مقاله پژوهشی
Research Article

پژوهشنامه گرافیک نقاشی

تداوم کاربست سنت ابری‌سازی در نقاشی‌های بیتا وکیلی

چکیده

هنرمندان ایرانی در مواجهه با نقاشی غربی، واکنش‌های متفاوتی نشان دادند. برخی از این نقاشان، عناصر و اصول سنت تصویر کشور را در نقاشی معاصر، احیا کردند. بیتا وکیلی، یکی از این نقاشان است که در عرصه‌های داخلی و خارجی موفقیت‌های زیادی داشته و با شناخت ویژگی‌های نقاشی مدرن، آثار چشمگیری را به هنر معاصر ایران عرضه کرده است. آثار او مملو از نقوش ابر یا نقوش سنگ مرمر بر روی بوم است. از طرف دیگر، در فرجامین سال‌های سدهٔ نهم هجری قمری، شیوهٔ ابری‌سازی در کاغذسازی سنتی ایران ابداع شد که به آن کاغذ ابری نیز اطلاق می‌شد. حال سؤال این است که چگونه سنت ابری‌سازی در آثار بیتا وکیلی ظهور پیدا کرده است. در پاسخ به این سؤال، یافته‌های این مقاله که با روش توصیفی و تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، آرشیوی و اینترنتی به انجام رسیده، نشان می‌دهد که در آثار این هنرمند، ابری‌سازی دگرگونی‌های جدیدی یافته و با کارکردی متفاوت بر روی بوم تجلی مییابد. به‌طوری که نقش‌مایهٔ ابر با تأکید بر رویکرد علم‌گرایانهٔ مدرنیستی، نقشه‌های جغرافیایی و عکس‌های ماهواره‌ای را بازنمایی میکند. همچنین احیا و کارکرد متفاوت ابری‌سازی در دورهٔ اول نقاشی‌های این هنرمند بر اساس تغییر در روش تولید، تحول در مصالح و تغییر در میزان ارجمندی جایگاه نقش‌مایهٔ ابر و همچنین در دورهٔ دوم علاوه بر این‌ها با جایگزین‌کردن استعارهٔ تصویری مصالح فلزی به‌جای المان تصویری واژه‌ها (خوشنویسی) به‌عنوان عنصر اصلی بیان، صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: «نقاشی معاصر ایران» ،«زنان نقاش معاصر ایران»،«بیتا وکیلی»، «کاغذ ابری»، «ابری‌سازی»، « اصل ابر»، «فرمالیسم».

رضا رفیعی‌راد
دانشجوی دکتری هنرهای اسامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسامی، تبریز ، ایران.

r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰-۰۵-۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰-۰۸-۱۶

1-DOI: 10.22051/PGR.2021.37292.1115

مقدمه

نقاشی ایرانی که تا عصر صفوی در حوزهٔ هنر بیانگر و وابسته به ادبیات و عرفان و دیگر مدیوم‌ها بود در مواجهه با نقاشی مدرن که بر مفاهیمی چون نقاشی ناب، استقلال نقاشی، خودبسندگی نقاشی و اصالت و کیفیت زیباشناسانه، ارزش‌گذاری در هنر را (Greenberg, ۱۹۶۸: ۱۸-۴۳) تأکید نموده و مدرنیسم را به‌عنوان نگاهبان کیفیات زیباشناسانه در نقاشی (Greenberg, ۱۹۶۱: ۳) معرفی می‌کرد، گرفتار چالش شد. چنان‌که داریوش شایگان، هرگونه تلاش برای تلفیق هنر کهن با اسلوب‌های مدرن را هم منتفی می‌دانست (شایگان،۱۳۷۲: ۱۲۲)، اما گرابر معتقد بود که نقاشی ایران در کنار بسیاری دیگر از سنت‌ها، سیمای اصلی سدهٔ نوزدهم، یعنی ضرورت مدرنیته و ناممکن‌بودن بازگشت به گذشته را به تصویر می‌کشد (گرابر، ۱۳۸۷: ۹۵)

پس از ورود رشتهٔ تحولات در نقاشی به ایران چند نسل هنرمندان ایرانی در مواجهه با آن واکنش‌های متفاوتی نشان دادند. البته، برخی اصالت هنر مدرن غربی را تأیید می‌کنند، اما هنر نوگرای ایران را فاقد درک درستی از هنر مدرن می‌دانند؛ مانند پاکباز که معتقد است دستاورد جامعی در هنر معاصر ایران به دست نیامده و این دو علت داشته: یکی الگوبرداری‌های ناسنجیده و دیگری نهادینه‌نشدن هنر مدرن در جامعه (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۵)؛ عده‌ای نیز راهی میانه برگزیدند و در جست‌وجوی شباهت‌ها و تفاوت‌های هنر مدرن و هنر ایرانی، بیان داشتند که هم در هنر آبستره و هم در هنر سنتی تجریدگرا، هنرمند از مرز شکل و صورت فراتر می‌رود؛ بنابراین این دو در مقام پرهیز از طبیعتگرایی با هم اشتراکاتی دارند، اگرچه یکی تجربه‌های نفسانی و دیگری تجربه‌ای معنوی است و در نهایت، راه این است: کشف مجدد سنت‌های تصویری ایرانی که بر پایهٔ الهام و به‌کارگیری دوبارهٔ نقوش و اشکال سنتی است (حسینی‌راد، ۱۳۷۷: ۱۴۰-۱۳۶).

بسیاری از نقاشان ایرانی در جست‌وجوی تلفیق اصول نقاشی مدرن با اصول هنر سنتی، به آزمون و خطاهایی دست زدند؛ از جمله بیتا وکیلی که نقاشی شناخته‌شده در عرصهٔ هنر معاصر ایران است. آثار بیتا وکیلی در دورهٔ چهارم از تقسیم‌بندی‌های نقاشی معاصر از منظر پاکباز، خلق شده و متعلق به این دوره است. از نظر پاکباز، جمعیت خواستار هنر به‌ویژه زنان در این دوره افزونی یافت و زیست حاشیه‌ای نقاشی التقاطی دوران قبل، زمینهٔ مناسبی برای جلوه‌گری پیدا کرد و صور دیگری از نقاشی تزیینی با ظاهر ایرانی و شرقی نیز امکان بروز یافتند (پاکباز، ۱۳۸۷: ۶۷۵).

اکنون با گذشت حدود سی‌وهشت سال از چهارمین دوره از نقاشی معاصر ایران، می‌توان مجدداً بارقه‌هایی از رویکرد خودآگاه یا ناخودآگاه نقاشان ایرانی به سنت‌های تصویری را مشاهده کرد. این توجه به سنت تصویری ایرانی، دستاوردی ارجمند و تلاشی هدفمند در جهت نفی مصرف‌گرایی در علوم‌انسانی و هنر بیگانه است. هدف پژوهش حاضر بررسی آثار بیتا وکیلی، از منظر رویکرد به سنت تصویری ایرانی و بررسی شیوهٔ کار متداوم این نقاش، در احیا و به‌کارگیری ابری‌سازی، در دورهٔ معاصر است. بیشتر دوره‌های مختلف آثار بیتا وکیلی را می‌توان به‌دلیل خصلت انتزاعی‌شان، در حوزهٔ نقاشی مدرنیستی تحلیل و بررسی کرد، اما در دوره‌های اخیر، افزون بر انتزاع، شاهد حضور فیگورها، بازنمایی مکان‌هایی مثل نقشهٔ ایران نیز در آثار ایشان هستیم. این روند طولی در تغییر روش، از طرفی برخلاف جهت تاریخ نقاشی مدرن غرب یعنی از بازنمایی فوویسمی به نفی هر نوع نگاه بیرونی در انتزاع پسانقاشانه است و از طرف دیگر همسو با هنر پست‌مدرن است که خودبسندگی، خلوص، سبک، کیفیت و نگاه درونی مدیوم هنر را نفی و به‌نوعی به تطبیق عینی بازنمایی هم‌زمان ابژهٔ هنر و تصویر آن توجه می‌کند. حال سؤال این است که چگونه اصول ابری‌سازی در آثار بیتا وکیلی که از معیارهای خلوص گرینبرگی پیروی می‌کند، ظهور پیدا کرده است.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی‌تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و آرشیوی انجام گرفته است. بیتا وکیلی، نقاش، متولد سال ۱۳۵۲، دارای مدرک کارشناسی‌ارشد نقاشی از دانشگاه هنر تهران است که نامش در سال ۱۳۹۰، در دوازدهمین حراجی کریستی در دُبی به‌عنوان گران‌ترین هنرمند زن خاورمیانه ثبت شد. او در بیش از چهل نمایشگاه گروهی در ایران، امارات متحدهٔ عربی، کانادا، ارمنستان و فرانسه شرکت کرده است.

در این پژوهش، ابتدا آثار او از سال ۱۳۸۱ تاکنون که شامل مجموعه‌هایی با عناوین «بهمن» (۱۳۹۱)، «رؤیای نیویورک» (۱۳۹۱)، «ایران» (۱۳۹۳ الی ۱۳۹۴) و نیز نمایشگاه‌های انفرادی او در گالری اثر (۱۳۸۴ و ۱۳۸۱و ۱۳۸۰)، در گالری ماه مهر (۱۳۸۸)، با عنوان «نبض زمین»، در کاما گالری (۱۳۹۷)، «عبور باید کرد» در گالری ایوان (۱۳۹۵) و نمایشگاه‌های گروهی با عنوان «هنر جوان» در گالری طراحی هنر (۱۳۹۸)، «تجلی عشق» در نگارخانهٔ آشیانهٔ مهر (۱۳۹۶)،

نمایشگاه گروهی با عنوان «فراتر از هنر نورپردازی: هنر معاصر ایران» در گالری هنری سیتیاسپاس کانادا (۱۳۸۲)، در گالری هفت ثمر (۱۳۸۳)، نمایشگاه هنر بین‌الملل پکن (۱۳۸۵)، گالری جیمز در آمریکا و چندین نمایشگاه دیگر در عمان، موناکو و لندن، به نمایش درآمده، همچنین آثار او که از سال ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۱ است، در حراج کریستیز دبی و به‌طور مداوم در حراج تهران حضور داشته‌اند. آنچه در این پژوهش، مطالعه شد، مجموعه‌های مختلف آثار اوست که در دو دورهٔ اول و دوم بر اساس کارکردهای ابری‌سازی در نقاشی او طبقه‌بندی شده است.

پیشینهٔ پژوهش

مجموعه آثار بیتا وکیلی در کتاب مجموعه آثار او در سال ۱۳۹۳ در انتشارات ایدهٔ خلاقیت به چاپ رسیده و منتشر شده است. در این کتاب، همچنین، نقدهایی از احمدرضا دالوند، پریس تنظیفی، بهنام کامرانی و علی‌رضا سمیع‌آذر دربارهٔ آثار و شیوهٔ کار او ارائه شده است. علی‌رغم آنکه در حوزهٔ نقاشی مدرن و معاصر ایران و ارتباط آن با سنت‌های هنر اسلامی، پژوهش‌های زیادی صورت گرفته که از این میان می‌توان به پایان‌نامهٔ الهه فراهانی در سال ۱۳۹۴ با عنوان «مطالعهٔ تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر، مطالعهٔ موردی ده نگارگر ایرانی» اشاره کرد که درصدد معرفی پنج نگارگر در دهه‌های (۱۰-۱۱ق) و پنج نگارگر معاصر برآمده است؛ از جمله کلارا آبکار، مهین افشان‌پور، زینت‌السادات امامی، فریده تطهیری‌مقدم و فرح اصولی.

همچنین پایاننامه با عنوان «بررسی گرایش‌های سنتی در آثار نقاشان معاصر ایران» نوشتهٔ ماتیسا کازرونی نیز به ورود برخی عناصر سنتی در نقاشی معاصر ایران اشاره می‌کند؛ از جمله، گرایش‌های سنتی در آثار فرح اصولی را محصول شاگردی فرشچیان می‌داند (کازرونی، ۱۳۸۱: ۲۸) تحقیق بعدی مقالهٔ «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصهٔ تاریخ هنر ایران» نوشتهٔ مرجان ادراکی و جواد علی‌محمدی اردکانی در سال ۱۳۹۴ است که در این مقاله صرف‌نظر از آثار خلق‌شدهٔ نقاشان زن، تنها به شرایط اجتماعی و چگونگی پرورش نقاشان زن به‌ویژه بعد از انقلاب اسلامی ایران توجه شده است. در باقی مقالات منتشرشده، نقاشان زن معاصر و آثارشان به تنهایی مطالعه نشده‌اند، بلکه بیشتر از باب تصویرگری چهرهٔ زن در نگارگری معاصر یا در حوزهٔ صرف نقاشی و بدون توجه به نگارگری، بررسی‌هایی صورت گرفته است. مقالات ذیل در راستای این اهداف گردآوری شده‌اند:

مقالهٔ «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن» نوشتهٔ فاطمه زهتاب و منصور حسامی در سال ۱۳۹۶، مقالهٔ «نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضا عباسی» نوشتهٔ محبی و دیگران در سال ۱۳۹۶ و مقالهٔ «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران» نوشتهٔ اعظم راودراد و مریدی و تقی‌زادگان در سال ۱۳۸۹ و مقالهٔ «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسیتی به زن)» نوشتهٔ سارا شریعتی مزینانی و مریم مدرس صادقی در سال ۱۳۹۰. همچنین مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان»، در سال ۱۳۹۹، در نشریهٔ پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی به قلم رضا رفیعی‌راد و دیگران، پژوهشی با عنوان «کاربست اصل پنجم تزیینی نگارگری در نقاشی معاصر ایران»، در سال ۱۳۹۶ همچنین مقاله‌ای با عنوان «نقش نقاشان زن، در احیا و حفظ سنت نگارگری در نقاشی معاصر ایران (در چهار دههٔ اخیر)» نوشتهٔ نویسندهٔ اخیر و دیگران در نشریهٔ علمی پیکره.

کاربست عناصر سنتی در نقاشی معاصر

در آغاز، در عصر صفویه ایرانیان با نقاشی مدرن خصوصاً تکنیک رنگ‌وروغن آشنا شدند، اما کارهایی که تولید شدند، به‌دلیل فقدان شناخت کافی از قوانین مدلینگ و نور و سایه، فاقد عمق بودند (Scheiwiller, ۲۰۱۳: ۲۳)، سپس ورود کالاها و آثار هنری و عکاسی، هم‌زمان با آموزش‌های صنیع‌الملک در کاخ گلستان، هنرمندان به عینیت‌پردازی تشویق شدند (همان: ۲۴) و فضای ناتورالیسم کمال‌الملکی تا دهه‌ها بر تاریخ نقاشی کشور تثبیت شد. بعد از بیست سال نیز مکتب نو ـ سنت‌گرای سقاخانه شکل گرفت (Issa, ۲۰۰۱: ۱۳-۱۴). نقاشی معاصر ایران، در مواجهه با نقاشی مدرن غربی، راه‌های متفاوتی را برای حیات خویش آزمود. اما یکی از مهم‌ترین دستاوردهایی که به دست آمد، یافتن کارکردهای زیباشناسانهٔ عناصر سنت‌ها، در نقاشی مدرن بود که نقاشی سقاخانه را میتوان از این گروه دانست.

با این همه، وحدت نظری در این زمینه وجود ندارد. برخی، هنرمندان مدرن غربی را مشتی معرکه‌گیر بی‌مایه و هنرمندان ایرانی را مقلد سویه‌های انسان‌زدایی مدرنیسم (قره‌باغی،۱۳۸۱: ۹۷)، برخی دیگر نقاشی معاصر ایران را مطلقاً ورشکسته (صحاف‌زاده، ۱۳۹۱: ۴۱)، برخی دیگر آن را فاقد پیوند با شالوده‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و نوعی

مدرنیسم وارداتی مقلد آوانگارد غرب و نیز تکراری می‌دانند (صمدزادگان، ۱۳۸۸: ۱۵۹).
عده‌ای نیز به «تلاش برای هم‌زمانی» به‌جای «رفع عقب‌افتادگی» (افسریان،۱۳۹۳: ۲۰) اشاره می‌کنند، برخی دیگر نقاشی معاصر ایرانی را به‌دلیل تقلیدکردن، سطحی و ظاهری توصیف می‌کنند (اسکندری، ۱۳۸۹: ۵۳-۵۰)، عده‌ای دیگر نیز دست‌وپا کردن هویت را علت گرفتاری ناسازهٔ هنر مدرن ایران در چرخهٔ روایت ایدئولوژی واپس‌گرا می‌دانند (چیت‌سازها،۱۳۸۷: ۲۶). گرابر (۱۳۸۷: ۹۵) نقاشی اواخر عصر قاجار را واجد اصالت مدرنیستی می‌داند. آغداشلو نیز هنر دههٔ چهل را به‌دلیل تحلیل و بهره‌گیری و از آن خود کردن هنر مدرن، نسبت به دوران بعدی که به کپی‌کاری سبک‌های مدرن غربی روی آورده شد، هر دو را مدرنیست دانسته، اما دههٔ چهل را دارای اصالت بیشتر و گودرزی محور تجربیات نقاشان ایرانی، انگیزه‌های ابداع و کسب نوعی هویت (گودرزی،۱۳۷۷: ۶۴) می‌داند.
برخی از هنرمندان واردکردن تکنیک از غرب را یک ضرورت می‌دانستند (اعتمادی،۱۳۸۷: ۱۰۲)، برخی نیز معتقد بودند ورود تکنیک غربی باید حامل سخن سنت خودمان باشد (مجابی،۱۳۷۶: ۸) و باید میان فرهنگ بومی و زبان نقاشی جهانی سازگاری ایجاد کرد. در هر حال، نقاشی ایرانی، از تحولات سیاسی و فرهنگی که با ایجاد روابط با کشورهای غربی و ورود تفکر مدرن و ابزارهای آن در ایران از دورهٔ صفوی به بعد به وجود آمد، متأثر شد، اما با همهٔ افت‌وخیزهای فراوانی که داشت، متوقف نشد.
در دوران معاصر، بعد از تأسیس هنرستان‌ها، دانشکده‌های هنر و آموزشگاه‌ها، شاهد حضور پرشمار هنرمندانی در عرصهٔ نگارگری و نیز نقاشی به سبک‌های مدرن بوده‌ایم که با همت فراوان، در تلاش برای کاربست عناصر سنت تصویری نگارگری در نقاشی معاصر، به شیوه‌هایی دست یافته‌اند. مشهورترین آن تحولاتی است که در نگارگری، به‌عنوان نگارگری معاصر شناخته می‌شود و بیش از همه به نوآوری‌های فرشچیان نسبت داده می‌شود. «اهمیت اقدامات او از آنجا بیشتر اهمیت پیدا می‌کند که بیگانگان با چپاول همهٔ آثار هنری ایران، سبب شدند که هنرمندان از دیدن آثار هنرمندان والای اعصار قدیم خود محروم شده و از نظر روحی و معنوی با فقدان هنر اصیل روبه‌رو شدند. به این ترتیب از صفوی به بعد، نقاشی ایرانی رو به فنا نهاد.» (خزایی، ۱۳۶۸: ۳۱) با این حال فرشچیان از طریق دعوت به دانشگاه‌ها و مراکز معتبر هنری جهان و ایراد سخنرانی و نمایشگاه، هنر ایران را به جهانیان شناسانده است. (داودی‌پور و دیگران، ۱۳۸۶: ۹)
کری ولش معتقد است، فرشچیان با تلفیق معیارهای نقاشی سنتی ایران و نقاشی کلاسیک اروپایی، مکتب خود را پایه‌گذاری کرده است (کری‌ولش،۱۳۷۴: ۱۷۲-۱۷۱). خطوط روان، موضوع نوین، ترکیب‌بندی‌های ظریف از جمله ویژگی‌هایی است که برای آثار او ذکر کرده‌اند (خسرویان،۱۳۸۹: ۲۸).
از دیگر شیوه‌های تلفیقی سنت و مدرن در نقاشی معاصر ایران عبارت‌اند از: معاصرکردن نگارگری با استفاده از تلفیق نقوش گیاهی و جانوری و همچنین حروف الفبای فارسی، استفادهٔ فراوان از نقش اسب در نقاشی که گاه به‌صورت تغییریافته طراحی و اجرا شده است، ایجاد نمودهای معاصر از نگارگری در نقاشی معاصر با تغییر مصالح، تک پیکره به شیوهٔ مبتکرانه، تحلیل سطوح نگارگری و ایجاد نمودهای بصری جدید، نگاه نوین به ترکیب‌بندی، استفاده از نقوش نگارگری در پس‌زمینه، تلفیق نقوش باستانی و نگارگری و همچنین واردکردن موضوعات معاصر در نگارگری، تغییروتحول در کارکرد سطوح معماری در نگارگری در ترکیب‌بندی، کاربست مبانی تجسمی به شیوهٔ غربی نظیر کارکردهای بافت، تناسبات کادر و محوکردن نقش‌مایه و تغییر مصالح رنگ‌گذاری در نگارگری (رفیعی‌راد و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۷-۱) که هر یک از آن‌ها شیوه‌های استفاده‌شده در آثار بانوان نقاش معاصر ایرانی بوده است. با این همه، بیتا وکیلی را می‌توان به‌عنوان هنرمندی شاخص در این زمینه بررسی کرد.

ویژگی‌های نقاشی بیتا وکیلی در دورهٔ اول

آثار این دوره را می‌توان به‌عنوان نقاشی انتزاعی طبقه‌بندی کرد. ابعاد این آثار به نسبت دورهٔ دوم کوچک‌تر است. ترکیب‌بندی ساده‌تری دارند و رنگ‌ها نیز اشباع‌شده‌تر هستند. اجتناب کامل از هر نوع بازنمایی و سعی در نفی هرگونه تداعی تصویر از مشخصات این دوره است. فرم‌های پیچان با رنگ‌هایی که بیشتر به‌وسیلهٔ رنگ سفید اشباع شده‌اند، در زمینه‌هایی تقریباً خنثی، ترکیب‌بندی اصلی نقاشی‌های این دوره را تشکیل می‌دهند. (تصویر۱).
ضیایی دربارهٔ این دوره از آثارش به نقل از بابک اطمینانی، روند شکل‌گیری تابلوها را «رفتار ماده» اطلاق کرده است که در سطح بکر بوم به دست رنگ‌دانه و رقیق‌کننده‌ها سپرده می‌شود. ضیایی در ادامه می‌گوید که هنرمند در این روش، «مواد و رنگ‌ها را با الهام از منابع تصویری طبیعت بر روی بوم سازماندهی می‌کند و به خود وامی‌گذارد. در پایان با ضربه‌های هدایت‌شدهٔ قلم به پرداخت

تصویر۱. بیتا وکیلی، دورهٔ اول، اکریلیک روی بوم، ۱۰۰×۱۵۰ سانتی‌متر. ۱۳۸۴، سومین نمایشگاه انفرادی در گالری اثر (منبع: آرشیو گالری ماه)

نهایی آن‌ها می‌پردازد.» و فرم‌های به‌کارگرفته‌شده نیز با الهام از طبیعت از فاصله‌های غیرمتعارف، بسیار دور یا بسیار نزدیک مانند آب‌ها، رگه‌های چوب و سنگ، غبارات کیهانی و سحابی‌های رنگین است که در تابلو منتزع می‌شوند (ضیایی،۱۳۹۱: ۹). بیتا وکیلی دربارهٔ گذار از مرحلهٔ اول به دورهٔ دوم معتقد است که مهم‌ترین دلیل اقبال او به انتزاع «نیاز به بیان احساسات درونی»اش و علت این گذار نیز به «اتفاقات زندگی»اش مربوط است.

بیتا وکیلی در سال ۱۳۹۳ طی گفت‌وگویی که در حاشیهٔ نمایشگاه «سه نگاه» در گالری بوم انجام شد، اظهار کرد که «شاید در این سال‌ها چون خودم از درون به بیرون آمده‌ام، یعنی تجربیاتم، رفتارم یا درون‌گرایی خیلی زیادی که داشتم به‌مرور زمان کم شد و به‌تدریج اجتماعی‌تر شدم.» در واقع او توضیح می‌دهد که این گذار با حرکت جسمی و ذهنی او از درون به بیرون، از انزوا به حضور در اجتماع نسبت مستقیم داشته است.

ویژگی‌های نقاشی بیتا وکیلی در دورهٔ دوم

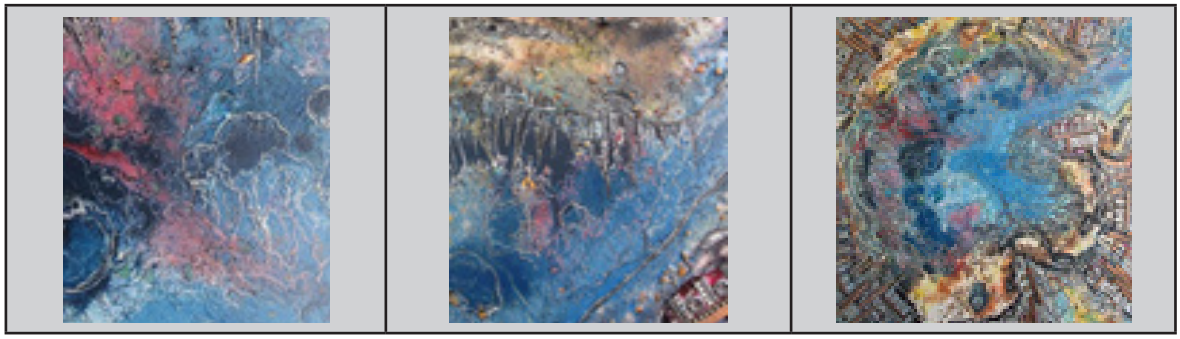
در این دوره، همان دستاوردهای دورهٔ اول پیگیری می‌شوند، اما این بار شاهد حضور اشیا و لوازمی هستیم که مستقیماً بر روی اثر نصب می‌شوند. به‌طور دقیق‌تر این اشیا عبارت‌اند از: «انواع فلزات از جمله سوزن منگنه، میخ، پیچ‌ومهره، واشر، اکلیل، پولک، منجوق و...». باید توجه داشت که این اشیا بر بستری از سطوح پیچان ابری‌شکل و مارپیچ رنگی نصب می‌شوند که در ادامهٔ آثار دورهٔ اول هستند و بر کیفیات بصری آن تأکید می‌کنند. (تصویر ۲). گاهی نیز در آن فیگور انسان (زن و جنین)، نقشهٔ ایران و یک خلیج تداعی می‌شود.

حرکت هنرمند به‌سمت برون‌گرایی، در این دوره، سبب‌ساز گرایش به واقع‌گرایی شده و علت حضور مواد و مصالح و نیز طبیعی‌ترشدن و منطقی‌ترشدن نگاه هنرمند به طبیعت را نیز می‌توان در همین گرایش به واقعیت جست‌وجو کرد. به بیان دیگر: «وکیلی تلاش می‌کند، به مفهوم و سازوکارهای زندگی بپردازد و آن را نه از فاصلهٔ بسیار دور، پنهان در لایتناهی فضا، بلکه در روی کرهٔ خاکی جست‌وجو کند.» (ضیایی،۱۳۹۱: ۹)

بنیاد شکلی این دوره از آثار بر فرم‌های ابری مانند پیچان و گاه ماندالا، فیگور انسانی و ترکیب‌بندی‌های حساب‌شده متکی است. بعد از این مقدمهٔ اجمالی باید گفت که روش پژوهش حاضر در بررسی آثار وکیلی، منحصر به دو بخش است. در بخش اول این بررسی، مصداق‌های بارز مدرن‌بودن آثار و نسبت این آثار با تعاریف هنر مدرن سنجیده خواهد شد، سپس درست زمانی که ارزش‌های مدرنیستی آثار نشان داده شد، در بخش دوم به برجسته کردن و نشاندادن ریشه‌های سنتی عناصر که در روح آثار جاری است، توجه می‌شود.

بررسی مصداق‌های ساختار مدرن نقاشی در آثار بیتا وکیلی

در آثار وکیلی اصول هنر مدرن را می‌توان در مصداق‌هایی نظیر حاکمیت کادر، تجربهٔ ارزش‌های عوامل فنی و بصری، توجه به علم و نیز تجربهٔ انحصاری مدیوم نقاشی متکی بر ارزش‌های بصری مشاهده کرد. کادر در آثار او، محدوده‌ای برای قضاوت و درک زیبایی‌شناسی فراهم می‌آورد و بیننده می‌داند که از بیرون به درون نگاه می‌کند، نه اینکه خود را در درون اثر، مانند آثار کلاسیک، تصور کند. تکیهٔ وکیلی بر ارزش‌های سطح نشان می‌دهد که نقاش، مفهوم خلوص و استقلال مدیوم نقاشی را حداقل در معنای سطح‌گرایی گرینبرگی به‌خوبی درک کرده است. همچنین، تأکید بر ارزش‌های عوامل بصری مانند رنگ در کنار عوامل فنی مانند ترکیب‌بندی و ریتم ثابت می‌کند که دربارهٔ نقاشی مدرن شناخت کافی دارد.



تصویر۲. دورۀ دوم نقاشی بیتا وکیلی، سمت راست: ماهی و مرجان، ۱۰۰×۱۰۰ سانتی‌متر، فرهنگسرای نیاوران، ۱۳۹۴؛ دو تصویر دیگر: دیتیل‌هایی از زمان خلق اثر (منبع: نگارنده)

ممکن است سؤال شود که برخی از نقاشی‌های او مانند نگاهی ماهواره‌ای، تداعی‌کنندۀ عمق و بعدهایی شبیه نقشه‌های جغرافیایی است. چنین چالشی را گرینبرگ قبلاً به این صورت مطرح کرده است. او می‌گوید که حتی اگر نقطه یا یک تصویر سیلوئت را هم بر روی صفحه قرار دهید، ایجاد عمق می‌کند، اما منظور ما این است که این پندار فضا، برخلاف عمق‌نمایی کلاسیک توهم بودن در داخل اثر را در بیننده ایجاد نمی‌کند، بلکه به او می‌گوید تو از بیرون در حال نگریستن به درون این تابلو هستی، چیزی که در آثار وکیلی به‌خوبی مشاهده می‌شود. یکی دیگر از نکات مدنظر در هنر مدرن، رابطۀ بین علم و هنر است. گرینبرگ از پست امپرسیونیست‌ها نام می‌برد و بیان می‌کند که علم و هنر در مدرنیسم با هم هم‌جهت شده‌اند و این امر نشان می‌دهد که هنر مدرن از درون بستر فرهنگی بیرون آمده که علم از آن سربرآورده است (Greenberg:۱۹۶۱: ۶). علاقۀ بیتا وکیلی به نقشۀ جغرافیایی نیز می‌تواند واگویه‌ای برای این واقعیت باشد که هنرمند در ساختاری زندگی می‌کند که دانش امروزین در آن نقشی جدی ایفا کرده است. یعنی در جغرافیایی قرار دارد که محصولات دانش اکسپریمنتال مانند کارتوگرافی ماهواره‌ای از غرب به آن گسیل کرده است و این جریان فکری‌علمی ذهن هنرمند را درگیر کرده و در آثارش بازتاب یافته است.

حال سؤال اینجاست که آیا انتقال مدرنیسم به این جغرافیا، سبب شده تا نقاش با ادراک خوبی که از آن پیدا کرده، مانند کارگری فرهنگی به اشاعۀ هنر مدرن غربی روی آورد. با نگاهی دقیق‌تر به آثار می‌توان دریافت که بارقه‌هایی از المان‌های سنتی در لابه‌لای این مدرنیسم می‌درخشند و پنهان می‌شوند. آنچه در این مقاله مدنظر است، این است که ریشه‌های سنت در تاروپود آثار بیتا وکیلی، به چه صورت انعکاس یافته است. باید گفت بخش عمدۀ احیای سنت در کار هنری بیتا وکیلی در دورۀ اول بر اصل ابر و در دورۀ دوم بر تلفیق این اصل با کاغذ ابری استوار است که در ادامه تبیین می‌شود.

اصل ابر و تفاوت آن با ابری‌سازی و احیای آن در نقاشی‌های بیتا وکیلی

در هنر مشرق‌زمین می‌توان نمونه‌هایی از ترکیب‌های سیال رنگ‌ها را در کنار هم مشاهده کرد. در تصویر زیر که به‌ترتیب تنگی متعلق به دورۀ تانگ، قرن هفتم میلادی در چین و نیز بشقابی متعلق به قرن دهم میلادی در نیشابور در ایران به‌دست آمده‌اند، می‌توان این سیالیت رنگی را مشاهده کرد (تصویر۳) و شاید نتوان این نوع برخورد با رنگ در آثار هنرمندان ایرانی را الزاماً رهاورد مدرنیسم دانست، چراکه سابقۀ این نوع برخورد رنگی و فرمی، در آثار تاریخی به‌دست‌آمده در این منطقه، فراوان وجود دارد.

تصویر۳. سمت راست: تنگ متعلق به دورۀ تانگ، قرن هفتم میلادی در چین (منبع: موزۀ متروپولیتن) (URL2)
تصویر سمت چپ: بشقابی متعلق به قرن دهم میلادی در نیشابور در ایران (دیماند،۱۳۸۳: ۱۱۷)

نگاهی دقیق‌تر به تاریخ هنرهای تصویری این منطقه، حقایق فراوانی را بازگو خواهد کرد. تاریخ هنر تصویری سرزمین ما با قلم هم‌بسته است. در حقیقت از سدهٔ سوم هجری به بعد می‌توان ارباب قلم‌مو را در دو طبقه گنجاند: اول آن‌هایی که از پیکرهٔ انسانی و حیوانی تصویرپردازی می‌کردند و دوم آن‌هایی که تمامی مظاهر طبیعی پیرامون خود را در سلسله‌ای از نقوش انتزاعی و نقش‌مایه‌های تجریدی فرانمون می‌کردند.

در عهد مغول دو اتفاق در هنرهای تجسمی ایران افتاد: یکی ابداع و اختراع اصول و قواعد هفت‌گانهٔ نگارگری بود که در نوشتهٔ دوست‌محمد هروی در دیباچهٔ مرقع بهرام‌میرزا، استاد احمد موسی، مبدع آن معرفی می‌شود و دومی نیز ابداع خط نستعلیق (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲-۲۷). صادقی‌بیک در کتاب قانونالصور این هفت اصل را در قالب شعر بیان کرده است که عبارت‌اند از: «اسلیمی»، «ختایی»، «ابر»، «واق»، «نیلوفر»، «فرنگی» و «بند رومی» (آژند، ۱۳۹۱: ۱۱۴). در ادامه شرح مختصری از اصل ابر و سپس ابری‌سازی، ارائه شده و نظرات متفاوت در این باره ارائه می‌شود:

اصل ابر

پس از ورود آثار چینی با نقوش مختلف به ایران، هنرمندان ایرانی با دگرگونیهایی که در این نقشها به وجود آوردند «اصل ابر» را ابداع کردند. این ابداعات در طول تاریخ ایران ادامه یافت تا جایی که دگرگون‌سازیهای مبتکرانهٔ هنرمندان ایرانی، این نقش‌مایه را تطورات گوناگونی بخشید. یک شکل تطور این بود که نقش‌مایهٔ ابر بر شکل خود ابر دلالت می‌کرد. این شکل به‌منظور نشان‌دادن آسمان ابرآلود به‌کار می‌رفت. به‌عنوان نمونه می‌توان از نگارهٔ «معراج پیامبر» سلطان محمد تبریزی نام برد. نیز می‌توان شکل نقش‌مایهٔ ابر را که از سدهٔ چهارم هجری به بعد به‌صورت نقش اژدها و همچنین سیمرغ دگرگون شد، مشاهده کرد. شکل دیگر تطور این نقش‌مایه را می‌توان در نقوش حیوانات افسانه‌ای مشاهده کرد. نمونه‌های زیبایی از این نقوش را استاد محمد سیاه‌قلم به وجود آورده است. در قرن هفتم و هشتم هجری قمری نیز این نقش‌مایه به‌صورت هالهٔ دور سر انبیا و اولیا درآمد که در معراج‌نامه‌ها نیز دیده می‌شود.

همچنین شکل دیگر تطور این نقش‌مایه را نیز می‌توان به‌صورت «بترمه» که به اشتباه اسلیمی ماری خوانده می‌شود، مشاهده کرد. تاریخ تصویری هنر ایران، با آن همه غنای تصویری که نقش‌مایهٔ ابر داشت، در دوران صفوی با شروع مکتب اصفهان، قلم ابر متحول شد و در نقش‌مایه‌های دیگری همچون اسلیمی به تحلیل رفت و تنها در قطعات خط، برای مرزبندی و تحدید خطوط به‌کارگرفته شد (آژند، ۱۳۹۳: ۱۵۹).

ابری‌سازی

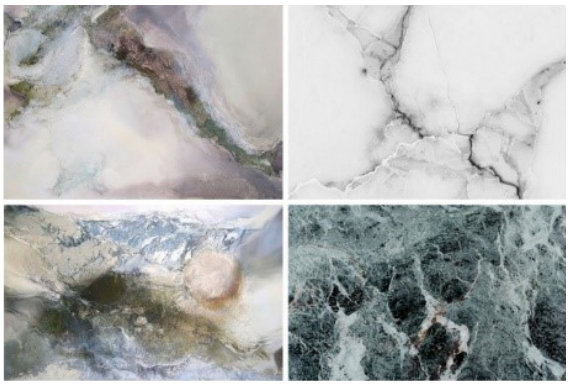
در صفحهٔ ۵۷۵ کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی عنوان شده که ابری‌سازی در نگارگری قبل از ابری‌سازی در کاغذسازی به وجود آمده است. در رسالهٔ قواعد خطوط، اختراع رنگ‌آمیزی ابری کاغذ را به خواجه عبدالله، خوشنویس دیوان اعلی نسبت داده‌اند (بیانی،۱۳۶۳: ۳۵۲). البته کاغذ ابری در صفحهٔ چهل‌ودو کتاب گلستان هنر از اختراعات ایرانیان مقیم هند معرفی می‌شود که در آن مشخصاً این اختراع به میر محمدطاهر که در عهد شاه تهماسب به هند رفته بود نسبت داده می‌شود، اما مایل‌هروی مبدع آن را شهاب‌الدین مروارید می‌داند. کاغذ ابری را در قرن دوازدهم و سیزدهم هجری، هنرمندانی همچون مرحوم ابوطالب مدرس، از روحانیان با ذوق عهد قاجار، استادانه می‌ساختند و آن را برای وسایل تزیینی همچون قلمدان، جا نامه‌ای که مشابه قلمدان ولی کوچک و کتابی است و نیز آینه، به‌صورت روکش قرار می‌دادند و روی آن‌ها کار می‌کردند و به‌راستی که هر کدام آیتی از ظرافت و زیبایی بود (مجرد تاکستانی،۱۳۷۲، ۲۶-۲۵).

تفاوت میان اصل ابر و ابری‌سازی

در هنر ایرانی، دو نظر متفاوت در زمینهٔ یکسانی اصل ابر در نگارگری و ابری‌سازی وجود دارد. یحیی ذکاء (۱۳۶۹: ۳۷۳) منشأ ابری‌سازی را مقتبس از نقوش ظروف و خمره‌ها و گلدان‌های آبیسفید ساخت چین می‌داند. او معتقد است که «پیش از همه باید دانست که اصطلاح ابر و ابرسازی و ابر چینی که یکی از رشته‌های هفت‌گانهٔ نگارگری ایرانی است، به‌جز ابری‌سازی یا کاغذ ابری است که در فن کاغذگری و کتاب‌آرایی به کار می‌رود (ذکاء،۱۳۹۲: ۵۴)، اما برخی دیگر، برخلاف آن نظر دارند.

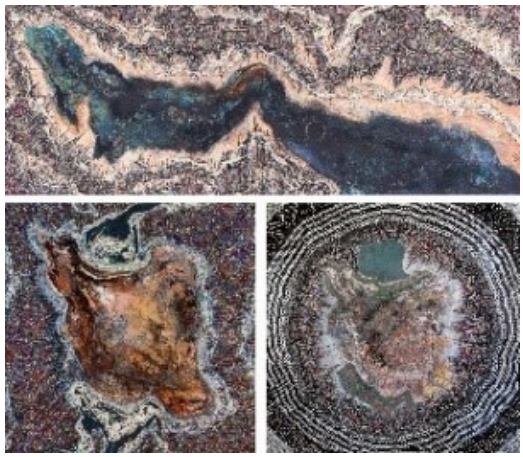
پژوهشگرانی مانند آژند به نقل از محققان دیگر، همچنین مایل هروی و پورتر و دیگران بر یکسانی اصل ابر در کاغذ ابری و ابر در نگارگری، تأکید کرده‌اند: «ابر و ابری در دو موضع مختلف به کار می‌روند، ولی ساختار صوری هر دو یکی است و حتی در مفهوم و معنا هم دارای تناسب و تجانس هستند. در حقیقت به اعتبار شکل ابر و مشابهات آن بود که به چنین کاغذی، کاغذ ابری گفته‌اند.» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۴۵) همچنین طبق بیان صریح مایل

هـروی (۱۳۷۲: ۵۷۵) اصـل ابـر صرفـاً یـک چیـز بیـش نیسـت کـه ابتـدا در نگارگـری سـپس در کاغذسـازی بـه وجـود آمـده اسـت.
ایـو پورتـر نیـز می‌گویـد، ابـر در هنـر ایرانـی بـه نقوشـی مثـل مـوج آب، پیچـان و بریـده از هـم اطـلاق می‌شـود. نقـش ابـر در نقاشـی ایرانـی، تذهیـب، سـفال، جلـد سـوخت، لاکـی و ضربـی اسـتفاده می‌شـده اسـت، امـا در نظـر ایرانی‌هـا، نقـش ابـر عـلاوه بـر نقـوش تذهیـب، بـه پیچ‌وخم‌هـای نقـوش روی سـنگ مرمـر نیـز اطـلاق می‌شـود کـه در نـزد چینی‌هـا بـه «چـی» معـروف اسـت (پورتـر، ۱۳۸۰: ۶۹-۶۸). «اتینگهـاوزن، مقالـه‌ای نوشـت کـه در آن نویسـنده بـه بررسـی دقیـق اصطـلاح ابـر یـا ابـری، می‌پـردازد کـه بـر اسـاس منابـع متعـددی کـه مـورد ملاحظـه قـرار داده اسـت، اصطلاحـی اسـت در زمینـهٔ نقاشـی و تذهیـب. از ایـن منابـع متعـدد، او تنهـا بـه کتـاب مشـهور گلسـتان هنـر، اشـاره می‌کنـد کـه ایـن اصطـلاح را به‌صـورت ابـر، در شـمار هفـت قلـم اصـل نقاشـی، ذکـر کـرده اسـت.» (همـان: ۱۵۹)
در پژوهـش حاضـر، مبنـا بـر تفـاوت اصـل ابـر و ابری‌سـازی قـرار داده شـده و تـداوم سـنت ابری‌سـازی در نقاشـی بیتـا وکیلـی بررسـی خواهـد شـد. در حالـی کـه قاضـی احمـد، کاربـرد نقـوش ابـری را در حاشـیهٔ کتاب‌هـای خطـی، گاه به‌صـورت کم‌رنـگ در متـن کتاب‌هـا و قطعه‌نویسـی‌های اسـاتید خوشنویسـی دانسـته اسـت. انتـزاع در دورهٔ اول در آثـار بیتـا وکیلـی، اگرچـه خصلـت مـدرن دارد، امـا ایـن نقـوش ابری‌سـازی را در نقاشـی معاصـر ایـران احیـا کـرده اسـت.
روش شـکلی به‌کارگیـری ابری‌سـازی اگرچـه بیشـتر به‌عنـوان زمینـه بـرای خوشنویسـی، جلدسـازی، تصویرسـازی کتـاب و کتاب‌آرایـی محسـوب می‌شـد، امـا بیتـا وکیلـی، جایـگاه ایـن نقش‌مایـه را از زمینـه بـه شـکل تغییـر داد و مرتبـهٔ تأثیـر آن را اعتـلا بخشـید. او انفعـال ایـن نقـش را بـه روشـی تطبیقـی به‌وسـیلهٔ خصلت‌هـای انتزاعـی هنـر مـدرن و تأکیـد بـر قـاب و محـدودهٔ کادر از بیـن بـرد و بیـان جدیـدی بـه آن بخشـید. همچنیـن بـر اسـاس شـباهت‌های فرمالـی کـه میـان آثـار و نقـوش مرمـر وجـود دارد، می‌تـوان دریافـت کـه بیتـا وکیلـی آن برداشـت ایرانـی از نقش‌مایـهٔ ابـر در ابری‌سـازی را کـه بـر نقـوش سـنگ مرمـر (چـی) تأکیـد داشـته، گسـترش داده اسـت. افـزون بـر ایـن، او توانسـت روش و مصالـح سـنتی تولیـد ایـن نقش‌مایـه یعنـی نشاسـته و رنـگ را بـر مصالـح مدرنیسـتی از قبیـل اکریلیـک بـر روی بـوم، تطبیـق دهـد. تصویـر ۴، از سـطح سـنگ مرمـر واقعـی و تصویـری از دو اثـر از دورهٔ اول بیتـا وکیلـی را نشـان می‌دهـد.
کاغـذ ابـری کـه در گذشـته بـا روش‌هـای سـنتی تولیـد می‌شـد، زمینـه‌ای را تشـکیل مـی‌داد کـه موضـوع اصلـی



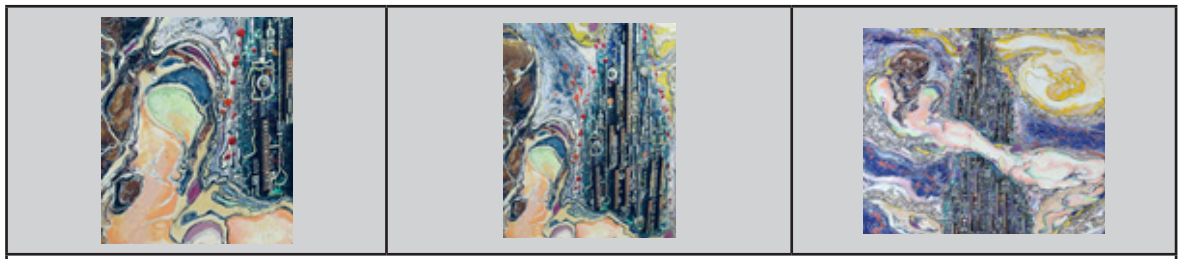
تصویـر ۴. مقایسـهٔ نقـوش سـنگ مرمـر (راسـت) و آثـار دورهٔ اول بیتـا وکیلـی (چـپ) کاتالـوگ سـومین نمایشـگاه انفـرادی بیتـا وکیلـی در گالـری اثـر (منبـع: نگارنـده)

یعنـی خوشنویسـی یـا متـن کتـاب بـر روی آن قـرار می‌گرفـت و کتابـت و خوشنویسـی، نقـش اصلـی را در بیـان هنـری بـازی می‌کـرد. کاغـذ ابـری را بـر اسـاس ظرافـت طـرح ابـری بـه دو گونـهٔ درشـت و ظریـف تقسـیم‌بندی کرده‌انـد. طرح‌هـای درشـت کاغـذ ابـری شـبیه رودخانـه‌ای از امـواج و رگه‌هـا بودنـد و انحنـا و گـردش دایـره‌ای داشـته و متمـوج و پیچ‌وتـاب خـورده بودنـد کـه از هـم‌زدن حوضچـهٔ رنـگ حاصـل می‌شـد (خـودداری نائینـی، ۱۳۸۹: ۱۲۰)
در دایرةالمعـارف بـزرگ اسـلامی، دو نـوع از نقـوش کاغـذ ابـری معرفـی شـده کـه یـک نـوع آن به‌صـورت تصادفـی حاصـل شـده، ولـی در نـوع دیگـر کـه طـرح ظریف‌تـر اسـت، هنرمنـد بـا شـانه‌های خاصـی در ابری‌سـازی دخالـت می‌کنـد (همـان:۱۲۱). در نقاشـی‌های بیتـا وکیلـی، هنرمنـد در تمـام مراحـل آفرینـش نقـش ابـر، دخالـت دارد؛ در نتیجـه در نـوع دوم یعنـی بـه روش ابری‌سـازی ظریـف دسـت بـه آفرینـش می‌زنـد. در دورهٔ دوم نقاشـی‌های او نیـز بـا نقـش ابـر در احیـای سـنت کاغـذ ابـری در آثـار او مواجـه می‌شـویم، امـا ایـن بـار، کار اتمـام اثـر بـا شـیوهٔ کلاژ همـراه بـوده و دگرگون‌سـازی‌های هنـری، نقش‌مایـهٔ ابـر بـه بازنمایـی نقشـه‌های جغرافیایـی ماهـواره‌ای منجـر می‌شـود. (تصویـر ۵).
نقش‌مایـهٔ ابـر در کاغـذ ابـری کـه در اینجـا نیـز ماننـد خوشنویسـی، به‌عنـوان زمینـهٔ اثـر ایفـای نقـش می‌کنـد و موضـوع اصلـی کـه بـار بیـان هنـری را بـر عهـده دارد، بـر دوش کلاژهایـی از مصالـح صنعتـی یعنـی انـواع فلـزات از جملـه سـوزن منگنـه، میـخ، پیچ‌ومهـره، واشـر، اکلیـل، پولـک، منجـوق افتـاده اسـت. بازنمایـی نقشـهٔ جغرافیایـی در کنـار ایـن مصالـح نویـن اسـتعاره‌ای از جهـان معاصـر را بیـان می‌کنـد کـه بـا وجـه علم‌گرایانـهٔ هنـر مـدرن

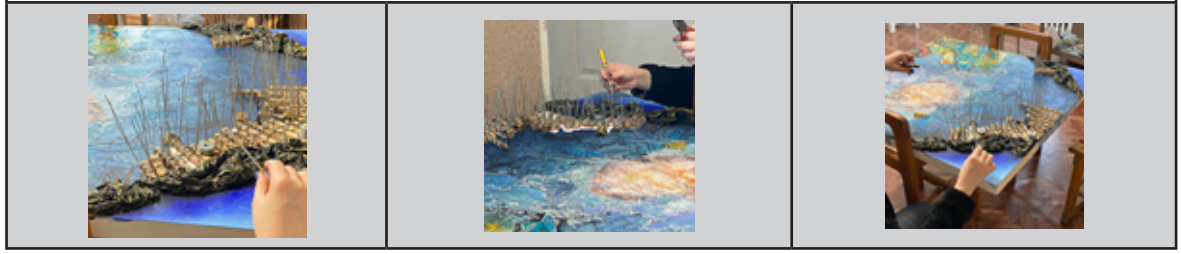


نصویر۵. بیتا وکیلی، دورهٔ دوم، کلاژ بر روی بوم.
بالا:۱۰۰×۳۰۰ سانتی‌متر، ۲۰۱۴ حراج کریستیز (URL1) تصویر راست و پایین: ۲۰۰×۲۰۰سانتی‌متر، ۱۳۹۴ حراج تهران (URL3)
تصویر چپ و پایین: ۲۰۰×۲۰۰سانتی‌متر، ۱۳۹۲، حراج تهران (وکیلی، ۱۳۹۳: ۱۵۳)

نسبت دارد. در تصویر۶ که اثر تمام‌شده در کنار دو دیتیل از زمانی که هنوز اثر ناتمام است، نشان داده شده و تصویر۷، مراحل کار بر روی اثری در حال انجام را نشان می‌دهد که در آن هم‌نشینی اصل ابر در کنار کلاژهای مصالح صنعتی را می‌توان ملاحظه کرد (تصویر ۶ و تصویر ۷).



تصویر۶. سمت راست: ترکیب مواد، ۱۳۰×۱۵۰ سانتی‌متر، ۱۳۹۱؛ تصویر وسط و چپ: دیتیل از اثر (منبع: نگارنده)



تصویر۷. اثر ابعاد ۸۰×۸۰ سانتی‌متر، بدون عنوان، فروردین ۱۴۰۰ (منبع: نگارنده)

نتیجه‌گیری

علی‌رغم نظرات متفاوتی که اکثر آن‌ها فقدان دستاورد جدیدی را برای نقاشی معاصر کشور گوشزد میکنند، می‌توان، مشاهده کرد که برخی از هنرمندان کشور با احیای کاربردهای عناصر از سنت تصویری کشورمان، سعی در غنابخشیدن به نقاشی معاصر را دارند. بیتا وکیلی که هم در نمایشگاه‌ها و حراج‌های داخلی و هم خارجی، موفقیتهای فراوانی به‌دست آورده از جملهٔ این هنرمندان است. هر دو دورهٔ آثار بیتا وکیلی، بر اساس شناخت کاملی از ویژگی‌های هنر مدرن خلق شده‌اند. در این دو دوره از آثار او شاهد تداوم کاربرد ابری‌سازی به شیوهٔ متفاوتی

هستیم. در دورهٔ اول، او در آثارش شکلی از نقش‌مایهٔ ابر را به نمایش گذاشته است که به‌صورت بازنمایی نقوش سنگ مرمر یا نقوش انتزاعی که در کاغذ ابری به‌عنوان زمینه برای خوشنویسی یا متون نامه و حاشیهٔ کتابها استفاده میشد، اما با این تفاوت که اولاً مصالح سنتی را کنار گذاشته و آفرینش شکلی نقش‌مایهٔ ابر را تنها به‌وسیلهٔ مصالح مدرن صورت داده است؛ ثانیاً او به این نقش هویت مستقل بخشیده و آن‌ها را از حضیض تزیینی متون بیرون آورده و بر عرش اعلای فرم اصلی (زمینه) بر بوم نشانده است.

سپس او ابری‌سازی را در کنار مصالح صنعتی که بر روی نقوش ابری کلاژ شدهاند، به‌صورت بازنمایی عکسهای ماهواره‌ای و نقشه‌های جغرافیایی، به کار بسته است. احیا و کارکرد متفاوت ابری‌سازی در دورهٔ اول نقاشیهای این هنرمند بر اساس تغییر در روش تولید، تحول در مصالح و تغییر در میزان ارجمندی جایگاه نقش‌مایهٔ ابر و همچنین در دورهٔ دوم علاوه بر این‌ها، با جایگزین‌کردن استعارهٔ تصویری مصالح فلزی به‌جای المان تصویری واژه‌ها (خوشنویسی) به‌عنوان عنصر اصلی بیان صورت گرفته است.

منابع:

- آژند، یعقوب (۱۳۹۱) ***از کارگاه تا دانشگاه، پژوهشی در نظام آموزشی استاد شاگردی و تبدیل آن به نظام دانشگاهی در نقاشی ایران***، تهران: مؤسسهٔ تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- _____ (۱۳۹۳) ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره.
- ادراکی، مرجان؛ علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۴) «جایگاه هنرمندان زن نقاش در عرصهٔ تاریخ هنر ایران»، ***دانش هنرهای تجسمی***، ۳(۱) ،۱- ۱۶.
- اسکندری، ایرج (۱۳۸۵) «جنبش هنر انقلابی»، ***هنرهای تجسمی***، ۹(۲۵)، ۵۰-۵۳.
- افسریان، ایمان (۱۳۹۳) «دانستن درمان است»، ***چیدمان***، ۳(۶)، ۱۷-۲۲.
- بیانی، مهدی (۱۳۶۳) ***احوال و آثار خوشنویسان***، جلد۲، تهران: علمی
- پاکباز، روئین (۱۳۸۷) ***دایرةالمعارف هنر***، چاپ۹، تهران: فرهنگ معاصر.
- پورتر، ایو (۱۳۸۰) «کاغذ ابری و ابری‌سازی»، ترجمهٔ جمیله دبیری، ***نامهٔ بهارستان***، ۲(۳)، ۶۷-۷۴.
- چیت‌سازها، مهدی (۱۳۸۷) «مدرنیسم علیه مدرنیسم»، ***آینهٔ خیال***، ۲(۱۱)، ۲۵- ۳۵.
- خزایی، محمد (۱۳۶۸) ***کیمیای نقش، مجموعه آثار طراحی اساتید بزرگ نقاشی ایران و مکاتب نقاشی***، جلد۱، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- خودداری نائینی، سعید (۱۳۸۹) «اسنادی در باب طلب کاغذ ابری»، ***پیام بهارستان***، ۱۱(۷)، ۱۱۷-۱۲۳.
- خسرویان، فریبرز (۱۳۸۹) «تأکید استاد محمود فرشچیان بر تقویت و اشاعهٔ هنر در مدارس»، ***رشد آموزش هنر***، ۸(۲)، ۲۶- ۲۹
- داودی‌پور، محمدعلی و دیگران (۱۳۸۶) ***نقاشی‌های برگزیدهٔ محمود فرشچیان***، چاپ۳، تهران: زرین و سیمین.
- دیماند، موریس اسون (۱۳۸۳) ***راهنمای صنایع اسلامی***، ترجمهٔ عبدالله فریار، تهران: علمی فرهنگی.
- ذکاء، یحیی (۱۳۶۹) «کاغذ ابری»، ***آینده***، (۵)، ۳۷۱- ۳۷۹.
- _____ (۱۳۹۲) «کاغذ ابری، اوج احساس در تلفیق رنگ و کاغذ»، ***رشد آموزش (هنر)***، ۱۱(۱)، ۵۴- ۵۷.
- راودراد، اعظم؛ مریدی، محمدرضا؛ تقی‌زادگان، معصومه (۱۳۸۹) «تحلیلی بر بازنمایی زن در نقاشی معاصر ایران»، ***زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)***، ۸(۱)، ۱۲۵-۱۴۱.
- رفیعی‌راد، رضا (۱۳۹۶) «کاربست اصل پنجم تزیینی نگارگری در نقاشی معاصر ایران»، همایش جایگاه نقوش تزیینی در کیفیت بصری آثار هنر اسلامی، تهران: مرکز تحقیقات هنر اسلامی نگاره.
- رفیعی‌راد، رضا؛ ابوالحسن مقدمی، سودا؛ افهمی، رضا؛ شکرپور، شهریار (۱۳۹۸) «نقش نقاشان زن، در احیا و حفظ سنت نگارگری در نقاشی معاصر ایران (در چهار دههٔ اخیر)» ***پیکره***، ۸(۱۸)، ۱-۱۷.
- رفیعی‌راد، رضا؛ محمدزاده، مهدی (۱۳۹۹) «مقایسهٔ شیوه‌های کاربست سنت‌های تصویری نگارگری در آثار نقاشان زن معاصر در ایران و افغانستان» ***گرافیک و نقاشی***، ۳(۵)، ۹۱- ۱۰۶.
- زهتاب، فاطمه؛ حسامی، منصور (۱۳۹۶) «نقاشان زن و بازنمایی جنسیت در هنر ایران مدرن»، ***کیمیای هنر***، ۶(۲۵)، ۹۳-۱۰۹.
- شریعتی مزینانی، سارا؛ مدرس صادقی، مریم (۱۳۹۰) «بازنمایی زن در آثار زنان نقاش معاصر ایران (با تأکید بر نگاه جنسی به زن)»، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، ۳(۲)، ۳۵- ۵۴.
- فراهانی، الهه (۱۳۹۴) ***مطالعهٔ تحلیلی آثار بانوان نگارگر قدیم و معاصر ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ تجسمی، دانشگاه تهران.
- قره‌باغی، علی‌اصغر (۱۳۸۱) «انسان‌زدایی‌های بینالی»، ***گلستانه***، ۵(۴۱)، ۶۷- ۷۱.
- کازرونی، ماتیسا (۱۳۸۱) ***بررسی گرایش‌های سنتی در آثار نقاشان معاصر ایران***، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد رشتهٔ نقاشی، دانشکدهٔ

هنرهـای تجسـمی، دانشـگاه هنـر تهـران.
- کری ولش، استوارت (۱۳۷۴) «محمود فرشچیان، برگزیدهٔ آثار یونسکو»، ***ایران‌شناسی***، ۷(۱)، ۱۷۱-۱۸۱.
- گرابر، الگ (۱۳۸۷) ***مروری بر نقاشی ایرانی***، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ۲، تهران: متن.
- گودرزی، مصطفی (۱۳۷۷) «درآمدی بر نقاشی معاصر ایران»، ***هنرهای تجسمی***، (۲)، ۵۸- ۶۹.
- صحاف‌زاده، علیرضا (۱۳۹۱) «ورشکستگی مطلق هنر معاصر ایران، پرسه‌های یک ناظر بیرونی»، ***گلستانه*** (۱۲۰)، ۴۶- ۴۹.
- صمدزادگان، بهرنگ (۱۳۸۸) «نسل قبل: از مدرنیسم وارداتی تا پست‌مدرنیسم صادراتی»، ***تندیس***، (۱۵۹)، ۱۳.
- ضیایی، محمدباقر (۱۳۹۱) «هستی فرم از هاویه رنگ»، ***فرهیختگان***، (۸۲۲)، ۹
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲) ***کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی***، مشهد: آستان قدس رضوی
- مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۲) ***راهنمای نقاشی و کتاب‌آرایی در ایران***، قم: آستان مقدس حضرت معصومه(س).
- محبـی، بهـزاد؛ حسـن‌خانی قـوام، فریـدون؛ رنجبـر، مهسـا (۱۳۹۶) «نقـش زن در نگاره‌هـای دورهٔ صفـوی بـا تأکیـد بـر آثـار رضـا عباسـی»، ***پژوهشـنامهٔ زنان***،۸، ۹۷- ۱۲۱.
- وکیلی، بیتا (۱۳۹۳) ***مجموعه آثار بیتا وکیلی***، تهران: ایدهٔ خلاقیت.

References:

- Afsarian, I. (2014). Knowing is the Cure, ***Chideman***, Third Year, 3(6), 17-22 (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2012). ***From the Studio to the University, A Research in the Educational System of the Student-Teacher and Its Transformation Into A University System in Iranian Painting***, Tehran: Institute for the Translation and Publication of Text Works of Art (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2014). ***Seven Decorative Principles of Iranian Art***, Tehran: Peykareh (Text in Persian).
- Bayani, M. (1984). ***Biography of Calligraphers***, (Vol. 2), Tehran: Elmi (Text in Persian).
- Cary Welsh, S. (1995). Selected works of UNESCO, ***Journal of Iranian Studies***, 7(1), 171-181 (Text in Persian).
- Chitsazha, M. (2008). Modernism vs. Modernism, ***Ayeneh Khial***, 2(11), 25-35 (Text in Persian).

Davoodipour, M. A. (2007) ***Selected Paintings of Mahmoud Farshchian***, (3rd ed.), Tehran: Zarrin and Simin (Text in Persian).
- Dimand, M. E. (2004). ***Guide to Islamic Industries***, Translated by Abdullah Faryar, Tehran: Elmi Farhangi (Text in Persian).
- Edraki, M. & Ali Mohammadi Ardakani, J. (2015). Role of Iranian Women Painters in Iranian Art History (Emphsize 70s and 80s era), ***Knowledge of Visual Arts***, 3(1), 1-16 (Text in Persian).
- Eskandari, I. (2006). Revolutionary Art Movement, ***Visual Arts Studies***, 9(25), 50-53 (Text in Persian).
- Farahani, E. (2015). ***Analytical Study of the Works of Ancient and Contemporary Iranian Women Painters***, Master Thesis in Painting, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Goodarzi, M. (1998). An Introduction to Contemporary Iranian Painting, Honarhaye Tajassomi, 2, 58-69 (Text in Persian).
- Grabar, O. (2008). ***A Review of Iranian Painting***, Translated by Mehrdad Vahdati Daneshmand, (2nd ed.), Tehran: Matn (Text in Persian).
- Greenberg, C. (1961). ***Modernist Painting***, Usa: Arts Yearbook.
- Greenberg, C. (1968). ***Avant-Garde Attitudes : New Art in the Sixties***, John Power Lecture in Contemporary Art, Australia: Power Institute of Fine Arts, University of Sydney.
- Issa, R. (2001). ***Iranian Contemporary Art***, London: Booth-Clibbor
- Kazeruni, M. (2002). ***A Study of Traditional Tendencies in the Works of Contemporary Iranian Painters***, Master Thesis in Painting, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Arts, Tehran, Iran (Text in Persian).
- Khazaei, M. (1989). ***Kimia ye Naghsh, Collection of Design Works of the Great Masters of Iranian Painting and Schools of Painting***, (Vol. 1), Tehran: Islamic Propaganda Organization Art Cente (Text in Persian).
- Khoddary Naini, S. (2010). Documents on Requesting Cloud Paper, ***Payame Baharestan***, 11(7), 117-123 (Text in Persian).
- Khosravian, F. (2010). Professor Mahmoud Farshchian›s Emphasis on Strengthening and Disseminating Art in Schools, ***Journal of the Development of Art Education***, 8(2), 26-29 (Text in Persian).
- Mayel Heravi, N. (1993). ***Book Design in Islamic Civilization***, Mashhad: Astan Quds Razavi Publications (Text in Persian).
- Mohebi, B., Hassan Khani Ghavam, F., & Ranjbar, M. (2017). The Role of Women in the Safavid period

Emphasizing on Reza Abbasi›s Works, ***Women Studies***, 8(0), 97-121 (Text in Persian).

● Mojarad Takestani, A. (1993). ***Guide to Painting and Book Decoration in Iran***, Qom: Astan Moqaddas Publications of Hazrat Masoumeh (PBUH) (Text in Persian).

● Pakbaz, R. (2008). ***Encyclopedia of Ar***t, (9th ed.), Tehran: Farhange Moaser (Text in Persian).

● Porter, E. (2001). Cloudy Paper and Cloud-Making, Translated by Jamileh Dabiri, ***Name Baharestan***, 2(3), 67-74 (Text in Persian).

● Qarabaghi, A. A. (2002). Biennial Dehumanizations, Golestaneh, 5(41), 67-71 (Text in Persian).

● Rafiei Rad, R. (2017). Application of the Fifth Decorative Principle of Painting in Contemporary Iranian Painting, ***Conference on the Place of Decorative Patterns in the Visual Quality of Islamic Works of Art***, Tehran: Negareh Islamic Art Research Center (Text in Persian).

● Rafiei Rad, R., Abolhassan Moghaddami, S., Afhami, R. & Shokrpour, Sh. (2020). Role of Women Painters in the Restoration and Preservation of Miniature in Contemporary Painting in Iran (in the last four decades), ***Paykareh***, 8(18), 1-17. doi: 10.22055/pyk.2020.15540 (Text in Persian).

● Rafiei Rad, Reza, Mohammadzadeh, Mehdi. (2020). Comparison of the methods of applying pictorial traditions of painting in the works of contemporary female painters in Iran and Afghanistan. ***Graphic Arts and Painting Research***, 3 (5), doi: 10.22051 / pgr.2020.32007.1069 (Text in Persian).

● Ravdrad, A. & Moridi, M. R. and Taqhi Zadegan, M. (2010). An Analysis of the Representation of Women in Contemporary Iranian Painting, Woman in Development and Politics, 8(1), 125-141 (Text in Persian).

● Sahafzadeh, A. (2012). The Absolute Bankruptcy of Contemporary Iranian Art, The Strolls of an External Observer, ***Golestaneh***, 120, 46-49 (Text in Persian).

● Samadzadegan, B. (2009). Previous Generation: From Imported Modernism to Export Postmodernism, ***Tandis***, 159, 13 (Text in Persian).

● Scheiwiller, S. G. (2013). ***Performing the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian Identity, (Anthem Middle East Studies)***, United Kingdom: Anthem Press (Text in Persian).

● Shariati Mazinani, S. & Modares Sadeghi, M. (2011). Representation of Women in the Contemporary Female Paintings, ***Sociology of Art and Literature***, 3(2), 35-54 (Text in Persian).

● Vakili, B. (2014). ***Bita Vakili Collection***, Tehran: Ide Khalaqiyat (Text in Persian).

● Zehtab, F. and Hesami, M. (2017). Women Painters and Representation of Sexuality in the Art of Modern Iran, ***Kimia-ye-Honar***,6(25), 93-109 (Text in Persian).

● Ziaei, M. B. (2012). Existence of Form From Havieh Rang, Farhikhtegan,, 822, 9 (Text in Persian).

● Zoka, Y. (1990). Cloud Paper, ***Ayandeh***, 5, 371-379 (Text in Persian).

● Zoka, Y. (2013). Cloudy paper, The Peak of Emotion in the Combination of Color and Paper, ***Roshde Amoozesh***(Honar), 11(1), 54-57 (Text in Persian).

URLs:

URL1: www.christies.com/lot/lot-bita-vakili-iranian-b-1973-untitled-5828122/?sc_lang=zh

URL2: www.metmuseum.org/art/collection/search/39524

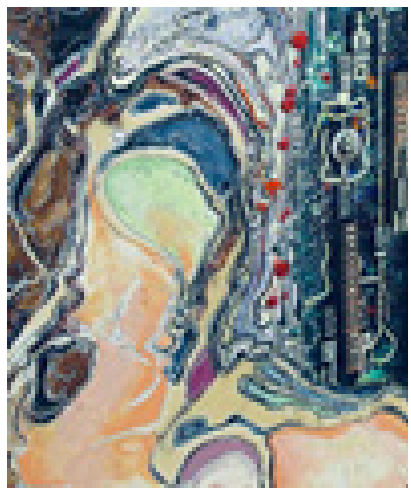
URL3: https://tehranauction.com/auction/AF-1352-2/

Journal of Graphic Arts and Painting Research

Continuation of the Use of the Cloud-Making Tradition in Bita Vakili's Paintings

Abstract:

Iranian painting, which (until the Safavid Era) was expressive in the field of art and was related to literature, mysticism and other mediums faced a challenge with modern painting which was emphasizing on concepts such as pure painting, independence of painting, painting's self-sufficiency, originality and aesthetic quality, valuing of art and used to introduce the modernism as the keeper of aesthetic qualities in painting . As Dariush Shaygan rejected any attempt to integrate ancient art with modern styles, Graber, however, believed that Iranian painting, along with many other traditions, depicted the main features of the nineteenth century: the necessity of modernity and the impossibility of returning to the past. After the arrival of modern developments in painting in Iran, several generations of Iranian artists showed different reactions to it. Others acknowledge the authenticity of Western modern art, but consider modern Iranian art to lack a proper understanding of modern art. Like Pakbaz who believes that a comprehensive achievement in contemporary Iranian art has not been achieved for two reasons. One is unbalanced patterns and another is the lack of institutionalization of modern art in society. Others chose the middle way. In search of the similarities and differences between modern art and Iranian art, they stated that, in both abstract art and traditional abstract art, the artist transcends the boundaries of form and form. Therefore, the two have something in common in the position of avoiding naturalism. However, one of them is a carnal experience, and the other is a spiritual experience. so, the way is this: rediscover the Iranian visual traditions, which are based on inspiration, and re-use traditional patterns and shapes. Many Iranian painters, in search of combining the principles of modern painting with the principles of traditional art, made many trials and errors. Among these painters is Bita Vakili. She is a well-known painter in the field of contemporary Iranian art. The works of Bita Vakili of the fourth period



Reza Rafiei Rad
PhD Student of Islamic Arts, Faculty of Islamic Crafts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran (Corresponding Author).
r.rafieirad@tabriziau.ac.ir

Date Received: 2021-08-15
Date Accepted: 2021-11-07

DOI: 10.22051/PGR.2021.37292.1115

created from the divisions of contemporary painting, from the perspective of Pakbaz and belong to this period. According to Pakbaz, the demand for art, especially women, increased during this period. And the marginal biology in eclectic painting in the previous period found a suitable ground for manifestation. And other forms of decorative painting with Iranian and Oriental faces also appeared. Now, about thirty-eight years after the fourth period of contemporary Iranian painting, it can be seen that again sparks, from the conscious or unconscious approach of Iranian painters, to pictorial traditions. This attention to the Iranian visual tradition is an honorable achievement and a purposeful effort to negate consumerism in the humanities and arts. The aim of the present study is to examine the works of Bita Vakili from the perspective of the approach to the Iranian visual tradition and to examine the continuous work of this painter in reviving and using cloud-making in the contemporary period. Most of the different artistic periods of Bita Vakili's works can be studied in the field of modernist painting due to their abstract nature. But in recent times, in addition to abstraction, we see the presence of figures, representing places like the map of Iran, in her works. This longitudinal trend in method change is, on the one hand, contrary to the direction of the history of modern Western painting (ie, from the Fauvist representation to the negation of any external view in post-painting abstraction). On the other hand, it is in line with postmodern art, which denies the self-sufficiency, purity, style, quality and inner look of the medium of art; and in a way it deals with the objective representation of the simultaneous representation of the object of art and its image. Now the question is, how did the principles of cloud-making emerge in the works of Bita Vakili, who follow the criteria of Greenberg purity? This research has been done using descriptive-analytical method and using library, internet and archival sources. Bita Vakili is a painter born in 1973. She has a master's degree in painting from Tehran University of Arts. Her name announced as the most expensive female artist in the Middle East in 2011 at Christie's 12th auction in Dubai. She has participated in more than forty solo and group exhibitions in Iran, the United Arab Emirates, Canada, Armenia, France and other countries. What has been studied in this research is the different collections of her works of art that have been classified in the first and second periods based on the cloud-making functions in her painting.

In the book "Qanoon al Sowar (law of images)", Sadeghi Beyk has stated seven decorative principles of Iranian painting in the form of poetry: "Eslimi", "Khatai", "Cloud", "Waq", "Niloufar", "Frangi" and "Romi Band". After the arrival of Chinese works in Iran with different designs, Iranian artists, with the changes they made in these roles, invented the "cloud principle". These innovations continued throughout the history of Iran, to the point that the innovative transformations of Iranian artists gave this theme a variety of evolutions. One form of evolution was that the cloud motif indicated the shape of the cloud itself. This shape was used to show the cloudy sky. As an example, we can mention the painting "Ascension of the Prophet" by Sultan Mohammad Tabrizi. The shape of the cloud motif, from the fourth century AH onwards, changed into the role of the dragon as well as the Simorgh. Another form of evolution of this motif, can be seen in the motifs of mythical animals. Beautiful examples of these designs, created by Mohammad Siah Ghalam. In the seventh and eighth centuries AH, this motif, in the form of a halo around the heads of the prophets and saints, evolved in the Ascension Letters. "Batarmeh" was another type of evolution. During the Safavid period, with

the beginning of the Isfahan school, the pen of the cloud underwent a transformation. Cloud-making in painting came into being before cloud-making in paper-making. In the book "Rules of Lines", the invention of paper color painting is attributed to Khajeh Abdullah, a calligrapher at the great court. Bita Vakili is also one of the most successful artists which has achieved great success in both domestic and foreign exhibitions and auctions. Both periods of Bita Vakili's works were created based on a complete understanding of the characteristics of modern art. In these two periods of her works, we see the continuation of cloud computing in a different way. In the first period, in her works, she has exhibited a form of cloud pattern that represents marble patterns or abstract patterns that were used in cloud paper as a background for calligraphy or letters and book margins. Secondly, she gave this role an independent identity, taking them out of the decorative form of the texts and using them as the main form (background). She then used cloud-making, along with industrial materials, collaged on cloud motifs, as representations of satellite imagery and geographical maps. The revival and different function of cloud-making, in the first period of this artist's paintings, has been done based on a change in the method of production, a change in materials, and a change in the importance of the role of the cloud theme. Also in the second period, in addition to these, by replacing the visual metaphor of metal materials, instead of the visual element of words (calligraphy), as the main element of expression, another form of revival of this tradition has been done.

Keywords: Contemporary Iranian Painting, Women Contemporary Iranian Painters, Bita Vakili, Cloud Paper, Cloud Making, Cloud Principle, Formalism.