

مجسمه میادین تهران از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی

چکیده | مجسمه شهری با خروج از انحصار موزه و گالری یا به عرصه منظر شهر گذاشت تا ضمن کمک به خوانایی شهر در ارتقای کیفیت بصری آن نیز ایفای نقش کند. در این راستا توجه به ذهنیت مخاطب، تاریخ و زمینه، اصولی مهم در موفقیت مجسمه جهت نیل به اهداف فوق شناخته می‌شوند.

به نظر می‌رسد حضور مجسمه در فضای میادین تهران از دوران پهلوی اول تا امروز روندی از اقتدارگرایی پیکره‌ای تا فردگرایی انتزاعی را طی کرده است. به طوری که اقتدار حاکمیت در دوران پهلوی اول و دوم در بازنمایی واقع‌گرای پیکره‌خاندان پهلوی و مشاهیر نمود پیدامی‌کند و از دهه ۸۰ تا امروز با الگوبرداری از زیبایی‌شناسی مدرنیستی از رویکردی انتزاعی و فردگرا تبعیت می‌کند. بنابراین شاید بتوان گفت مجسمه میادین به عنوان نشانه شهری با جدایی‌گزینی از زمینه و تاریخ و بدون توجه به مخاطب، روند تکاملی به سمت نمادین شدن را طی کرده است و با انتزاع‌گرایی از معنا بخشی به محیط فاصله گرفته است.

واژگان کلیدی | مجسمه میدان، اقتدارگرایی، انتزاع‌گرایی، تهران.

پدیده عادلوند،
پژوهشگر دکتری
پژوهش هنر دانشگاه
الزهر، عضو هیئت
علمی پژوهشکده نظر



padideh_adelvand@yahoo.com

زهرا سلحشور،
کارشناس ارشد معماری
منظر، دانشگاه تهران



salahshoorzahra@yahoo.com

آزاده قلیچ‌خانی،
کارشناس ارشد معماری
منظر، دانشگاه تهران



azade.ghelichkhani@yahoo.com

تصویر ۲
Pic2



تصویر ۲: مجسمه میدان فردوسی به عنوان یک مجسمه رویدادمحور و مکان‌آفرین توانسته در حافظه جمعی شهروندان نقش ببندد. عکس: آزاده قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴.

Pic2: Ferdowsi statue as an event-driven monument and a space creator status that has been imprinted in the collective memory of the citizens. Photo: Azade Ghelichkhani, 2015.

مقدمه | میادین شهر فارغ از عملکرد جاری آنها که اصالت را به عبور راحت تر خودرو می‌دهد، به واسطه تضاد با محیط پیرامون، مقیاس و چشم‌انداز متفاوت و تاریخ‌مندی یک نشانه شهری است که در خوانایی سیار شهر و معرفی مکان‌های شهری و تشخیص موقعیت در شهر نقش مهمی ایفا می‌کند. دوران حیات میادین مدرن تهران، همواره نقش نشانه‌ای این عنصر با جای دادن نشانه شهری دیگر - مجسمه - تقویت شده است. حضور مجسمه در فضای شهری به ویژه میادین، که موضوع این مقاله است، به دنبال سفر پادشاهان قاجار به غرب و تأثیرپذیری از الگوی آنها صورت پذیرفت. اولین مجسمه از این نوع مربوط به دوران ناصرالدین شاه با مجسمه «پیکره شاه‌سوار بر اسب» در میدان باغشاه نصب شد که از آنجا که این میدان جزو فضاهای عمومی شهر محسوب نمی‌شد نمی‌توان آن را به مثابه اولین نمونه هنر شهری به معنای هنری مختص فضاهای عمومی تلقی کرد. اما زمینه‌ساز اقدامات مشابه در شهر شد. از دوره پهلوی اول در شهر تهران ساخت و نصب مجسمه شهری در میادین متداول شد که تا امروز نیز ادامه دارد؛ وقفه‌ای به طول یک دهه در دوران انقلاب و بعد از آن متوجه این روند از مجسمه‌سازی شد. به توجه به گذشت ۷۰ سال از عمر مجسمه‌سازی میادین

این مقاله قصد دارد ضمن بیان رویکردهای آن، نقش نشانه‌ای مجسمه را در منظر شهری تهران ارزیابی کند.

رویکرد اقتدارگرایی اثر دوران پهلوی اول تا پیش از انقلاب

در دوره رضاخان با گسترش حضور خودرو در فضاهای شهری، میدان‌ها الگوبرداری از غرب برای تسهیل بخشی به تردد آن به عنوان نماد تجدد و عنصر مدرن وارد تهران شد. برای تزئین آن نیز به سنت شهرهای غربی از مجسمه‌هایی در میان آن استفاده شد که به عنوان اولین مجسمه‌های شهری در میدان مطرح می‌شود. «اقتدارگرایی» دوران پهلوی اول و دوم همچون بسیاری از نظام‌های ایدئولوگ منجر به ظهور دو گروه عمده از مجسمه‌ها شد: پیکره خاندان پهلوی شامل مجسمه فیگوراتیو اسب‌سوار، مجسمه ایستاده و سردیس، و مجسمه مشاهیر ادب و سیاست که به دنبال شکل‌گیری «انجمن آثار ملی» خلق شدند و شاید ریشه در باستان‌گرایی ایدئولوژیک آن دوران داشت.

در سال ۱۳۱۴ اولین حضور مجسمه شاه را در میادین تهران داریم که بلدی به «اگوست مایارد» مجسمه‌ساز، سفارش می‌دهد. این مجسمه‌ها در سه میدان گار (راه آهن)، سپه و کرج نصب شدند. از این سه مجسمه دو

تای آنها پیکره سواره و دیگری پیکره ایستاده بود (مهاجر و تاج‌الدینی، ۱۳۹۴).

در این دوران مجسمه میادین هر دو گروه، پیکره‌ای و واقع‌گراست و شباهت مجسمه پیکره به واقعیت یک اصل به شمار می‌رفت؛ چنانکه خلق مجسمه انتزاعی از خاندان پهلوی توسط «بهمن محمص» مقبول واقع نشد. شاید براساس طبقه‌بندی «رابرت ویتکین» که بر تناظر هنرهای تجسمی و ساختارهای اجتماعی اتکا دارد بتوان گفت در دوران پهلوی با نوعی از رابطه اجتماعی روبرو هستیم که در جامعه صنعتی و شهری یافت می‌شود. «تقسیم پیچیده‌ای از کار اجتماعی که باعث گسترش تمایز اجتماعی و فردگرایی، و در عین حال وابستگی متقابل می‌شود. در آثار هنری مناظر با این دوران ویژگی‌های افراد و مشخصه‌های شخصیتی مربوط به آن تا حد امکان شبیه به واقعیت ترسیم می‌شود، زیرا کارکرد هنر در این دوره فراخواندن روح ساکن در آن و به تحرک واداشتن تک تک افراد است. ویتکین هنر این دوره را به یادآورنده^۲ می‌داند» (۲۰۱۳ □□□□□□).

از سال‌های ۱۳۲۰ نهضت نوینی در نقاشی و مجسمه‌سازی ایران به وجود آمد که هنرمندانی چون «پرویز تناولی»، «ژازه طباطبایی» و «بهمن محمص» با بهره‌گیری از راهکارهای هنر مدرن و استفاده از عناصر سنتی جامعه ایرانی، سعی در احیای هویت ملی و ارتباط جهانی در مجسمه‌سازی ایران داشتند (خضابی، ۱۳۷۷). البته حضور این آثار در فضای پارک‌ها، موزه‌ها، جلouxان تئاترها می‌تواند مؤید آن باشد که چون میدان، عنصری حکومتی است، مجسمه آن نیز می‌بایست تحت نظارت کامل حکومت ساخته شود. چراکه این مجسمه‌ها به عنوان نماد حاکمیت شناخته می‌شوند و این چنین است که با تغییر حکومت شکل مجسمه‌ها نیز تغییر کند؛ چنانکه در جریان انقلاب در مورد مجسمه‌های پیکره‌ای که ارجاع مستقیم به حکومت قبلی داشتند اتفاق افتاد؛ سرنگونی مجسمه به عنوان نماد واژگونی دولت محسوب می‌شود که در ایران پس از پیروزی انقلاب اسلامی با مجسمه‌های برگرفته از نگاه دولت جدید جایگزین می‌شوند. به عنوان مثال مجسمه رضاشاه در میدان راه آهن، شمایی سواره بود که اوایل انقلاب مردم آن را به عنوان نماد دولت قبلی پایین کشیدند.

اما در مورد مجسمه‌هایی که ارجاع مستقیم نداشته و در نقشه ذهنی شهروندان به دلیل تداوم در زمان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده شاهد هستیم که با تغییر حکومت شکل آنها تغییر نکرد ولی مدلول آن تفسیر نوینی پیدا می‌کند. این راه‌حلی است برای ابقای مجسمه‌هایی که در هویت منظر شهر و خاطره شهروندان نقش ایفا می‌کند. مجسمه «گرشاسب در حال مبارزه با اژدها» یکی



Pic1: Changing the name of the Sculpture and a new interpretation of it was known as «Gushtasp fighting the Dragon» after the Islamic revolution, Horr Sculpture. Photo: Azade Ghelichkhani, 2015.

از این نمونه‌هاست که توسط «غلام‌ضار حیم‌زاده ارژنگ» ساخته شد^۳. محل نصب این مجسمه میدان باغ‌شاه سابق بود که بعد از انقلاب به میدان «حر» تغییر نام داد و «مجسمه ارجاع جدیدی به شخصیت حر و مفهوم مبارزه با نفس پیدامی‌کند. به طوری که در نظر بسیاری از مخاطبان متأخر این میدان، مجسمه یادآور واقعه کربلا و حوادث مربوطه است و در این جهان بینی حر نماد انسان آزاده و اژدها نماد نفس سرکش است» (مهاجر و تاج‌الدینی، ۱۳۹۴: ۳۲۳)؛ (تصویر ۱).

همچنین در این دوران به دلیل برگزاری جشن‌های سالانه در برابر مجسمه‌های رضاشاه و محمدرضا شاه پهلوی، مجسمه توانست نقش مهمی در خاطره‌سازی تشریفاتی ایفا کند. این اتفاق نشان از ظرفیت مجسمه میدان به مثابه هنر شهری در ارتقای کیفیت فضای شهر دارد. علاوه بر این برخی از مجسمه‌ها نیز همچون مجسمه میدان فردوسی برای برگزاری رویدادی ویژه همچون مراسم هزاره فردوسی (در سال ۱۳۱۳) توسط انجمن آثار ملی ساخته شد که به دنبال آن میدانی به همین نام برای آن شکل گرفت. بدین ترتیب یک مجسمه شهری «رویداد محور» توانست مکان‌آفرینی کند و در حافظه جمعی شهروندان نقش ببندد.

از دوره پهلوی تاکنون سه مجسمه از فردوسی در آن نصب شده که تشابه موضوعی این سه مجسمه حاکی از تبدیل عنصر نشانه به نماد در اذهان عمومی است؛ به طوری که در دوره‌های مختلف با مجسمه‌ای غیر از فردوسی جایگزین نشد. اولین مجسمه میدان در سال ۱۳۲۳، مجسمه‌ای نشسته از فردوسی در حال سرودن شاهنامه بود که توسط پارسیان هند به دولت ایران

هدیه شد. اما در سال ۱۳۳۷ به دانشکده ادبیات دانشگاه تهران منتقل شد. دومین مجسمه متعلق به «غلامرضا رحیم‌زاده ارژنگ» بود که در فاصله سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۵۰ در میدان حضور داشت. این مجسمه با الهام‌گیری از مجسمه جشن هزاره با مفرغ ساخته شده بود. اما از آنجاکه به گفته برخی تناسبات زیبایی‌شناسانه نداشت از میدان برداشته شد و سرانجام در سال ۱۳۵۰ سومین مجسمه توسط ابوالحسن صدیقی ساخته شد که تا امروز نیز همچنان باقی است (همان)؛ (تصویر ۲).

در سال ۱۳۳۹ مجسمه دیگری به نام «کوهنورد» به دنبال درخواست کوهنوردان و موافقت فدراسیون کوهنوردی و شهرداری در میدان «سربند» ساخته شد. بخشی از این مجسمه گچی در زمستان همان سال به دلیل بارندگی و یخبندان تخریب شد که در نهایت در سال ۱۳۴۱ مجسمه‌ای سیمانی به اندازه سه متر به جای آن نصب شد که تا امروز باقی است. البته بعدها این مجسمه را به رنگ مسی درآوردند. شاید بتوان گفت رنگ‌آمیزی مجسمه، که بعضاً امروز نیز با آن مواجه هستیم، ریشه در تفکر مدرنیستی داشته باشد که رنگ‌کردن و جلادادن را عاملی مؤثر در توجه به هنر می‌دانستند.

«چند سال پس از نصب مجسمه در میدان، در آبان ماه سال ۱۳۵۰ به پیشنهاد فدراسیون کوهنوردی ایران و موافقت انجمن شهر و شهرداری تهران، نام این میدان به «کوهنوردان» تغییر کرد» (خبرگزاری ایسنا، ۱۳۹۲). از آنجاکه نام‌گذاری (□□□□□□) عاملی مؤثر در تعریف هویت فضا است که می‌تواند به بازشناسی یک مکان و حس آن کمک کند (نگین تاجی، ۱۳۹۰: ۲۹)، میدان سربند، توانست بعد از نصب «مجسمه کوهنوردان» که استثنائاً

حکومتی نبود، ضمن برخورداری از تناسب با زمینه، مکان خود را با تغییر نام به «میدان کوهنوردان» تعریف کند (تصویر ۳).

«اهمیت مجسمه کوهنوردانه بر مبنای اصول زیباشناختی یا مهارت فردی هنرمند است، بلکه بیشتر بر محل نصب و بستر تاریخی آن مربوط می‌شود. در زمانی که مجسمه مستقل شهری و به دور از اجاعات حکومتی، در تهران پدیده‌ای نادر به شمار می‌آمده، مجسمه کوهنورد توانسته جایگاه قابل توجهی در اذهان و خاطره جمعی عده‌کثیری از رهگذران به خود اختصاص دهد» (مهاجر و تاج‌الدینی، ۱۳۹۴: ۳۲۲). چنانکه بعد از گذشت سال‌ها در مردادماه ۱۳۹۲ و در پی مفقود شدن سه کوهنورد ایرانی در کوه‌های «برودپیک»، جمعی از مردم و سینماگران در این میدان و کنار یادمان کوهنوردان ایرانی جمع شدند و یاد آن‌ها را گرامی داشتند (خبرگزاری ایسنا، ۱۳۹۲).

می‌توان گفت به رغم تمام امتیازاتی که برای مجسمه میدانی در این دوران بر شمرده شد، زبان آنها به دلیل فراوانی حداکثری موضوعات مربوط به خاندان حکومتی و باستان‌گرایی ایدئولوژیک، اقتدارگراست که بازنمایی پیکره‌ای شیوه مناسب نمایش آن بود. بنابراین مجسمه در میدان به مثابه عنصری در خدمت حاکمیت و ایدئولوژی آن، از اثر هنری مردمی، مخاطب‌محور و متناسب با زندگی روزمره و خواست‌های شهروندان فاصله داشت.

رویکرد انتزاع‌گرایی دهه ۸۰ تاکنون

در دوره انقلاب و ۱۰ سال پس از آن جریان مجسمه‌سازی شهری متوقف شد. علت این امر را بیشتر باید در عدم ثبات جامعه انقلابی و دگرگونی‌های وسیع و سریع در مدیریت شهری دانست که برای تولید آثار هنری فاخر نیاز به زمان و ثبات مناسب دارد و این امر در شرایط انقلاب و جنگ چندان مهیا نبود.

در دهه ۷۰ همگام با راه‌اندازی مجدد رشته مجسمه‌سازی در دانشگاه تهران و تشکیل انجمن مجسمه‌سازان (۱۳۷۸) مقوله مجسمه‌سازی شهری بار دیگر نضج می‌گیرد (فتحی‌ملایی، ۱۳۹۰). از دهه ۸۰ مجسمه‌سازی وارد مرحله جدیدی شد و از نیمه دوم این دهه حضور سازمان زیباسازی، برگزاری سمپوزیوم‌ها و بینال‌های تخصصی مجسمه در سال‌های ۸۶-۸۵ را شاهد هستیم. در این دوره با نفی اقتدارگرایی حاکمیت پیشین و به دنبال الگوپردازی از جزیانات مدرنیستی مجسمه‌سازی در غرب با آثاری انتزاعی در میدانی مواجه می‌شویم. با این نیت که به مخاطبان و شهروندان استقلال تام دهد و انگیزه خوانش صحیح معنا را به آنها القا کند. بنابراین «شخصیت ابزاری هنر به هویت تفسیری بدل



تصویر ۴: عدم تناسب مجسمه انتزاعی میدان بهار شیراز با زمینه. عکس: زهرا سلحشور، ۱۳۹۴.

Pic4: Inappropriateness of the abstract Sculpture of Bahar-e-Shiraz Square to the ground.
Photo: Zahra Salahshoor, 2015.



خاص مارپیچی و رنگ تیره تدریجاً به عنوان نشانه شهری میدان انقلاب شناخته شد.

در دوره دوم توسعه و عمران شهرداری تهران (بعد از ۸۴) مدیریت شهری در صدد ارتقای کیفی شهر و زیباسازی آن برآمد. سهم میدان انقلاب از این راهبرد، دستور تغییر نشانه مرکز میدان بود. احداث ایستگاه مترو در زیر میدان نیز ضرورت دیگری بود که این تغییر را دامن می‌زد. نتیجه، احداث گنبدی در جزیره وسط میدان و تزئین آن با نقوش ایرانی بود؛ نقوشی که بعداً به علت بکارگیری ستاره شش‌پر در آن و تشابهات بصری با نماد صهیونیسم برچیده شد و جایگزین آن نزدیک یک دهه در بالاتر کیفی به سر می‌برد (تصویر ۶).

در سال ۹۱ طرح منظر شهری میدان برای ارتقای کیفیت فضایی و جمعی آن تهیه شد. مشاور تهیه‌کننده طرح عقیده داشت به دلیل ماهیت اجتماعی میدان از یک سو و احیای فلسفه پیاده‌محور و اصالت مکث انسان در فضای میدان طرح جدید باید به سمت حداقلی کردن فضای سواره و حداکثری کردن سطوح پیاده حرکت کند. در این راهبرد بارویکردی جدید و به دنبال تلفیق زندگی روزانه با هنر شهری و حرکت به سوی ساخت مکان، مجسمه‌هایی در ارتباط با زندگی تاریخی و اجتماعی میدان در سطوح پیاده جدید پیشنهاد شد.

در مقابل، مدیریت شهری در ادامه روند گذشته طراحی «مجسمه مرکز میدان» را به مسابقه گذاشت و از گروهی از معماران و مجسمه‌سازان، برای داوری آثار دعوت کرد. در طرح منتخب با نظر مدیریت شهری تغییراتی اعمال شد اعتراض داوران را به دنبال داشت. مجادلات مربوطه به مسکوت ماندن طرح منتهی شد. بررسی این چالش‌ها حاکی از آن است که اولاً هنوز تصمیم‌گیری در قبال مجسمه میدان، اقدامی انتزاعی و نه کل‌نگر تصور می‌شود که گروهی معمار و مجسمه‌ساز در کنار مدیریت شهری به ابراز سلیقه خود می‌پردازند و ثانیاً رویکرد مورد نظر وجه هنری شیء است و کارکردهای آن معیار مورد داوری قرار نمی‌گیرد.

جدول ۱: تناسب نام میدان با مجسمه از دهه ۸۰ به بعد. مأخذ: نگارندگان مستخرج از: اسماعیلی، ۱۳۹۱.

Table1: The appropriateness of the Square with the sculpture's name from the '80s onwards.
Source: The authors, extracted from Ismail, 2012.

تظاهرکننده خود را به پایه مجسمه می‌رساند، از آن بالا می‌رود و با انداختن طناب بر گردن مجسمه رضاخان او را سرنگون می‌سازد. این اقدام، بیانی‌ه سیاسی معترضان و نماد دوقطبی قدرت - مردم در فضای اجتماعی آن روز بود. مجسمه در این مرحله، نقش قدرت را نمایندگی می‌کرد. سقوط مجسمه، با سقوط رژیم همزمان شد و بلافاصله میدان، «انقلاب اسلامی» نام گرفت. اقدام مدیریت شهری تهران در سال‌های اولیه پس از پیروزی انقلاب و تدارک مجسمه جدیدی با نقش‌های مربوط به صحنه‌های انقلاب و اجتماعات مردمی برای تأمین خواسته‌های آنان بود. این مجسمه، هنری مضمون‌گرا بود که فارغ از محتوای اثر، به لحاظ جذابیت‌های بصری و خوانایی از کیفیت قابل دفاعی برخوردار نبود. در مقابل به علت حجم بزرگ آن، شکل

مجسمه «نامیده شد. این نام‌گذاری از اهمیت مجسمه برای تعریف فضا و احتساب آن به عنوان مظهر تجدد حکایت می‌کند. بعدها میدان، ۲۴ اسفند نام گرفت که روز تولد رضاخان بود. این اقدام نیز از اهمیت این فضا در مناسبات و ارزش‌های دوران پهلوی حکایت می‌کند. خوانش محل مجسمه بر بلندی سکویی مرتفع، از زیبایی‌شناسی اقتدارگرایی حکایت می‌کند که با اقدامات سیاسی و فرهنگی دیگر آن دوران تطابق دارد.

در دوران انقلاب اسلامی، میدان ۲۴ اسفند، که با دانشگاه تهران به عنوان مرکز سیاسی تهران همسایگی دارد، یکی از نقاط کانونی تجمعات و اعتراضات مردمی بود. در این مرحله، زندگی سیاسی و حیات اجتماعی میدان نسبتی با تزئین وسط آن (مجسمه) ندارد. از این رو در ۲۱ بهمن که رژیم پهلوی در آخرین مراحل فروپاشی خود بود، جمعیت

ردیف	نام میدان	نام مجسمه	رویکرد ساخت	سال ساخت
۱	میدان اقدسیه	قاصدک	انتزاعی	۱۳۸۹
۲	میدان صنعت	رعد	انتزاعی	۱۳۸۷
۳	میدان بهار شیراز	بدون عنوان	انتزاعی	۱۳۸۸
۴	میدان هلال احمر	جانباز	انتزاعی	۱۳۸۵
۵	میدان فتح	جانباز	انتزاعی	۱۳۸۸
۶	میدان پاستور	بدون عنوان	انتزاعی	۱۳۸۸
۷	میدان کتابی (قیطریه)	بدون عنوان	انتزاعی	۱۳۹۰
۸	میدان شهرداری	یادمان ۱۷ شهریور	انتزاعی	۱۳۸۹
۹	میدان شیرازی (مسعودیه)	یادمان استقامت و ایستادگی	انتزاعی	۱۳۸۷
۱۰	میدان بهاران	بدون عنوان	انتزاعی	۱۳۸۷-۱۳۸۶
۱۱	میدان ساحل	ماه و ستاره	انتزاعی	۱۳۸۹



تصویر ۶: رویکردهای مختلف مجسمه‌سازی در میدان انقلاب. مأخذ: آرشیو پژوهشکده نظر.

Pic6: Different approaches to sculpture in the Enghelab Square. Source: Archive of Nazar research center.

تصویر ۶
Pic6

Reference list

- Barrett, T. M. (2012). *Criticizing art: understanding the contemporary*, 3rd ed, Translated by K. Ghabrae (2013). Tehran: Nashr-e-Nika.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: the basics*, 2nd ed, Translated by M. Parsa, Tehran: Sooremehr.
- Esmaeeli, Sh. (2012). *Sculptures of Tehran*, Tehran: Tehran Beautification Organization.
- Fathimalae, B. (2011). *Comparative study of Tabriz and Tehran's urban sculptures*, Unpublished master's thesis, Azad University: Tehran, Iran.
- Ghashghae, R. & Habibi, D. (2013). *Barresi-ye naghsh va jaigah-e mojasame-ha-ye shahri dar ertegha-ye hoviat va sima-ye shahr [Role of urban sculpture in promoting the identity and view of the city]*, Conference proceedings of the 1th National conference held in Shiraz, Shiraz: Shiraz Municipality Planning Department.
- Iranian Students: News Agency (isna). (2013). *Majera-ye sakht-e meidan-e darband chist? [What is the story of the construction of the Statue of Darband Square]*, Available from: <http://isna.ir/fa/news/92091913068> (Accessed 31 Oct. 2015)
- Jahanbegloo, R. (2005). *The Fourth Wave*, Translated from English by Goodarzi, M. (fourth edition), Tehran: Nashr-e Ney,
- Khazabi, P. (1998). *Sculpture in Tehran*, Unpublished master's thesis, University of Tehran: Tehran, Iran.
- Lucie - Smith, E. (1933). *Movements in art since 1945: issues and concepts*, Translated by A. Sami Azar, Tehran: Nazar
- Mansouri, S.A. (2010a). Honar-e shahri [Urban Art], *Journal of MANZAR*, 1(7):4.
- Mansouri, S.A. (2010B). Urban Landscape: The control of the qualitative measures with quantitative components, *Journal of MANZAR*, 2(11): 6-7.
- Mazinani, F. (2002). Mojasameha-ye shahri; zesht, ziba, belataklif [Urban sculpture; ugly, beautiful, pending], *Journal of Shahr-dariha*, 4 (39): 85-89.
- Mohajer, Sh. & Taj-al-Dini, M. (2015). *Pishine-ye zibasazi-ye shahr-e tehran [History of Beautification in Tehran]*, Tehran: Tehran Beautification Organization & Peikare.
- Moradi, S. (2007). Integration of public art and its integration in urban space, *Journal of Bagh-e Nazar*, 4 (8): 81-90.
- Negin Taji, S. (2011). The role of physical elements in defining the sense of place, *Journal of MANZAR*, 3(13): 24-29.
- Poursagharian, M. (2009). Mojasamesazi dar fazaha-ye shahri-ye Iran [Sculpturing in urban spaces of Iran], *Journal of Negareh*, (8-9): 30-39.
- Pourmand, H. & Musivand, M. (2010). Mojasamesazi dar fazaha-ye shahri [Sculpturing in urban spaces], *Journal of Honar-Ha-Ye Ziba*, (44): 51-58.
- Riley, H. (2013). Visual art and social structure: the social semiotics of relational art, *Visual Communication*, 12 (2): 207-216.

Tehran Squares Sculpture of Figurative Totalitarianism to Abstract Individualism

Padideh Adelvand, Ph.D candidate in Art research,
Alzahra University, Faculty member of NAZAR
research center
padideh_adelvand@yahoo.com

Zahra Salahshoor, M.A. in Landscape Architecture,
University of Tehran
salahshoorzahra@yahoo.com

Azade Ghelichkhani, M.A. in Landscape Architecture,
University of Tehran
azade.ghelichkhani@yahoo.com

Abstract | Urban sculpture, by leaving the monopoly of museums and galleries, has been put into the urban perspective to help the readability of the city, and also to play a role in improving the visual quality. In this regard, taking into account the mentality of observer, history and context, are known as the most important principles to achieve the above objectives.

It seems that the presence of sculptures in Tehran squares from the first Pahlavi era to the present time has developed a process from figurative authoritarianism to the abstract individualism that contains a dialectical contradiction. So that the authority of the state, in the first and second Pahlavi dynasty reflected in the realistic representation of the figures and from the 80s to today, taking a cue from the aesthetics of modernist follows an abstract and individualistic approach. So it might be said that the squares sculpture, as an urban landmark, by being separated from the context and history and ignoring the observer, has not come through the evolutionary process imbedded in symbol-making but with up-taking the abstractionism, has taken distance from giving meaning to the environment. In neither of these two approaches, the square sculpture does not retrieve its placement as an urban art representing an observer-centered art, and in place of a decorative object, the symbolic role of it has even faded due to the lack of attention to the context it has been placed in and the history associated with it.

Sculptures in their evolutionary process influenced by extreme modernism, rather than becoming a symbol, have reached to abstraction, so that the impression of symbol is not expected of them. In this regard, locating the sculptures of symposia and special biennales in the city squares that are not context oriented and formed based on the artist's mental frameworks has led to this problem. In general, urban sculpture, as a social issue should not be under the sovereignty of the individual sculptor, but instead it is required to reflect the social character and identity of the city to be able to improve the quality of urban landscape.

Keywords | Square Sculpture, Authoritarianism, Abstractionism, Tehran.