نگارخانه

## قطاع برهنه

محمدرضا شاهرخی‌نژاد

علی بهشتی زمانی که آثارش را در گالری زیرزمین دستان تحت عنوان «قطاع» نمایش داد، من را وادار کرد تا به جهان پدیدارشناسی ادراک سرک بکشم. در همین ابتدا توضیح بدهم که یادداشت درباره چگونگی آثار علی بهشتی نخواهد بود و امکان دارد از دنیای نقاش و جهان تصویر به دور باشد. برایم جذابیت آثار بهشتی در این نکته است که برخلاف نام نمایشگاه یعنی «قطاع»، بتوانم «تطبیقی» بیابم میان آن و ادراک خویشتن از جامعه‌ای که در آن زیست می‌کنم. بنابراین مجددا تکرار می‌کنم که یادداشت ارتباط مستقیم با «عمل» نقاش ندارد بلکه «نتیجه» آن را مطالعه می‌کنم.

«موریس مرلوپونتی»، اندیشمند فرانسوی، بر رابطه بدن با جهان و نحوه ادراک فضایی تأکید دارد. او معتقد است که ما اشیا را نه به صورت مجرد، بلکه در ارتباط با زمینه و بدن‌مندی خود درک می‌کنیم. قطاع به مثابه «برش ادراک» پیش می‌رود یعنی طراحی فرم‌های دوبُعدی که حجیم به نظر می‌رسند، اما در واقعیت وجود ندارند. این عدم وجود را می‌توان با نظریه مرلوپونتی درباره «ابهام ادراکی» مقایسه کرد. یعنی مخاطب را وادار می‌کند تا میان آنچه می‌بیند و آنچه می‌داند (از واقعیت) پل بزند. در این میان «فضای خالی فعال» می‌تواند تفسیر زیبایی‌شناختی مرلوپونتی را معنا کند. این نکته را در همین بخش از متن توضیح بدهم که وقتی همین تصاویر در بخشی دیگر از نمایشگاه از درون قاب خارج شده‌اند و همانند «شیء» چیده شده‌اند، من را به یاد نوشته «رزالیند کراوس» منتقد هنری و نظریه‌پرداز آمریکایی انداخت که در مقاله «مجسمه‌سازی در میدان گسترده» در سال ۱۹۷۹ توضیح می‌دهد که چگونه مجسمه‌های مدرن دیگر محدود به حجم‌های سنتی نیستند، بلکه می‌توانند ترکیبی از نشانه‌ها، فضای منفی و تقطیع‌های ادراکی باشند. حال «قطاع» می‌تواند نمونه‌ای از «غیرمجسمه» باشد که کراوس از آن صحبت می‌کند؛ یعنی آثار تنها از یک زاویه قابل درک است و دور آن نمی‌توان چرخید، فرمی که مرزهای میان نقاشی، مجسمه و معماری را مخدوش می‌کند.

در این مرحله، «قطع‌شدن جریان ادراک» صورت می‌گیرد یعنی فرم‌های برش‌خورده می‌توانند به عنوان «قطع‌شدگی» در جریان معمول ادراک تفسیر شوند. یعنی مخاطب را وادار می‌کنند تا در مواجهه با اثر، مسیرهای جدیدی از تفکر را کشف کند. اشیای بیرون‌آمده از نقاشی‌های بهشتی، هم آشنا و هم غریب است و می‌تواند بازتابی از بیگانگی سیال باشد. این غریب‌بودن علاوه بر یافتن مسیری جدید برای فکرکردن، مخاطب را وادار به دوباره‌دیدن می‌کند. «دوباره‌دیدن» باعث می‌شود ما دیگر نتوانیم میان واقعیت و بازنمایی تمایز بگذاریم و اختلاطی به وجود می‌آورد که در رئالیسم جادویی ایجاد می‌شود. مخاطب می‌داند این حجم واقعی نیست اما مغز او به طور غریزی سعی می‌کند آن را با واقعیت تطبیق دهد. این تنش، همان اختلاط است. این فضا، مخاطب را میان دو نظام ادراکی معلق نگه می‌دارد. این تناقض، یک تجربه زیبایی‌شناختی منحصربه‌فرد ایجاد می‌کند که هم ذهن را درگیر می‌کند و هم احساس غرابت (Uncanny) را برمی‌انگیزد. به بیان دیگر، اختلاطی که علی بهشتی خلق می‌کند، مرزهای ادراک را جابه‌جا می‌کند، نه کاملا واقعیت است، نه کاملا توهم. من می‌توانم آن را «رئالیسم تخریب‌شده» بنامم. جایی که به دنبال بازنمایی واقعیت به شکلی است که اجزای آن از هم جدا شده و دوباره ترکیب شده‌اند و فراتررفتن از واقع‌گرایی سنتی و کاوش در لایه‌های عمیق‌تر تجربه انسانی است. اما نه از طریق بازنمایی اشیای موجود در جهان، بلکه با خلق فرم‌هایی که تنها در منطق درونی اثر معنا دارند. این فرم‌ها مانند واژه‌های یک زبان ناشناخته هستند: مخاطب می‌داند که باید «زبانی» در کار باشد (چون با نشانه‌های بصری آشنا مثل پرسپکتیو، یا بافت کارتن مواجه است)، اما این زبان به هیچ فرهنگ بصری موجود تعلق ندارد. همان‌طورکه لودویگ ویتگنشتاین می‌گوید: «اگر شیری می‌توانست صحبت کند، ما نمی‌توانستیم آن را بفهمیم».

مغز ما سعی می‌کند تصاویر دوبُعدی را سه‌بُعدی تفسیر کند. بهشتی از این خطای ادراکی استفاده می‌کند تا حجمی خیالی خلق کند که وجود خارجی ندارد. اما به نظر من این توهم حجم به مفهوم «حیات برهنه» گره می‌خورد. یعنی زندگی‌ای که از هر ارزش یا معنای اجتماعی عریان شده است و صرفا به مثابه یک موجودیت فیزیکی (اما توخالی) باقی می‌ماند. این توهم حجم، در ظاهر وجود دارد اما در واقع، فاقد جوهره واقعی است. درست مانند جامعه‌ای که لبریز از بوروکراسی، تبلیغات، یا ایدئولوژی‌های سیاسی است اما ساختاری توخالی است از «واقعیت»ی که ادعا دارند و تنها بازنمایی‌هایی بدون اصل هستند.

آثار بهشتی نه از واقعیت کپی شده‌اند، نه یک آرمان‌شهر ذهنی را نشان می‌دهند، اما درون قاب، «واقعیت» خود را می‌سازند و می‌تواند استعاره‌ای از کنترل ادراکی باشند. جامعه به شما یاد داده است که «حجم» را حتی در آنجایی که نیست، ببینید. (مثل باور به آزادی‌های صوری، عدالت و پیشرفت اقتصادی). مقواهای برش‌خورده نامتقارن، مانند نانوشته اجتماعی هستند که ظاهری عینی دارند، اما در واقع ساختگی هستند. «حجم» در آثار، واقعی نیست، اما مغز نمی‌تواند از این توهم فرار کند. این دقیقا مانند تابوی اجتماعی است: همه می‌دانند که یک هنجار بی‌معناست، اما آن را اجرا می‌کنند. «توهم حجم»، همان «حیات برهنه» در جامعه است، همه افراد آن را می‌بینند، اما هیچ‌کسی آن را لمس نمی‌کند.

# روایت و راوی؛ چه کسی گزارش می‌دهد؟

## نگاهی به نمایشگاه موزه هنرهای معاصر تهران و نقدهای وارد شده به آن

ترانه سلطانی

در نخستین روز مرداد ۱۴۰۴، موزه هنرهای معاصر تهران میزبان نمایشگاهی با عنوان «به گزارش زنان» بود. رویدادی که به بازنمایی آثار زنان هنرمند نوگرای ایران از دل گنجینه موزه می‌پردازد. این نمایشگاه که تا پایان شهریور ادامه دارد، با نمایش ۱۲۰ اثر از ۶۵ هنرمند زن، تلاشی است در راستای بازخوانی تاریخی نقش زنان در شکل‌گیری و تحول هنر مدرن ایران. برگزارکنندگان نمایشگاه، با سرپرستی رضا دبیری‌نژاد و همکاری گروه موزه‌پردازی متشکل از توکا ملکی، افسانه کامران و سجاد باغبان‌ماهر و مشاوره علمی امیر سقراطی، به آرشیوی بازگشته‌اند که سال‌ها در سکوت گنجینه موزه مانده بود. موزه فقط فضایی برای نگهداری و نمایش آثار هنری نیست، بلکه نهادی است فرهنگی، نمادین و تاریخی که در شکل‌دهی به حافظه جمعی، ارزش‌گذاری زیبایی‌شناسانه و جهت‌دهی به نگاه جامعه نسبت به گذشته و حال نقش مهمی ایفا می‌کند. در این میان، موزه هنرهای معاصر فراتر از یک محل نمایش است و هر نمایشگاهی که در این فضا برگزار می‌شود، واجد بار معنایی و فرهنگی خاصی است و صرفا رویدادی در تقویم هنری نیست، بلکه بخشی از گفتمان عمومی هنر به‌شمار می‌آید. وقتی چنین نهادی آگاهانه تصمیم می‌گیرد بخش مهمی از گنجینه خود را از منظر زنان بازنمایی کند، این اقدام را می‌توان بازنویسی‌ای محدود اما مؤثر دانست؛ نوعی بررسی نمادین در تاریخ‌نگاری رسمی از مسیر آرشیو.

### آرشیو موزه و ضرورت بازخوانی آن

هر موزه، در کنار وجه نمایشی‌اش، در دل خود آرشیوی از آثار و مستندات را نگه می‌دارد. این آرشیوها صرفا مجموعه‌هایی از اشیای گذشته نیستند، بلکه انباشتی از انتخاب‌ها و اولویت‌ها هستند؛ آنچه ثبت و نگهداری شده و آنچه از دایره دیده‌شدن خارج مانده است، همگی روایتی از نحوه ساخت حافظه هنری در یک جامعه را بازتاب می‌دهند. در این میان، بازخوانی آرشیو نه یک رجعت نوستالژیک، بلکه عملی تفسیری است؛ تلاشی برای نگریستن دوباره به آنچه دیده شده یا نادیده مانده از منظری دیگر. آنچه از آرشیو بیرون کشیده می‌شود، نه‌فقط به مخاطب معرفی، بلکه از نو معنا می‌شود؛ و این فرایند، خود بستری را برای شکل‌گیری گفت‌وگویی تازه فراهم می‌آورد.

### روایتگری

نمایشگاه «به گزارش زنان» را نباید صرفا دیداری با گذشته، بلکه باید آن را مواجهه‌ای با اکنون دانست؛ زیرا تاریخ، هرگز فقط آنچه بوده نیست، بلکه آن چیزی است که اکنون چگونه دیده و خوانده می‌شود. این مقدمه، کوششی است برای ورود به لایه‌های درونی این مواجهه؛ از گزارش رسمی موزه تا روایت زنانی که با هنرشان، سال‌ها تحولات زیباشناختی، دغدغه‌های فردی و اجتماعی و سیر پیچیده هنر را در فضای رسمی بازخوانی کرده‌اند. یکی از ویژگی‌های مهم این نمایشگاه، آن است که بخشی از آثار به نمایش درآمده، برای نخستین بار از دل گنجینه موزه بیرون آمده‌اند و پیش از این، فرصت دیده‌شدن در فضای عمومی را نداشته‌اند.

### بازنگری جنسیت در تاریخ هنر؛ با ارجاع به لیندا ناکلین

مسئله غیبت یا کم‌رنگ‌بودن زنان در تاریخ رسمی هنر، مدت‌هاست دیگر به‌عنوان «واقعیتی طبیعی» پذیرفته نمی‌شود، بلکه به‌مثابه پیامدی از ساختارهای تبعیض‌آمیز نهادی و اجتماعی مورد نقد قرار گرفته است. لیندا ناکلین، در مقاله بنیادین خود با عنوان «چرا هیچ هنرمند زن بزرگی وجود نداشته است؟»، این پرسش را نه با هدف یافتن نمونه‌هایی خلاف جریان، بلکه برای افشای بنیان‌های ایدئولوژیکی که تاریخ هنر بر آنها بنا شده است، مطرح می‌کند. او به‌روشنی نشان می‌دهد که غیبت زنان در روایت مسلط هنر، نه به دلیل نبود نبوغ یا تلاش، بلکه به سبب دسترسی نابرابر به آموزش، فرصت‌های نمایش و مشروعیت نهادی بوده است. در همین راستا، نمایشگاه «به گزارش زنان» را می‌توان تلاشی در جهت بازاندیشی همین الگوهای تاریخی دانست. چنین رویکردی، اگرچه در ظاهر بازیابی نام‌ها و آثار است، در بطن خود حاوی نقدی است بر سازوکارهایی که اصلا تعیین می‌کنند چه کسی «هنرمند بزرگ» به‌شمار می‌آید. در سال ۲۰۲۴ نمایشگاهی در موزه هنر بالتیمور آمریکا با عنوان «ردپای زنانه: تاریخی از زنان هنرمند در اروپا، ۱۴۰۰ تا ۱۸۰۰» (Making Her Mark: A History of Women Artists in Europe, 1400–1800) برگزار شد. این نمایشگاه، نمونه‌ای بارز از بازخوانی آرشیو و تاریخ هنر از منظر جنسیت بود که آثار زنان هنرمند اروپایی از قرن پانزدهم تا قرن هجدهم، یعنی دوره‌ای حدود ۴۰۰ سال را دربر می‌گرفت. هدف نمایشگاه به چالش کشیدن روایت غالب هنر تاریخی بود که زنان را به‌ندرت یا به‌عنوان موارد استثنائی می‌پذیرفت و نقش کلیدی زنان در هنر، صنعت و فرهنگ اروپا را بازخوانی می‌کرد. یادآوری این نمونه‌ها -چه در قالب کتابی نظری با پرسشی بنیادین و چه در قالب نمایشگاهی گسترده با رویکردی تاریخی- نه ازآن‌رو است که بخواهیم هنر را به چارچوبی صرفا جنسیتی تقلیل دهیم، برعکس، این یادآوری‌ها به‌روشنی نشان می‌دهند که مسئله بازنمایی زنان در تاریخ هنر، هنوز هم مسئله‌ای گشوده است. همان‌طورکه پروانه اعتمادی در مستند زندگی‌نامه‌اش با گلایه می‌گوید: «وقتی می‌گویند هنرمند زن موفق، ناراحت می‌شوم؛ من هنرمند موفقم، نه زن هنرمند». این نگاه که اثر هنری باید مستقل از جنسیت و تنها با معیار کیفیت و خلاقیت سنجیده شود، بدون تردید جای دفاع دارد. بااین‌حال، دقیقا به همین دلیل است که باید پرسید: چرا هنوز چنین جمله‌هایی ضروری‌اند؟ چرا هنوز در جهانی که هنر زنانه در سطوح مختلف در حال دیده‌شدن است، نیاز به یادآوری این مرزبندی‌ها احساس می‌شود؟

با وجود اینکه سال‌ها از عمر فعالیت‌های زنان درباره گفتمان جنسیتی می‌گذرد، اما هنوز بررسی این گفتمان‌ها حتی در سطح جهانی به دلایل بسیاری حائز اهمیت است. پرداختن به مسئله زنان در هنر، نه از سر تأکید بر تفاوت، بلکه برای فهمیدن سازوکارهای حذف، فراموشی، بازنمایی و قدرت است. از این منظر، بررسی چنین نمایشگاه‌هایی همچنان ضرورت دارد؛ چراکه تاریخ هنر، برخلاف آنچه ظاهرش می‌نماید، همیشه بی‌طرف و بی‌جهت نبوده است.

### ترکیب واژگانی «به گزارش زنان»؛ روایت و راوی

عنوان نمایشگاه -«به گزارش زنان»- واجد بار معنایی درخور تأملی است. واژه «گزارش» در این ترکیب، از طرفی می‌تواند نشان از نگاهی مستندسازانه و آرشیوی داشته باشد و از سوی دیگر، این پرسش را به میان بکشد که چه کسی گزارش می‌دهد؟ آیا این نمایشگاه صدای زنانی است که در پسِ تصویر حرف می‌زنند، یا گزارشی است از زنان، از بیرون که توسطِ موزه ارائه شده است.

پرسشی کلیدی که نمایشگاه «به گزارش زنان» را در محور توجه قرار می‌دهد، موضوع روایت و راوی است: آیا این نمایشگاه صدای زنان هنرمند و جامعه را مستقیما به مخاطب منتقل می‌کند؟ نگاه گزارشگرانه، اگرچه ارزشمند در مستندسازی و حفظ حافظه تاریخی است، اما ممکن است به ارائه آرشیوی صرفا توصیفی منجر شود که در آن زنان فقط موضوع گزارش هستند، نه عامل تغییر و کنشگری فعال در تاریخ هنر. از این منظر، نمایشگاه ممکن است در بازنمایی پویایی و کنشگری زنان در فرایند نوگرایی و هنر معاصر محدودیت‌هایی داشته باشد و نتواند به‌طور کامل صدای فعال و انتقادی زنان هنرمند را به مخاطب منتقل کند. این بازخوانی تاریخی، به نوعی ثبت و ضبط اندیشه‌ها و جهان‌بینی زنان هنرمند در زمان خلق آثارشان محسوب می‌شود، اما هم‌زمان نشان می‌دهد که این اندیشه‌ها و گفتمان‌ها ممکن است در گذر زمان دچار تحولات و دگرگونی‌های عمیقی شده باشند. بسیاری از هنرمندان حاضر در نمایشگاه، با گذشت زمان از گفتمان‌های اولیه و سنتی‌تر خود عبور کرده‌اند و جهان‌بینی‌شان به واسطه تجربه‌ها و تحولات اجتماعی، فرهنگی و شخصی دچار تغییر شده است. در نتیجه، ارائه آثار آرشیوی به عنوان یک گزارش واحد و ایستا، می‌تواند تصویر کاملی از مسیر هنرمند و روند تحول هنری او ارائه ندهد و حتی گاهی منجر به برداشت‌های نادرست یا ناقص شود.

در همین زمینه، الهه مقدمی، یکی از هنرمندان حاضر در نمایشگاه در قسمتی از پست اینستاگرامی خود عنوان می‌کند:

«آثار آرشیوی موزه، از جمله اثر من، نمی‌توانند پیچیدگی‌های سیاسی، اجتماعی و مذهبی زنان امروز ایران را بازتاب دهند. این آثار در دهه‌های گذشته خلق شده‌اند و با شرایطی که زنان ایرانی امروز در آن قرار دارند، همخوانی ندارند. انتظار نمایندگی کنش‌های مبارز زنان از این آثار، به دلیل ماهیت تاریخی و محدودیت‌های نهادی، غیرواقع‌بینانه است». همچنین در ادامه عنوان می‌کند که: «نمایش آثار آرشیوی نباید به عنوان تأیید دیدگاه کنونی هنرمند تفسیر شود».

در عین حال باید اشاره کرد که تیم موزه تلاشی دیگر نیز انجام داده است. برگزاری یک نمایشگاه مکمل در خانه هنرمندان، با تمرکز بر آثار و دیدگاه‌های امروزی‌تر، گامی بوده برای پرکردن خلأ میان گذشته و حال. با این حال، از آنجا که این مقاله تمرکز خود را صرفا بر روایت اصلی نمایشگاه موزه هنرهای معاصر قرار داده و از منظر گفتمان موزه‌ای به موضوع نگاه می‌کند، به آن پروژه نخواهیم پرداخت. آن نمایشگاه خود نیازمند نگاهی جداگانه و تحلیلی مستقل است که از چارچوب این مقاله فراتر می‌رود.

### دسته‌بندی آثار و ضرورت بازنگری در رویکرد موزه‌ای

یکی دیگر از نقدهای جدی مطرح‌شده نسبت به نمایشگاه «به گزارش زنان» به نحوه چیدمان و دسته‌بندی آثار بازمی‌گردد. آثار نمایشگاه در هشت گالری مختلف موزه هنرهای معاصر تهران به نمایش درآمدند که هر کدام براساس رویکردها و موضوعات مشخصی چیدمان شده بودند که به ترتیب این‌گونه آغاز شد، از سایه به آفتاب، کنش و منظره، در سایه انتزاع، در کشاکش امر روزمره، سنت به سنخ امروز، سه نسل و یک گروه و در نهایت امر اجتماعی در میانه دو گفتمان بودند. در نتیجه، آثار عمدتا براساس شاخص‌های سبک‌شناسانه بود؛ رویکردی که هرچند در نظم‌بخشی بصری مؤثر است، اما محدودیت‌هایی بنیادین در بازنمایی پیچیدگی‌های گفتمانی دارد. طبقه‌بندی صرف بر اساس سبک و تکنیک، مخاطب را در مواجهه با آثار صرفا در سطحی بصری و سطحی نگه می‌دارد و امکان فهم عمیق‌تر از جهان‌بینی، اندیشه‌ها و دغدغه‌های هنرمندان را محدود می‌کند. این نوع دسته‌بندی ممکن است از ظرفیت موزه‌ها به عنوان نهادهای تولید و بازتولید دانش و گفتمان فرهنگی کاسته و تجربه بازدید را به صرف مشاهده زیبایی‌شناسانه تقلیل دهد. در این باره علی گلستانه در قسمتی از پست صفحه اینستاگرامی خود نوشت:

«... صرف‌نظر از مقدمه‌های مجموعا بی‌کارکردِ سالن‌ها، کارها نه به لحاظ تاریخی تقسیم‌بندی مشخصی داشتند و نه به لحاظ سبک و موضوع. نقاشی‌های درودی هم در سالن مربوط به منظره‌پردازی دیده می‌شد و هم در سالن نقاشان انتزاع‌گرا... خود سالن انتزاع‌گرایی درهم و برهم و فاقد هرگونه تفکیک بین خرده‌گرایش‌های هنری بود. در بخش نقاشی اجتماعی با قاطی‌کردن نقاشی‌های مربوط به دو دوره مهم انقلاب و جنگ هشت‌ساله (که تفاوت‌های معناداری با یکدیگر دارند) آشوبی ناهنجار ایجاد شده بود، بی‌آنکه در مقدمه این سالن برای تبیین نسبت اینها کمترین تلاشی صورت گیرد». گلستانه در قسمت دیگری از متن عنوان می‌کند: «... ولی جدا از بی‌دقتی در گزینش نقاشی‌ها و معدود مجسمه‌ها و بعضا انتخاب بدترین یا بی‌اهمیت‌ترین آثار برخی از هنرمندان و فقدان هرگونه رابطه پویای معنایی بین آثاری که کنار هم قرار گرفته‌اند و اینکه بخش چشمگیری از فضای موزه با کارهای متعدد از چند هنرمند محدود پر شده بود، کارنما هیچ‌گونه محتوایی را دال بر حرکت یا بینشی جدا از آنچه در جریان رسمی هنر از قرار (مذکر) گذشته است، نشان نمی‌داد. همان تصویر همیشگی از همان تلاش‌ها برای «انتزاع ملی» دهه‌های ۴۰ و ۵۰ و بعد «اندوه جنگ» دهه ۶۰ و بعد «انتزاع عارفانه» دهه ۷۰، آن‌هم بدون هیچ تحلیلی. چیزی غیر از این وجود نداشته است؟ نقاشی زیرزمینی دهه ۶۰ چه شد؟ جریان آلترناتیو دهه ۴۰ چه؟ از این جهت هیچ توضیحی درباره گرایش فیگوراتیو و سیاسی پروانه اعتمادی در برابر جریان رسمی انتزاع‌گرا و تزئینی آن دوره لازم نبود؟ نقاشی فیگوراتیو دهه‌های ۷۰ و ۸۰ با آن وزن سیاسی چه شد؟...».

### نتیجه‌گیری: وزن موزه، ارزش بازخوانی

نمایشگاه «به گزارش زنان» در نهاد مهم و مرجع‌مندی چون موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شده است؛ نهادی که وزن رسانه‌ای، تاریخی و فرهنگی آن قابل مقایسه با هیچ گالری خصوصی یا فضای مستقل دیگری نیست. همین جایگاه، سطح انتظارات و نگاه جامعه هنری و رسانه‌ای را به شکل طبیعی بالا می‌برد و باعث می‌شود هر انتخاب، هر طبقه‌بندی و حتی هر غفلت، موضوع تأمل و گاه نقد جدی قرار گیرد. بی‌تردید گردآوری و آماده‌سازی چنین نمایشگاهی آن هم از دل آرشیوی گسترده و در شرایطی دشوار، از جمله وقایع پیش‌آمده در ماه‌های منتهی به افتتاحیه، کاری زمان‌بر و سخت بوده است. تردیدی نیست که تلاش تیم کیوریتوریال و موزه‌داران برای فراهم‌کردن امکان دیده‌شدن این آثار ارزشمند، آن هم در شرایطی که سال‌ها بخشی از این آثار در گنجینه مانده بودند، حرکتی قابل توجه و ارزشمند است. در نهایت، به «به گزارش زنان» تلاشی گسترده، پیچیده و البته ارزشمند است؛ تلاشی برای بازخوانی، ثبت و بازنمایی بخشی از تاریخ هنر زنانه ایران از درون گنجینه‌ای رسمی. آنچه اهمیت دارد، نه‌تنها خود نمایش آثار، بلکه بازشدن باب گفت‌وگو، نقد و بازنگری در مسیرهای تاریخی و فرهنگی است. موزه هنرهای معاصر با همه پیچیدگی‌ها، نقش مؤثری در پیشبرد این گفتمان ایفا کرده است.

گزارش

## زخم گرسنگی بر صورت کودکان ایرانی

ادامه از صفحه ۱۰

در واکنش به این کاهش، دولت ایران واردات گوشت قرمز را ۱۳۳ درصد افزایش داد که این اقدام موجب افزایش ۱.۵ کیلوگرمی در سرانه مصرف گوشت قرمز شد. بااین‌حال، این میزان همچنان ۲۸ درصد کمتر از سطح مصرف در میانه دهه گذشته است. مرکز پژوهش‌های مجلس نیز با اشاره به تغییر الگوی مصرف پروتئین حیوانی در کشور اعلام کرده که در سال ۱۳۶۸ مصرف گوشت قرمز در ایران دو برابر گوشت مرغ بود، اما این نسبت در سال ۱۳۸۰ برابر شد و اکنون مصرف گوشت مرغ سه برابر گوشت قرمز است. افزایش قیمت و کاهش دسترسی به گوشت قرمز از دلایل اصلی این تغییر الگو عنوان شده است. بر پایه داده‌های فائو (سازمان خواروبار و کشاورزی ملل متحد) و مرکز داده‌های باز ایران، در سال ۲۰۲۳ سهم گوشت قرمز از مجموع مصرف گوشت در ایران به حدود ۳۰ درصد کاهش یافته است. افت مصرف سرانه گوشت قرمز در کشور از سال‌های ابتدایی دهه ۹۰ شروع شد و در سال‌های اخیر کمتر و کمتر شد. داده‌های مرکز آمار هم نشان می‌دهد متوسط سرانه مصرف محصولات پروتئینی ازجمله گوشت قرمز و سفید، در بازه سال‌های ۱۳۹۵ تا ۱۴۰۲، حدود ۱۴ کیلوگرم کاهش یافته است. اما این آمار هولناک تنها محدود به مصرف گوشت و مرغ نمی‌شود؛ سرانه مصرف لبنیات و سبزیجات و فیبر نیز در ایران نگران‌کننده است. طبق اعلام علیرضا رئیسی، معاونت بهداشت وزارت بهداشت، درمان و علوم پزشکی، سرانه مصرف گوشت در کشور باید ۷۵ گرم باشد، اما اکنون ۳۵ گرم در روز است. همچنین به گفته او، هر انسانی روزانه باید ۲۵ گرم فیبر مصرف کند؛ درحالی‌که این میزان در کشور ما اکنون ۱۵ گرم در روز است. نان سبوس‌دار، سبزیجات و میوه‌ها منبع فیبر هستند و افزایش مصرف فیبر از بروز مشکلات گوارشی و سرطان‌ها جلوگیری می‌کند. از سوی دیگر، به گفته حشمت‌اله رضوی، سرپرست اداره امور فراورده‌های غذایی و آشامیدنی سازمان غذا و دارو، سرانه مصرف لبنیات در کشور حدود ۷۰ تا ۸۰ کیلوگرم در سال است؛ درحالی‌که میانگین جهانی به بیش از ۲۵۰ کیلوگرم می‌رسد. تفاوت‌هایی که ایرانیان با سایر کشورهای جهان در زمینه مصرف اقلام غذایی مختلف دارند، نگران‌کننده است و می‌تواند در بلندمدت سلامت عمومی جامعه را تهدید کند. این نگرانی درباره کودکان اما سویه‌های جدی‌تری پیدا می‌کند. مدیر کل مطالعات وزارت تعاون، کار و رفاه نیز در سال ۱۴۰۲ گفته بود ۵۷ درصد جمعیت کشور درگیر سوءتغذیه هستند که بیش از ۱۴.۵ میلیون نفر این جمعیت را کودکان تشکیل می‌دهند. نسلی که قرار است رشد کند تا به نیروی مولد آینده این کشور تبدیل شود، در وهله نخست به بدن و ذهنی سالم نیاز دارد و این دو مهم، بدون تغذیه سالم، تقریبا غیرممکن خواهد بود. اما وضعیت بحران سوءتغذیه در ایران و در بین کودکان چگونه است؟

### سبدهای حمایتی درمان درد است؟

نهم فروردین امسال بود که وزیر تعاون، کار و رفاه اجتماعی از شارژ مرحله یازدهم حساب سرپرستان خانوار دارای کودک زیر پنج سال دارای سوءتغذیه خبر داد. احمد میدری اعلام کرد که با تخصیص اعتبار سبد حمایتی برای کودکان دارای سوءتغذیه، بیش از ۱۳۴ هزار کودک پنج تا ۵۹ماهه دارای سوءتغذیه، بن‌کارت خرید سبد غذایی دریافت کردند؛ یعنی برای مرحله یازدهم حساب سرپرستان خانوار ایشان شارژ شده است. میدری درباره نحوه پرداخت سرانه اعتبار خرید سبد غذایی کودکان که در حساب سرپرست خانوار از طریق طرح کالابرگ الکترونیکی شارژ می‌شود، توضیح داد: «برای ۱۲۵ هزارو ۳۵۶ کودک دارای سوءتغذیه دهک‌های یک تا پنج، مبلغ ۱۱ میلیون ریال و برای هشت‌هزارو ۸۹۲ کودک دارای سوءتغذیه در دهک‌های شش و هفت مبلغ ۶.۶ میلیون ریال برای تأمین سبد غذایی اختصاص داده شده است». وزیر رفاه امیدوار است با اجرای این برنامه، سوءتغذیه در کشور کم شود. اما این موضوع چقدر به واقعیت‌های جامعه نزدیک است؟ پژوهش‌های اخیر و حقیقت جاری در بستر جامعه، شواهد دیگری را نشان می‌دهد.