

ART TOMORROW

CONTEMPORARY ART MAGAZINE NO. 18 SPRING 2012

“CONTEMPORARY ITALIAN ART”

ARTIST PROFILE: FARIDEH LASHAI

WORKS BY:

SAMIRA ALIKHANZADEH, ACHILLE BONITO OLIVA, CARLO BERARDI, ENRICO CRISPOLITY, FRANCINE DAGENAIS, ABBAS DANESHVARI, MOHAMMAD HOSSEIN EMAD, ALI ETTEHAD, GINA FAIRLE, MEDIA FARZIN, ANDREA FITZPATRICK, GIOVANNI IOVANE, BEHNAM KAMRANI, FARIDEH LASHAI, EDWARD LOUCIE-SMITH, MARCO MENEGUZZO, SHAHEEN MERALI, RASHED RANA, ALIREZA SAMIAZAR

ISSN 2008-8604

هنرمعاصر ایتالیا



FARIDEH LASHAI

Throughout a distinguished career spanning over five decades, Farideh Lashai has always juggled with varying means of expression, without recognising any frontiers that might confine her to a rigidly defined identity. A graduate of Academy of Fine Arts, Vienna she worked as a crystal designer at Riedel Studios in southern Austria, and then Studio Rosenthal in Selb, Germany. Prior to going to Academy of Fine Arts, she studied German literature in Frankfurt. While painting and visual arts are her main practices, Lyricism is the central characteristic in her works, whether it is painting, sculpture, crystal design, installation art or recently a combination of video art and painting. Lashai has held many solo shows in Iran, Europe and the USA and has been involved in numerous international biennales and collective exhibitions such as the 18th Biennale of Sydney: *All Our Relations* (2012), *Identity Crisis: Authenticity, Attribution and Appropriation*, Heckscher Museum of Art (2011) *Hope!* Palais des Arts, Dinard (2010), *Iran Inside Out*, Chelsea Art Museum, NY (2009), Ludwig Museum, Koblenz (2005), and *Gardens of Iran*, Tehran Museum of Contemporary Art (2004). Her works can be found in major private and public collections such as the collections of the TMOCA, Tehran; Demenga Public Collection, Basel; Deutsche Bank, Commerz Bank, Germany; National Museum of Fine Arts, La Valetta; Dia Art Foundation,

FARIDEH LASHAI

EDENIC NATURE AND THE METAPHYSICAL RACK OF BEINGS

ABBAS DANESHVARI

Abbas Daneshvari is Professor of Art History and Chair of the Department of Art at California State University, Los Angeles. He is the Editor in Chief for Islamic Art and Architecture of Mazda Publishers, Inc. and the editor of several collective publications.

When I first saw Farideh Lashai's paintings, my immediate reaction was visceral and not intellectual. The furthest thing from my mind was to offer an intellectual analysis. I remember that I felt at a loss for words because, for once, it was easier for me to submit myself emotionally to the paintings than to explain them. I puzzled, "Where do I find the words to express the lyrical complexity of her art?" I found myself fearful of retreating into art historical analysis and thus, at least to my own mind, contaminating, and limiting the infinity of my feelings about her works. I knew then that the best words to illuminate her productions were poems. Poems as lyrical as her canvases—poems that would run parallel to her paintings, just as her videos emotionally complement and elucidate the vastness of her painted imagery.

Lashai's depictions of nature are breathtaking. Her landscapes are both beautiful and terrifying.¹ Abstract, gestural and often hermeneutically violent, they are exquisite and inviting (figures 1-5). Grace is the distinguishing quality of her works. Farideh Lashai's paintings are clearly the result of an undeniable authenticity, of her refusal to be meretricious. This explains why her undecipherable landscapes feel familiar and heartfelt. The mass of colours and lines in her paintings murmur a primordial poetry that renders her scenes sublime. Her videos projected onto paintings formulate new aesthetic approaches and dissolve the dividing lines between paint-

ing, motion pictures, music and literature. When I read that her paintings are compared to the works of Tobey and Twombly, I feel the travesty of justice to the scope of her art. I do not mean to be supercilious about either Tobey or Twombly as I admire their work, but it is much too abstract to evoke such feelings. Lashai's trees, for example, are almost sentient (the notion of pathetic fallacy does not apply here).² She has captured their lives rather than simply express how she feels about them. This is a distinguishing factor when comparing them to the works of the American abstract expressionists, who are ultimately to be understood more by the force of theory than nature herself.

Appropriations

But I am a historian and analysis, after all, to coin a phrase from Lashai's *Rabbit in Wonderland*, is my rabbit hole. So, let me begin with her appropriations of Manet's *Luncheon on the Grass* (*Déjeuner sur l'herbe*), painted in 1862-63 and considered the second most scandalous painting in the *Salon des Refusés* exhibition of 1863. The first was James Abbott McNeill Whistler's *The White Girl* (later renamed *Symphony in White number 1*). Almost everyone who writes about Manet discusses the outrageous quality of the painting, after Zola's shock and his subsequent critique of *Luncheon* regarding the presence of a nude

Farideh Lashai's paintings are clearly the result of an undeniable authenticity, of her refusal to be meretricious. This explains why her undecipherable landscapes feel familiar and heartfelt. The mass of colours and lines in her paintings murmur a primordial poetry that renders her scenes sublime. Her videos projected onto paintings formulate new aesthetic approaches and dissolve the dividing lines between painting, motion pictures, music and literature.

and a rather realistically rendered woman picnicking with two fully dressed men. However, the shock of Manet's *Luncheon* was far more essential than his unreasonable assemblage. *Luncheon*'s shock came from how it undermined the Truth-centered values of the old world and had metamorphosed the gods into modern men. It is within this context of change, from one perspective to another, that Jeff Koons also appropriated Manet's imagery in 1985. Thus I would like to show that, whether the artist is conscious or not of this symbolism, the appropriation of Manet's *Luncheon* in various forms and techniques by Farideh Lashai should be read and, after analysis, seen as the quintessential sign of Iran's struggle for a new identity. In fact, the collective of the appropriated images signal Iran's aesthetic independence from the European empire of modernism.

To clarify the above point, let us remember that to appropriate is both to acknowledge an earlier value and also to reinterpret and restructure the original for a different context and setting. To appropriate also acknowledges that the earlier version is not complete and needs to be supplemented and, at times, even supplanted. Manet's *Luncheon on the Grass* was an appropriation of Raphael and Marcantonio Raimondi's *Judgement of Paris*. By so doing, Manet capsised and deconstructed the message of the appropriated work. Last but not least, appropriation undermines the cherished notion of an originary

1-Farideh Lashaei, *Untitled* (2002), oil on canvas, 200x200 cm, private collection, Tehran.

۱- فریده لاشایی، بدون عنوان (۱۳۸۱)، رنگ روغن روی بوم، ۲۰۰×۲۰۰ سانتی متر، مجموعه خصوصی، تهران.

and renders all ideas and forms as copies of copies—of course, diegetic copies, subject to open-ended hermeneutical constructs.

Let us begin with Lashai's three appropriations of Manet's *Luncheon on the Grass*, painted in 1863.³ *Luncheon* signaled a phenomenal change in the outlooks and tastes of the western world, especially the shift from a Truth-centered world of gods (symbolised by their classical signs) to the human-centred (nihilistic) world of men. Above all it communicated the bravado of modern man and his ability to shape the course of events and the life of all men on the planet. Superficially, Manet's painting was seen as a mockery of art as the poet Antonin Proust's report regarding the "howls of laughter" that were "heard from Manet's canvases a mile away" indicated. Others expressed vigorous disdain of its lurid theme. However, *Luncheon* was audacious not because of the presence of a nude female (of not so classical proportions) picnicking with two dressed, contemporary Parisians, but because





2- Frideh Lashai, *Untitled* (2006),
oil on canvas, 100×100 cm,
private collection, Tehran.

۲- فریده لاشایی، بدون عنوان (۱۳۸۵)،
رنگ روغن روی بوم، ۱۰۰×۱۰۰ سانتی متر، مجموعه خصوصی، تهران.

it undermined and deconstructed the role of tradition, gods and all other authoritative structures. Manet's composition was an appropriation of the feast (or the picnic) of the gods of the ancient world (figure 4). As was the custom of the Christian theologians, these same gods were usurped by Christianity and symbolised Christian ideals. We may thus easily conclude that Manet had kept the female nude, either consciously or unconsciously, so as to maintain the work's iconographic connection to its profoundly meaningful historical precedents, namely the gods of the *Judgment of Paris*. Of course, at the time of Manet, the *Judgment of Paris* by Raphael was lost. However a tapestry copy of the original by Marcantonio Raimondi was available for viewing at the Louvre. Earlier sculptures of the two festive gods and their female companion were also extant in a few other European locations. By appropriating the *Judgment of Paris*, Manet was re-interpreting the notion of governance as earthly rather than divine and metaphysical. He was erasing the Olympian light of authority and investing the banal and the daily with the powers that be. In Manet, gods become men, ordinary contemporary men. He was disdained because he had overturned history and pointed out the anachronisms of the Truth-centered beliefs and worlds. We know that this was Manet's teleology as he also communicated the same message in *Olympia* (based on Titian's *Venus of Urbino* and clearly a reworking of Goya's *Naked Maja*) and also in his painting *The Balcony* (based on Goya's *Majas on the Balcony*). These reveal his obsession to capsize history's myths and to transform them into modern and contemporary realities. In Manet, there is a shift from the metaphysical and the ideal to the earthly and the banal.

Lashai's appropriations of Manet's *Luncheon* take place on a number of levels. In one, Manet's work is projected onto one of her gestural paintings. The gestural acts are far starker than the faded projection of Manet's *Luncheon*. This juxtaposition takes Manet's work across the nineteenth and into the twenty-first century. Of course, history has a way of piling layers upon layers, collaging randomly and without any preordained plans. Now a new

3- Frideh Lashai, *Untitled*, from the *Trees* series (2011),
oil, acrylic and pencil on canvas, 170×150 cm,
private collection, Tehran.

۳- فریده لاشایی، بدون عنوان، از مجموعه درختان (۱۳۹۰)، رنگ روغن،
اکریلیک و مداد روی بوم، ۱۷۰×۱۵۰ سانتی متر، مجموعه خصوصی، تهران.



4- Frideh Lashai, *Untitled*, from the *Caspian Sea* series (1992),
oil and pencil on canvas, 120×140 cm.

۴- فریده لاشایی، بدون عنوان، از مجموعه دریای خزر (۱۳۷۱)،
رنگ روغن و مداد روی بوم، ۱۲۰×۱۴۰ سانتی متر.

Breakfast at the Park Mellat. The characters, though compositionally after Manet's *Luncheon*, are now wholly Iranian; and the setting, by the virtue of the inscription, has also become Iranian (figure 6).

Thus, if Manet's *Luncheon* signaled the end of the old Europe and the beginning of a new Europe, then Lashai, by appropriating Manet's *Luncheon* and Persianising it, signals the end of Europe in Iran and the beginning of Iranian aesthetic self-determinism. As I have said, if appropriations are reinventions and reinterpretations of the appropriated, then they signal a change in the course of history and they signal a change in the defining values and perspectives of the appropriator's time. The transformations of ancient gods into modern men and the transformation of those modern men into Iranian folk is an exciting sign of Iran's artistic liberation and freedom from Europe. Manet certainly reversed the order of causation from gods to men and Lashai has reversed it from European to Iranian.

dimension is brought into Manet's *Luncheon* that only time could have made possible. Yet, these assimilations across time do relegate the work to the uncanny and the mysterious. Moreover, it allows Lashai, through such personal subjective and emotional acts, to claim Manet's work as her own. In other contemporary terms, as Woody Allen suggests in his brilliant short story, *The Kugelmass Episode*, every reading of a story becomes a part of the text and the reader is forever injected into the story. In another version Lashai projects animated photographs of Iranian figures, arranged after Manet's, against a landscape that is remotely reminiscent of Van Gogh's *Starry Night*. The lower part of the painting is filled with Persian writing which indicates the shift in the context of its significance. At the centre is a tree reaching up to the sky. Is Lashai referencing the tree of life or the navel of earth? The work binds east and west, past and present, and above all, it communicates a sense of the universality of symbols experienced across time zones and cultural geographies. Most of all, as Manet usurped the ancient models and made them modern, Lashai has taken European models and Persianised them.

This point can be made clear in our discussion of the third and the most significant of the three appropriations of Manet's *Luncheon*. In this case Lashai has projected a photographic image of two young Iranian men and one Iranian woman (wrapped by a mantle), against a background of inscriptions that repeat the phrase



5- Frideh Lashai, *Untitled*, from the *Pomegranates* series (2004), oil and charcoal on canvas, 150×100 cm, Credit Suisse Collection, Dubai

۵- فریده لاشایی، بدون عنوان، از مجموعه انارها (۱۳۸۳)، رنگ‌روغن و زغال روی بوم، ۱۵۰×۱۰۰ سانتی‌متر، مجموعه کردیت سوییس، دوی.

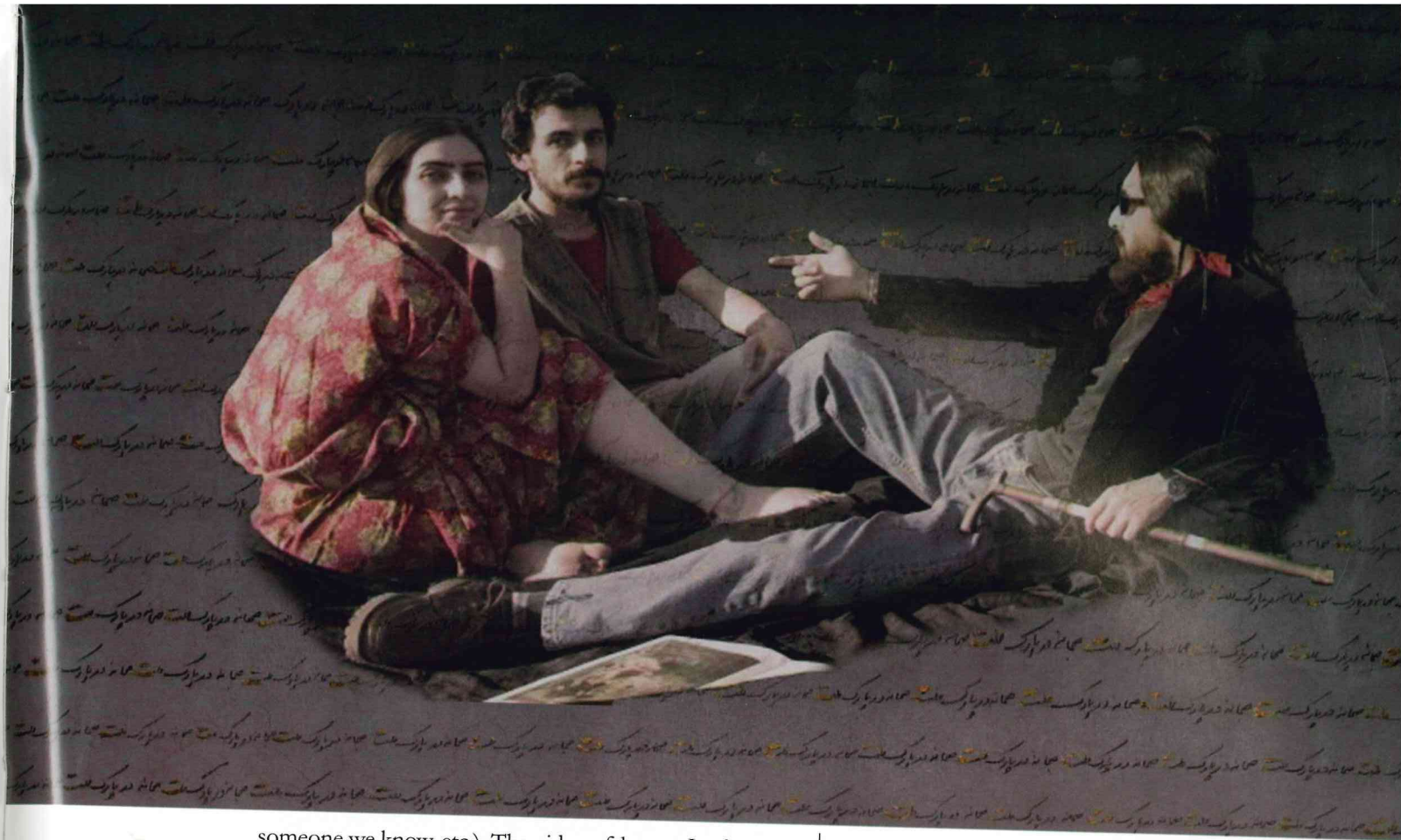
ravens (now crows) seem to like everything that they are offered to eat. In the third segment, the rabbit jumps into the mouth of a Cheshire cat whose body defines the map of Iran. Now the rabbits multiply and populate the Iranian territory. In the fourth segment, the ravens turn into crows and feast on dishes designed by Sani' al-Mulk (figure 9). Then the crows, with book and stick in hand, intimidate the hungry rabbit and impel it to leave. In the fifth segment, the rabbit joins the former Iranian premier, Dr. Mohammad Mossadegh, and converses with the man, who happens to find everything “queer today.” What are we to gather from these nonsequitur juxtapositions? On the surface, the rabbits are the people of Iran and the raven represents the ideological government. Dr. Mossadegh is a hapless man whose visions could not be fulfilled in a world of madness and avarice. But more than this, through it all, her beings occupy a nature that is beyond their understanding and intellectual approximation. Often her rabbits, like characters struck by a mysterious and powerful force, stand observing nature from an emotional distance. It is almost as if nature and beings in Lashai's works have arisen from two separate sources of causation (figure 10).

Yet what makes such a diversity so coexistent and even cohesive? On the face of it the vastly different existential senses between man and nature should raise a certain emotional and visual dissonance. It does not because this is simply how we live. We have, through our narratives, become myopic and frozen in both time and space. We try to ignore the flux of nature, though we remain fascinated by it. Look at her rabbits! They are simply astounded by this wondrous landscape, though they are enslaved by their own limitations.

In the last analysis, there is something quite postmodern here. Beneath the serene façade of her imagery there are the Kierkegaardian and Nietzschean dictums that absolute knowledge causes inertia and is a disease. Her raven best exemplifies this view and its innocent victims are the uninitiated rabbits. Absolute knowledge (ideology) is the ghost that needs to be exorcised out of nature.

Synchrony versus Diachrony

Lashai's video projections onto canvases are plays of diachronic and synchronic readings and perceptions. These works fuse the sphere of perception across time (music, film, reading novels) with the instantaneous sphere of comprehension (a painted canvas, a photograph of



6- Frideh Lashai, *Le déjeuner au Park Mellat* (2010), still from projected video on painting, video ed. of 3 on unique painting, oil, acrylic and pencil on canvas, sound, 150×150 cm.

۶- فریده لاشایی، صبحانه در پارک ملت (۱۳۸۹)، نمایی از انیمیشن تابانده شده بر روی نقاشی، رنگ‌روغن، اکریلیک و مداد روی بوم همراه با صدا، ۱۵۰×۱۰۰ سانتی‌متر.

Farideh Lashai's works are much too complex to be studied and understood in a few such articles. Scholarly research on her work and on Iranian contemporary art is clearly growing and I hope that sooner, rather than later, a major study will be devoted to her *oeuvre*. ■

Endnotes:

- 1- Amin Moghadam speaks of how the red lines show the trail of blood in the history of Iranian people. See Farideh Lashai, *Rabbit in Wonderland*, press release, Gallery Isabelle Van Den Eynde, Dubai, 2010.
- 2- For an excellent article on the significance of trees in Lashai's art see, NimaSagharchi, *I don't want to be a tree; I want to be its meaning*, catalogue of Exhibition, Contemporary Istanbul, 2008.
- 3- For Manet's *Luncheon* see, Ross King, *The Judgment of Paris*, New York, 2006 and Paul Hayes Tucker, *Manet's Le Déjeuner sur l'herbe*, Cambridge University Press, 1998.
- 4- I am only offering a short summary since Ashok Adicéam has already described these steps in his article. See *In the Land of Wonders*, catalogue of Exhibition, Gallery Isabelle Van Den Eynde, Dubai, 2010, pp. 2-19.

someone we know, etc.). The video of lovers, *Layli wa Majnun*, is diachronic. It plays out like a symphony and needs to be absorbed in a given span of time. The background's painting is synchronic. So movement and change are played out against a stable and unchanging set design. This scheme is akin to theatrical productions, with one major caveat. Traditionally set designs play a marginal role in elucidating the diachronic theatrical production. They establish the venue and the context within which the unfolding of the story becomes credible. However, in Lashai's *Layli wa Majnun*, for example, the set design is neither marginal to the story nor elucidating it. If anything, it further mystifies it. Her background paintings magnify the mystery of their love and connection. First, Majnun is shown sleeping alone, then Layli offers Majnun a pomegranate whose seeds fall out and run along the ground. And, lastly, the lovers are in an embrace. During their embrace, a dog, perhaps a symbol of their fidelity, walks by, dominating the picture plane and obscuring the lovers. Above the embracing Layli and Majnun appears a two-person version of Lashai's interpretation of Manet's *Luncheon*.

Layli wa Majnun is a scene out of Eden. All the identifying paradisiac signs are present: love, pomegranate (a symbol of paradise and the self-sacrificing blood of the lovers), a dog (a symbol of fidelity) and nature (the nude goddess). Is this a new version of Jan Van Eyck's *Marriage of Arnolfini*? The chasm between the enslaved female in the *Marriage of Arnolfini* (servile to her husband) and the liberated female in Lashai's *Layli wa Majnun* is phenomenal. All through this essay I have been keenly aware of Lashai's message of our divided perceptions: of nature and of men. And yet, for me, her *Layli wa Majnun* has overcome the fatality of our divided visions and divided souls.

فریده لاشایی

طبیعت بهشتی و درد و رنج ماورایی جانداران

عباس دانشوری

دکتر عباس دانشوری استاد تاریخ هنر و مدیر گروه هنر در دانشگاه ایالتی کالیفرنیا، لس آنجلس، و پژوهشگری برجسته در زمینه هنر ایران است. وی همچنین سردبیر بخش هنر و معماری اسلامی انتشارات مزدا (Mazda Publishers, Inc) و مؤلف مقالات متعدد هنری است.

وقتی که برای نخستین بار به نقاشی‌های فریده لاشایی نگاه می‌کردم، واکنش بلادرنگ من غریزی بود و نه برخاسته از اندیشه. ارائه تحلیلی فکری، آخرین چیزی بود که در ذهن داشتم. به یاد می‌آورم که زبانم قاصر از گفتن بود، چراکه درگیری عاطفی من با آن نقاشی‌ها راحت‌تر از تشریحشان بود. حیران این مسأله بودم که «از کجا واژگانی را بیابم که گویای پیچیدگی هنر او باشد؟» از آن هراسان بودم که در دام تحلیل تاریخی هنر بیافتم و دست کم در ذهن خودم، آلوده آن شوم و این تحلیل، احساسات بی‌کرانم را درباره آثارش محدود کند. می‌دانستم که اشعار بهترین کلماتی هستند که می‌توانند آثار او را بازنمایانند؛ اشعاری که به اندازه بوم‌های او شورانگیز باشند – اشعاری که به اندازه نقاشی‌هایش ساری و جاری باشند، همچون فیلم‌هایش که از نظر عاطفی به کمال می‌رسند و وسعت تخیلات نقاشی‌شده‌اش را روشن می‌کنند.

نقاشی‌های طبیعت لاشایی نفس‌گیرند و منظره‌هایش زیبا و ترسناک.^۱ مناظری انتزاعی و با ایما و اشاره که اغلب از نظر سفرنگ‌شناسی خشن هستند و درعین‌حال ظریف و وسوسه‌کننده (تصاویر ۵-۱). وقار ویژگی ممتاز آثار اوست. نقاشی‌های فریده لاشایی آشکارا محصول اصالت غیرقابل انکار امتناع او از درافتادن به ورطه‌ای پرزرق‌وبرق و ظاهرغریب است. این است دلیلی که منظره‌های رمزآمیز او را آشنا و صمیمی می‌نمایاند. انبوه رنگ‌ها و خطوط در نقاشی‌هایش شعری ازلی را زمزمه می‌کنند که به منظره‌های او تعالی می‌بخشند. ویدئوهایش که بر نقاشی‌ها به تصویر کشیده می‌شوند، رهیافت‌های زیبایی‌شناسانه جدیدی را شکل می‌بخشند و خطوط معنابخش میان نقاشی، فیلم، موسیقی و ادبیات ناپدید می‌شوند. وقتی می‌خوانم که نقاشی‌هایش با آثار توبی و تومبلی مقایسه می‌شوند، احساس می‌کنم که این مسخره‌کردن قلمروی هنر اوست. منظور من این نیست که به توبی یا تومبلی نگاهی تکبرآمیز داشته باشم، بلکه آثار ایشان را می‌ستایم، اما آثارشان آن قدر انتزاعی است که قادر به تحریک چنین عواطفی نیستند. برای مثال درختان لاشایی تقریباً دارای احساس‌اند (البته در اینجا سفسطه رقت‌انگیزی وجود ندارد).^۲ او به‌جای این که به‌سادگی چگونگی احساس خود را درباره آنها ابراز کند، زندگی آنها را تسخیر کرده است. در هنگام مقایسه آثار او با آثار نقاشان انتزاعی امریکایی که آثارشان را نهایتاً می‌توان به زور تئوری فهمید تا ذات خود آثار، مؤلفه متمایزکننده‌ای وجود دارد.

اقتباس‌ها

با همه این احوال، من مورخ هنر هستم و تحلیل گر، و اگر بخواهم عبارتی را با الهام از اثر لاشایی خر گوش در سرزمین عجایب به‌کار ببرم این سوراخ خر گوش من است. بنابراین بگذارید با برداشت‌های او از اثر مانه، ضیافت ناهار در چمنزار^۳ آغاز کنم که در سال‌های ۱۸۶۲ و ۱۸۶۳ نقاشی شد و دومین نقاشی شوکه‌کننده در نمایشگاه سالن مردودین^۴ به سال ۱۸۶۳ قلمداد شد – مقام نخست به نقاشی دختر سفید، اثر جیمز ابات مک‌نیل ویسلر رسید (که البته بعدها به سمفونی در سفید شماره ۱ تغییر نام داد). تقریباً هر کسی که در مورد مانه حرف می‌زند به کیفیت تکان‌دهنده این نقاشی می‌پردازد، کم‌الین که زولا دچار

که از تابلوی ضیافت ناهار به وجود می‌آمد خیلی اساسی‌تر از هم‌نشست نامعقول خود اثر بود. شوک ضیافت ناهار از این موضوع ناشی می‌شد که این اثر چگونه ارزش‌های حقیقت‌محور دنیای قدیم را از پایه سست می‌کرد و ایزدان را در هیأت انسان‌های مدرن به تجسد می‌کشید. و این در ذات خود تغییر نهفته است، از منظری به منظر دیگر، کم‌الین که چف کونز نیز در سال ۱۹۸۵ برداشتی از تخیلات مانه را خلق کرد. افزون بر این، می‌خواهم نشان دهم که آیا هنرمند از این نمادگرایی خودآگاهی دارد یا نه. اقتباس لاشایی از ضیافت ناهار در اشکال و تکنیک‌های مختلف باید خوانده شوند و پس از تجزیه و تحلیل، آن را نشانه‌ای ناب از چالش ایران برای هویتی تازه باید دید. در واقع، مجموع تصاویر اقتباس‌شده نشان از استقلال زیبایی‌شناسانه ایران از امپراتوری اروپایی مدرنیسم دارد.

در تبیین گفته فوق، باید به یاد داشته باشیم که اقتباس کردن هم به ارزش اثر پیشین اذعان دارد و هم بازخوانی و بازسازی اثر اصلی در بافت و فضایی متفاوت است. افزون بر این، برداشت کردن به این نکته هم معترف است که نسخه پیشین کامل نیست و به تکمیل و حتی در بعضی اوقات جایگزینی محتاج است. خود اثر ضیافت ناهار در چمنزار مانه برداشتی از قضاوت پاریس، اثر رافائل و مارک‌آنتونیو رایموندی است. با چنین حرکتی، در واقع، مانه پیام اثر مورد تصرف را واژگون و واسازی کرده است. آخرین و نه کم‌اهمیت‌ترین مورد این که اقتباس، حس پرورش‌یافته اثر اولیه را سست و تمامی ایده را ترجمه می‌کند و تصویری از تصاویر را شکل می‌بخشد – البته تصاویری روایی که مشمول ساختارهای هرمنوتیکی بی‌پایان می‌شوند.

بگذارید از سه برداشتی که لاشایی از اثر ضیافت ناهار در چمنزار^۵ انجام داده است، شروع کنم. این اثر حاکی از تغییر خارق‌العاده‌ای در دیدگاه‌ها و سلايق دنیای غرب بود، به‌خصوص جابه‌جایی دنیای حقیقت‌محور ایزدان (که توسط سه نشانه کلاسیکشان نمادینه شده‌اند) با دنیای انسان‌محور (نیهلیستی) بشر. ورای همه اینها، این اثر اعتمادبه‌نفس انسان مدرن و قابلیت او را در شکل‌بخشیدن به جریان حوادث و زندگی همه انسان‌ها بر روی کره زمین فاش می‌سازد. نقاشی مانه به دیدی سطحی‌نگر اسباب خنده هنر دانسته شده است، درست

10- Frideh Lashai, *Gone Down the Rabbit Hole* (2010), still from projected video on painting, 5", ed. of 3 + 2 AP, oil, acrylic and pencil on canvas, sound, 200×90 cm.

۱- فریده لاشایی، به‌دنبال راهی دشوار (۱۳۸۹)، نمای از انیمیشن تابانده شده بر روی نقاشی، ۵دقیقه، اکریلیک و مداد روی بوم همراه با صدا، ۲۰۰×۹۰ سانتی‌متر.

نقاشی‌های فریده لاشایی آشکارا محصول اصالت غیرقابل انکار امتناع او از درافتادن به ورطه‌ای پرزرق‌وبرق و ظاهرغریب است. این است دلیلی که منظره‌های رمزآمیز او را آشنا و صمیمی می‌نمایاند. انبوه رنگ‌ها و خطوط در نقاشی‌هایش شعری ازلی را زمزمه می‌کنند که به منظره‌های او تعالی می‌بخشند. ویدئوهایش که بر نقاشی‌ها به تصویر کشیده می‌شوند، رهیافت‌های زیبایی‌شناسانه جدیدی را شکل می‌بخشند و خطوط معنابخش میان نقاشی، فیلم، موسیقی و ادبیات ناپدید می‌شوند.



9- Frideh Lashai, *Keep Your Interior Empty of Food; That You Mayest Behold There in the Light of Interior* (2010), still from projected video on painting, 4:30", ed. of 3+2 AP, oil, acrylic and pencil on canvas, sound, 180×200 cm.

۹- فریده لاشایی، گر تو این اینان ز نان خالی کنی: پر ز گوهرهای اجلائی کنی (۱۳۸۹)، نمایی از انیمیشن تابانده شده بر روی نقاشی، ۴دقیقه و ۳۰ثانیه، رنگ‌روغن، اکریلیک و مداد روی بوم همراه با صدا، ۱۸۰×۲۰۰ سانتی‌متر.



مثل گزارش آنتونین پروست شاعر درباره «نعره‌های خنده» که «از فاصله یک‌مایلی از بوم‌های نقاشی مانه شنیده می‌شوند». دیگران اشمئزاز قاطعانه خود را از بن‌مایه شهوت‌آلود این اثر ابراز داشتند. با وجود این اما ضیافت ناهار اثری متهورانه بود، نه به خاطر حضور زنی عریان – که چندان واجد تناسبات کلاسیک نیست – که با دو مرد پارسی کاملاً ملبس به پوشش معاصر به پیک‌نیک رفته است، بلکه بدان دلیل که این اثر نقش سنت، خدایان و همه دیگر ساختارهای پرعتاب و خطاب را سست می‌کند. این اثر مانه برداشتی از ضیافت (پیک‌نیک) خدایان دنیای باستان است. این همان رسمی بود که یزدان‌شناسان مسیحی [پیش از این] انجام داده بودند. همان خدایان عهد باستان توسط مسیحیت غصب شدند و به نمادهای ایده‌های مسیحی درآمدند. لذا به راحتی می‌توانیم چنین نتیجه‌گیری کنیم که مانه، خودآگاهانه یا ناخودآگاه، زن برهنه را نگه داشت تا بتواند ارتباط شمایل‌نگارانه اثر را با سوابق تاریخی پرمعنایش، به عبارت دیگر، خداوندان قضاوت پاریس حفظ کند. البته نقاشی قضاوت پاریس در زمان مانه گم شده بود و نسخه‌ای فرشینه‌ای^۶ از اصل اثر رافائل توسط مارک‌آنتونیو رایموندی در موزه لوور قابل دسترسی بود. پیکره‌های قدیمی‌تری از دو ایزد مربوط به جشن و بزم و زنان همراهشان در چند نقطه دیگر در اروپا هم وجود داشت. مانه با اقتباس از قضاوت پاریس به بازخوانی انگاشت حکومت زمینی و نه الهی و لاهوتی^۷ پرداخت. او مشعل صلاحیت‌المپ را خاموش کرد و جامه‌ای پیش‌یافتاده و روزمره با قدرت‌هایی که باید باشند، به تن کرد. در چشم مانه، ایزدان به مردان مبدل گشتند؛ مردانی معاصر و معمولی. او مورد تنفر واقع شد چراکه تاریخ را واژگون کرد و خطاهای تاریخی باورها و عوالم حقیقت‌محور را نشان داد. این را می‌دانیم که این فرجام‌شناسی مانه بود، چراکه همین پیام را در اثر دیگرش، المپیانیز پرآکنده بود(که مبتنی است بر ونوس اوربیتو اثر تیسین



۸- فریده لاشایی، من از سرزمین ایدئولوژی می‌آیم (۱۳۸۹)، نمایی از انیمیشن تابانده شده بر روی نقاشی، ۴دقیقه و ۳۰ ثانیه، رنگ‌روغن، اکریلیک و مداد روی بوم همراه با صدا، ۱۹۰×۱۹۰ سانتی‌متر، مجموعه ادوارد تیلر نام، نیویورک. collection of Edward Tyler Nahem, New York.

۸- فریده لاشایی، من از سرزمین ایدئولوژی می‌آیم (۱۳۸۹)، نمایی از انیمیشن تابانده شده بر روی نقاشی، ۴دقیقه و ۳۰ ثانیه، رنگ‌روغن، اکریلیک و مداد روی بوم همراه با صدا، ۱۹۰×۱۹۰ سانتی‌متر، مجموعه ادوارد تیلر نام، نیویورک.

و به‌وضوح کار مجددی است از مایای عربان، اثر گویا) و همین‌طور در نقاشی دیگری با عنوان بالکن (که مبتنی است بر مایاها در بالکن، اثر گویا). همه اینها بیانگر وسوسه‌فکری او در واژگون‌سازی اسطوره‌های تاریخی و تبدیل آنها به واقعیات مدرن و معاصر است. در آثار مانه نوعی جابه‌جایی از مقام لاهوتی و آرمانی به مقام ناسوتی و مبتذل دیده می‌شود.

اقتباس‌های لاشایی از ضیافت ناهار مانه در چند سطح اتفاق می‌افتند: در یکی، فریده لاشایی اثری از مانه را بر روی نقاشی حالتی از خود نشان می‌دهد. حرکات حالتمند بسیار قدرتمندتر از نمایش رنگ‌پریده ضیافت ناهار هستند. این هم‌نشینی اثر مانه را از سده نوزدهم به سده بیست‌ویکم می‌برد. البته تاریخ راهی برای لایه بر لایه گذاشتن دارد؛ کلاژ کاری انتاقی و بدون هیچ‌گونه طرح از پیش مقدرشده. هم‌اکنون بعد تازه‌ای به ضیافت ناهار افزون شده است که تنها زمان چنین امری را میسر کرده است. اما هنوز این همخوانی‌ها در طول زمان این اثر را فوق‌العاده و رمزآمیز می‌کند. علاوه بر این، این امکان را به لاشایی می‌دهد تا با ذهنیتی شخصی و حرکاتی پرشور ادعا کند که اثر مانه از آن اوست: در اصطلاح معاصر دیگری، همان‌گونه که وودی آلن در داستان کوتاه شاهکار خود، اپیزود کوگل مس – که هربار خواندن داستان جزئی از متن آن به حساب می‌آید و خواننده تا ابد در داستان تزییق می‌شود. در نسخه دیگری لاشایی عکس‌های متحرکی از شخصیت‌های ایرانی را بر روی منظره‌ای که دورادور یادآور اثر شب پرستاره ون‌گوگ است، قرار می‌دهد. قسمت پایین نقاشی پر است از نوشته‌های فارسی که نشان‌دهنده تغییری در بافت پراهمیت آن است. در مرکز نقاشی هم درختی وجود دارد که سر به فلک کشیده است. آیا لاشایی به درخت زندگی یا مرکز زمین اشاره می‌کند؟ این اثر غرب و شرق، گذشته و حال و از همه مهم‌تر حسی از جهان‌شمولی نمادهایی را که در طول زمان‌ها و جغرافیاهای فرهنگی تجربه شده‌اند به هم پیوند می‌دهد. همان‌طور که مانه بیش از بقیه مدل‌های باستانی را گرفته و مدرنشان کرده است، لاشایی نیز مدل‌های امروزی را گرفته و آنها را با اندک‌اندک‌دهنده است.



این موضوع را می‌توانیم در بحث از برداشت سوم که مهم‌ترین برداشت از برداشت سه‌گانه از ضیافت ناهار مانه است، روشن کنیم. در این مورد، لاشایی تصویری عکاسانه از دو مرد جوان ایرانی و یک زن ایرانی (که ردایی به تن دارد) را بر روی زمینه‌ای از نوشته‌های تکرارشونده‌ای از عبارت «صبحانه در پارک ملت» قرار می‌دهد. شخصیت‌ها هرچند از نظر ترکیب به اثر ضیافت ناهار شبیه‌اند، اما هم‌اکنون همه‌چیز ایرانی است و زمینه نیز به واسطه نوشته‌ها ایرانی شده است (تصویر ۶).

افزون بر این، اگر ضیافت ناهار به پایان اروپای قدیم و آغاز اروپایی جدید اشاره دارد، لاشایی با اقتباس از آن و ایرانی‌کردنش، به پایان هنر اروپایی در ایران و آغاز تعین‌گرایی زیبایی‌شناسانه ایرانی اشاره می‌کند. همان‌طور که گفتیم، اگر این اقتباس‌ها بازآفرینی و بازخوانی‌هایی از اثری باشند که خود اقتباسی از اثر دیگری است، پس به تغییری در طول زمان اشاره دارند و به تغییری در تعریف ارزش‌ها و دیدگاه‌های زمان اقتباس‌کننده. دگردیسی ایزدان باستانی به انسان‌های مدرن و دگردیسی همان انسان‌های مدرن به مردم عادی ایرانی نشانه هیجان‌انگیزی از آزادشدن و رهایی هنر ایرانی از قید هنر اروپایی است. مانه قطعاً ترتیب سببی را از ایزدان به انسان‌ها معکوس کرده است و لاشایی آن را از اروپایی به ایرانی برگردانیده است.

طبیعت در برابر موجودات

تضاد بین دید لاشایی به طبیعت و نگاهش به هستی آشکار است. طبیعت در نقاشی او انتزاعی، لذت‌بخش، رازآمیز، دست‌نیافتنی، آزاد و نقاشانه است. ممکن است کسی غرب‌بزی و احساسی‌بودن را هم به آن بیفزاید. اما از طرف دیگر انسان‌ها و جانوران به‌خوبی تعریف شده‌اند. آنها محدود و مشخص شده‌اند. اگر طبیعت لاشایی دست‌نیافتنی است، در عوض موجوداتش مناسب نظام نام‌گذاری هستند. موجودات در نقاشی‌های لاشایی به‌واسطه قیافه‌های واقع‌گرایانه‌ای که دارند، حس نوعی از نظم فرهنگی را از خود بروز می‌دهند و متضمن ساختارهای منطقی‌اند و قابل‌سنجش به نظر می‌رسند. به دیگر سخن، طبیعت در نقاشی‌های او حسی از خبیصه ازلی را یادآور می‌شود. برای مثال کلاغ‌ها موجوداتی اندیشمند هستند و نسبت به نور باطنی سرسخت و ناپذیرا، خرگوش‌ها قربانیان ایدئولوژی هستند و انسان‌ها هم به انواع مختلف ظاهر می‌شوند، از دل‌کف گرفته تا سیاست‌مدار. اثر خرگوش در سرزمین عجایب لاشایی ملهم است از اثر آلیس در سرزمین عجایب از آن لوئیس کارول است، که مجموعه‌ای از ۶ نقاشی است با ویدئویی ۴ دقیقه و ۳۰ ثانیه‌ای که بر تخیل نقاشی شده خود تابانده است.^{۱۰} اولین بخش خرگوش در سرزمین عجایب کارتون است از دو خرگوش که با یکدیگر آشنا می‌شوند و بجه‌ای هم دارند. دومین بخش کارتون بر نقاشی‌اش تابانده می‌شود، یعنی زاگی که دارای شخصیت ایدئولوژیکی است که به پدر و پسر ملحق می‌شود (تتو، دل‌کف ایتالیایی و پسرش نیتتو) – هر دو شخصیت از فیلم شاهین‌ها و

گنجشک‌ها^۹ ساخته پیر پاتولو پازولینی در سال ۱۹۶۶ بر گرفته شده‌اند (تصاویر ۸–۷). البته در فیلم پازولینی تفاسیر سیاسی از زاغ رعاییبی را که او را می‌کشند و می‌خورند آزار می‌دهد. اما زاغ در دنیای لاشایی مثل قهرمانِ رمان هنرمند گرسنه کافکا زنده می‌ماند. با وجود این، هنرمند گرسنه کافکا از گرسنگی به خود می‌پیچید چون نمی‌توانست آنچه را که دوست داشت بخورد پیدا کند و اما به نظر می‌رسد که زاغ‌های لاشایی (که هم‌اکنون کلاغ‌اند) هرچه پیش آید می‌خورند. در بخش سوم خرگوش به دهان گربه خندان^{۱۱} می‌پرد که هیکلش مانند نقشه ایران است. حالا خرگوش‌ها زادوولد می‌کنند و سرزمین ایران را اشغال می‌کنند. در بخش چهارم، زاغ‌ها به کلاغ مبدل می‌شوند و بر سر بشقاب‌هایی که توسط صنیع‌الملک طراحی شده‌اند، سورچرانی می‌کنند (تصویر ۹). سپس کلاغ‌ها با کتاب و عصایی در دست خرگوش گرسنه را می‌ترسانند و او را مجبور به ترک محل می‌کنند. در بخش پنجم، خرگوش به نخست‌وزیر اسبق ایران، دکتر محمد مصدق می‌پیوندد و با مردی به صحبت می‌نشیند که همه‌چیز امروز را «غیرعادی» می‌بیند. قرار است ما از این هم‌نشینی‌های نامربوط چه‌چیزی را گرد آوریم؟ دکتر مصدق فرد نگون‌بختی است که نتوانست به تصوراتش در دنیایی آکنده از دیوانگی و آزمندی جامه عمل ببوشاند. علاوه بر این، در این میان، آفریده‌های لاشایی طبیعتی را اشغال می‌کنند که ورای درک و تقریب فکری‌شان است. خرگوش‌های او اغلب شبیه شخصیت‌هایی هستند که گرفتار نیرویی قدرتمند و رازآمیز شده‌اند و از فاصله‌ای عاطفی به مشاهده طبیعت مشغول‌اند. تقریباً این چنین به نظر می‌رسد که طبیعت و آفریده‌ها در آثار لاشایی از دو منبع مجزای سببیت نشأت گرفته‌اند (تصویر ۱۰).

حال این چه‌چیزی است که این گوناگونی را این‌قدر هم‌زیستانه و حتی منسجم می‌کند؟ در ظاهر حس‌های هستی‌گرایانه مختلف وسیعی که بین انسان و طبیعت وجود دارند باید ناهمخوانی عاطفی و بصری مشخصی را بروز دهند. و این بدان دلیل نیست که این موضوع به چگونگی زیست ما مربوط است. ما به واسطه قصه‌ها و داستان‌هایمان، هم در زمان و هم در مکان، نزدیک‌بین (عاری از آینده‌نگری) و سرد و بی‌عاطفه شده‌ایم. هرچند که شیفته طبیعت مانده‌ایم، اما روندگی و سیلان طبیعت را نادیده می‌انگاریم. به خرگوش‌هایش بنگرید! اگرچه اسیر محدودیت‌های خودشان هستند، اما این منظره شگفت‌انگیز به‌سادگی آنها را حیران کرده است.

در انتهای این تحلیل باید گفت که چیزی کاملاً پست‌مدرن در اینجا به چشم می‌خورد. در زیر این نمای آراسته از تخیلات لاشایی، گفته‌هایی از کیرک‌گارد و نیچه وجود دارند که دانش مطلق مسبب رخوت است و این یک بیماری است. زاغ او به بهترین وجه این دیدگاه را می‌نمایاند و خرگوش‌های ناوارد قربانیان بی‌گناه این زاغ‌اند. دانش مطلق به‌سان روحی است که باید از طبیعت بیرون رانده شود.

هم‌زمانی در برابر درزمانی

نمایش ویدئوهای لاشایی بر بوم‌های نقاشی نمایش‌هایی از خوانش‌ها و ادراکات درزمان^{۱۱} و هم‌زمان^{۱۲}‌اند. این آثار سپهر ادراک را در طول زمان (موسیقی، فیلم، رمان‌های خواندنی) با سپهر آنی فهم (یک بوم نقاشی‌شده، عکس شخصی که می‌شناسیمش و غیره) در هم می‌آمیزند. ویدئوی عاشقانه لیلی و مجنون اثری درزمانی است. این اثر مثل یک سمفونی اجرا می‌شود و باید در طول یک بازه زمانی فرضی جذب شود. درحالی‌که پس‌زمینه نقاشی هم‌زمان است. بنابراین حرکت و تغییر در برابر طراحی ثابت و لاتغییری، موسیقی‌وار به اجرا درمی‌آیند. این تدبیر مثل تولیدات تئاتری با یک هشدار جدی همراه است. آنها میعادگاه و بافتی را خلق می‌کنند که بازشکافی داستان در آن بافت باورپذیر می‌شود. با وجود این، برای مثال در لیلی و مجنون لاشایی، طراحی انجام‌شده نه در حاشیه داستان است و نه آن را تشریح می‌کند. اگر اتفاقی هم می‌افتد، در واقع این است که خود را بیش از پیش رمزآمیز کند. نقاشی‌های پس‌زمینه راز عشق و ارتباطشان را بزرگ‌نمایی می‌کند. در ابتدا، مجنون را درحالی‌که به‌تنهایی خفته است نشان می‌دهد و سپس لیلی به مجنون اناری تعارف می‌کند که دانه‌هایش فرو می‌افتند و بر روی زمین می‌غلتند. و سرانجام این دو عاشق در آغوش یکدیگرند. و در این هنگام، سگی، که شاید نماد وفاداری باشد، در صفحه نقاشی راه می‌رود و این عاشقان را نادیده می‌انگارد. علاوه بر این، انگار به‌غیر از هم‌آغوشی لیلی و مجنون نسخه دوفرنری لاشایی برداشتی از ضیافت ناهار مانه باشد.

7- Frideh Lashai, *Prelude to Rabbit in Wonderland* (2010), still from projected video on painting, 4, ed. of 7+2 AP, oil, acrylic and pencil on canvas, sound,180×200 cm, collection of Mr. & Mrs Tehrani, Tehran.

۷- فریده لاشایی، پیش‌درآمدی بر خرگوش در سرزمین عجایب (۱۳۸۹)، نمایی از انیمیشن تابانده شده بر روی نقاشی، ۴دقیقه، رنگ‌روغن، اکریلیک و مداد روی بوم همراه با صدا، ۲۰۰×۱۸۰ سانتی‌متر، مجموعه آقا و خانم تهرانی، تهران.

اثر لیلی و مجنون صحنه‌ای از بهشت عدن است. تمام نشانه‌های بهشتی مُثبت وجود دارند: عشق، انار (نماد بهشت و خون عاشقان فداشونده)، سگ (نماد وفاداری) و طبیعت (ایزدبانوی برهنه). آیا این نسخه جدیدی از اثر اردواج (آرئوُلَفینی یان وان ایک است؟ شکاف ژرف‌بین زن دربند در ازدواج آرئوُلَفینی (که نسبت به شوهر خویش رفتاری نوکرماپانه دارد) و زن ره‌اشده، در اثر لیلی و مجنون لاشایی خارق‌العاده است. از طریق این مقاله می‌خواهم بگویم که به‌خوبی از پیام لاشایی راجع به ادراکات ناهم‌اندیشانه‌مان آگاه بودم؛ یعنی طبیعت و انسان. و بالین‌همه، از نظر من، اثر لیلی و مجنون او بر این کشندگی دیدگاه‌ها و شوق و ذوق ناهم‌اندیشانه‌مان چیره گشته است.

آثار فریده لاشایی آن چنان پیچیده‌اند که مطالعه و درک آنها با چند مقاله کوتاه میسر نیست. پژوهش‌های محققانه در مورد آثارش و نیز هنر معاصر ایرانی رو به فرونی است و امیدوارم هرچه زودتر مطالعه جامعی به آثار او اختصاص یابد. ■

<div><div> </div></div>
پی‌نوشت‌ها:
۱-امین مقدم از چگونگی خطوط قرمز که بیانگر ردپای خون در تاریخ ایرانیان است، صحبت می‌کند. نک: Farideh Lashai, <i>Rabbit in Wonderland</i> , Press Release, Gallery Isabelle Van Den Eynde, Dubai, 2010.
۲- برای مقاله بسیار جذابی در مورد اهمیت درختان در هنر لاشایی، نک: Nima Sagharchi, <i>I don't want to be a tree; I want to be its meaning</i> , catalogue of Exhibition, Contemporary Istanbul, 2008.
۳- Manet's <i>Luncheon on the Grass (Déjeunersurl'herbe)</i>
4- Salon des Réfuses exhibition of 1863
۵- برای ضیافت ناهار در چمنزار مانه نک: King, Ross, <i>The Judgment of Paris</i> , New York, 2006 and Hayes, Paul Tucker, <i>Manet's Le Déjeunersurl'herbe</i> , Cambridge University Press, 1998.
6- tapestry
7- metaphysical
۸- در اینجا به خلاصه‌ای بسنده می‌کنم چراکه آشوک آدیسو قبلاً به این گام‌ها در مقاله‌اش پرداخته است. نک:
<i>In the Land of Wonders</i> , catalogue of Exhibition, Gallery Isabelle Van Den Eynde, Dubai, 2010, pp. 2-19.
9- <i>The Hawks and the Sparrows (Uccellaci e ncellini</i> , 1966)
۱۰- گربه خندان یکی از شخصیت‌های داستان آلیس در سرزمین عجایب است. نام انگلیسی این شخصیت Cheshire cat است.
11- diachronic
12- synchronic.

