

*"Everything takes place in a fiery penumbra,
its meaning subtly withdrawn."*
Georges Bataille, *Guilty* (1944)

Humans have a remarkably unique escalating capacity to commit violence against themselves or others with over one-and-a-half million violent deaths every year wrought upon man by man. Whilst we have never before demanded more truthfulness of ourselves and of our leaders about the use of violence and its purpose, citizens of modernity are voraciously insatiable consumers of the *spectacle of violence*. The "orgy of universal atrocity", in the words of Baudelaire, is "the loathsome appetizer [with which] civilised man daily washes down his morning repast"¹ 'If it bleeds it leads' runs the media motto. Rokni Haerizadeh's recent bodies of work constitute a prolific and feverish exposé of exactly this dualistic interplay: the reality of violence and the spectator's inherently (passive) voyeuristic relationship to that reality.

In *Whip of a Foe* (a group of five triptychs exhibited in 2010), Haerizadeh's expressionistic brush paints, with burning visceral fury, macabre and sadistic scenes of human torture in *remembering* the whole tragic and suppressive historical reality of his birthplace (Iran), exposing them as "emblems of suffering" or secular icons (to borrow from Susan Sontag) like *memento mori*, objects of contemplation serving to heighten and deepen a *sense of reality*. The artist distinguishes between what Harold Pinter called "the search for truth in art and the avoidance of truth in politics", exposing reality such that there is no possibility for pretensions of normalcy. Despite the possibility of numbing through exposure, *remembering* is celebrated by the artist as an ethical act. Viewing as a phenomenon is confronted on several layers and the artist not only *explores and exploits* the aphrodisiacal spectacle of violence but comments on the act of watching, peering, spying at an acceptable distance – "proximity at no risk" – bringing to the fore the problematic question of complicity on both the personal (artist/spectator) and collective levels (society).

ROKNI HAERIZADEH

FICTIONVILLE: A PLACE
BEYOND GOOD AND EVIL

REFLECTIONS ON VIOLENCE
AND THE SOCIETY OF
SPECTACLE

BY VALI MAHLOUJI

Rokni Haerizadeh
(b. Tehran, Iran, 1978)
Rokni Haerizadeh is a painter known for his compositions, often in sets or themes, which weave together ancient fables and literary figures, contemporary film and political history. His oeuvre traverses various media including assemblage and performance-based work, in which he often collaborates with his brother Ramin. Rokni earned an MA from the University of Tehran and has held solo exhibitions in Dubai, Istanbul and Tehran. He participated in Unveiled: New Art from the Middle East, Saatchi Gallery, London (2009) and *Be Crowned with Laurel in Oblivion*, Thaddaeus Ropac, Paris (2010). He lives in Dubai.

Vali Mahlouji is an independent curator, critic and writer in transit.

Devoid of pitiful moralising and surpassing fetishistic infatuation with descriptive depictions of human sordidness, the present series entitled *Fictionville* marks a new close *proximity with violence* for Haerizadeh. Cunningly (and controversially) he turns to *violate*, through gesso and watercolour, found photographic media images depicting human suffering and to transform them, sometimes unrecognisably, into imaginary fairytales: humorous, grotesque, satirical, bitter. With spontaneous violent fantasy Haerizadeh applies layers of gesso and bonding, breaks down the apparent integrity of the image, drains away the moral stance, absolves his found canvas of its account of truth and in the Nietzschean sense unmasks all *accounts* of the truth in order to arrive closer to the truth. It is *ruthless criticism in the spirit of creative play* and Haerizadeh de- and re-constructs the narrative, revealing a new plane of reality. The artist's *violent conversion and perversion* of one image into another mutates horror into fairytale, neutralises reductive moralising victim/perpetrator, right/wrong boundaries.

In their original state, these found images depict riotous demonstrations, street combats, militarised marches, fleeing victims, brutalising *security* forces, natural disasters, earthquakes, floods, amalgamating all varieties of suffering. In mutation, street demonstrators are elephant men and fox, goat, or feline-headed anthropomorphic creatures, riot police become roaring monsters with fleeing victims and brutal police emerging gently as hoofed beasts like delirious *Greek Centaurs*, *Indian Gandharva* or *Roman Luperci* in an Orwellian world of storytelling. Where the original photographic image showed stranded men perched onto the provisional safety of some railings awaiting rescue, the transformed image shows a man approaching a community of female nudes. The original image depicts a harrowing scene from the recent floods in Pakistan while the converted scene promises a voyage to sensual delights. The artist appropriates images from *anywhere* and of *any* disaster – inflicted by nature or man – to satisfy the whole breadth of our modern voracious fascination and desire

for such spectacles of horror. Most often the original printed captions remain wholly or partially visible to emphasise the real news source. In a final act of defiance, the projected animation *perverts* the most symbolic scene of all tragic Iranian contemporary attempts at democracy: the shooting of Neda, the adopted face of (innocent) resistance. A red carpet flows between her fallen legs as though it had been spread out for her instead of her flowing blood and she is made to *perform* concupiscently on it as the media (and society) demanded of her in death.

Haerizadeh's animalising fairytale mutations simultaneously reference Panchatantra's *Five Principles*, the ancient Sanskrit book of fables, translated as *Kelileh* and *Demneh* in Persian and another Persian animal fable the modern political satirical play *City of Tales* (1968) by Bijan Mofid from which his own title *Fictionville* is directly derived. The anthropomorphic characters inhabiting these Old or New World tales are vehicles for frank, sentimentality-free political expression – either moral or amoral – and conveyors of *niti*, the worldly "wise conduct of life". The animal actors pierce the humbug of everyday ideals precisely as the artist intends to undo the logic at work in crime and tragedy.

Haerizadeh steps consciously into the Nietzschean injunction of assaulting the morality of pity and aspiring to a transcendental freedom beyond *good and evil*, the vortical Bataillesque symbiotic linking of violence/violation and freedom, and the transgressive realm of Bakhtinian carnival and grotesque realism. For Haerizadeh, as for Bataille, containment of violence within *safe* limits is itself violence. Crime and perversion must be integrated within the human totality; their exclusion is itself an act of violence and one that does not destroy or diminish them but serves to increase their power. It is through this liberatingly mutinous scandalising of our good judgement that Rokni Haerizadeh has produced some of his most powerful and most *beautiful* works to date.

¹ Charles Baudelaire cited in Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York: Penguin Books, 2004, p. 96.



Rokni Haerizadeh, *Act Like You Talk*, from *Fictionville* series, 2010, mixed media on paper, 29.7x21 cm, courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac

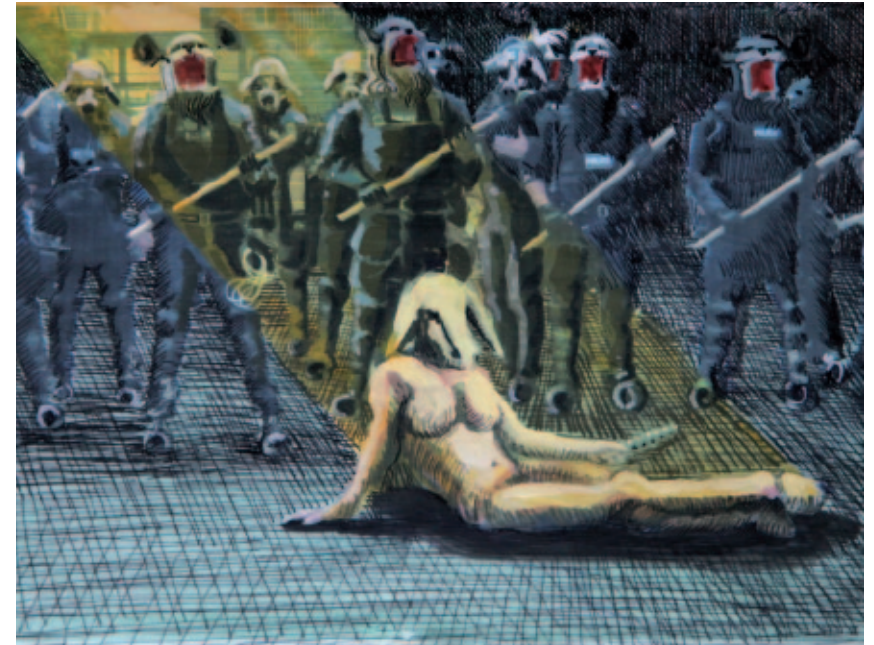


Rokni Haerizadeh, *Cursed into Slum 2*, from *Fictionville* series, 2010, mixed media on paper, 29.7x21 cm, courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac

Rokni Haerizadeh, *Cursed into Slum*, from *Fictionville* series, 2010, mixed media on paper, 29.7x21 cm, courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac



Rokni Haerizadeh, *Adrenalin Runs in Armpits*, from *Fictionville* series, 2010, mixed media on paper, 29.7x21 cm, courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac



ركني حائريزاده

—

المُتَحَيِّل: مَكَانٌ أبعد من الخير والشرِّ

تأملاتٌ في العنف ومجتمع الفرجة

—

قالِي محلوجي

”كلّ ما يجري في منطقة محتدمة بين الظلمة والنور، يكون معناه متلاشياً لا يكاد يُدرك“
جورج باتاي، مُذنب (١٩٤٤)

يتميّز البشر بقدرة لافتة فريدة ومتصاعدة على ارتكاب العنف بِحَقِّ أنفسهم وبحَقِّ الآخرين، حيث يشهد كل عام ما يزيد على مليون ونصف المليون من حالات الموت العنيف الذي ينزله البشر ببني جلدتهم. وفي حين لم يسبق لنا قط أن طالبنا أنفسنا أو قادتنا بما نطالبهم به اليوم من الصدق بشأن استخدام العنف وغاياته، إلا أننا نبقي، نحن مواطني الحدائث، مستهلكين لمشاهد العنف لا سبيل لإرواء نهمهم. ذلك أنّ ”عريضة الوحشية الشاملة“، كما يدعوها بودليير، هي ”فاتح الشهية المقرف الذي يسهل به الإنسان المتحضّر هضمّ وجبته الصباحية كلّ يوم“^(١). وكلما كان هذا العنف دموياً ازداد غزوه عناوين الأخبار. وتشكّل أعمال ركني حائريزاده الأخيرة نوعاً من الكشف المسرف والمحموم عن هذا التفاعل الثنائي على وجه الدقة. واقع العنف والعلاقة التلصصية التي تربط المشاهد بذلك الواقع، والتي هي علاقة سلبية أو منفعلة في أساسها.

ففي سوط عدو (وهي مجموعة مؤلفة من خمس ثلاثيات عُرضت في العام ٢٠١٠)، ترسم فرشة حائري زاده الانطباعية، بخضب محتدم وعميق، مشاهد تعذيب بشريّ سادّيّة تقشعرّ لها الأبدان في تذكّر لكامل الواقع التاريخي المأساوي والقمعيّ في مسقط رأسه (إيران)، حيث تبدو تلك المشاهد على أنّها ”رموز للمعاناة“ أو إيقونات دنيوية (كي نستعير عبارة سوزان سونتاج) مثل تذكرة بالموت، موضوعات للتأمل تعمل على تشديد حسّ الواقع وتعميقه. ويدرك الفنان ما دعه هارولد بنتر ”البحث عن الحقيقة في الفنّ وتجنّب الحقيقة في السياسة“، فيعرض الواقع على أنّ لا مجال فيه لمزاعم الشواء. وعلى الرغم من الخدر الذي يثيره الكشف، فإن الفنان يحتفي بالتذكّر بوصفه فعلاً أخلاقياً. فهو إذ ينظر إلى العنف كظاهرة إنما يواجهه على مستويات عدّة ولا يكتفي بسبر مشاهده المثيرة جنسياً واستثمارها بل يعلّق على فعل المشاهدة، والتلصص، والتجسس من مسافة مقبولة –”الاقتراب دون مخاطرة“– مُبرِزاً السؤال الإشكالي، سؤال التواطؤ على المستويين الفردي والجمعي (مستوى المجتمع).

أما سلسلة الأعمال الحالية، الخالية من أخلاقيات الشفقة والتي تتخطى الاقتتان الفيتشي بتصوير الخشية البشرية تصويراً وصفيّاً، فتحمل عنوان المُتَحَيِّل وتشير إلى اقتراب جديد وثيق يقتربه حائري زاده من العنف. فهو يلتفت بمكر (وعلى

نحو مثير للجدل) إلى ضروب الانتهاك وصويراً وصفيّاًالفيتشي بامتعلّق ب في أساسها، ويجد في وسائل الإعلام صوراً فوتوغرافية تصوّر المعاناة الإنسانية ويحولها، من خلال الأساس الجبسي والألوان المائية، إلى حكايات خرافية متخلّلة. فيها الفكاهة، والغرائبية، والهجاء، والمرارة. ويعمد حائريزاده، بنوع من التهوريم العنيف والعسوفي، إلى وضع طبقات من الأساس فوق الصورة، تكسر تكاملها الظاهري، وتذهب بالموقف الأخلاقي، وتخلل قماشته إلى محتوياتها من الحقيقة وتزيل القناع، بالمعنى النيتشوي، عن مكتونات الحقيقة بأكملها كي تقترب منها أكثر فأكثر. وهذا ما يشكّل نوعاً من النقد القاسي بروحية اللعب الخلاق، حيث يفكك حائريزاده السرد ويعيد بناءه كاشفاً عن مستوى جديد للواقع. وما يمارسه الفنان من قلب وإفساد عنيفين يحولان الصورة إلى صورة أخرى إنّما يحيلان الرعب إلى حكاية خرافية، يعملان على دفع الموقف الأخلاقي إلى الحياذ بين الضحية والمجرم، وبين الصواب والخطأ.

وهذه الصور التي يجدها حائريزاده، تصوّر في الأصل مظاهرات متمردين، وقتال شوارع، ومسيرات ذات طابع عسكري، وضحايا هاربة، وقوى أمنية متوحشة، وكوارث طبيعية، وزلازل، وسيول، تجمع معاً كلّ صنوف الألم والمعاناة، وفي التحوير، يغدو المتظاهرون في الشارع رجالاً فيلة وتعالب، وماعر، ومخلوقات بشرية لها رأس سنّور، وتغدو شرطة حفظ النظام وحوشاً هادرة تفرّ ضحاياها أمامها كأنها تفرّ من بهائم لها حوافر مثل فنطورس إغريقيّ تعتعه الشكر، أو مثل الغاندرفا الهندية أو اللوبيرسبي الرومانية في عالم قصصيّ أوروبيّ، وفي حين تظهر الصورة الفوتوغرافية الأصلية رجالاً تقطعت بهم الأسياب فشيّعوا خلف سور ما ينتظرون النجدة، فإن الصورة المحوّرة تُظهر رجالاً يدنو من جماعة من النساء العاريات، وفي حين تبدي الصورة الأصلية مشهداً قابضاً للنفس من الطوفان الأخير في باكستان، نجد المشهد المحوّر يُعدّ برحلة مفعمة بالمباهج الحسية، والشنان يتّخذ صوراً من أيّ مكان ومن أية كارثة – سواء أنزلتها الطبيعة أم البشر– كي يشبع تماماً ما لدينا من رغبة واقتتان حديثين نهمين حبال مشاعر الرعب هذه. وكثيراً ما تبقى التعليقات المطبوعة الأصلية واضحة جزئياً أو كلياً كي تؤخّذ على مصدر الأخبار الفعلِي، وفي فعل آخر من أفعال العصيان، يحرف الرسم ذلك المشهد الرمزي الذي لم يفقه في رمزيته أي مشهد آخر في نضال الإيرانيين المأساوي المعاصر من أجل الديمقراطية، مشهد قتل إدا سلطان، وجه المقاومة (البريئة)، وثمة سجادة حمراء بين ساقَيْها المتداعيتين كأنها قُرِئت لها بدلاً من دمها المتدفق وراحت تمارس عليها شيفها بينما راح الإعلام (والمجتمع) يطالب بموتها.

والتحويرات الحبيبةأية الخرافية التي يمارسها حائريزاده إنما تحيل في آن معاً إلى كتاب الحكايات الخرافية السلسكريتي القديم باتشاناتترا (المبادئ الخمسة)، الذي تُرجم إلى الفارسية (ثم إلى العربية) بعنوان كليلة ودمنة، وكتاب فارسي آخر من كتب حكايات الحيوان هو المسرحية الهجائية السياسية الحديثة مدينة الحكايات (١٩٦٨) لبهبان مفيد الذي استمد منه حائريزاده مباشرة عنوان مجموعته المتخلّل، والشخصيات البشبيهة بالإنسان التي تقطن حكايات هذين العالمين، القديم والحديث، هي عبارة عن حوامل للتعبير السياسي الصريح البعيد عن العواطف –سواء كان هذا التعبير أخلاقياً أم غير أخلاقي– ونوافل لذ نيتي، أو ”عيش الحياة بحكمة“ وعلى نحو دنيويّ. وهؤلاء الممثلون الحيوانيون إنّما يخترقون دجل المثل الأعلى اليوميّ لأنّ ما يعتزمه الفنان على وجه التحديد هو كشف النقاب عن المنطق الذي يقف وراء الجريمة والمأساة.

ويخطوحائريزاده عن وعي صوب فكرة نيتشه المتعلقة باحتقار أخلاق الشفقة والرحمة ويطمح إلى حرية متعالية أبعد من الخير والشرّ، وإلى ذلك الارتباط التعابشيّ المدوّخ الذي بشهر إليه باتاي بين العنف/الانتهاك من جهة والحرية من جهة أخرى. وإلى ذلك الميدان المُنتهك من الكرنفال الباختيني والواقعية الغرائبية. وعندحائريزاده، كما عند باتاي، فإنّ احتواء العنف ضمن حدود أمانه هو عنف بحّد ذاته، ذلك أنّه ينبغي إدراج الجريمة والانحراف ضمن الكلية الإنسانية، فأقساؤهما هو بحّد ذاته فعّل عنيف، وهو فعّل لا يدمرهما ولا يحّد منهما بل يعمل على زيادة قوتهما، وعبر هذا الفضح المتمرد والمحرّر لأحكامنا حول الخير والشرّ بقّد م ركني حائريزاده بعضاً من أقوى أعماله وأجملها حتى الآن.

^[1] شارل بودليير، كُها ورد في كتاب سوزان سونتاج ”اللافتات إلى ألم الآخرين“، بلغون بوكس، نيويورك ٢٠٠٤، ص ٩٦.