رسانه و سینما

سبقت مرورگرها یکی پس از دیگری ۱۶

شام آخر ۱۷

ادبیات و کتاب

جشن ما همان کیوسک ها است ۱۸

مشابهت براساس اصول ۱۹

حکمت و اندیشه

نگاهی به نظام آموزش فلسفه در بریتانیا ۲۰

سخنرانی غلامحسین دینانی ۲۱

تاریخ مشروطه

نفت ملی شد ۲۲

در تهران زبان جهانی دارم

گفت‌وگو با الیزابت کاتارینا هولت‌هاوس، نقاش

شروین فریدنژاد

گفت‌وگو با هنرمندانی که دوست‌شان داری، هم جالب است و هم سخت. سخت از آن رو که می‌ترسی نتوانی حق مطلب را در حق‌شان ادا کنی. به ویژه آنکه بسیار فروتن، به دور از هر گونه جنجال، پرکار و سخت کوش باشند.

گفت‌وگو با الیزابت هولت‌هاوس (Elisabeth Holthous)، نقاش آلمانی که افزون بر ۱۴ سال است، آرام و بی‌سر و صدا در تهران زندگی و کار می‌کند، کار چندان آسانی نبود. تنوع آثار وی و ذوق و خلاقیت او، آدمی را شگفت‌زده می‌کند. هولت‌هاوس در سال ۱۹۴۵ در آلمان متولد شد.

تحصیلات مقدماتی خود را تا ۱۹۶۴ به پایان رساند و در سال ۱۹۶۵ از مدرسه عالی هنر و موسیقی شهر کلن فارغ‌التحصیل شد. در ۱۹۶۹ به ایران آمد و مدتی در تهران ساکن بود. سپس در سال ۱۹۷۸ به آمریکا رفت و در آنجا با کارل زایس (Carl Zeiss) و ریدرز دایجست (Readers Digest) به همکاری پرداخت. وی از سال ۱۹۹۲ به ایران بازگشت و تاکنون در تهران زندگی و کار می‌کند. وی نمایشگاه‌های انفرادی نقاشی بسیاری در کشورهای مختلف اروپایی و آمریکا برگزار کرده است. در تهران نیز در گالری سپهری، گالری نهاوندی، گالری هفت ثمر و گالری منصوره حسینی و . . . نمایشگاه های انفرادی و جمعی بسیاری داشته است.

شرکت وی در نمایشگاه بین المللی هنر چاپ دستی از شهر Frechen آلمان و Grenchen در سوئیس، نمایشگاه بین المللی هنر مدرن در کاسل آلمان و . . . از دیگر فعالیت‌های وی است.

برنامه بعدی نمایش آثار وی در پائیز امسال در گالری هفت ثمر خواهد بود که شماری از آثار به نمایش درنیامده وی را در برخواهد داشت.

گفت‌وگو با هولت‌هاوس در آتلیه خصوصی وی در تهران انجام شد و حاصل آن گفت‌وگویی طولانی بود که ناچار به حذف بخش‌هایی از آن بودم. افسوس که ترجمه این گفت‌وگو از آلمانی به فارسی از لطف و شیوایی سخن وی کمتر نشانی ندارد.

■■■

■آشنایی شما با هنر مدرن و اینکه در این راه قدم گذاشتید، چه پیشینه‌ای داشته است؟ از کی و چگونه شروع به نقاشی کردید؟

من با هنر مدرن بزرگ شدم. پدرم در آلمان یکی از مجموعه داران بزرگ چاپ‌های هنر دستی بود و مجموعه بزرگی از نسخه‌های نفیس چاپی هنرمندان قدیم و معاصر اروپا و آلمان را جمع‌آوری کرده بود. مجموعه‌ای نفیس و غنی از آثار چاپی اچینگ، مزوتینت، درای پوینت، حکاکی روی چوب، لینوکات و . . . این مجموعه الان در آلمان و در اختیار من است. خب من از وقتی که یادم می‌آید در چنین محیطی بزرگ شدم و همیشه این آثار را می‌دیدم. برایم الهام‌بخش بودند. بخش مهم مجموعه پدرم را هم آثار مدرن تشکیل می‌داد و من با آنها آشنا شده بودم.

■تحصیلات شما در زمینه موسیقی بوده است.

بله، در دانشگاه من در رشته آموزش موسیقی درس خواندم اما نقاشی همیشه برای من موضوع فکری بود. بعدها با آثار موندریان، پیکاسو، کاندینسکی و براک آشناتر شدم و این چند نفر تاثیر زیادی در جهت‌گیری فلسفی من در رویکرد به نقاشی داشتند. همین طور فریدریش نقاش آلمانی هم بسیار مورد علاقه و توجه من است. آشنایی من با باوهاوس و تجربیات و دستاوردهای هنرمندان آن هم در زندگی حرفه‌ای‌ام مهم و تاثیرگذار بود.

■ همسر شما، علیرضا مشایخی در واقع اولین آهنگسازی است که مسایل موسیقی مدرن را در ایران مطرح کرد و به آهنگسازی بین المللی با الهام از موسیقی ایرانی پرداخت. تمایل شما به هنر مدرن آیا متاثر از زندگی با یک آهنگساز مدرنیست هم بود؟

البته باید بگویم که علاقه و گرایش من به هنر مدرن، همان طور که گفتم از کودکی آغاز شد و از همان اول، من این روش بیان هنری را مناسب‌تر برای خودم دیدم. شاید این علاقه و گرایش من به شیوه‌های هنر مدرن در واقع دلیلی شد برای ارتباط نزدیک‌تر من با همسرم. در واقع ما در زندگی هنری خودمان هم زبان مشترکی را دنبال می‌کردیم. اما خیلی پیش‌تر از آنکه ازدواج کنم، نقاشی را شروع کرده بودم.

■چه ویژگی‌ای در نقاشی بود که از موسیقی به نقاشی رو کردید؟ چگونه زبان تجسمی را مناسب‌تر از زبان موسیقی برای خودتان دیدید؟

برای من هر اثر هنری حس و حال و هوای خود را دارد. اما در نقاشی چیزی هست که برایم خیلی جذاب است. نقاشی مخاطب خود را صدا می‌کند.

نقاشی‌ای که بیننده خود را صدا نکند و با او حرف نزند، یک اثر هنری ناب نیست.

خلوص ندارد. این مسئله برای من خیلی مهم است. نقاشی باید حرفی برای گفتن داشته باشد. امیدوارم این مسئله باعث سوءتفاهم نشود. حرف نه به معنای ایدئولوژیک آن بلکه به عنوان نوعی بیان برای ارتباط حسی و معنوی با مخاطب. تابلویی که تنها حجمی از رنگ روی بوم باشد و هیچ ارتباط و حسی با بیننده برقرار نکند، ناب نیست. اما در عین حال هر کسی هم ممکن است که برداشت خاص خود را از آن داشته باشد.

■بیشتر آثار شما، دارای عنوان هستند و این عناوین اغلب بسیار تصویری هستند. به نظر شما آیا عنوان گزارش برای نقاشی، آن را محدود نمی‌کند و به ذهن مخاطب جهت نمی‌دهد؟

انتخاب عنوان و اسم گذاری آثارم برای من به هیچ وجه برای آن نیست که ذهن بیننده در سمت و سوی خاصی جهت‌دار شود. من نمی‌خواهم و فکر می‌کنم هنرمند نباید برای مخاطب خود در مواجهه با اثرش، تعیین تکلیف کند. این اصلاً کار درستی نیست.

تخیل بیننده به هیچ صورتی نباید محدود یا جهت‌دار شود. مخاطب باید بتواند با نیروی خیال خود، با دریافتی که از تابلو دارد و فضایی که در مواجهه با آن می‌یابد، فضا و مفهوم خود را بیابد. اثر هنری با هر بار دیدن آن، از نو متولد می‌شود. مخاطب اجازه دارد به هر طریقی که دوست دارد، هر برداشتی که می‌خواهد از اثر داشته باشد. دلیل اینکه من برای آثارم اسم می‌گذارم، تنها یک مسئله شخصی و یادآور خاطره و یا حس نوستالژیک و دریافت من از اثرم است. اصلاً اصراری ندارم که بیننده آن را بداند و یا خود را به آن محدود کند.

■اما به هر حال برای شما به عنوان خالق اثر، ایده و به دنبال آن اسم موضوعیت دارد. آیا پیش از شروع کار، به اسامی و ایده‌های آن هم فکر می‌کنید؟

در بیشتر موارد، در آغاز همیشه موضوعی، یادی، خاطره‌ای یا نوستالژی برای من وجود دارد که الهام بخش من می‌شود. البته گاهی هم اتفاق افتاده که بدون هیچ ایده‌ای شروع به کار کرده‌ام اما بسیار به‌ندرت. همیشه در آغاز برای من ذهنیتی وجود دارد. وقتی جرقه زده شد، آن وقت زمان شروع یک کار جدید است. این تجربه برای من همیشه بسیار جالب است و هر بار هم از این اتفاق شگفت‌زده و هیجان‌زده می‌شوم. هر بار تجربه‌ای از نو و درگیری و چالشی جدید با سوژه.

■ بیننده آثار شما تا چه حد این فضا را احساس خواهد کرد؟

نتیجه البته لزوماً برای بیننده آثار من یکسان نخواهد بود به احتمال زیاد همان تجربه من را نخواهد داشت. مهم اتفاقی است که در کار من افتاده و دریافت جدیدی که مخاطب از آن خواهد داشت.

■به نظر شما، نقاشی مدرن آیا تنها ترکیب فرم و رنگ است؟ دست کم در آثار شما این وضع چگونه است؟

نقاشی‌های من، حداقل برای خودم، تنها ترکیب و بازی فرم و رنگ نیست. رویکرد من، رویکرد انتزاعی مطلق نیست. کم و بیش به نوعی عناصر فیگوراتیو در کارهایم دارم. سوژه و موضوع هم همیشه برای من مطرح بوده است و مبنای شروع برای من قرار می‌گیرد.

■ پس بیان هنری با نوعی روایت گری برای شما مهم می‌شود!

البته، نقاشی باید بیانگر باشد. این مسئله خیلی مهم است. این روایت گری که در مفاهیم و نه در فرم‌ها وجود دارد، برای من اهمیت زیادی دارد. شاید به نوعی تصویرگری کانسپچوال.

■ این تصویرگری معنایی چگونه اتفاق می‌افتد؟

باید منظورم را بهتر توضیح دهم. تصویرگری معنایی که من به دنبالش هستم، به معنای رد پا و یا اثری از یک واقعه، خاطره یا شکل در ذهن من است. وقتی این تاثیر

به وجود می‌آید، تصویرهایی نه لزوماً از جنس یک تصویر عکاسی بلکه فضایی تجسمی را تصور می‌کنم که متاثر از آن واقعه یا نوستالژی است.

این نوع تصویرگری شاید خیلی به نظر انتزاعی بیاید ولی من آن را تجربه کرده‌ام. من اسم آن را تصویرگری انتزاعی می‌گذارم.

■ پیش‌طرح یا اتود یا برنامه از پیش تعیین‌شده چه جایگاهی در شیوه کاری شما دارد؟

روش من به شدت از پیش فکر شده است اما نه از پیش قطعی شده!

یعنی من در ابتدا به موضوع فکر می‌کنم. شاید در رویارویی با آثار من کمی عجیب به نظر برسد اما همان طور که گفتم ایده‌های تصویری برایم مهم هستند.

هم به جنبه‌های فرمال و هم جنبه‌های مفهومی کارم فکر می‌کنم و برای آن طرح می‌زنم.

برای هر کاری پیش طرح‌های زیادی می‌دهم. شاید برای هر کدام از کارهایم بیشتر از ۳۰-۲۰ اتود و پیش طرح داشته‌ام که هر کدام می‌تواند اثری مستقل شود. البته همیشه یکی از آنها به نظرم صورت کامل و نهایی ایده‌ام بوده که اجرایش کرده‌ام.

■پس فرآیند نقاشی به کلی از پیش طرح شده است.

البته، اما مسلماً در روند کار، الهامات جدید و حالت های متفاوت به وجود می‌آید که کار را به جهت دیگری هدایت می‌کند. من به این تخیلات و حالت‌های زمان کار اهمیت زیادی می‌دهم. آزادشان می‌گذارم تا نقاشی را به هر طرفی که باید بکشانند. اتود و پیش طرح، تنها نقطه شروع است. به نظر من تصادفی نقاشی کردن به نوعی آزمایش و خطا، لزوماً به نتیجه خوبی نمی‌رسد.

اما از سوی دیگر فرآیند خلاقانه طی کار نیز مهم است.

■نقطه پایان کار در یک اثر مدرن چگونه مشخص می‌شود.

توضیح آن مشکل است. باید هر چیزی سرجایش باشد. چه از نظر فرمال و ترکیب‌بندی، چه از نظر رنگ و عناصر. باید این احساس در اثر به وجود بیاید که دیگر نمی‌توان چیزی به آن اضافه کرد و یا عنصر و رنگی را در آن جابه‌جا کرد. خیلی اتفاق می‌افتد که تابلویی را دو سه ماه یا حتی دو سه سال نگه می‌دارم، کنار می‌گذارم و دوباره و دوباره به آن رجوع می‌کنم. هنوز احساس می‌کنم که کار تمام نشده است. در نقاشی مدرن، مشخص کردن نقطه پایان کار دشوار و نیازمند تسلط، نگاه دقیق و البته ذوق نقاش است. تنها ترکیب فرم و رنگ و کمپوزیسیون کافی نیست.

■شما شیوه‌های مختلف و البته متفاوتی را در آثارتان تجربه کرده‌اید. این تنوع چگونه و از کجا به دست می‌آید؟

تنوع شیوه‌های کاری من نه به خاطر آن است که نمی‌خواهم به مدت طولانی به شیوه‌ای خاص کار کنم، بلکه شیوه‌های مختلف، امکانات مختلفی برای بیان، به من می‌دهند. درست مثل آدمی که به زبان‌های مختلف می‌تواند صحبت کند. وقتی حال و هوای کاری‌ام تغییر می‌کند، زبانم را هم تغییر می‌دهم.

وقتی احساس می‌کنم که شیوه‌ای به تکرار نزدیک می‌شود یا مرا محدود کرده است، از آن عبور می‌کنم و به دنبال راهی نو می‌روم. هم شیوه‌های کاری، هم پالت رنگی و شیوه‌های قلم‌زنی من مخصوص به خودم است. گاهی رنگ‌ها را از پیش می‌سازم و گاهی هم روی بوم آنها را مخلوط می‌کنم. البته همیشه اتودها و مطالعات زیادی هم درباره رنگ می‌کنم. مجموعه اتودها و مطالعات رنگی من شاید صدها ترکیب و هم‌نشینی مختلف رنگ را شامل می‌شود که همگی ایده‌هایی نو و جدید هستند. شناسایی و تجربه رنگ‌ها مقوله‌ای بسیار بسیار مهم در نقاشی است.

■ویژگی مهم سبک‌شناسی آثار شما در کنتراست رنگ و فرم است. در این باره برایمان توضیح دهید.

بله، اگر تنها از نظر فرمال به آثار من نگاه کنید، همواره براساس کنتراست بنا شده است. تباین و کنتراست، همان طور که می‌دانید، یکی از پایه‌ها و عناصر هنرهای تجسمی است و نتیجتاً در هر اثری باید به آن فکر شود. کنتراستی که مدنظر من است، بیشتر حالتی ساختارگرایانه دارد. کنتراست همزمان بین عناصر و رنگ‌ها و ارتباط و تعاملی که از این همزمانی در اثر برقرار می‌شود. در کارهای مختلفم همیشه به نوعی به دنبال روشی برای بیان جدیدتر کنتراست بوده‌ام و صورت تازه‌ای برای طرح آن.

■مجموعه شهرزاد، یکی از مجموعه‌های مهم و بزرگ شماست. ایده خلق این مجموعه چگونه شکل گرفت؟

این مجموعه براساس داستانی بود که همسرم برای مجموعه نه‌گانه‌ای برای پیانو در نه(۹) قسمت نوشته بود. توجه من به داستان جلب شد و زمانی که در آلمان بودم، همیشه به آن فکر می‌کردم. آنچه باعث شد علاقه‌مند به کار روی آن بشوم این بود که در نظر من ایده اساسی داستان بر یک دوگانگی بنا شده است. شهرزاد و پادشاه دو قطب این داستان هستند. خب از منظر مفهومی این همان کنتراستی است که من همیشه به دنبالش هستم. سعی کردم که ترجمان بصری و تصویری آن را در نقاشی‌هایم پیاده کنم. در این ۹ تابلو که هر کدام عنوان یکی از فصل‌های داستان را روی خود دارد، دو جور فرم در تقابل با هم در کنار ترکیب دوگانه رنگ‌ها به کار گرفته شده‌اند. فضای داستان هم به نوعی در تابلوها بازنمود دارد. برای سلطان و شهرزاد هم عناصر نمادینی در نظر گرفته شده است که شخصیت آنها را تداعی کند.

■یکی دیگر از مجموعه‌های شما، موسیقی روی بوم است، کارهای مشترکی با علیرضا مشایخی. درباره آنها هم توضیح دهید.

بله، این کارها پروژه مشترک من با علیرضا بود. او موسیقی خود را روی بوم به گونه‌ای تصویری و گرافیکی و گاهی کاملاً دقیق از نظر نت‌ها اجرا می‌کرد و سپس من کار خودم را با فرم‌ها و رنگ‌هایی که به آن اضافه می‌کردم ادامه می‌دادم. در واقع من بخش گرافیکی و تصویری را انجام می‌دادم و او بخش موسیقایی آن را.

■چه جور موسیقی‌ای؟

در واقع این تبدیل گرافیکی بود از موسیقی روی بوم. تبدیل شدن نت‌ها و قطعه موسیقی به صورت اشکال تجسمی. نت‌ها در این آثار تبدیل به فضاهای تجسمی شده‌اند. البته در بعضی از آنها مثل «نیویورک، نیویورک» و «سمفونی تهران»، حتی نوازنده می‌تواند این آثار را اجرا کند.

■ به نظر شما آشنایی و تحصیل شما در رشته موسیقی تا چه حد در این شناخت تاثیر داشته است؟

فکر می‌کنم بی‌تاثیر نبوده است. وقتی که من به موسیقی گوش می‌کنم، آشنایی من با ساختار آن، باعث می‌شود که فرم‌ها، نت‌ها، تن‌ها و . . . برایم تبدیل به اشکال تجسمی شوند. این به آن معنی نیست که من در موسیقی رنگ و شکل می‌بینم اما دریافتی تجسمی از آن به دست می‌آورم و ترجمان تصویری آن را تجسم می‌کنم.

■شما سال‌ها است که در ایران زندگی می‌کنید. هنر نقاشی ایران را تا چه حد می‌شناسید؟

تا حدودی با نگارگری ایرانی آشنا هستم و اساتید قدیم آن را می‌شناسم.

برای مثال بهزاد و آثار او را بسیار دوست دارم. ترکیب‌بندی‌های او، کاربرد رنگ، ترکیبات رنگی، نگاه او و . . . همگی بسیار نو و جدید هستند.

آثار او امروز هم می‌تواند بسیار الهام‌بخش باشد.

■آیا شما هیچ وقت در آثارتان از عناصر و فرم‌های ایرانی استفاده کرده‌اید؟

همیشه این ایده را داشتم اما هنوز موفق به انجام آن نشده‌ام. آشنایی و دریافت روح زبان نگارگری قدیم ایران، کاری دشوار است. به همین خاطر هم همیشه به ادبیات و شعر ایرانی علاقه داشته‌ام و در این باره مطالعه می‌کنم. ادبیات فارسی می‌تواند دریچه‌ای برای ورود به دنیای تجسمی هنر ایران باشد.

■ یک نقاش آلمانی در قلب تهران. زندگی شما در ایران آیا تاثیری در کار شما داشته است؟

خب شاید. هر چند به نظرم می‌رسد هر کجای دیگر هم بودم این راه را می‌رفتم ولی البته زندگی در ایران و در تهران، حتی تاثیراتی در روحیه و فضای من داشته است. شاید غیرمستقیم اما زبان کار من، زبانی جهانی است.

تکه‌های تجسمی

از چهار دیوار اندرونی تا چهارچوب قاب

ایرج اسماعیل پورقوچانی

شاه‌عباس کبیر فوراً به اتاق مجاور می‌رود و به‌جای همه کلفت و نوکرها، شخصاً روی یک میزچه را خالی می‌کند برای مهمانان فرنگی‌اش که به زمین نشستن عادت ندارند و خود نیز سعی می‌کند تا نشیمن خود را در حضور این میهمانان (که عثمانیان راه ابریشمین آنها را سد کرده‌اند تا به ناچار مسیری گرد شده را تا دربار شاه صفوی طی کنند) به نشستن روی میز و صندلی عادت بدهد و سپس در گوش بغل دستی‌اش بفرماید که: «من یک کفش کهنه اینها را به تمام ملک عثمانی ترجیح می‌دهم.»

نادرشاه که آمد از بس که جنگی بود چندان فرصت هنرپروری نیافت. برگشتنا از جنگ، به آن غازی افغان که رسید، پرسید: «تو که به این خوبی شمشیر می‌زنی تا حالا کجا بودی؟» و او گفته بود که قبله عالم ما بودیم، شما نبودید. نادر داشت می‌آمد که او را کشتند و نرسید به نقاش‌باشی تا او هم بگوید: «من هستم، خوب هم قلم می‌زنم.»

نوبت به کریم‌خان که رسید از جور آن خواجه که به دروازه‌های شهرش رسیده بود فرصت نیافت که به تمامی مکتب دومی برای شیراز دست و پا کند. فرصت تنها برای یک فرار باقی بود که خود نخواست.

اما قجرها که آمدند به قدر وافی فرصت داشتند تا هر عمارت قدیمی را که مرمت می‌خواست با چشم‌های درشت خمار و لب‌های باریک قیطانی و شلیته‌های کوتاهی که شاه شهید از پس رویت بالرین‌های پاریسی سفارش داده بود برای اهل اندرونی پر کنند. اگرچه پنجاه سال این دوران در زیر سایه پرشوکت همین شاه هنردوست گذشت که شخصاً با اهل اندرونی در تالار آینه عکس می‌انداخت و پشتش می‌نوشت: «من هم پیدا هستم.» این نیم‌قرن فرصتی بود برای تجددخواهی‌ها و مشروطه‌طلبی‌های بعدی اما اندک‌اندک برخی چیزها شروع کردند به گم شدن. چیزهایی که تنها در نقاشی‌ها می‌شد پیدایشان کرد مگر خود نقاشی و نقاش‌باشی که بعدها در فرنگی‌مآبی و فرنگ غیبشان زد. شاهی خوش‌سلیقه در عکاسی و خوش‌قریحه در سفرنامه‌ها که برخی اوقات از سر طنز و تفنن، خواننده فرضی خود را به کار می‌گیرد و سر آخر هم معلوم نمی‌شود که آیا قبله عالم در روز سیم اقامت خود در بلاد فرنگ دل و دماغ عکاسی را داشته و عکسی انداخته یا نه. اما یک چیز معلوم است و آن اینکه هر چه شاه در سفر خود به پیش می‌رود عبارت‌های «زیبا بود» یا «عجیب ملاحت داشت» و از این قبیل جای خود را به «بسیار فرنگی بود» می‌سپارد. شاهی که حدت علاقه‌اش به عکاسی ترکیب‌بندی نقاشی‌های ما را تا به امروز شبیه به عکس‌ها کرده است تا تمامی آن صحنه‌های تودرتو از هیبت‌های تمثال‌گون انسانی که روحشان هم از بیننده تابلو خبر ندارد و تماماً به تمام کردن کارشان در تابلو مشغولند مبدل به تعدادی پرسوناژ کم‌عدد شوند که زل زده‌اند به صورت نقاش‌باشی که همان کار لنز و دوربین را با بوم و قلم‌مو می‌کند. نقاش‌باشی‌هایی که تا روزگار شاه شهید، زنان را در اندرونی ذهنشان حبس کرده بودند تا با نمایش آب‌تنی بدن‌های رها شده آنها در منظره‌های خسرو و شیرین، رویاهای شرقی خود را کامل کرده باشند این بار با دیدن بدن‌های آزاد زنان فرنگی به هوس افتادند تا چندتایی از آنها را به درون قاب بکشانند همانطور که شاه، چندتایی از آنها را به اندرونی. هوس‌هایی که شاه و نقاش‌باشی را بر آن داشت تا صورت آنان را به‌رغم آنکه تنها در عالم خیال از اوامر مردانه‌اش اطاعت می‌کردند، به صورت خیل عظیمی از کلفت‌ها و ندیمگان خانگی بر سقف و نگارهای دیوار نقش کنند و تا انتهای عهد قاجار، عمارت‌هایی بسازند همچون نارنجستان تا میهمان، از حیرت این هیبت‌های یوسف‌آسا که از چسباندن عکس‌های زنان فرنگی که از روی بسته‌های چای و ادویه خارجی کنده شده‌اند در کنار گل و مرغ‌هایی که با دستان استادکاران ایرانی درست شده‌اند، انگشت به دهان بماند. تا اینجای کار، سنت سوار بر این خواست لجوجانه تن‌سپاری به مستظرفات فرنگی، در پس هر حرکت قلم‌موی نقاش حکم می‌راند. فرنگی‌مآبی و مستفرنگی هم که می‌آمد در درون دیگ سنت، مزه گس و نوظهورش را به یک جور مصدر جعلی به نام «ایرانیت» می‌سپرد که شیرینی‌اش را کماکان در دل این غذای شله قلمکار نگه داشته است اما از اینجا به بعدش را دیگر همه می‌دانیم: شتابزدگی دوران پهلوی نگذاشت که در نقاشی‌های ما زن فرنگی، کلفت و زن ایرانی شیرین بماند و به یک‌باره همه چیز چنان واژگون شد که زنانمان در دنیای نقاشی مبدل به کلفت‌های ولنگاری شدند که بر لب حوض یا نهری، تن به آسانی و سهولت یک نقاشی مدرن سپرده باشند و در عوض زن فرنگی در نقاشی‌ها مبدل به آن سوژه آزاد ولی دست‌نیافتنی شد که در دنیای واقعی دکوراسیون آتلیه‌ها را سامان می‌داد یعنی همان کاری که قبلاً یک کلفت می‌کرد. نقوش ایرانی مبدل به ابزاری برای خوشگل کردن فضا شدند تا زن ایرانی با صورتی آرایش نکرده، در فضای اندرونی یک قاب تنها بماند و نقش‌مایه‌های ایرانی هم اتفاقاتی شدند که عموماً برای تمام کردن کار یک تابلو می‌افتند و نه اتفاقی در درون یک تابلوی تمام شده و تمامی نشانه‌ها از قبیل کف پای قدم‌گاه، پنجه حضرت ابوالفضل، کشکول درویشی، پیرزن زائر، مرغ بسمل و کله‌های اشقیا که برای نمایش اتفاقات مذهبی نقاشی می‌شدند تمامی ارزش‌های نشانه‌ای خود را به نفع یک نشانه دست‌کاری شده از دست دادند: ایرانیت و لذا، کم کسانی نبودند امثال اردشیر محصص که کماکان به سوژه‌های عتیقه خود این آزادی را می‌دادند تا سرشان به کار خودشان باشد، سوژه‌هایی که هنوز هم می‌توانند ناغافل، تن یک شقی را از زحمت سر سبک کنند.