

Galerie Nathalie Obadia

RAMIN HAERIZADEH

“... But I prefer dogs with uncropped tails”

Texte de | text by Vali Mahlouji

Éditions Dilecta

RAMIN HAERIZADEH

Ramin Haerizadeh est un artiste iranien né à Téhéran en 1975. Il vit et travaille à Dubaï.

En luttant pour sortir des sentiers battus, il s'est forgé une éducation artistique très diversifiée. Il explore la photographie, le dessin, la peinture, le film, l'animation et le collage. Ses œuvres polymorphes transforment de manière très lyrique les images qu'il trouve en scènes d'humanité pleines d'esprit, mais tragiquement perturbantes.

Parmi les multiples représentations qu'il donne de lui-même, une créature revient sans cesse, solitaire, barbue, voilée, travestie. À la fois métaphore de l'oppression et caisson de survie, elle révèle une culture de la dissimulation. Les vainqueurs récrivent l'histoire ; Haerizadeh, désabusé, récrit, camoufle et déforme les images toutes faites et les vérités apparentes. Il parodie les manipulations grotesques et hypocrites qui donnent sa forme à notre monde angoissant et aliène par la force toute mémoire personnelle et collective. Dans ses collages minutieux de figures bestiales, de textes, d'icônes, de coupures de magazines et d'images médiatiques, résonne l'inéluctable répétition d'un comportement grossier observable à toutes les échelles.

Largement saluées au plan international, ses œuvres ont été exposées à la galerie Charles Saatchi lors de l'exposition «Unveiled: New Art from the Middle East» (Londres, 2009), chez Thaddaeus Ropac («Be Crowned with Laurel in Oblivion», Paris, 2010), au musée israélien de la Couture («The Right to Protest», Jérusalem), et dans trois expositions individuelles à la galerie IVDE. Haerizadeh a aussi travaillé sur des projets collectifs à Berlin, New York, Istanbul et Téhéran, et ses œuvres figurent dans de nombreuses collections publiques et privées internationales : British Museum et collection Charles Saatchi à Londres, Devi Art Foundation à Delhi, collection Rubell en Floride, collections Farjam et Farook à Dubaï, collection Rosenblum à Paris.

RAMIN HAERIZADEH : AUTO-PORTRAITS EN FURIE

Ramin Haerizadeh est le héros (ou l'héroïne) récurrent de ses propres œuvres. Il s'y montre comme une créature composite, fragmentée, un collage dont il serait la matière première. Ses humanoïdes à tête de Ramin, tordus, déformés, bêtes savantes, sont autant d'autoportraits. C'est un fantôme anticonformiste, plein de rage, d'humour et de refus spontanés. Il se fixe sur nombre d'objets animés et inanimés, s'attaque au monde, endosse des rôles fantasques, intègre toutes les formes d'associations, confronte et déconstruit les tabous, les icônes et les phénomènes socio-historiques.

Les collages de *Today's Woman* (2009) m'ont amené à l'idée que «l'artiste se peint lui-même comme un « simulacre – un chaos d'apparences » (comme Jorge Luis Borges l'a dit de *Citizen Kane*) pour manifester son moi morcelé. Nombre d'autoportraits travestis semblent célébrer une sorte de bestialité triomphante.²» En 2011, dans la déclaration que j'ai rédigée pour son projet «Beware of this Image», j'ai ajouté que «l'artiste continue à peindre de multiples reproductions de son moi, comme une créature fracturée, reflétée, formée et informe, travestie, bestiale, une créature kafkaïenne indéterminée.» Je songeais à ce passage de Kafka :

En se réveillant un matin après des rêves agités, Gregor Samsa se retrouva, dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte.³

— *La Métamorphose*, 1915

«Composite, la créature à tête de Ramin chevauche les toiles avec assurance et y joue avec audace. [...] Le cynisme sauvage, la violence du règlement de compte avec toutes les formes de coercition, la transformation et la déformation de la figure semi-humaine (du moi), indiquent ici, consciemment ou non, les combats internes permanents avec ce qu'il est permis de voir, de montrer ou de savoir.⁴»

Le visage de Haerizadeh – celui de la bête-Ramin – apparaît en général dans deux configurations : de profil, dans un style archaïque de bas-relief, placide ou hurlant avec furie, la bouche grande ouverte ; ou de face, souvent sous la forme de deux profils se reflétant l'un dans l'autre, comme s'ils s'embrassaient. Les représentations de profil et de face sont d'ailleurs les premières formes artistiques de portrait qu'aient connues le plateau iranien – comme les cultures plus anciennes de Mésopotamie et d'Égypte – et elles sont restées les seules durant toute l'Antiquité. Le portrait de trois-quarts est d'apparition plus tardive.

Il y a cependant une rupture entre les premiers travaux et les vastes séries de collages actuelles : le moi-bestial ne domine plus le tableau, même si les œuvres conservent une dimension

profondément personnelle. La réduction de sa présence libère des paysages en expansion et constitue une rupture émancipatrice vis-à-vis de la double fonction du moi comme sujet et objet. Un spectaculaire déluge d'images s'abat sur les toiles, plein de spontanéité et de libres associations, alimenté par des images tirées de publicités (pour des bières, des voitures, des cigarettes, des préservatifs), de films (kitsch iranien ou américain, Pasolini, Warhol, Fassbinder, Bergman) ou encore issues de l'univers de la mode. Des personnalités politiques iraniennes comme Khomeiny, Farah Diba ou les autres icônes qui occupaient le centre de la scène dans les œuvres plus anciennes, sont encore présentes mais de manière moins agressive.

Les débris de matériaux – *les ruines de l'histoire* – qui apparaissent dans ces œuvres sont les souvenirs désordonnés d'un monde perdu, le catalogue, selon les propres mots de Haerizadeh, d'un « monde mort ». Palimpsestes de couches superposées, ils constituent des miniaturisations du monde qui laissent au spectateur le soin de déchiffrer les textes, de craquer les codes et de mettre au jour les significations. La nature même des collages souligne le caractère fragmenté, déformé et désintégré de la réalité historique et culturelle de l'Iran actuel. Il y a là un trait caractéristique de la culture critique contemporaine en Iran : le pays négocie une crise de désorientation culturelle directement liée au fait qu'on lui a imposé une interprétation positive de la société qui conduit à nier toute pluralité culturelle. Il est pris entre un mouvement naturel de modernisation progressive et un endoctrinement islamiste sans précédent, à la fois incongru et néfaste. Les trente-cinq années qui ont suivi la révolution l'ont fait basculer dans une ère totalement perverse : les multiples greffes qu'il a subies falsifient et déforment la nature et le sens véritable des contenus traditionnels et des adjonctions modernes. C'est un processus de contamination : ni la tradition ni la modernité ne sont épargnées, chacune est pervertie. C'est de cette situation traumatisante que nous pouvons contempler les débris qui jonchent le sol tout autour de nous.

Les incongruités et les anachronismes, qui abondent à dessein dans les collages de Haerizadeh, sont directement le reflet de significations personnelles ainsi que des sérieuses distorsions socioculturelles qui affectent aujourd'hui la société iranienne. Pour emprunter à Shayegan : « sous la surface des formes « islamiques » maladroites qui envahissent et travestissent littéralement chaque aire de vie, le sous-sol palpité d'une autre vie, plus intense : clandestine, subversive, très ouverte à l'influence des modèles culturels occidentaux [...]. C'est la modernité qui, tapie derrière la façade creuse de la religion, bouillonne dans la secrète vie souterraine des Iraniens.⁵ » Les collages d'images médiévales ou Renaissance nous indiquent l'origine de cette discordance. Ils annoncent aussi, selon moi, la question plus profonde de notre condition culturelle : du point de vue épistémologique, nous demeurons sur une ligne de faille qui sépare des mondes incompatibles – ce que Shayegan appelle les valeurs pré-galiléennes et la réalité post-hégélienne.⁶

La brutalité de la situation iranienne est au cœur du collage pages 30-31 de cette série. Haerizadeh a trouvé dans un bazar de Dubaï une reproduction chinoise parfaitement kitsch de quelque tableau européen. Il en place un fragment au centre de sa toile : une très belle femme, vêtue de soieries du XVIII^e siècle et d'une grande cape rouge. Elle se tient là, élégante et puissante, un livre et un crayon à la main. C'est une parfaite allégorie romantique de la révolution et de son appel à la liberté. Elle est flanquée de deux anges agenouillés, empruntés au retable de Giotto, l'*Ognissanti Madonna (la Vierge en Gloire)*. C'est elle qu'ils contemplant

désormais : l'impérieuse héroïne remplace la Vierge et l'Enfant. Le rouge de sa cape est la seule tache de couleur, à l'exception d'une tête de poupée placée devant son visage. La tête de la poupée est coupée en deux ; son front est celui de Khomeiny, auréolé du turban noir.

La partie inférieure de la toile est remplie d'images de la révolution iranienne ; d'autres, déchirées, représentent les mouvements sociaux parisiens de 1968. Avec humour, l'artiste a collé à l'envers l'image d'un graffiti de 1968 : « Sous les pavés, la plage ». Cela souligne le fossé tragique qui s'est creusé entre le rêve révolutionnaire de 1978-79 et la réalisation traumatisante de la révolution : en Iran, il n'y avait pas de plage sous la dalle de béton. À la monarchie modernisatrice et tyrannique a succédé une théocratie aujourd'hui totalement morte, en théorie comme en pratique ; et l'histoire ne sait plus comment s'en débarrasser.

Pour Haerizadeh, les références à la France sont lourdes de sens : elle est le berceau de la révolution moderne et fut surtout très présente dans les derniers temps de la révolution iranienne. Les prises de position intellectuelles consécutives au 11 septembre ont été réexaminées à l'aune de l'admiration malsaine qu'ont vouée les gauches françaises et européennes à l'esthétique et aux mécanismes de la révolution iranienne : seulement trois mois et demi avant la victoire finale, Michel Foucault se laissait aller – égarement intellectuel ? – à de grands élans romantiques quant à « cette chose dont nous avons oublié la possibilité depuis la Renaissance et la grande crise du Christianisme, une *spiritualité politique*.⁷ » Ce ne sont pas les manœuvres intellectuelles, mais bien les manœuvres politiques de la France durant ces derniers mois fatidiques qui ont plombé l'atmosphère. L'accueil de Khomeiny près de Paris dans les moments cruciaux qui ont précédé la révolution demeure un point noir de l'histoire. L'image iconique de son retour à Téhéran sur un vol d'Air France continue à brouiller les lignes.

Comme dans plusieurs œuvres de cette série, la toile est formellement divisée entre une moitié inférieure dense et un ciel plus aéré. Ce dernier est peuplé d'anges dispersés, empruntés à la *Déposition de Croix* de Giotto, priant et se lamentant. La peinture qui goutte du ciel pourrait faire songer à des larmes, de la sueur, du sang. À gauche de la figure centrale apparaît parfois un mannequin ; ici, il porte un portrait de Khomeiny. C'est une touche d'humour caractéristique, qui vire à l'humour noir quand la tête du mannequin se retrouve collée sur le corps d'une personne en fauteuil roulant.

Dans le collage pages 14-15, le plafond morcelé du palais du Louvre recouvre le tiers supérieur de la toile. Un grand torse de Mona Lisa domine le centre. Le sourire de la *Joconde* est étiré à l'aide d'instruments chirurgicaux pour dévoiler sa mauvaise dentition. De chaque côté se dressent des séries de torsos composites principalement féminins, des fragments de corps réels ou sculptés. Les images disparates qui les constituent proviennent majoritairement d'objets conservés au Louvre : une sculpture africaine, la *Vénus de Milo*, une statue gréco-romaine. Il y a aussi une scène du film de Pasolini, *Salo ou les cent vingt journées de Sodome*, où une femme déshabille une adolescente et examine son corps exposé, un chœur de femmes arabes des temps anciens, les *Trois Grâces* de Canova. Sur le pourtour, des fresques Safavides iraniennes, un pénis de Mapplethorpe, un ventre d'homme recouvert de tissu qui souligne le pénis en érection du *Décameron* de Pasolini, une femme voilée d'un tchador noir, des miliciens iraniens agitant leurs mitrailleuses, le portrait d'une femme iranienne récemment exécutée pour avoir tué son mari qui la violait. Parsemées ici ou là, des images tirées du cinéma, de la publicité ou d'autres supports grand public.

Dans toute la série réapparaissent, tels des fétiches, la femme-objet déssexualisée et la femme nue. Haerizadeh opère une distinction entre ce qu'il perçoit comme érotique et sexuel, et les nus inertes de la publicité. En contrepoint, il colle des scènes sadomasochistes du *Salo* de Pasolini, des dessins de pénis de Keith Haring, le fessier dénudé de Joe Dallesandro, célèbre icône warholienne. L'homosexualité crée un lien profond entre l'artiste et toutes ces images et leurs créateurs, tant esthétiquement que psychologiquement.

Dans le collage page 18, la muraille d'une cité médiévale encercle un paysage urbain sans ordre où s'entremêlent des structures architecturales médiévales ou proto-Renaissance empruntées à diverses œuvres de Giotto. Au beau milieu se trouvent deux monuments du culte iranien : la tour pointue à toit bleu du mausolée de Bastami, un ascète soufi du IX^e siècle ; et le dôme du sanctuaire du poète et maître soufi Safi al-Din Ardabili. Au-dessus flotte l'image d'un pape à lunettes de soleil – pas un vrai pape, mais un pape de Gay Pride. Encore au-dessus, au sommet d'une autre tour, est posé un fragment du *Baiser de Judas*, une fresque ornant la chapelle Scrovegni. Une imposante poitrine de femme dénudée – là encore, une reproduction chinoise kitsch – tient contre son sein un vase dont jaillit une large croix noire ; la tête n'est plus qu'une bouche vomissant un poisson. Au-dessus de la masse architecturale chaotique de cette cité médiévale voltigent une douzaine d'anges de Giotto, sur une toile de fond bleue morcelée.

Au centre du mur réapparaît l'habituelle bête enragée à tête de Ramin, vêtue de noir, hurlant vers le ciel. Grinçante, elle garde peut-être la porte de cette ville foisonnante, ou en interdit l'accès. Des gouttes noires tombent sur la partie inférieure de la toile – un fond blanc avec cinq autres Ramin-fauves de profil, de tailles variées et regardant dans des directions différentes. La peinture ruisselle sur les parties vides, créant comme une douve qui enceint la forteresse. Certains des personnages avalent ces gouttes.

Le symbolisme phallique est évident, non seulement dans les nombreuses tours, les tourelles, les dômes circulaires et coniques qui s'élancent vers le ciel, mais aussi dans les torsos surdimensionnés, dans le baiser de Judas au Christ, dans le personnage du pape et dans la croix elle-même : tous jaillissent avec force au-dessus de la ville, jusqu'au ciel. Cette symphonie phallique crée un tourbillon dans la nuée d'anges dispersés, comme une foule qui se masse autour de reliques. La peinture dégoulinante est tout aussi érotique : pour reprendre les mots de l'artiste, c'est « l'urine dont nous abreuve de force notre propre réalité médiévale iranienne ». Les références médiévales et proto-Renaissance mettent en lumière les contradictions évidentes de notre condition, mais aussi une lutte pour franchir un seuil : l'Iran n'a pas encore totalement dissous ses valeurs et ses schémas anciens, et les Iraniens ne peuvent compter que sur eux-mêmes pour le faire. L'émancipation moderne suppose la négation de l'ancien : c'est ce qu'a fait la Renaissance en Europe en inaugurant l'âge du criticisme.

Dans le collage pages 22-23, les forces contre-émancipatrices sont symbolisées par un groupe surpuissant de saints et de mollahs iraniens enturbannés. D'en haut, leurs auréoles exercent une oppression archaïque. Cette assemblée victorieuse manifeste le retour d'une *épistémè* prémoderne ; elle domine la réalité historique plus actuelle qui se trouve en-dessous. Plus haut encore, le ciel porte des anges, témoins de la folie d'en bas. Un lion bâille au lieu de rugir.

Finalement, Haerizadeh contourne les oppositions binaires et les *épistémès* discordantes.

Il rapetisse encore les saints, les mollahs, les personnages et les icônes. Son quadriptyque est un portrait de sa ville natale, Téhéran, sur la toile de fond hyperréaliste d'un monde atomisé par les médias. Cette *pollution* d'images renvoie moins aux *ruines de l'histoire* qu'aux fantasmes d'un capitalisme consumériste, médiatiquement saturé. Les quatre tableaux sont une réminiscence des affiches superposées et patinées qu'on voit sur les panneaux d'affichage. Ils nous propulsent dans un discours postmoderne. Avec un humour caractéristique, une imposante femme à tête de Ramin, cheveux en nattes, s'avance pour nous offrir sur un plateau d'argent un énorme bol d'urine débordant de peinture jaune.

VALI MAHLOUJI

Vali Mahlouji est commissaire d'exposition indépendant installé à Londres. Il est aussi écrivain, traducteur et designer. Après des études d'archéologie et de philologie, il devient psychanalyste. Il est actuellement conseiller indépendant auprès du British Museum pour les collections iraniennes modernes et contemporaines, ainsi que pour le programme éducatif du musée. Invité par l'université de Yale, il dirige la publication de son journal *Theatre* (2012-13) et sera le directeur et producteur du festival « Perspectives on the Shiraz Arts ». Mahlouji a collaboré avec le Barbican Arts Centre, la biennale de Sharjah, le Musée National d'Art Contemporain d'Athènes. Il a aussi travaillé avec la fondation Delfina, les galeries Krinzinger, Thaddaeus Ropac, Niccolo Sprovieri, Isabelle van den Eynde, Kalfayan et Saatchi, ainsi qu'avec le London Middle East Institute, l'université de la Ville de New York et le *Guardian*. Les pièces de théâtre qu'il a traduites ont été jouées par le Royal Court Theatre et le Barbican Arts Centre, et ont été diffusées sur la BBC.

1 Jorge Luis Borges, *Positif*, N° 58, février 1964.

2 Vali Mahlouji, *Symbols of Transformation and Fantasies of the Imagination*, Exposition « Raad-o-Barg », Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 2009.

3 Franz Kafka, *La Métamorphose*, Flammarion, Paris, 1988, traduction B. Lortholary.

4 Vali Mahlouji, *Beware of this Image: Ramin Rampage Rides Again*, 10^e biennale de Sharjah : Plot for a Biennial, Sharjah Art Foundation, 2011.

5 Daryush Shayegan, *Le regard mutilé. Schizophrénie culturelle : Pays traditionnels face à la modernité*, Albin Michel, Paris, 1988.

6 *Op. cit.*

7 Michel Foucault, « À quoi rêvent les Iraniens », *Le Nouvel Observateur*, N° 727, 16 au 22 octobre 1978.

RAMIN HAERIZADEH

Born in 1975, Tehran, Iran. Works and lives in Dubai, UAE.

Dubai-based Iranian artist Ramin Haerizadeh fought his way from the paths he was expected to follow to acquire a diverse education in the arts. Exploring photography, drawing, painting, film, animation and collage, he creates multifaceted works that lyrically reclaim and transform found images into arrestingly witty, but tragically troubling, scenes of humanity.

Among multiple reproductions of Haerizadeh's self, a lone, bearded, veiled, cross-dressed creature crops up incessantly. This creature reveals a culture of concealment, serving as both a metaphor for oppression and a container of safety. As winners re-write history, Haerizadeh, disillusioned, re-writes, camouflages and twists given images and apparent truths. He mimics the hypocritical and grotesque manipulations that shape our disturbing world and forcibly alienate personal and collective memories. The inevitable repetition of abusive behaviour, on any scale, resonates throughout Haerizadeh's carefully constructed montages of beasts, texts, icons, magazine clippings and media images.

Receiving wide international acclaim, his works featured in Charles Saatchi's "Unveiled: New Art From the Middle East", London, 2009, Thaddeus Ropac's "Be Crowned with Laurel in Oblivion", Paris, 2010, "The Right to Protest" at the Museum of the Seam, Jerusalem, and three solo shows at Gallery IVDE. Beyond this, Haerizadeh has participated in group shows in Berlin, New York, Istanbul and Tehran, and has works in many public and private international collections: British Museum and Charles Saatchi's collection in London, Devi Art Foundation in Delhi, the Rubell Collection in Florida, Farjam and Farook collections in Dubai, the Rosenblum collection in Paris.

RAMIN HAERIZADEH: THE RAMPAGING SELF-PORTRAITIST

Reappearing as hero/heroine across his oeuvre, Ramin Haerizadeh flaunts himself as a composite, fragmented creature – a collage of himself. He creates Ramin-headed, twisted, deformed, performing humanoids as self-portraits. This non-conformist phantom is full of spontaneous rage, humour, refusal. Through it Haerizadeh attaches himself to a variety of animate and inanimate objects, takes on the world, performs fancy theatrics, introjects all manner of associations, confronts and deconstructs taboos, icons and socio-historical phenomena.

Reflecting on his collages *Today's Woman* (2009), I wrote, "The artist depicts himself as a "simulacrum – a chaos of appearances" (as Jorge Luis Borges said of Citizen Kane¹) to emphasise a fractured self. Multiple cross-gendered self-portraits appear to celebrate a kind of triumphant bestiality."² Later in 2011, in a statement for his show *Beware of this Image*, I wrote, "the artist continues to depict multiple reproductions of the self, as fractured, mirrored, morphed, amorphous, cross-gendered, bestial, a Kafkaesque indeterminate creature", conjuring up Kafka's passage:

One morning, as Gregor Samsa was waking up from anxious dreams, he discovered that in his bed he had been changed into a monstrous verminous bug.³
— *The Metamorphosis* (1915)

"The composite Ramin-headed creature rides, poises and performs daringly across the canvases... The brutally dark humour, the anti-coercive raging vendetta, the transformation and deformation of the semi-human figure (of the self), consciously or subconsciously, signal here persistent internal combats with that which is allowed to be seen, shown or known."⁴

As the self-beast, Haerizadeh's face appears usually in two configurations: firstly, the archaic bas-relief style profile, either peacefully poised, or in an enraged state of howling with the mouth wide open; secondly, a frontal view produced by the mirroring of the profile, which often appears as two kissing profiles. It is worth noting that both the profile and the face on portraits are the only forms of portraiture to originally appear in art on the Iranian plateau – as was the case with earlier cultures in Mesopotamia and Egypt – and they remained the only ones throughout the Antique in Iran. The three-quarter portrait made a much belated appearance.

By contrast to his earlier works, in the new series of large-scale collages the hitherto ever present protagonist – the self-beast – no longer dominates the pictorial scene, albeit the works retain a deeply personal dimension. Diminishment of the figure of the self liberates expansive

landscapes, an emancipatory departure from the self's dual role as object and subject. A dramatic deluge of images emerges in a free-associative and spontaneous manner, inundated by found images from advertisements (beer, cars, cigarettes, condoms) to films (kitsch Iranian, American, Pasolini, Warhol, Fassbinder, Bergman) and fashion. Iranian political personas such as Khomeini, Farah Diba and others icons who had come to centre stage in earlier works, still make their presence albeit less aggressively.

The debris of materials – *ruins of history* – that appear in these works is jumbled mementoes of a lost world, Haerizadeh's catalogue of, in his own words, "a dead world". These palimpsests of superimposed layers are miniaturisations of his world, leaving the viewer to decipher texts, crack codes and drag meanings into view. The very nature of the collage emphasises the fragmented, the distorted and the disintegrated cultural and historical contemporary Iranian reality. It reflects what we observe in critical contemporary culture in Iran, namely the negotiation of a crisis of cultural disorientation – a crisis that is directly caused by the ideological imposition of a concretistic interpretation of society, leading to the negation of the plurality of culture. Caught between a naturally progressive modernisation and the inappropriate harmful imposition of Islamising indoctrination on an unprecedented scale, Iran over the last three and a half post-revolutionary decades has entered a perverse zone of perverse graftings, which falsify and distort the true meanings and natures of both the traditional contents and modern infiltrations. Contaminations mean that neither tradition nor modernity are spared, both are perverted. It is through this traumatic condition that the debris in our midst may be contemplated.

The incongruities and anachronisms that purposefully abound in Haerizadeh's grafting of images are a direct reflection of not only personal meanings but also serious socio-cultural distortions that inflict Iranian contemporary society. To borrow from Shayegan, "Below the surface of clumsily 'Islamic' forms which invade and disguise literally every area of life, the subsoil palpitates with another, more intense life: clandestine, subversive, very much open to the influence of Western cultural models.... It is modernity, crouched behind a hollow religious façade, that seethes in the secret underground life of Iranians."⁵ Haerizadeh's grafting of medieval and Renaissance images references this cultural discordance. However, in my view, it also signals the deeper question of our cultural condition of remaining epistemologically on that fault line between incompatible worlds – what Shayegan refers to as pre-Galilean values and post-Hegelian reality.⁶

If we turn to the collages in this series, the viciousness of the Iranian contemporary reality is at the core of the collage on pages 30-31. A scrap of kitsch Chinese reproduction of a European painting depicting a sumptuous female figure, found in a Dubai bazaar, dominates the centre of the canvas. Clad in eighteenth century silk and a large red cape, she is elegantly and powerfully poised, beholding a pen and a book – a perfect romantic personification of revolution and its call to freedom. She is flanked by two kneeling angels, taken from Giotto's *Ognissanti Madonna (Madonna in Glory)* altarpiece. Here they look up to our commanding heroine instead of the Madonna and Child. The heroine's red cape is the only splash of colour across this large piece, bar the little doll's head that stands for her head. The doll's head is severed in half; its upper part has morphed into Khomeini's forehead complete with his black halo, his turban.

The lower part of the canvas is dense with collaged images of the Iranian revolution and several images ripped from the Parisian protests of May 1968. Wittily, the artist has reversed an image of a 1968 Paris graffiti reading: "Sous les pavés, la plage". In the Iranian context, this emphasises the tragic gap that emerged between the revolutionaries' dream of 1978-79 and the traumatic realisation of the revolution. In Iran, there was no beach under the concrete slab. The modernising dictatorship of the monarchy was replaced by a theocracy, now so utterly defunct in theory and practice that history does not quite know how to relieve itself from it.

Haerizadeh's references to France are historically charged, not only for France's status as the birthplace of the modern revolution, but because France was very present in the final moments of Iran's own revolution. Post 9/11 intellectual positions have been re-examined *vis a vis* the famously flawed admirations of French and other European left wing intellectuals such as Michel Foucault who were in awe of the aesthetics and mechanisms of revolution in Iran. Only three and a half months before the final victory of the revolution, in a possible moment of intellectual failure, Foucault romanticises about "this thing whose possibility we have forgotten since the Renaissance and the great crisis of Christianity, a *political spirituality*". It is not France's intellectual but rather her political manoeuvrings during those final fateful months, that stain the air. France's hosting of Khomeini in the suburbs of Paris during those heightened pre-revolutionary moments remains a sore point in history. The iconic image of Khomeini's return to Tehran on Air France continues to stir simmering feelings across the political divide.

The canvas is formally divided between a dense lower half and an airier sky that hovers above, a formal composition that happens across several pieces in this series. The sky is occupied by fragmented angels, borrowed from Giotto's *Lamentation (The Mourning of Christ)*, praying and lamenting. The paint that drips from the sky might suggest tears, blood and sweat. The occasional fashion model to the left of the central figure, here seen holding a picture of Khomeini, adds a slice of characteristic humour. With a dark twist, the model's face has been collaged to the body of a person in a wheelchair.

In the collage on pages 14-15 the fragmented ceiling of the Palais du Louvre covers roughly the upper third of the canvas. A large torso of Mona Lisa dominates a central position. *La Gioconda*'s smile is forcibly stretched with medical utensils to reveal a diseased mouth. On either side stand a series of mainly female composite torsos, with real and sculptural body parts. The figures are created by grafting disparate images mainly from objects found in the Louvre, including an African sculpture, the *Venus of Milo*, Greco-Roman statuary, mixed with an image sliced from Pasolini's film *Salò: The 120 Days of Sodom* depicting a woman stripping and examining an adolescent girl's exposed body, Arab female vocalists from a bygone era, Canova's *The Three Graces*. On the peripheries appear a plethora of found images: Iranian Safavid frescoes, a Mapplethorpe penis, a clothed male midriff boasting a bulging penis taken from Pasolini's *Decameron*, black chador-clad female Iranian militias waving machine guns, a portrait of a recently executed Iranian woman accused of murdering her abusive husband. Interspersed throughout are images taken from cinema, advertising and other popular forms.

Across the various canvasses in the series, the commodified and desexualised female and female nude make fetishistic appearances. Haerizadeh makes a distinction between what

he perceives as erotic and sexual and the inert nudes of advertising. As counterpoint, images are grafted such as: sado-masochistic scenes from Pasolini's *Salo*, Keith Haring penis drawings, the naked bottom of fetishised Warholian super-star Joe Dallesandro. As a homosexual, these images and their creators make an obviously deep aesthetic as well as psychic link with the artist.

In the collage on page 18, a medieval city wall contains within it a haphazard cityscape of medieval, proto-Renaissance architectural structures borrowed from various Giotto paintings. Grafted in-between are two Iranian monuments: the pointed blue-tiled ninth century Iranian tower of the shrine of the Sufi ascetic Bastami; and the dome of the fourteenth century shrine of the Iranian Sufi master and poet Safi al-Din Ardabili. Above floats the image of a Pope wearing sunglasses – not a real Pope but an imitation Pope from a gay pride march. Further above, atop another tower, is a clip of *The Kiss of Judas* borrowed from Giotto's Capella Degli Scrovegni fresco. A large image of a topless female torso belonging to another kitsch Chinese picture is seen holding abreast a vase from which projects a thick black cross. The torso's head has morphed into a mouth spewing out a fish. Above the dense architectural mass of this chaotic medieval city float dozens of Giotto angels against a fragmented blue backdrop.

In the centre of the wall reappears a raging archetypal Ramin-headed self-beast clad in black, screaming skywards. The squealing self-beast might be guarding or blocking the gate into this urban mass. Black paint drips from under him onto the lower part of the canvas, which consists of a white background against which five more self-beasts appear in profile, of various proportions, facing different directions. Paint streams down into parts of this void, which is like a moat around the castle. Some of the protagonists catch the dripping paint in their mouths.

There is distinct phallicism not only in the numerous towers, turrets, circular and conical domes that thrust skywards but also in the figures of the oversized torso, the kissing Judas and Christ, the Pope and finally the cross itself, all of which project powerfully beyond the architectural landscape, protruding into the sky. This phallic symphony creates a flurry amongst the swarm of fragmented angels, like moths encircling the relics. Eroticism is further enhanced by the dripping paint. It is, in the artist's words, "the holy piss we are forced to drink from our own Iranian medieval reality". Medieval and proto-Renaissance references signify not only the obvious contradictions of our condition, but that our Iranian world - having not genuinely dissolved its old values and content – struggles to cross that threshold, falling back onto itself. Emancipation of the modern necessitates the negation of old, which the Renaissance did by ushering in the European age of criticism

The anti-emancipatory force is signified by a superpower line-up of Christian saints and turbaned Iranian mullahs. In the work on page 22-23, collectively exerting their haloed archaic oppression from above. This victorious council signifies the re-imposition of a pre-modern *episteme* onto a more modern historical reality below. The sky beyond reveals the angels again as witness to the folly below. A lion yawns instead of roar.

Finally, sidestepping binaries and discordant *episteme*, further diminishing saints, mullahs, personas and icons, in his quadtych Haerizadeh produces a portrait of his fragmented birthplace Tehran, afloat a hyper-real media-exploded world. The *pollution* of images refers less

to the *ruins of history* and more to the phantasms of a capitalist consumerist media saturated reality. The four panels, also reminiscent of layered weathered billboards, propel us into a post-modern discourse. With characteristic humour, a large Ramin-headed lady in plaits steps forward to offer us an oversized piss bowl, brimming with yellow paint, on a silver platter.

VALI MAHLOUJI

Vali Mahlouji is a London-based independent curator, writer, translator and designer, who trained first in archaeology and philology and later as a psychoanalyst. He is currently independent curatorial adviser to the British Museum on its modern/contemporary Iranian collections and educational programme, guest editor of Yale University's *Journal Theatre* (2012-'13), and curator and producer of upcoming *Perspectives on the Shiraz Arts Festival* at Yale University. Mahlouji has collaborated with the Barbican Arts Centre, Sharjah Biennial, National Museum of Contemporary Arts Athens, Delfina Foundation, Krinzinger Gallery, Galerie Thaddaeus Ropac, Niccolo Sprovieri Gallery, Isabelle van den Eynde Gallery, Kalfayan Galleries, Saatchi Gallery, The London Middle East Institute, City University New York CUNY, *The Guardian*. His theatrical playscript translations have been staged by the Royal Court Theatre and the Barbican Arts Centre and broadcast by the BBC.

1 Borges, Jorge Luis, *Positif*, No. 58, February 1964.

2 Mahlouji, Vali, *Symbols of Transformation and Fantasies of the Imagination*, Raad-o-Barg Exhibition, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, 2009.

3 Kafka, Franz, *The Metamorphosis* (1915), as cited in H. Dabashi, *The Discrete Charm of European Intellectuals*, International Journal of Zizek Studies, Vol. III, No. 4, (2009).

4 Mahlouji, Vali, *Beware of this Image: Ramin Rampage Rides Again*, Sharjah Biennial 10: Plot for a Biennial, Sharjah Art Foundation, 2011.

5 Shayegan, Daryush, *Le regard mutilé. Schizophrénie culturelle : Pays traditionnels face à la modernité*, English translation by John Howe, Saqi Books, 1992.

6 Shayegan, Daryush, *Le regard mutilé. Schizophrénie culturelle : Pays traditionnels face à la modernité*, English translation by John Howe, Saqi Books, 1992.

7 Foucault, Michel, *What Are the Iranians Dreaming About*, First published in *Le Nouvel Observateur*, October 16-22, 1978.

La galerie Nathalie Obadia souhaite remercier la galerie Isabelle van den Eynde, tout particulièrement Isabelle et Arnaud van den Eynde et Tessa de Caters, ainsi que les artistes Rokni Haerizadeh et Hesam Rahmanian. | The Gallery Nathalie Obadia would like to thank Isabelle van den Eynde Gallery, especially Isabelle and Arnaud van den Eynde and Tessa de Caters, as well as the artists Rokni Haerizadeh and Hesam Rahmanian.

L'éditeur remercie Ramin Haerizadeh, Nathalie Obadia ainsi que toute son équipe, notamment Anne-Laure Buffard. | The publisher would like to thank Ramin Haerizadeh, Nathalie Obadia and her team, especially Anne-Laure Buffard.

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition « ... But I prefer dogs with uncropped tails » à la Galerie Nathalie Obadia, Paris (13 septembre – 20 octobre 2012). | This book is published in conjunction with the exhibition “... But I prefer dogs with uncropped tails” at the Galerie Nathalie Obadia, Paris (September, 13th – October, 20th 2012).

Il a été tiré une édition limitée et signée de 20 exemplaires numérotés de 1 à 20. Cette édition limitée s'accompagne d'un collage original numéroté et signé par l'artiste. | 20 signed copies numbered from 1 to 20 were printed in a limited edition. This limited edition is accompanied by an original collage, signed and numbered by the artist.

Direction éditoriale | Publications director: Grégoire Robinne
Coordination éditoriale | Publications coordinator: Laure Didry
Conception graphique | Graphic design: Justine Gaxotte
Traduction | Translation: Alexandre Ronné

Crédits | Credits

Texte | Text © Vali Mahlouji
Photos © Xavier Ansart,
Courtesy Galerie Nathalie Obadia,
Paris/Bruxelles

Éditions Dilecta
4 rue de Capri
75012 Paris, France
www.editions-dilecta.com

GALERIE NATHALIE OBADIA
3 rue du Cloître Saint-Merri
75004 Paris, France
www.galerie-obadia.com

Achévé d'imprimer en Belgique
Dépôt légal : septembre 2012
ISBN 979-10-90490-22-2

© Ramin Haerizadeh, 2012
© Galerie Nathalie Obadia, 2012
© Éditions Dilecta, 2012

Distribution

Europe:
Buchhandlung
Walther König
Ehrenstrasse 4
D-50672 Köln
T +49 (0) 221 205 96 53
F +49 (0) 221 205 96 60

UK & Eire:
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
T +44 (0) 161 200 15 03
F +44 (0) 161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

Outside Europe:
D.A.P./Distributed Art Publishers
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, N.Y. 10013, USA
T +1 212 627 1999, ext. 205
F +1 212 627 9484