان علاوه بر تصویر طبقات کم‌درآمد و فقیر، در تصاویر تاریک و اندوهناک از زندگی روزمره و فضاهای مخروب شهری نیز دیده می‌شود) بیشترین بازنمود را یافته است. از طرفی، از آنجا که بازنمایی زنان و مناظر طبیعی و شهری از موضوعات متداول نقاشی بوده است، هنرمندان تمایل بیشتری به این موضوعات و در تضاد قرار دادن آنها با جایگاه پیشینشان نشان داده‌اند، در حالی که مضامین نامتعارف‌تر در نقاشی (مانند بحران اقتصادی و پیامدهای آن چون بیکاری، مشاغل کاذب، تکدی‌گری، اعتیاد و غیره)، کم تر به صورت مستقیم و غالباً به صورت ترس و ناامیدی و سرگردانی انسان‌ها که پیامد نبودن رفاه اجتماعی است نشان داده شده‌اند.

آثار هنری هرگز نسبت به واقعیت خنثی و بدون موضع نبودند؛ ساده ترین شکل این موضع‌گیری را می‌توان به صورت تایید یا طرد واقعیت مشاهده کرد. لیکن هنر اجتماعی با رویکرد انتقادی قصد انتقال یک پیام صریح را ندارد، این هنر با اجتناب از اثبات‌گرایی به دنبال بر ملا ساختن تناقضات درونی یک وضعیت طبیعی پنداشته شده است. در این راستا تصاویر برتری ویژه‌ای نسبت به واژه‌ها دارند که هنرمندان نقاش به درستی از این واقعیت بهره جسته‌اند. مضامین اجتماعی در نقاشی دهه‌ی ۹۰ به سبک فردی و غالباً با گرایش به سوررئالیسم و توسل به عناصر فیگوراتیو بازنمایی شده‌اند. در این رویکرد، هنرمند با استفاده از المان‌ها و عناصر بصری آشنا، مخاطب را به توانایی برقراری ارتباط بین اثر هنری و واقعیت بیرونی مجهز می‌سازد، لیکن با کاربرد تمهیدات بصری انگارهٔ ساخته‌شده از واقعیت را به چالش کشیده و در معرض تردید و بازنگری قرار می‌دهد. برخی از این تمهیدات که در نمونه‌های پژوهش بکار گرفته شده‌اند عبارت‌اند از: استعاره‌پردازی تصویری، کنار هم قرار دادن عناصر نامتجانس یا قرار دادن عناصر در فضای نامتعارف، تخریب و خدشه‌دار ساختن موضوع بازنمایی شده، اغراق و دفرماسیون، کاربرد رنگ در راستای بیان مفهومی، استفاده از نوشتار درون تصویر یا عنوان اثر (که می‌تواند در تضاد با عنصر بازنمایی قرار می‌گیرد یا به آن جهت دهد) و کاربرد قوانین ترکیب بندی به گونه‌ای که حس وهم و تعلیق یا بی‌نظمی را ایجاد نماید. در نهایت این‌که نقاشی اجتماعی می‌تواند به تغییر در راستای بهبود شرایط انسانی منجر شود به شرط آن‌که زیرساخت‌های لازم جهت در دسترس قرار گرفتن آثار هنری برای عامه مردم و سواد بصری لازم برای درک هنرهای تجسمی فراهم گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. بیشترین داده‌های تصویری این پژوهش از پلتفرم‌های هنری «درز» و «گالری اینفو» و همچنین صفحه شخصی هنرمندان در اینستاگرام گردآوری شدند.

۲. در این زمینه مقاله مرجان ادراکی و پریسا شادقزوینی (۱۴۰۰)، «خوانش گفتمان‌های متکثر آثار هشتمین دوسالانهٔ نقاشی ملی ایران بر اساس نظریه فرهنگ مانوئل کاستلز»، با اعمال تغییرات جزئی به‌عنوان مرجع دسته بندی حاضر قرار گرفت.

3. Selective. 4. Critical approach.

5. Max Horkheimer (1895-1973).

6. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969).

۷. برای مشاهده نمونه‌هایی از هنرانتقادی زیست‌محیطی به آثار اگنس دنس مراجعه کنید: http://agnesdenesstudio.com/works2.html

۸. برای مشاهده نمونه‌هایی از نقد به وضعیت پناهجویان سوری به نقاشی‌های هنرمند سوری عبدالله العمری مراجعه کنید:
https://www.egypttoday.com/Article/6/6194/World-leaders-become-refugees-in-Syrian-artist-paintings

۹. دوره دوم ریاست جمهوری آقای محمود احمدی‌نژاد (۱۳۸۸–۱۳۹۲).

۱۰. دوران ریاست جمهوری آقای حسن روحانی (۱۳۹۲–۱۴۰۰).

۱۱. تامس ال فریدمن، تاریخ جهانی‌شدن را به سه دوره‌ی جهانی‌شدن کشورها؛ جهانی‌شدن شرکت‌ها و جهانی‌شدن افراد تقسیم کرده است که دوره‌ی آخر از سال ۲۰۰۰ میلادی به بعد را شامل می‌شود و عبارت است از امکان دسترسی افراد به اطلاعات و منابع در سراسر جهان (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۲۴۹).

۱۲. این خبر در ۲۹ تیر ۹۸ در خبرگزاری تسنیم منتشر شد:
https://www.tasnimnews.com/fa/news/1398/04/29/2057788/

۱۳. برای دیدن آثار این مجموعه رجوع کنید به:
https://darz.art/fa/artists/esmaeil-ghanbari

۱۴. برای مشاهده این اثر رجوع کنید به:
https://www.thisiscolossal.com/2019/01/balloon-mural-by-mehdi-ghadyanloo/

15. World Economic Forum.

فهرست منابع فارسی

ادراکی، مرجان؛ شاد قزوینی، پریسا (۱۴۰۰)، خوانش گفتمان‌های متکثر آثار هشتمین دوسالانهٔ نقاشی ملی ایران بر اساس نظریه فرهنگ مانوئل کاستلز، *باغ نظر*، ۱۸(۹۹)، ۷۹–۹۰.
DOI: https://doi.org/10.22034/bagh.2021.231604.4550

افراسیابی، حسین؛ بهارلویی، مریم (۱۳۹۹)، پیامدهای تورم در زندگی روزمره جوانان طبقه پایین، نشریه *جامعه‌شناسی کاربردی*، ۳۱(۴)، ۲۳–۴۴.
DOI: https://doi.org/10.22108/jas.2020.118863.1771

جهانشاد، پوریا (۱۳۹۵)، تأملاتی درباره هنر انتقادی و گرایش‌های آن، فصلنامه *تندرو*، شماره دوم، ۳۷–۴۹.

حبیب پورمقدم، احسان؛ برکچیان، سید مهدی و نیلی، مسعود (۱۴۰۰)، نقش تعارضات سیاسی در افت شدید سرمایه گذاری در دهه ۹۰، *پژوهش‌های اقتصادی ایران*، ۲۶(۸۸)، ۴۵–۸۷.
DOI: https://doi.org/10.22054/ijer.2021.52169.863

حسنی، حسین (۱۳۹۹)، *کرونا، فاصله گذاری اجتماعی و فرهنگ ویدیویی پلتفرمی، کرونا و جامعه ایران: سویه‌های فرهنگی و اجتماعی* (مجموعه مقالات)، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۲۱۶–۲۰۳.

حیدری، آرزو؛ فقیه ملک مرزبان، نسرین و منادی، مرتضی (۱۳۹۸)، زنان پس از «بازیابی هویت» در داستان‌های کوتاه معاصر از منظر روان‌شناسی اجتماعی، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۱(۱)، ۲۳–۴۶.

DOI: https://doi.org/10.22059/jsal.2019.273687.665700
رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴)، *فرهنگ پسامدرن*، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
رضایی، مریم؛ صادقی، رسول (۱۴۰۰)، سودای مهاجرت: تمایل ایرانی‌ها به مهاجرت و عوامل تعیین کننده آن، دوفصلنامه *پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر*، ۱۰(۱۸)، ۳۵-۶۲.
DOI: https://doi.org/10.22084/csr.2021.21216.1772
سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۹۷)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر* (ویراست سوم)، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر بان.
شاهرودی، فاطمه (۱۳۹۹)، پیامدهای بحران بیماری کرونا در هنر معاصر ایران، فصلنامه *رهیافت*، شماره ۷۹، ۱۱۳-۱۲۵.
DOI: https://doi.org/10.22034/rahyaft.2021.10452.1150
شاهنده، نوشین؛ نوذری، حسینعلی (۱۳۹۲)، هنر و حقیقت در نظریه زیباشناختی آدورنو، *حکمت و فلسفه*، ۹(۳)، ۳۵-۶۰.
طاهری، محبوبه؛ افضل‌طوسی، عفت‌السادات و نوذری، حسینعلی (۱۳۹۹)، واکاوی نظریه انتقادی در گفتمان هنر اجتماعی سیاسی پُست‌مدرن، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۵(۱)، ۵-۱۶.
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2018.244050.665776
قزلسفلی، محمدتقی؛ میرخوشخو، سیده آمنه (۱۳۹۶)، هنر و سیاست- زمینه‌های تعامل و تقابل سیاست و هنر در پُست‌مدرنیسم، مجله *دانشکده حقوق و علوم سیاسی*، ۴۷(۴)، ۱۰۲۵-۱۰۴۳.
DOI: https://doi.org/10.22059/jpq.2017.214431.1006886
مریدی، محمد رضا (۱۳۹۷)، *گفتمان‌های فرهنگی و جریان‌های هنری ایران*، تهران: نشر آبان.
مریدی، محمدرضا (۱۳۹۸)، *هنر اجتماعی (مقالاتی در جامعه‌شناسی هنر معاصر ایران)*، تهران: نشر آبان.
مصلح، علی‌اصغر؛ گل‌یار، لیلا (۱۳۸۸)، نظریه انتقادی فرانکفورت و نقد فرهنگ جدید، *پژوهش‌های فلسفی*، شماره ۵۲، ۱۳۶-۱۴۸.
نوذری، حسینعلی (۱۳۸۴)، *نظریه انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی*، چاپ ششم ۱۳۹۸، تهران: نشر آگه.
لینتن، نوربرت، (۱۳۹۷)، *هنر مدرن*، ترجمه علی رامین، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.
یاسینی، سیده راضیه (۱۳۹۹)، بحران کرونا و ایفای مسئولیت اجتماعی هنرمندان، کرونا و جامعه ایران: سویه‌های فرهنگی و اجتماعی (*مجموعه مقالات*)، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۲۹ -۱۴۹.

فهرست منابع لاتین

Baxandall, Lee & Morawski, Stefan (1973), Marx & Engels on Literature and Arts (a selection of writings). Telos Press, St. Louis/Milwaukee.
Bell, Michael J. (1979), Social Control/Social Order/Social Art. *SubStance*, Vol.8, No.1, Issue 22, 49-65. https://doi.org/10.2307/3684143
Bradley, Will; Esche, Charles (2007), Art and Social Change: A Critical Reader. London: Tate Publishers.
Diaz, Ella Maria (2020), *Poster Dreams*: The Art of Poster and Social Change, America, in Henseler, C. (Ed.), Extraordinary Partnerships: How the Arts and Humanities are Transforming America. Lever Press, 137-158.
Feldman, Edmund Burke (1992), Varieties of Visual Experience (Fourth Edition), Harry N. Abrams, Incorporated, New York A Times Mirror Company.
Daykin, N., Viggiani, N. D., Pilkington, P. & Moriatry, Y. (2013), 'Music making for health, well-being and behavior change in youth justice settings: A systematic review'. *Health Promotion International*, 28 (2), 197-210. https://www.jstor.org/stable/45153276
Inglis, D. (2010), Politics and reflexivity in the sociology of art. *Sociologie De L'art*, 15 (1), 113–135.
Lynn. Peter (2016). Principles of Sampling. in Tony Greenfield & Sue Greener (ed), *Research Methods for Postgraduates*. Wiley & Sons Ltd., 244-254.
Paltanaviciute, Justina (2022), Creativity as Social Critique: A Case Study of The Opera Have a Good Day!, *Creativity studies*, Vol. 15, Issue 1, 233–245. https://doi.org/10.3846/cs.2022.15026
Rockhill, G. (2014), Radical history and the politics of art. Columbia University Press.

فهرست منابع الکترونیکی

رضایی اقدم، علیرضا (۱۳۹۴)، تلخ مثل واقعیت/ نگاهی به نقاشی‌های بیژن اخگر، حرفه: هنرمند.
https://herfeh-honarmand.com/blog/a-look-at-bijan-akhgars-paintings/
McCormick, L. (2022), New Directions and New Discoveries in the Sociology of the Arts. American Journal of Cultural Sociology. https://doi.org/10.1057/s41290-022-00161-6
Waga, Nell-Olivia (2019), How Iranian Artist Mehdi Ghadyanloo Brings "Hope" to the World (Economic Froum 2019 in Davos), Forbes. https://www.forbes.com/sites/neloliviawaga/2019/01/27/how-iranian-artist-mehdi-ghadyanloo-brings-hope-to-the-world-economic-forum-2019-in-davos/
https://darz.art/fa
https://galleryinfo.ir/Event/fa/14227 (تاریخ دسترسی: ۱۴آذر ۱۴۰۰)
https://darz.art/fa/artists/hooman-derakhshandeh (تاریخ دسترسی: ۱۴ آذر ۱۴۰۰)
https://darz.art/fa/artists/shohreh-mehran (تاریخ دسترسی: ۱۴آذر ۱۴۰۰)
https://darz.art/fa/artists/taha-heydari/artworks/20890 (تاریخ دسترسی: ۱۴ آذر ۱۴۰۰)
https://darz.art/fa/artists/arghavan-khosravi (تاریخ دسترسی: ۱۴آذر ۱۴۰۰)
https://darz.art/fa/artists/wahed-khakdan (تاریخ دسترسی: ۱خرداد۱۴۰۱)
https://galleryinfo.ir/Artist/fa/10287 (تاریخ دسترسی: ۱خرداد۱۴۰۱)
https://darz.art/fa/artists/ramin-haerizadeh (تاریخ دسترسی: ۱۵آذر ۱۴۰۰)
https://www.instagram.com/sara.keshmirii/?hl=en (تاریخ دسترسی: ۱۴آذر ۱۴۰۰)
https://www.instagram.com/poonehoshidari (تاریخ دسترسی: ۱۴ آذر ۱۴۰۰)
https://www.instagram.com/hamidpourbahrami/?hl=en (تاریخ دسترسی: ۱۴ آذر ۱۴۰۰)
https://darz.art/fa/artists/bijan-akhgar/artworks/21837 (تاریخ دسترسی: ۲۸تیر۱۴۰۱)
https://darz.art/fa/artists/omid-moshksar/artworks/18456 (تاریخ دسترسی: ۲۸تیر۱۴۰۱)
https://darz.art/fa/artists/mehdi-ghadyanloo/artworks/25014 (تاریخ دسترسی: ۲۸تیر۱۴۰۱)

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)