بی‌ینال قدرت:
میدان رقابت هنرمندان نقاش

ایمان افسریان*

چکیده

در مقاله حاضر، رقابت هنرمندان نقاش نوگرا در ۵۰ سال گذشته بر سر سرمایه های نمادین، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بررسی و تلاش شده است نشان داده شود تحولات سیاسی و اجتماعی و کنش‌ها و دسته‌بندی‌های گروهی چگونه بر رقابت‌های میدان‌های قدرت در حوزه نقاشی و نیز بر میدان قدرت دولتی موثر بوده است.

در این مقاله، از نظریه میدان‌های هنری پی‌یر بوردیو استفاده شده و فرضیهٔ اصلی این است که زمانی که اشتراک نظر و تفاهم در نظریه هنر و تعریف هنر میان میدان‌های گوناگون هنری و دولت وجود داشته باشد، رقابت اصلی به سمت سرمایه فرهنگی کشیده می‌شود و نتیجه آن خلق آثار هنری با کیفیتی بالاتر است. زمانی که این انسجام نظری و اشتراک هدف بین این دو میدان وجود نداشته باشد، رقابت به سرمایه‌های دیگری کشیده می‌شود که تعریف‌های مشخص‌تر و اشتراک نظر بیشتری بر سر آنها وجود دارد؛ مانند سرمایه‌های نمادین و اجتماعی.

برای آزمون این فرضیه، دوسالانه‌های نقاشی بررسی و مشخص شد که ترتیب و ترکیب قرارگیری آثار در سالن نمایش، همچنین ترتیب و ترکیب چینش آثار در کاتالوگ‌های هر کدام از این دو سالانه‌ها با تحولات میدان‌های قدرت هنرمندان تجسمی و نیز میدان‌های قدرت خارج از این حوزه ارتباط داشته است. نتیجه نهایی این‌که در دهه چهل و اوایل دهه پنجاه و دوره ریاست جمهوری محمد خاتمی نوعی اشتراک نظر میان دولت (حامی بزرگ) و هنرمندان متجدد بر سر قواعد هنری باعث شد اهمیت سرمایه فرهنگی در مقایسه با سایر سرمایه‌ها بیشتر شود.

واژگان اصلی: بی‌ینال نقاشی، میدان قدرت، نقاشی نوگرا، سرمایه اجتماعی، سرمایه نمادین، قواعد هنری

دریافت: ۸۷/۱۰/۱۰ پذیرش: ۸۸/۵/۳۱

* نویسنده و عضو هیئت تحریریه مجله *حرفه هنرمند* kaaf@kaafdesign.com

مقدمه

تصور غالب بر این است که نقاشی هنری انفرادی است و عملکرد گروهی تاثیر چندانی در مناسبات این حوزه ندارد. همچنین، هاله‌های مقدس هنرمندان آنها را چون پیامبران شوریدهٔ تنهایی جلوه داده است که جلوه‌های زندگی عادی بر آنان بی تاثیر است. اما اگر از دیدگاه بوردیو به آنها بنگریم، این هاله‌های تقدس محو می‌شوند و جای آن را رقابتی سخت بر سر سرمایه‌های چندگانه می‌گیرد. هرچند نگاه بوردیو نگاهی تقلیل دهنده و گاه بی‌رحم است، توضیح و تفسیر بسیاری از کنش‌ها و تحولات و تغییرات را در دنیای هنر ممکن می‌سازد. مقاله حاضر سعی دارد با چشم پوشی از آن هاله‌ها به رقابت هنرمندان نقاش نوگرا در ۵۰ سال گذشته بر سر سرمایه‌های نمادین، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی بنگرد و نشان دهد تحولات سیاسی و اجتماعی و کنش‌ها و دسته‌بندی‌های گروهی چگونه بر رقابت‌های میدان‌های قدرت درون حوزه نقاشی و ارتباط آن با میدان قدرت دولتی موثر بوده است.

نظریه

در این مقاله برای تحلیل جامعه شناسانه نقاشی در ایران از نظریه میدان‌های هنری پی‌یر بوردیو استفاده شده است. به نظر بوردیو، جهان اجتماعی مدرن- که حاصل فرایند طولانی شکل‌گیری تمایز یابی‌هاست- به فضاهای خرد بی‌شماری تجزیه می‌شود که همانا میدان‌هایند. هر یک از این میدان‌ها شرایط بازی، موضوعات و منافع خاص خود را دارد... ساختار میدان با «وضعیت رابطه قدرت میان عاملان اجتماعی یا نهادهای درگیر در مبارزه» برای کسب مواضع برتر در میدان مطابقت دارد. موضوع بر سر کسب انحصاری اقتداری است که می‌تواند، از راه خشونت مشروع خاص فضا، قدرت تغییر یا حفظ و توزیع سرمایهٔ خاص مربوط به این فضا را، از قبیل مدارک تحصیلی، معلومات، سبک زندگی، پول، تماس‌ها، موفقیت‌های حرفه‌ای،

توانمندی‌های زبانی و کلامی، اصالت اجتماعی، ارائه تصویر از خود یا هر عنصر دیگری که در میدان ارزش محسوب می‌شود، فراهم کند. این توزیع سرمایه که میراث منازعات پیشین است، به یک معنا ساختار میدان است. میدان‌ها«بازارهایی برای سرمایه‌های خاص»اند که در آن‌ها، عاملان اجتماعی بنابر استعدادهای خاص خود در، به واسطه و به نفع، انواع سرمایه‌ها می‌اندیشند و عمل می‌کنند... منازعات دایم در میدان‌ها منطقاً جریان دارند، هم به سبب رقابتی که خودبه‌خود بین افراد درگیر در بازی صورت می‌گیرد و هم به سبب خود ساختار میدان (یعنی ساختار توزیع (نابرابر) انواع سرمایه) «(شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۴۱-۱۳۸). از سویی دیگر، رقابت بر سر سرمایه نمادین نیازمند نوعی انکار نیاز به سرمایه اقتصادی ست؛ اگر منفعتی می‌خواهیم باید ابراز کنیم که منفعت نمی‌خواهیم». اقتصاد ثروت‌های نمادین متکی به پس زدن و سانسور سود اقتصادی است. ... اقتصاد ثروت‌های نمادین یک اقتصاد محو نامعین است. ...بر اثر این پس‌زدگی، راهبردها و رفتارهای متشخص اقتصاد ثروت‌های سمبولیک همواره دو پهلو، مبهم و حتی ظاهراً تناقض‌آمیز است. این دولایگی که هر لایه، لایه دیگر را نفی می‌کند نباید همچون یک دوگانگی ریاکارانه تلقی شود، بلکه باید به مثابه انکاری برگرفته شود که تضمین کننده دو متضاد است». (بوردیو، ۱۳۸۱: ۲۸۴). پس راهیابی به مکانیزم اقتصادی سرمایه‌های نمادین پیچیده‌تر و گنگ‌تر است و نیازمند شناخت مناسبات غیرهنری ساختارهای قدرت و ثروت می‌باشد در حالی که "سرمایه فرهنگی بدون کوشش شخصی کسب نمی‌شود و به ارث برده نمی‌شود، بلکه از جانب عامل، کار طولانی، مداوم و پیگیر، یادگیری و فرهنگ-پذیری را می‌طلبد با هدف «جزئی از خود کردن»، ... سرمایه فرهنگی داشتنی است که بودن شده است، ملکی‌ست درونی شده." (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۹۷).

فرضیهٔ این نوشتار با الهام از نظریه بوردیو این است که وقتی اشتراک نظر و تفاهمی در نظریهٔ هنر و تعریف هنر میان میدان‌های گوناگون هنری و دولت، به عنوان حامی بزرگ هنر در ایران، وجود داشته باشد، رقابت اصلی به سمت سرمایه فرهنگی کشیده می‌شود و نتیجه خلق آثار

هنری با کیفیت بالاتر است. زمانی که این انسجام نظری و اشتراک هدف در بین این دو میدان وجود نداشته باشد، رقابت بر سر سرمایه‌های دیگری خواهد بود که تعریف‌های مشخص‌تر و اشتراک نظر بیشتر بر سر آنها وجود دارد، مانند سرمایه‌های نمادین و اجتماعی.

روش پژوهش

در این مقاله، از روش اسنادی و تحلیل تاریخی استفاده شده است. از آنجا که ارتباط هنرمندان تجسمی با میدان‌های قدرت محل نظر بوده است، ابتدا دسته‌بندی هنرمندان تجسمی در ارتباط با مراکز و نهادها و میدان‌های قدرت در رقابت بر سر سرمایه‌های اجتماعی و اقتصادی و نمادین عرضه می‌شود. برای این منظور، با مطالعه و دسته‌بندی اسناد تاریخی نمایشگاه‌های برگزار شده و منابع مکتوب به شناختی کلی دست یافته و سپس، با به‌کارگیری تجربه مشارکتی نویسنده، که خود در زمره نقاشان نوگراست، فرض‌هایی پیش‌نهاده می‌شود. در بخش تحلیل یافته‌ها، برای تعیین صحت یا سقم فرض‌های پیشنهادی، ابتدا دسته‌بندی هنرمندان تجسمی معاصر عرضه و سپس، چگونگی رقابت این گروه‌ها بر سر سرمایه‌های چندگانه با استناد به بی‌ینال‌های نقاشی توضیح داده خواهد شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

تاریخچهٔ موضوع

هنرمندان تجسمی نوگرا از ۱۳۳۷ با برگزاری اولین دوسالانه هنر معاصر تهران به دست وزارت فرهنگ و هنر وقت در مقام هنرمندان رسمی و مقبول حاکمیت پذیرفته شدند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰۶). آنها حدود هفده سال برای دستیابی به چنین موقعیتی تلاش کردند و توانستند نقاشان مینیاتوریست و واقع‌نما (شاگردان کمال الملک) را از صحنه هنر رسمی حذف کنند. بررسی دوسالانه‌های نقاشی نشان می‌دهد که ترتیب و ترکیب قرارگیری آثار در سالن نمایش، و نیز

ترتیب و ترکیب چینش آثار در کاتالوگ‌های هر کدام از این دو سالانه‌ها با تحولات میدان‌های قدرت درون هنرمندان تجسمی و نیز میدان‌های قدرت خارج از این حوزه ارتباط داشته است.

هنرمندان تجسمی، همچون بسیاری از هنرمندان معاصر، خود را روشنفکر و رهبران اجتماعی برای نیل به تجدد فرض می‌کردند. با این حال، به صورت مشخص موضع‌گیری سیاسی خاص و مشخصا موضعی در قالب اپوزیسیون را به خود نگرفته بودند- آنها همگی در بی‌ینال‌ها شرکت می‌جستند و مناقشه‌ای بر سر شرکت یا عدم شرکت در دوسالانه وجود نداشت. هدف آنها نیز با هدف برگزار کننده‌ها همسان و عبارت بود از عرضهٔ هنری مدرن با خصوصیاتی ملی (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۰۶). اما تا آنجا که از کاتالوگ‌ها (۱۳۳۷-۱۳۴۵) بر می‌آید، تاکید بر ملی بودن، چه از طرف شرکت کنندگان و چه از طرف برگزار کنندگان، به اندازه اهمیت مدرن بودن پر رنگ نبود. چنان که آثار بسیاری را می‌شود در کاتالوگ‌های پیش از انقلاب دید که عناصر و نشانه‌هایی از هنر ملی ندارند، اما آثار غیر مدرنی همچون مینیاتور یا نقاشی واقع نما در این کتاب‌ها دیده نمی‌شود.

این گروه از نقاشان (نقاشان نوگرای نسل اول و دوم) به همراه وزارت فرهنگ، همسو با سیاست مدرنیزاسیون با رنگ و بوی ملی، پنج دوره پیاپی بی‌ینال نقاشی را برگزار کردند. در اولین بی-ینال، تعداد شرکت کننده‌ها ۵۴ نفر و در آخرین آن ۳۹ نفر بود. البته علت کم شدن تعداد نقاشان ایرانی در بی‌ینال آخر قبل از انقلاب اضافه شدن نقاشانی از ترکیه و پاکستان به نمایشگاه بود. سه جایزهٔ بی‌ینال پنجم هم هر کدام به مبلغ ده هزار تومان از طرف دربار و شش جایزهٔ دیگر با مبالغ شش هزار و پانصد تومان از طرف وزارت فرهنگ و هنر اهدا شد (کاتالوگ اولین بی‌ینال نقاشی تهران: ۱۳۳۷). تا این سال‌ها، متولی اصلی هنرهای تجسمی وزارت فرهنگ و هنر بود، اما اختلافات دفتر مخصوص فرح با وزیر فرهنگ باعث تعطیلی ادامهٔ کار بی‌ینال‌ها شد.

دفتر مخصوص یا همان بنیاد فرح از ۱۳۳۸ تاسیس شد (مینوفر، ۱۳۸۵). تاسیس کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و برگزاری جشن‌های هنر شیراز و در نهایت تاسیس موزهٔ هنرهای معاصر در ۱۳۵۶، که کامران دیبا، از نزدیکان فرح، از طراحان و مشاوران اصلی آن بود، از جمله اقداماتی است که دربار (دفتر مخصوص) موجد آنها بود.

دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ بارورترین دوران رشد نقاشان متجدد بود. دهه‌ای که اتفاقا مصادف بود با رشد و قدرت گرفتن تکنوکراسی و پدید آمدن لایه کوچک، اما نسبتا قدرتمند طبقهٔ متوسط جدید. مناسب‌تر است آغاز این ۲۰ سال را از ۱۳۳۸ (سال ازدواج شاه با فرح و تاسیس بنیاد فرح) و پایان آن را ۱۳۵۷ بدانیم. در ۱۳۳۹ دانشگاه ملی تاسیس شد و ۱۳۴۱ سال انقلاب سفید بود، رفورمی که شاه با اتکا به تکنوکرات‌ها و نیروهای خارجی علیه فئودال‌های قاجاری و روحانیت صورت داد. در سال ۱۳۴۳شرکت ملی نفت تاسیس شد و در ۱۳۴۷ اولین پیکان در ایران مونتاژ شد. در ۱۳۵۰ جشن‌های ۲۵۰۰ ساله برگزار شد و ۱۳۵۲ سال افزایش قیمت نفت و رفاه نسبی در ایران بود.

اکثر نهادهای حامی هنر در همین ۲۰ سال ایجاد شد. تالار رضا عباسی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، تالار رودکی، شورایعالی فرهنگ و هنر، مدرسه عالی سینما و تلویزیون، تئاتر شهر، فستیوال فیلم تهران، موزهٔ رضا عباسی، موزهٔ فرش، موزهٔ هنرهای معاصر و بسیاری نهادهای دیگر ایجاد شدند. همچنین، مجلات *هنر* و *مردم* و *رودکی* انتشار یافتند و جشن‌های ۲۵۰۰ ساله و جشن هنر شیراز برگزار شدند. در همین سال ها، کاخ کشاورزی ساخته شد که نقاشان نوگرا نقاشی‌های بسیاری بر دیوارهایش کسیدند و گروه صنعتی بهشهر اولین خریدار عمدهٔ بخش خصوصی، اولین آرت اکسپوی تهران را برگزار کرد و بسیاری از آثار هنرمندان نقاش را خرید. بعد از آخرین بی‌ینال در ۱۳۴۵، بیشترین تبادلات فرهنگی، به‌خصوص در حوزهٔ نقاشی، میان ایران و غرب به حمایت بنیاد فرح اتفاق افتاد و چندین نمایشگاه از نقاشان ایرانی

در مراکز هنری امریکا و اروپا برگزار شد که بازاری خارجی را برای آنان فراهم ساخت. (مینوفر، ۱۳۸۵).

می‌توان گفت به شکل اتفاقی، به سبب قیمت بالای نفت خزانه دولت پر بود و فرح دیبا نیز اهل هنر بود و کامران دیبا و فیروز شیروانلو نیز درک و سلیقه قابل تقدیری در سیاست‌گذاری فرهنگی داشتند، اما انفجار حمایت‌های دولتی و رشد هنر نقاشی متجدد غیرسیاسی در ایران را نباید فقط به اتفاق مربوط دانست. هنر بسیاری از نقاشان این دوره، جز تعداد انگشت شمار، هنری مدرن، غیرسیاسی و با رنگ و بوی ملی بود؛ کاملا همان چیزی که حاکمیت می‌خواست. در این معامله هر دو سو با هم کنار آمدند و هر دو نتیجهٔ مورد نظر خود را گرفتند. در این دوران، میدان قدرت غالب میدان قدرت دولت و دربار بود. میدان قدرت سیاسی دیگر، نیروهای اپوزیسیون چپ و مذهبی بودند.

تعداد نقاشان چپ بسیار معدود بود و نقاش با گرایشات مذهبی فقط یک نفر (میرحسین موسوی) بود. این مخالفان اختلافات نظری و عملی بسیاری با هم داشتند و به همین سبب هیچ‌گاه سبکی واحد را برای بیان هنرشان نیافتند. عمدهٔ آنها در شکل و فرم آثارشان بسیار شبیه نقاشان متجدد غیر سیاسی بودند که هنری ملهم از سبک‌های پاریسی و نیویورکی بود. فقط چند نفر از این نقاشان متاثر از نقاشان انقلابی چپ مکزیک و شوروی بودند. تقریبا همهٔ این نقاشان در نوعی مدرنیزاسیون هنری و بومی کردن آن با حاکمیت اتفاق نظر داشتند؛ حاکمیتی که تکنوکرات‌های تحصیل کرده در دورهٔ رضاشاه ساختار مدیریتی آن را پی‌ریزی کرده بودند.

به سبب اتصال نسبتا مستقیم حوزه هنرهای تجسمی، جز گرافیک، به مرکز میدان نیروی پیش از انقلاب، یعنی دربار (فرح دیبا)، با سرنگونی شاه تقریبا فعالیت‌های تجسمی این نقاشان برای مدت تقریبا ۱۳ سال کاملا تعطیل شد. بسیاری از آنها مهاجرت کردند و جذب بازارهایی شدند

که در سالهای پایانی حکومت شاه حمایت‌های دولتی در غرب مهیا کرده بود یا در داخل، سال‌های سختی را گذراندند. اما بعد از انقلاب، با تغییر ساختار طبقات حاکم و حاکمیت، چندین گروه از نقاشان وارد میدان رقابت بر سر کسب سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین شدند. این گروه‌ها عبارتند از ۱) نقاشان انقلاب اسلامی، ۲) نقاشان با گرایش چپ، ۳) نقاشان متجدد غیر سیاسی، ۴) نقاشان بازاری. در زیر، ویژگی‌های هر یک از این گروه‌ها را توضیح داده‌ایم.

نقاشان انقلاب اسلامی

این گروه از نقاشان عمدتا دانشجویانی بودند که در اوج انقلاب مشغول یادگیری هنر بودند. اولین نمایشگاه آنان در ۱۳۵۸ در حسینیه ارشاد برگزار شد. این نقاشان دارای گرایش مذهبی بودند و بعدها به معتمدترین گروه نقاشان حکومت بدل شدند. آنها نزدیک‌ترین گروه به بخشی از میدان قدرت سیاسی در جمهوری اسلامی بودند. شکل‌گیری آنها آنقدر وسیع و وابسته به اتفاقات سیاسی بود که نتوانستند چندان به مباحث نظری و عملی نقاشی بپردازند. آنها بیشتر از آنکه بدانند چه می‌خواهند باشند یا هستند، می‌دانستند که نه می‌خواهند به هنر غیرسیاسی و از نظر آنها غربزدهٔ متجددین غیرسیاسی نزدیک شوند و نه می‌خواهند مستقیما از الگوهای کمونیستی بهره بگیرند. ایدئولوژی آنها غرب‌ستیزی، در مرحله بعد شرق‌ستیزی، اسلام گرایی، بومی‌گرایی و توده‌گرایی بود و تقریبا از همه نشانه‌های آشنای این ایده‌ها در کار خود بهره جستند. بدین ترتیب که اکثرا از هنر انتزاعی دوری جستند، و آثارشان التقاطی بود از مینیاتور، نقاشی واقع‌نما، فضاسازی رمانتیک، سوررئالیسم، هنر انقلابی روسیه و مکزیک با مضامین مذهبی و انقلابی، که بعدها موضوع جنگ را نیز پوشش داد.

این نقاشان جوان بسیار زود به قدرت سیاسی نزدیک شدند و اولین نهادی که تاسیس کردند «حوزۀ هنری انقلاب اسلامی» بود. این گروه پس از انقلاب فرهنگی با اخراج اساتید چپ که (دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران) را در اختیار داشتند، این نهاد آموزشی را در اختیار گرفتند و از حمایت‌های میرحسین موسوی، نخست وزیر وقت، که هم اهل نقاشی بود و در تالار قندریز فعالیت کرده بود و هم در مرکز نظام اداری کشور بود، برخوردار شدند. افرادی از همین گروه بعدها به ریاست موزۀ هنرهای معاصر که تقریبا به مهم‌ترین نهاد دولتی هنرهای تجسمی تبدیل شده، رسیدند و برگزار کننده و داور بی‌ینال‌های نقاشی اول تا پنجم بعد از انقلاب شدند. اتفاق دوم خرداد ۱۳۷۶ آنها را از بعضی موقعیت‌ها دور کرد و بی‌ینال پنجم را در اختیار فردی قرار داد که از جنس هنرمندان متجدد غیرسیاسی بود. همچنین، آنها دو دانشکده سوره و شاهد را علاوه بر نهادهای قبلی تاسیس کردند و در اختیار گرفتند.

در همان سال‌های دهه ۱۳۷۰، ایرج اسکندری به دانشگاه هنر منتقل شد و بعد از مدتی ریاست گروه نقاشی و سپس دانشکده را به عهده گرفت. سال‌ها استادی دانشگاه و مواجهه و رقابت این نقاشان با هنرمندان متجدد آنها را از نظر سبک نقاشی و بعضی منش‌ها و رفتارها دچار استحاله کرد. ایرج اسکندری برای اولین بار در بی‌ینال چهارم. هم‌زمان اثری با اسلوب نقاشان انقلاب اسلامی در سالن اول و اثری در سالن هنرمندان مدرنیست و با اسلوبی کاملا متفاوت (انتزاعی) ارائه کرد. تقریبا از همان زمان شیوۀ یک یک این نقاشان تغییر کرد و به هنرمندانی با اسلوب‌های مدرن و انتزاعی تبدیل شدند. این تغییر اسلوب بر اعتبار هنری (سرمایه فرهنگی یا نمادین) آنها نیفزود و موجب جذب آنها در میدان نیروی هنر متجدد ایران نشد. پس اتصالات و ارتباطات گروهی خود (سرمایه اجتماعی) را حفظ کردند و در مشی کلی خود در نزدیکی به میدان قدرت سیاسی تغییری ندادند.

بعد از دوم خرداد، وقتی آنها وزارت ارشاد و موزهٔ هنرهای معاصر را از دست دادند، جذب بخش تجسمی فرهنگستان هنر، زیر نظر میرحسین موسوی، شدند. همچنین، فرهنگسرای نیاوران نیز از دیگر نهادهایی بود که در اختیار این گروه قرار داشت. وقتی برگزاری بی‌ینال‌های نقاشی از دست آنها خارج شد، بی‌ینال جهان اسلام را بر پا کردند که از بودجه ای مطمئن برخوردار است. این گروه پس از پایان دورهٔ هشت سالهٔ ریاست جمهوری خاتمی، بار دیگر به وزارت ارشاد و موزه هنرهای معاصر بازگشتند. این گروه بیش از سایر گروه‌ها به دلیل بهره‌گیری از قدرت سیاسی و تشکل درون‌گروهی از سرمایهٔ اجتماعی، و به سبب تسلط بر ارگان‌های مهم دولتی از سرمایهٔ اقتصادی مطمئنی برخوردار بوده است. اما از سرمایهٔ نمادین، یعنی پذیرفته شدن در مقام استاد هنرمند روشنفکر، بهرهٔ اندکی برده‌اند.

به صورتی خلاصه، گرایش سیاسی این گروه از نقاشان به نفع نظام جمهوری اسلامی، مذهبی و ایدئولوژیک بوده و به فعالیت‌های درون گروهی گرایش داشته‌اند. سرمایه‌های آنها در میدان به ترتیب اهمیت شامل سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی، نمادین و فرهنگی می‌شود. این گروه از نقاشان بعد از انقلاب فرهنگی تا سال ۱۳۷۶ و نیز در دوران ریاست جمهوری احمدی‌نژاد در اوج بهره‌مندی خود از سرمایه‌های مذکور قرار داشتند. همچنین نهادهایی که این گروه تاکنون بر آنها مسلط شده یا در آنها نفوذ داشته‌اند عبارتند از حوزه هنری، موزه هنرهای معاصر و (بعد از انقلاب فرهنگی) دانشگاه تهران و فرهنگسرای نیاوران، دانشگاه سوره و برخی نهادهای دیگر.

پرتال جامع علوم انسانی

نقاشان با گرایش چپ

باید قبل از هر چیز توضیح داد که نقاشان با گرایش چپ در ایران گروه عمل‌گرای سیاسی نبودند. فضای حاکم در آن دوران چنان دو قطبی بود که کمتر کسی می‌توانست خارج از جریانات ایدئولوژیک زیست کند. نقاشان چپ در اسلوب کاری وجه اشتراک چندانی نداشتند.

سابقهٔ آنها به قبل از انقلاب می‌رسد. آثار آنها بیشتر مدرن بود. در میان آنها اعضای رسمی گروه‌های سیاسی اندک بود، اما گرایشات سیاسی، آنها را به هم نزدیک می‌کرد. بعد از انقلاب، با قدرت و انسجامی که داشتند توانستند بر دانشگاه تهران مسلط شوند، اما بعد از انقلاب فرهنگی همگی اخراج شدند. این نقاشان از آن زمان در میدان قدرت هنرهای تجسمی نقش اپوزیسیون را به عهده گرفتند.

مجلهٔ *آدینه* رسانه‌ای بود که آنها نظرات خود را در آن منتشر می‌کردند. از اولین بی‌ینال، شرکت در دوسالانه‌ها را تحریم کردند تا پس از دوم خرداد که دوباره حاضر به شرکت در بی‌ینال پنجم و ششم شدند. بعضی از این نقاشان حتی اجازهٔ نمایش آثارشان را در دههٔ ۱۳۶۰ نداشتند و نمایشگاه‌هایی خصوصی در خانه‌های خود برگزار می‌کردند. پس از تاسیس دانشگاه آزاد، عده‌ای از آنها جذب این نهاد آموزشی شدند و بخشی از کادر آموزشی آن را در اختیار گرفتند. مانند نقاشان انقلاب اسلامی، از نوعی انسجام نانوشتهٔ درون گروهی برخوردار بودند. همین نقاشان‌اند که فکر اولیه تشکیل انجمن نقاشان را پی ریختند و با ائتلاف با نقاشان متجدد غیرسیاسی نهادی را تاسیس کردند که توانست بی‌ینال ششم را برگزار کند و رقیب جدی نقاشان انقلاب اسلامی شود. در حقیقت، نقاشان چپ و نقاشان انقلاب اسلامی دو سر طیفی‌اند که مابین آنها را نقاشان غیرسیاسی متجدد پرمی‌کنند. همچون سایر گرایشات ایدئولوژیک در دههٔ ۱۳۷۰، نقاشان چپ هم تغییر کردند. در تعصبات ایدئولوژیک خود تجدید نظر کردند و بیشتر به نقاشان متجدد غیر سیاسی شبیه شدند. با این حال، پیشینه و تجربهٔ رفتار سیاسی و روابط دوستانه بین آنها هنوز نوعی موضع انتقادی نسبت به حاکمیت و سرمایه‌ای اجتماعی برای آنها فراهم کرده است که از آن بهره می‌برند.

خلاصه می‌توان گفت نقاشان چپ از نظر سیاسی به فعالیت‌های اجتماعی، روشنفکرانه و اپوزیسیون گرایش داشتند. سرمایه آنها در میدان قدرت نقاشی به ترتیب اهمیت سرمایه‌های

اجتماعی، نمادین، فرهنگی و اقتصادی بود. دوران اوج بهره مندی آنها از این سرمایه‌ها سال اول انقلاب و هشت سال ریاست جمهوری خاتمی بود. این نقاشان تا قبل از انقلاب بر موزه هنرهای تجسمی و دانشگاه تهران و پس از انقلاب بر انجمن نقاشان ایران تسلط یا در آنها نفوذ داشتند.

نقاشان متجدد غیر سیاسی

عده‌ای از نقاشان نوگرا بعد از انقلاب در کشور ماندند. آنها در دانشگاه هنر فعالیت می‌کردند و به سختی سال‌های اولیهٔ انقلاب را در توجیه انقلابیون مخالف غربزدگی برای پذیرش هنر مدرن سپری کردند. آنها دائم در تلاش بودند به نوعی با ارتباط دادن هنر فرم‌گرای مدرن با انتزاع-گرایی هنرهای اسلامی-سنتی، متولیان امر را به ادامهٔ آموزش مدرنیستی راضی کنند. در حقیقت، این گروه از نقاشان دوران اوج خود را در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ سپری کرده بودند و سرمایهٔ فرهنگی خود را در آن دوره اندوخته بودند. در سال‌های بعد، رقابت میان آنها بر سر سرمایهٔ نمادینِ اعتبارِ استادِ هنرمندِ روشنفکر بود. پس از دوم خرداد، این نقاشان یگانه جایگزین مقبول برای دولت اصلاحات در مقابل نقاشان انقلاب اسلامی بودند. اما بی‌ینالی که با ایده‌های این نقاشان برگزار شد، اقتدارگراتر از همهٔ بی‌ینال‌های پس از انقلاب بود. دبیری بی‌ینال بسیاری از انواع نقاشان بازاری و انقلاب اسلامی را حذف و حتی کاتالوگ نمایشگاه را گزینشی به چاپ رساند. این تنگ نظری مخالفان بسیاری را برانگیخت.

مدیریت موزه و مرکز هنرهای تجسمی به شکل‌گیری انجمن نقاشان یاری رساندند. این انجمن نخست از ائتلاف چند گروه پدید آمد: گروهی از نقاشان چپ، چند تن از نقاشان مدرنیست غیر سیاسی دههٔ ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰و تعداد بیشتری از دانش آموختگان جوان و میانسال دانشگاه‌های تهران، هنر و آزاد. بعد از یک دوره مشخص شد اولا جوان‌ترها شیخوخیت نقاشان دههٔ ۱۳۴۰ را نمی‌پذیرند و از سوی دیگر، این اساتید کهنه‌کار به یک رای خود قانع نبودند و با اتکا به

سرمایه‌های نمادین انتظارات بیشتری داشتند. اختلافات شخصی هم به جدایی‌ها دامن زد. دبیر بی‌ینال پنجم به فرهنگستان هنر رفت و با نقاشان انقلاب اسلامی مدیریت بخش تجسمی آن را به عهده گرفت. نقاشان متجدد غیرسیاسی کهنه‌کار نیازی به عضویت یا فعالیت در انجمن نداشتند، زیرا انجمن سرمایه‌ای بر سرمایه‌های آنان نمی‌افزود. این جوان‌ترها بودند که نیازمند کسب سرمایه‌های اجتماعی برای پیشرفت در رقابت میدان نیرو بودند. اینگونه شد که انجمن نمایندهٔ همهٔ طیف‌های هنرمندان نقاش نشد و هرچند بیشترین تعداد عضو را دارد، اما سرمایه‌های اجتماعی، نمادین، اقتصادی و فرهنگی آنها به اندازهٔ تعداد عضوشان بالا نیست.

نقاشان متجدد غیرسیاسی به سبب غیرسیاسی بودن به‌راحتی جذب میدان قدرت سیاسی- اقتصادی می‌شوند: گاه در انجمن نقاشان، گاه در موزه هنرهای معاصر و گاه در فرهنگستان هنر یا فرهنگسراهای شهرداری ها. آنها به سبب نداشتن موقعیت مطمئن اقتصادی یا عدم برخورداری از خط کشی‌های سیاسی و ایدئولوژیک همیشه به قطب قوی‌تر میدان نیرو کشیده می‌شوند. اگر نقاشان انقلاب اسلامی دو سالانه نقاشی جهان اسلام را برگزار کنند، اگر انجمن نقاشان بی‌ینال نقاشی تهران یا اگر موزه هنرهای معاصر به گروه‌های هنری امکان سفر خارجی بدهد یا موزهٔ امام علی، وابسته به شهرداری، به مناسبتی مذهبی سمپوزیوم نقاشی برگزار کند یا حوزهٔ هنری انقلاب اسلامی نمایشگاه پایداری ترتیب دهد، نقاشان متجدد غیرسیاسی در آن شرکت می‌کنند، زیرا یگانه میدان رقابت جدی در میان این نقاشان میدان رقابت بر سر سرمایه نمادین- اعتبار و شهرت- است.

به صورتی خلاصه می‌توان گفت گرایش سیاسی این نقاشان خنثی، کم تحرک و بیشتر متمایل به اصلاح طلبان و تکنوکرات‌ها بوده است. سرمایه‌های آنها در میدان به ترتیب اولویت شامل سرمایه نمادین، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی است. این نقاشان در دهه ۱۳۴۰ و اوایل دهه ۱۳۵۰ و نیز در هشت سال ریاست جمهوری خاتمی دوران اوج بهره‌مندی خود از سرمایه‌های

مورد نظر را می‌گذراندند. نهادهایی که این نقاشان تاکنون بر آنها مسلط شده یا در آنها نفوذ داشته‌اند شامل کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و موزه هنرهای معاصر در زمان قبل از انقلاب و انجمن نقاشان، دانشگاه هنر و فرهنگسراهای پس از انقلاب بوده است.

تضادها و تنش‌های میان این سه گروه از نقاشان هنوز ادامه دارد و در هر بی‌ینال نقاشی بروز می‌کند که نمونهٔ شدید آن در بی‌ینال هفتم اتفاق افتاد که در بخش بعد توضیح داده خواهد شد.

نقاشان بازاری

این نقاشان ماهیتا با سه گروه قبل متفاوت‌اند. در دوران معاصر، هنرمندان متجدد عمدتا خود را در جایگاه روشنفکر می‌دیدند و وظیفهٔ جبران عقب افتادگی تاریخی را در حوزهٔ هنر بر دوش خود احساس می‌کردند. اما نقاشان بازاری یا عامه پسند مانند هنرمندان سنتی چنین نبودند. رقابت در میدان قدرت آنها فقط بر سر سرمایهٔ اقتصادی صورت می‌گیرد[1].

گرایش سیاسی نقاشان بازاری معمولا ارتباطی به فعالیت‌های آنها در حوزه نقاشی ندارد. اصلی‌ترین سرمایه آنها در میدان به ترتیب اهمیت سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی است. هر زمان که شکوفایی اقتصادی حاصل شود این گروه در اوج بهره‌مندی از سرمایه‌های مورد نظرشان قرار می‌گیرند. یگانه نهادی که این گروه از نقاشان بر آن تسلط دارند نهاد صنفی تعاونی گالری‌داران است.

در ادامهٔ مقاله، با مراجعه به اطلاعات مربوط به برگزاری بی‌ینال‌های نقاشی از ابتدا تا امروز، به چگونگی منازعه قدرت میان گروه‌های نقاشان پرداخته خواهد شد.

[1]. برای اطلاعات بیشتر ر.ک. افسریان، ۱۳۸۵ و ۱۳۸۶.

رقابت گروه‌ها در بی‌ینال‌های بعد از انقلاب

از ۱۳۳۷ یعنی سال برگزاری اولین بی‌ینال تهران تا ۱۳۵۷، هنرمندان متجدد تقریبا با انگارهٔ ذهنی (ایدئولوژی) همسویی با جهت‌گیری حاکمیت درصدد ترکیب هماهنگ و مدرنیزاسیون با ملی‌گرایی (بومی گرایی) بودند. هنر آنها، هنر رسمی و مقبول حاکمیت بود که پنج بی‌ینال و حمایت‌های دفتر مخصوص فرح آن را تایید می‌کرد. حضور این انگارهٔ غالب امکان ایجاد معیار سنجش و در نتیجه رقابت بر سر سرمایهٔ فرهنگی را مهیا می‌کرد.

۱۳ سال اول انقلاب مصادف بود با بحران‌های اول انقلاب و جنگ و در نتیجه، فعالیت گروه‌های هنرمندان تجسمی، غیر از هنرمندان انقلاب اسلامی، بسیار محدود بود. اما از ۱۳۷۰ ، یعنی برگزاری اولین بی‌ینال نقاشی بعد از انقلاب، تغییرات و تشتت طبقات حاکم تشتت و سردرگمی تئوریک هنرمندان را در پی داشت. در نتیجه عدم شکل‌گیری یک گفتمان غالب، بازار سرمایهٔ فرهنگی بزرگی برای رقابت هنرمندان پدید نیامد و به همین سبب، رقابت هنرمندان متجدد را باید بر سر سرمایه‌های اجتماعی، نمادین و اقتصادی بررسی کرد. به همین سبب، بسیاری از مسائل به ظاهر حاشیه‌ای مانند گروه بندی‌ها، سمت‌ها، عضویت در نهادها، شکل برگزاری نمایشگاه‌ها، شرکت کردن یا نکردن در نمایشگاه‌های عمومی و نزدیکی یا دوری از حاکمیت، همگی نشانه‌ها و عرصه‌هایی‌اند که رقابت‌های پنهان گروه‌های هنری را بر سر سرمایه‌های یاد شده آشکار می‌کند.

بی‌ینال اول بعد از انقلاب در ۱۳۷۰ و در دومین سال ریاست جمهوری هاشمی رفسنجانی برگزار شد. در هشت سال ریاست جمهوری هاشمی، جناح چپ که در دوران موسوی دولت را در اختیار داشت به مرور از دولت حذف شد. جناح راست سنتی و تکنوکرات‌های جدید در اواخر دوران هشت ساله بیشترین قدرت را در دولت داشتند. نهادهای فرهنگی عمدتا در اختیار جناح راست سنتی بود. فقط در اواخر این دوران هشت ساله شهرداری تهران که در

اختیار تکنوکرات‌ها بود فرهنگسراهایی را تاسیس و در آن از هنر مورد نظر خود حمایت کرد. وزارت ارشاد مانند سایر وزارتخانه‌ها در نیمه دوم ریاست هاشمی از محمد خاتمی گرفته شد و در اختیار جناح راست قرار گرفت. در این هشت سال مذکور چهار بی‌ینال برگزار شد. در ادامه به چگونگی تاثیرگذاری تحولات سیاسی بر شکل‌گیری این نمایشگاه‌ها اشاره خواهد شد.

بی‌ینال اول با نقاشان متجدد غیرسیاسی

این بی‌ینال با شرکت ۲۶۴ هنرمند با ۴۰۰ اثر در چهار مجموعهٔ فرهنگی برگزار شد. آخرین بی‌ینال تهران قبل از انقلاب با حضور ۳۹ نقاش ایرانی، غیر از نقاشان ترک و پاکستانی، تشکیل شده بود. این رشد کمی به سبب رشد تعداد هنرمندان نبود، بلکه علت آن اجازه یافتن سه گروه از نقاشان (انقلاب اسلامی، متجدد غیرسیاسی و نقاشان بازاری) برای شرکت در بی‌ینالی بود که هیئت انتخاب آن نه چندان هدفمند بود و نه سخت‌گیر. هنوز مدیریت جدید کاملا مستقر نشده بود و سیاست‌گذاری‌ها و خط کشی‌ها پر رنگ و واضح نشده بود. کاتالوگ بی‌ینال توسط مسئولی در موزه هنرهای معاصر تنظیم شد که او را می‌توان جزو نقاشان متجدد غیرسیاسی دسته بندی کرد. او کاتالوگ را بر اساس حروف الفبا تنظیم کرد و در مجموع جهت‌گیری ارزشی و ایدئولوژیکی در تعداد و شکل قرارگیری آثار در کاتالوگ دیده نمی شود. همه نوع اثری امکان حضور داشت. فقط نقاشان چپ شرکت در این بی‌ینال را تحریم و مواضع خود را در مجله *آدینه* اعلام کردند. در میان برگزیدگان بی‌ینال اول دو نفر از نقاشان انقلاب اسلامی به چشم می‌خورند (بروشور اولین دو سالانه نقاشان ایران، ۱۳۷۱).

بی‌ینال دوم با نقاشان انقلاب اسلامی

در بی‌ینال دوم (کاتالوگ بی‌ینال دوم، ۱۳۷۳)، نقاشان چپ کاملا حذف شده بودند. رقابت اصلی میان دو گروه نقاشان انقلاب اسلامی با مدرنیست‌های غیرسیاسی بود. برگزار کنندهٔ نمایشگاه و منتشر کنندهٔ کاتالوگ، یعنی موزه هنرهای معاصر، در اختیار نقاشان انقلابی بود. نتیجه آن‌که در سالن اول موزه آثار نقاشان انقلاب اسلامی چیده شد و به ترتیب نزدیکی به ایدئولوژی گروه حاکم، آثار از محل بهتری برای نمایش برخوردار می‌شدند.

ترتیب کاتالوگ بدین شکل بود که اول آثاری با موضوعات معنوی، معمولا با سبکی شبیه سوررئالیسم، قرار داشت. پس از آن به‌ترتیب موضوعات مذهبی- انقلابی دربارهٔ جنگ، شهادت و مضامین اینچنینی، نقاشی‌های واقع‌نما با گرایش به موضوعات بومی، ایرانی، روستایی، سنتی و مردمی با مناظری از روستاها و شهرستان‌های ایران، نقاشی‌هایی با گرایش انتزاعی و مدرن، نقاشی‌های طبیعت بی‌جان و گل، نقاشی‌هایی با مضمون زنان و کودکان عمدتا روستایی و عشایری، نقاشی‌های پرتره و بالاخره نقاشی هایی با گرایش بومی با نشانه‌های سنتی، اما با اسلوبی مدرن و نیز نقاشی خط قرار داشتند.

چند نتیجه از این کاتالوگ حاصل می‌شود. اول اینکه دسته‌بندی آثار کاملا بر اساس موضوع و مضمون بوده است. این گرایش غالب متصدیان دولتی بود که از اثر نقاشی نخست مضمونی انتظار داشتند و مسئله سبک و فرم در درجه دوم اهمیت بود. دوم، به نظر می‌آید چینش کاتالوگ به‌ترتیبی است که وقتی آن را از راست به چپ ورق بزنیم ترتیب نقاشی‌ها بیشتر متناسب با بیننده داخلی و با مضامین مورد تایید هنر رسمی است، در حالی که وقتی از چپ به راست ورق بزنیم ترتیب نقاشی‌ها بیشتر با در نظر گرفتن علاقه بینندهٔ خارجی تنظیم شده است. این سیاستی است که در ارائه تصویر ایران در مقابل چشم ناظر خارجی ادامه دارد - تفاوت کانال‌های داخلی و شبکه‌های ماهواره‌ای صدا و سیما مؤید این سیاست است. سوم آن‌که

خط کشی‌ها هرچند نسبت به بی‌ینال اول مشخص‌تر است، نسبت به بی‌ینال بعدی غیردقیق است. در شروع کاتالوگ، با آثاری از هانیبال الخاص با گرایش چپ، علی اکبر صادقی نقاش نوگرای غیر سیاسی، و زهرا رهنورد، همسر نخست وزیر سابق و رئیس سابق دانشگاه الزهرا، مواجه می‌شویم. در میانه کاتالوگ اثر حسین خسروجردی، نقاش انقلاب اسلامی، در نزدیکی اثر مهدی حسینی، نقاش مدرنیست غیر سیاسی، گذارده شده است و به نظر می‌رسد این دو اثر فقط به سبب نوع استفاده از مواد و مصالح کار کنار هم گذارده شده‌اند.

برندگان جوایز همگی نقاشان فیگوراتیو بودند احتمالا به سبب جو غالب مخالفت با نقاشان مدرنیست غیر سیاسی و اصولا هنر مدرن که تظاهری از غربزدگی محسوب می‌شد. نکته قابل توجه آن‌که دو تن از این نقاشان از جمله هنرمندان انقلاب اسلامی بودند و در این میان، حبیب ا... صادقی یگانه کسی است که در تاریخ بی‌ینال‌ها دو دوره پیاپی (اول و دوم) جایزه گرفت. او که در واحد عقیدتی سیاسی سپاه پاسداران فعالیت کرده بود، در دوران ریاست جمهوری محمود احمدی نژاد به مدت دو سال ریاست موزه را به عهده گرفت.

بی‌ینال سوم با نقاشان انقلاب اسلامی

تعداد هنرمندان شرکت‌کننده در بی‌ینال سوم ۱۵۶۰ نفر بود که آثار ۵۳۴ نفر از آنها پذیرفته شد (منتخب سومین دوسالانه نقاشی، ۱۳۷۴). این بار خط کشی‌ها واضح‌تر و مشخص‌تر بود. سالن نخست متعلق به هنرمندان انقلاب اسلامی بود. سه نفر از دوازده برندهٔ جوایز نقاشان انقلاب اسلامی بودند. ۳۱ صفحهٔ اول کاتالوگ متعلق به همین طیف بود. بعد از آثار آنها، نقاشی‌های فیگوراتیوی چاپ شد که جنبه‌ای ملی-اسلامی داشتند. سپس، نقاشی خط‌ها بودند. بعد از آن، منظره‌های روستایی و شهرهای قدیمی ایران. حدودا از صفحهٔ ۱۰۰ آثار انتزاعی شروع می‌شود که یک برنده هم از میان آنها انتخاب شد. از صفحهٔ ۱۳۸ آثار فیگوراتیو مدرن شروع می‌شود تا صفحهٔ ۱۸۰ که نقاشان واقع نما، شامل بازاری یا عامه پسند و غیربازاری،

بیست صفحه را به خود اختصاص دادند. ده صفحهٔ آخر مجددا به چند نقاشی مدرن اختصاص می‌یابد، شاید باز هم برای خوشامد بینندهٔ خارجی. اثر مهدی حسینی دبیر بی‌ینال پنجم، که از نقاشان مدرنیست غیرسیاسی محسوب می‌شود در همین ۱۰ صفحهٔ آخر است. در این نمایشگاه هم همه گرایشات انقلابی، مدرن، بازاری، واقع نما، نقاشی خط و مانند آن اجازه شرکت یافتند.

بی‌ینال چهارم: آغاز استحاله نقاشان انقلاب اسلامی

کاتالوگ بی‌ینال چهارم چاپ نشد. اما چینش آثار در موزه به همان روال گذشته بود. نکته قابل توجه در این بی‌ینال حضور آقای ایرج اسکندری، یکی از نقاشان انقلاب اسلامی در دو سالن بود؛ سالن اول نقاشان انقلابی و سالن پایین مربوط به نقاشان مدرن. این امر اعلام آغاز استحالهٔ نقاشان انقلاب اسلامی و نزدیک شدن آنها به نقاشان متجدد غیر سیاسی بود.

بی‌ینال پنجم با نقاشان متجدد غیر سیاسی

بی‌ینال پنجم پس از دوم خرداد ۱۳۷۶ برگزار شد (کاتالوگ پنجمین دوسالانه نقاشی معاصر ایران، ۱۳۷۹). با تغییر مدیریت وزارت ارشاد، مدیریت موزه هنرهای تجسمی هم تغییر کرد. این بار مدیریت در اختیار نقاشان متجدد غیر سیاسی قرار گرفت. اینها نقاشانی بودند که پیش از انقلاب هم با قدرت گرفتن تکنوکرات‌ها و بوروکرات‌ها حمایت شده بودند و در این سال‌ها در حاشیه قرار داشتند، اما در موضع اپوزیسیون نبودند. مهدی شاه حسینی، که در دانشگاه هنر با جمعی از هنرمندان نوگرای غیر سیاسی چراغ نقاشی مدرن را با تکیه بر عناصر بومی روشن نگه داشته بود، دبیر بی‌ینال شد.

این نقاشان از نظر بنیان‌های نظری استحکام و اطمینان بیشتری داشتند و همین اطمینان، اجازهٔ حذف دیگران را به آنها می‌داد. بی‌ینال آنها دیگر طبق روال گذشته نبود. در سالن اول

آثار پیشکسوتان نقاشی متجدد غیرسیاسی و در سالن‌های بعدی، سایر کارها قرار داشت. نمایشگاه فقط در موزه برگزار شد و از میان ۱۳۷۱ نفر فقط ۱۲۰ هنرمند، یعنی حدود یک پنجم هنرمندان متقاضی شرکت در بی‌ینال سوم، اجازه شرکت در نمایشگاه را یافتند. این در حالی است که در بی‌ینال سوم، یک‌سوم شرکت کننده‌ها اجازه ورود یافته بودند. از همین افراد در بی‌ینال پنجم فقط یک دهم موفق به نمایش تابلوهای خود شدند. دبیر بی‌ینال به‌صراحت در ابتدای کاتالوگ نوشت که آثار بازاری (نگارگری، نقاشی خط و واقع نما) در بی‌ینال‌ها جایی ندارند. هر چند کاتالوگ بر اساس حروف الفبا چیده شده بود، پیش از آن آثار یازده نفر از شرکت کننده‌ها حذف شد. بدین ترتیب، اثری که با ایدئولوژی هنرمندان متجدد غیر سیاسی مطابقت نداشته، در پرونده این بی‌ینال ثبت نشد.

هیئت انتخاب متشکل از دو گروه رقیب در سال‌های قبل بود. نیمی از اعضای آن از استادان دانشگاه هنر (متجددین غیر سیاسی) و نیمی دیگر از نقاشان انقلاب اسلامی (اساتید دانشگاه تهران) بودند و هیچ نماینده‌ای از چپ‌ها یا فارغ التحصیلان بعد از انقلاب در آن حضور نداشت. اما در میان اعضای هیئت داوری فقط یک نقاش انقلابی، حبیب ا... صادقی حضور داشت. تعداد بیشتری از جوایز به نقاشان انتزاعی تعلق گرفت. در این بی‌ینال، نقاشان چپ شرکت نکردند و کثیری از فارغ التحصیلان سال‌های پس از انقلاب که شیوه و ایدهٔ آنها با نگاه فرم گرای نسل قبلی مدرنیست‌ها موافق نبود از نمایشگاه حذف شدند. این بی‌ینال مخالفت‌های بسیاری را دامن زد، زیرا به‌رغم تبلیغات دولت جدید برای ایجاد فضای بازتر، نسبت به بی‌ینال‌های قبلی اقتدار طلبانه‌تر بود. ریاست موزه باید جایگزین دیگری برای نزدیکی و اعطای قدرت برگزاری بی‌ینال می‌یافت. این بار چند نفر از نقاشان با گرایش چپ، با توجه به اینکه چپ‌ها همیشه در کار گروهی موفق عمل کرده‌اند، پیشنهاد تشکیل انجمن نقاشان را دادند. پیش از این، کانون نویسندگان نیز با گرایش چپ توانسته بود نهادی موثر باشد. در دولت اصلاحات تصمیم بر آن بود تا نهادهای مدنی چون انجمن‌ها و سازمان‌های

غیردولتی میان مردم و حاکمیت واسطه شوند. نقاشان چپ و گروهی از هنرمندان متجدد غیر سیاسی قبل و بعد از انقلاب ائتلاف کردند و انجمن نقاشان شکل گرفت.

بی‌ینال ششم با نقاشان متجدد غیرسیاسی جوان و نقاشان چپ

انجمن نقاشان نسبت به سایر نهادها دموکراتیک‌تر و فراگیرتر عمل کرد. در سال‌های بعد از انقلاب، تعداد نقاشان و هنرجویان زن افزایش یافته بود. برخلاف همه نهادها و مدیریت‌های قبل و بعد از انقلاب، در انجمن حضور و مدیریت زنان نظرگیر بود. برای اولین بار، یک زن به عنوان دبیر بی‌ینال انتخاب شد و در هیئت انتخاب نیز چهار زن حضور داشتند (ششمین دوسالانه نقاشی معاصر تهران، ۱۳۸۲). هیئت انتخاب از میان نقاشان متجدد بعد از انقلاب یا کسانی که تا آن موقع از میدان‌های قدرت به دور بودند برگزیده شدند. یک فیلم ساز با اعتبار جهانی، یک معمار و چند داور خارجی هم به آن اضافه شدند و هیئت داوری شکل گرفت. انجمن مجبور شد ۳۳ هنرمند صاحب نام و پیش‌کسوت را با عنوان «مدعو» به بی‌ینال دعوت کند. این افراد نقاشانی بودند که صاحب سرمایه‌های نمادین یا اجتماعی بالایی بودند و حذف کامل آنها به دست هیات انتخاب مشکلات فراوانی را برای برگزار کنندگان در پی داشت. در حقیقت، این بی‌ینال را نسل جوان‌تر انجمن (فارغ التحصیلان بعد از انقلاب) برگزار کردند. اما آنچه نسل‌های متفاوت هنرمندان نوگرا بر سر آن تفاهم داشتند، حذف کامل نقاشان بازاری بود. علاوه بر آن، انجمن مصمم بود نقاشان انقلاب اسلامی را حذف کند که در بی‌ینال ششم موفق به این کار شد و البته، در بی‌ینال بعدی عواقب آن را دید. انجمنی که حاصل جمع هنرمندان چپ و نوگرایان جوان است بیشترین فاصله را با نقاشان انقلاب اسلامی دارد.

کاتالوگ نمایشگاه همهٔ هنرمندان را پوشش داد و آثار نمایشگاه نه بر اساس پیش‌کسوتی، که معیار نقاشان متجدد نسل قبل بود، و نه بر اساس وابستگی به میدان قدرت سیاسی، بلکه بر

اساس کیفیت هنری چیده شد. به نظر می‌آمد هم نظری و تفاهم این گروه از نقاشان امکان ایجاد میدان رقابت بر سر سرمایهٔ فرهنگی را مهیا می‌کند، اما تغییر دولت و نیز ساختار از بالا به پایین قدرت آن که احتمالا متناسب با ساختار اقتصادی وابسته به نفت بود، همهٔ برنامه‌های این گروه را بی اثر ساخت.

بی‌ینال هفتم با نقاشان انقلاب اسلامی

بی‌ینال هفتم به فاصله چهار سال از بی‌ینال ششم برگزار شد. دولت از اختیار تکنوکرات‌ها خارج شده بود و مدیریت ایدئولوژیک هم هیچ گروهی را غیر از نقاشان انقلاب اسلامی به خود نزدیک نمی‌دید. حسینی راد و حبیب ا... صادقی، از نقاشان انقلاب اسلامی، به ریاست موزه رسیدند. اما با توجه به این‌که این دو نیز در این سال‌ها تغییر ماهیت داده بودند، تلاش کردند تا وضعیت را به حالت قبل از دوم خرداد برگردانند. بدین معنی که همه در موزه و بی‌ینال‌ها مشارکت داشته باشند، ولی مدیریت به عهده آنها باشد. انجمن نقاشان این تغییر را نپذیرفت. آنها هم که پیش از این از جانب انجمن حذف شده بودند، بی‌ینال را از انجمن گرفته و خود آن را به شیوه قدیم، یعنی همه به اضافهٔ خودشان، برگزار کردند. طبق معمول، بسیاری از نقاشان متجدد غیر سیاسی در آن شرکت کردند، اما گرایش چپ انجمن آن را تحریم کرد. تا زمان نوشته شدن این مقاله هنوز کاتالوگ این بی‌ینال به چاپ نرسیده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه گیری

در این مقاله، با استفاده از نظریهٔ میدان‌های هنری بوردیو و با تمرکز بر انواع چهارگانه سرمایه که در این میدان‌ها موضوع منازعه را تشکیل می‌دهند، نشان دادیم که در میدان هنری نقاشی ایران چه گروه‌های متمایزی فعال‌اند و چگونه بر سر کسب قدرت و کسب انواع سرمایه‌های

اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین با همدیگر رقابت می‌کنند. همچنین، نشان دادیم که تحولات به وجود آمده در نهادهای قدرت سیاسی جامعه از یک طرف و نیز روابط هر یک از گروه‌های فوق با قدرت سیاسی معاصر خود از طرف دیگر چگونه زمینه‌ساز تغییرات و تحولات فضای هنری نقاشی شده و این تحولات میدان هنری نقاشی چگونه از طریق ردگیری نمایشگاه‌های دوسالانهٔ نقاشی و تحلیل روابط درونی کنشگران موثر در این دو سالانه‌ها و نیز نوع محصولات به نمایش درآمده به خوبی قابل شناسایی است. تحلیل‌های مقاله نشان داد که بر خلاف ادعای کسانی که تحولات هنری را فارغ از تحولات اجتماعی شناخته و آن را ناشی از اقتضائات درونی هنر معرفی می‌کنند، چگونه تحولات هنری در عرصه نقاشی با تحولات سیاسی اجتماعی و نیز نهادهای اجتماعی-هنری مرتبط با نقاشی همنواست.

خصوصیات و ویژگی‌های چهار دسته نقاشان مورد بحث و نوع سرمایه‌هایی که هر یک برای به-دست آوردن آن در میدان تلاش می‌کنند در جدول زیر نشان داده شده است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول خصوصیات و ویژگی‌های چهار دسته نقاشان و نوع سرمایه‌های آنها

	نقاشان چپ	نقاشان متجدد غیر سیاسی	نقاشان انقلاب اسلامی	نقاشان بازاری
گرایش و نوع فعالیت سیاسی	گرایش به فعالیت اجتماعی، روشنفکرانه و اپوزیسیون	خنثی و کم تحرک، اما متمایل به اصلاح طلبان و تکنوکرات‌ها	ایدئولوژیک، مذهبی، مدافع نظام حاکم، گرایش به فعالیت‌های درون گروهی	گرایش سیاسی این گروه ارتباطی به فعالیت نقاشی آنها ندارد
اصلی ترین سرمایه به ترتیب اولویت	سرمایهٔ اجتماعی سرمایهٔ نمادین سرمایهٔ فرهنگی سرمایهٔ اقتصادی	سرمایهٔ نمادین سرمایهٔ اقتصادی سرمایهٔ فرهنگی سرمایهٔ اجتماعی	سرمایهٔ اقتصادی سرمایهٔ اجتماعی سرمایهٔ نمادین سرمایهٔ فرهنگی	سرمایهٔ اقتصادی سرمایهٔ فرهنگی
دوران اوج بهره-مندی از سرمایه مورد نظر	سال اول انقلاب و هشت سال ریاست خاتمی	دهه ۱۳۴۰ و اوایل دهه ۱۳۵۰ و هشت سال ریاست خاتمی	بعد از انقلاب فرهنگی تا سال ۱۳۷۶ و همچنین، دوران ریاست احمدی نژاد	دوره‌های شکوفایی اقتصادی
نهاد هایی که تا کنون بر آنها مسلط شده‌اند و یا در آن نفوذ دارند	موزه و دانشگاه تهران تا قبل از انقلاب فرهنگی، انجمن نقاشان ایران	کانون پرورش فکری کودک و نوجوان و موزه هنرهای معصر قبل از انقلاب، انجمن نقاشان، دانشگاه هنر، فرهنگسراها	حوزهٔ هنری، موزهٔ هنرهای معاصر و دانشگاه تهران بعد از انقلاب فرهنگی، فرهنگسرای نیاوران، دانشگاه سوره و...	تعاونی گالری داران

نتیجهٔ نهایی این‌که در دو دوره (یعنی دههٔ چهل و اوایل دههٔ پنجاه) و دورهٔ ریاست جمهوری محمد خاتمی، نوعی اشتراک نظر میان دولت (حامی بزرگ) و هنرمندان متجدد بر سر قواعد هنری باعث شد اهمیت سرمایه فرهنگی در مقایسه با سایر سرمایه‌ها بیشتر شود. نتیجه رشد کیفی این نوع از نقاشی در دهه ۱۳۵۰ و همچنین سال‌های اخیر است که اتفاقاً در هر دو مورد هنر ایران توانست به بازارهای جهانی هم راه یابد. با نبود این اشتراک، شکل رقابت‌ها به کلی تغییر می‌کند.

منابع

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

مینوفر، ستاره (۱۳۸۵) سال‌شمار ضمیمه مجله *حرفه هنرمند*، شماره ۱۸.

افسریان، ایمان (۱۳۸۴) «هنر متجدد- هنر بازاری»، در مجله *حرفه هنرمند*، شماره ۱۴.

افسریان، ایمان (۱۳۸۴) «هنرمند متجدد- هنرمند بازاری»، مجله *حرفه هنرمند*، شماره ۱۶.

افسریان، ایمان و راودراد، اعظم (۱۳۸۵) «نقاشی ایران در دوران سنتی و مدرن»، مقاله ارائه شده در دومین نشست تخصصی جامعه شناسی هنر، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

(۱۳۷۱) *بروشور اولین دوسالانهٔ نقاشان ایران (بعد از انقلاب)*، مرکز هنرهای تجسمی.

بوردیو، پی یر(۱۳۸۱) *نظریه کنش*، ترجمه مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.

(۱۳۷۳) *نقاشی معاصر ایران*، کاتالوگ بی‌ینال دوم، انجمن هنرهای تجسمی.

(۱۳۷۴) *نقاشی معاصر ایران*، منتخب سومین دوسالانهٔ نقاشی، انجمن هنرهای تجسمی.

(۱۳۷۹) طعم رویا، کاتالوگ پنجمین دوسالانهٔ نقاشی معاصر ایران، تهران: نظر.

(۱۳۸۲) *ششمین دوسالانهٔ نقاشی معاصر ایران*، موسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.

شویره، کریستی‌ین و فونتن، اولیویه (۱۳۸۵) *واژگان بوردیو*، ترجمه مرتضی کتبی، تهران: نشر نی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی