MAXXI

Unedited History

1960–2014

MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo

National Museum of XXI Century Arts

11 dicembre 2014 – 29 marzo 2015

11 December 2014 - 29 March 2015

Iran
Unedited History
1960-2014

Sequenze del moderno in Iran
dagli anni Sessanta ai giorni nostri

Sequences of Modernity in Iran
from 1960 to the Present

MAXXI

5 Giovanna Melandri

6 Hou Hanru

7 *Prefazione* Fabrice Hergott

8 *Unedited History* Introduzione dei curatori

10 Kamran Shirdel

16 *Arte e politica: un rapporto accidentato* Anoush Ganjipour

22 Bahman Mohassess

30 Behjat Sadr

36 *Petrolio Superego* Morad Montazami

42 Ardeshir Mohassess

Archeologia del decennio finale

52 *Lo spazio contestato: la metapolitica del Festival delle arti di Shiraz-Persepoli*

60 *Ricreare Shahr-e No: la politica intima del marginale* Vali Mahlouji

65 Kaveh Golestan

72 Khosrow Khorshidi

74 Bahman Kiarostami

82 Kazem Chalipa

86 Bahman Jalali

92 *Il populismo d'avanguardia di Morteza Avini* Hamed Yousefi

98 Morteza Avini

102 *Il doppio sistema di produzione di immagini in Iran dopo la Rivoluzione* Bavand Behpoor

108 Narmine Sadeg

112 Chohreh Feyzdjou

116 Barbad Golshiri

120 Mitra Farahani

122 *Una passione documentaria* Catherine David

136 Mohsen Rastani

138 Behzad Jaez

144 Mazdak Ayari

148 Tahmineh Monzavi

152 Arash Hanaei

Appendici

158 *Teheran, città paradosso* Asef Bayat

168 *Traumi profondi, nuove ambizioni. Eredità della guerra Iran-Iraq* Joost Hiltermann

176 *La (ri)appropriazione dello spazio pubblico. Uso e abuso della propaganda murale a Teheran* Talinn Grigor

178 *Riferimenti cronologici* Odile Burluraux

181 *Glossario* Odile Burluraux

185 *Artisti, opere e documenti in mostra*

195 *Traduzioni inglesi*

Si dice arte iraniana e si pensa automaticamente alla Persia antica, alle miniature, alle monumentali opere architettoniche del XVI secolo o alle meraviglie di Persepoli. Ben poco in Italia conosciamo dell'arte contemporanea dell'Iran, a parte, forse, alcune "star" di questo meraviglioso paese note in Occidente, come Shirin Neshat, il regista e poeta Abbas Kiarostami e la fumettista Marjane Satrapi. Eppure l'arte dell'ex Persia è ricca, viva e contemporanea, pur attingendo naturalmente al linguaggio e ai fasti della sua storia.
La mostra *Unedited History. Iran 1960-2014* traccia per la prima volta in Italia un percorso nella storia dell'arte iraniana degli ultimi cinquant'anni offrendo al pubblico un panorama unico della cultura visiva di questo affascinante paese.
Un'eccezionale varietà di stili e tecniche si snoda attraverso le gallerie del museo: dipinti su tela, fotografie, video, poster e manifesti danno vita a un vibrante affresco storico che va dagli anni Sessanta a oggi, dipingendo un paese in continuo cambiamento, irrequieto, perseguitato da rivolgimenti e guerre: un paese da favola ma anche crudele.
I visitatori del MAXXI potranno rivivere le vicende storiche, le profonde trasformazioni politiche e sociali che hanno attraversato l'Iran in questi anni segnando gli equilibri politici del mondo moderno. Un eccezionale tracciato articolato in tre momenti principali: gli anni della modernizzazione, 1960-1978, che hanno portato a un notevole sviluppo delle arti, la rivoluzione di Khomeini del 1979 con la guerra tra Iran e Iraq, e gli anni del dopoguerra, 1989-2012, caratterizzati dalla difficile transizione economico-sociale.
Presentata precedentemente al musée d'Art moderne de la Ville de Paris, la mostra al MAXXI si distingue per un allestimento diverso, che offre più accessi e sentieri paralleli che si intrecciano: un percorso espositivo aperto, in linea con l'architettura fluida del nostro museo. Abbiamo inoltre scelto di connotare la mostra con un importante progetto di mediazione culturale, coinvolgendo la comunità iraniana di Roma che ha prodotto testi che commentano e rileggono le opere esposte e le diverse sezioni tematiche, tracciando emozionanti percorsi alternativi. Così, attraverso le suggestioni, le riflessioni e il vissuto personale espressi dalla comunità iraniana, i lavori presentati si arricchiscono di ulteriori significati storici.
Parallelamente, grazie a un ricco programma di eventi culturali e attività educative – proiezioni, dibattiti, incontri e laboratori – vogliamo offrire al pubblico importanti momenti di approfondimento per comprendere la storia e la cultura dell'Iran moderno.
Questo vivido ritratto trova un suo ideale completamento nel catalogo della mostra che costituisce uno strumento scientifico fondamentale per accostarsi alla storia e all'arte dell'Iran. Oltre ai testi dei curatori, il volume riunisce saggi che analizzano le opere esposte e raccontano la politica culturale insieme ai principali eventi degli ultimi anni: il Festival delle arti di Shiraz-Persepoli, l'eredità della guerra con l'Iraq e il ruolo degli affreschi murali come strumento di propaganda.
Con questa grande mostra dedicata all'Iran contemporaneo il MAXXI conferma il proprio impegno per il sostegno e la promozione di realtà artistiche internazionali ancora poco conosciute in Italia. Nei prossimi mesi, infatti, dalla retrospettiva dedicata a Huang Yong Ping a *The Future Is Now*, una mostra sulla video-arte coreana, intendiamo caratterizzare sempre di più questo museo come un laboratorio sperimentale aperto verso il mondo.
Unedited History. Iran 1960-2014 testimonia infine il nostro interesse per la creazione di un'articolata rete di collaborazioni con musei e istituzioni internazionali che rafforzi la promozione e la valorizzazione della creatività contemporanea. Desidero dunque ringraziare il musée d'Art moderne de la Ville de Paris, che ha ideato questa mostra, i curatori Catherine David, Odile Burluraux, Morad Montazami, Narmine Sadeg e Vali Mahlouji grazie ai quali è stato possibile presentare per la prima volta una retrospettiva di tale importanza sull'arte iraniana, e Hormoz Vasfi che ha supportato generosamente l'intero progetto del MAXXI.

Giovanna Melandri
Presidente Fondazione MAXXI

Prefazione

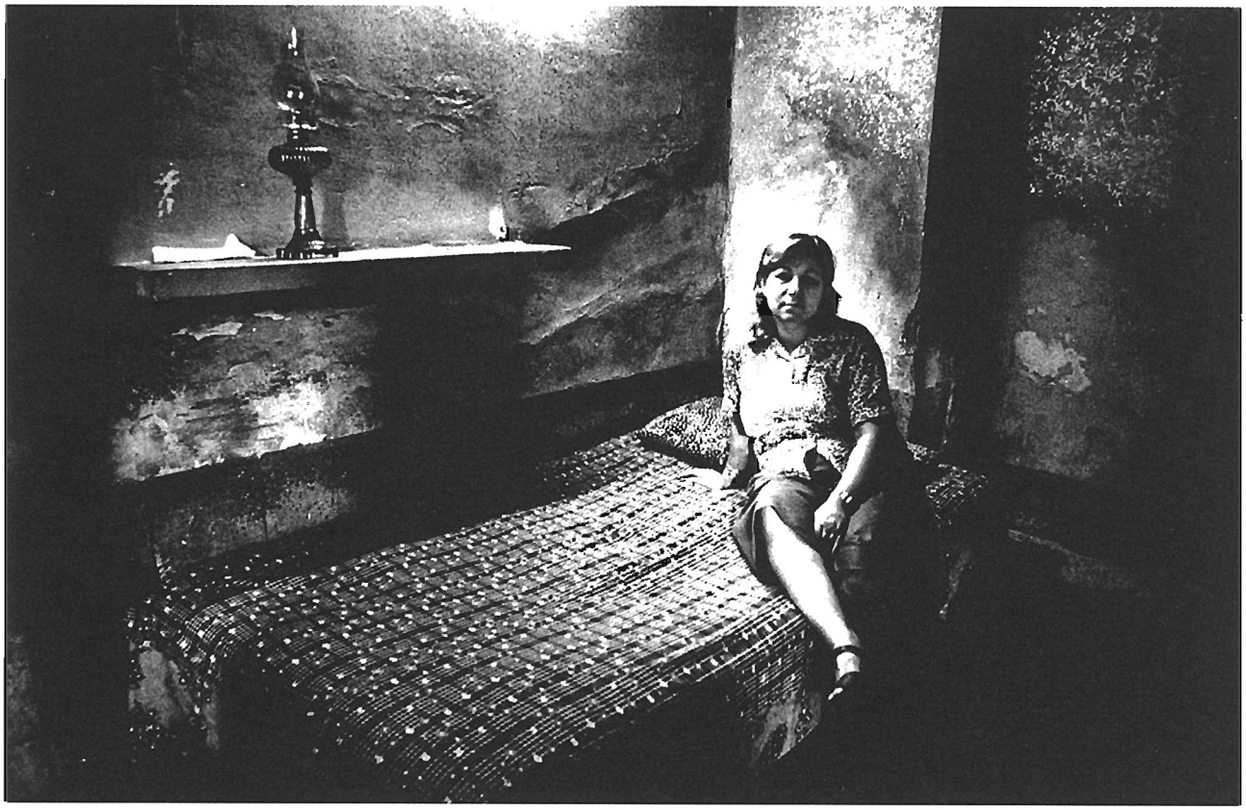
Si sa che non esiste società senza arte e che, tranne in caso di estrema povertà o di pericolo di morte incombente, gli uomini creano opere d'arte. L'Iran è un grande Paese, non solo per la sua ampiezza e la sua popolazione, ma anche per la sua storia. Probabilmente le prime città conosciute sono state fondate poco dopo l'invenzione della scrittura. Di fatto l'Iran è, così come l'antico Egitto, una delle culle dell'umanità e precede di gran lunga l'avvento delle civiltà del bacino mediterraneo su cui si fonda il mondo occidentale. Da quell'epoca non hanno mancato di fare la loro comparsa grandi capolavori artistici iraniani, molti dei quali sono oggi conservati all'interno di musei occidentali.
Nel corso degli ultimi cinquant'anni, l'Iran è stato attraversato da una serie di tensioni successive e spesso simultanee. Dopo una fase in cui hanno interagito diverse influenze, è seguita una monarchia occidentalizzata, poi rovesciata da una rivoluzione – la più importante del XX secolo insieme alla Rivoluzione russa – i cui effetti sono tutt'oggi profondi anche al di là dei confini iraniani. Il ritorno della religione su scala mondiale non esisterebbe se non ci fosse stata la Rivoluzione islamica del 1979, evento che ha indiscutibilmente contribuito a definire l'attuale assetto geopolitico mondiale tanto quanto la fine dell'URSS comunista dieci anni più tardi. Centrale sia dal punto di vista geografico sia dal punto di vista storico, l'Iran è divenuto un Paese imprescindibile per il suo peso nell'equilibrio dei poteri e delle influenze del mondo moderno. Tale importanza non è limitata al piano politico, ma si riflette anche nella coscienza di una società che non ha smesso di interrogarsi, come mai avvenuto prima, sui cambiamenti del mondo, le sue violente trasformazioni, le sue devastazioni e le sue speranze.

L'esistenza di questa coscienza non è tanto sorprendente quanto la mancata conoscenza che ne abbiamo. Eppure, gli artisti ci sono. L'Iran non ha conosciuto la distruzione paranoica e sistematica delle sue élite subita dalla maggior parte degli altri Paesi nel corso di tutto il XX secolo. I segni di questa coscienza si trovano ovunque nell'architettura, nel cinema, nella letteratura, nel fumetto e nelle arti plastiche. Tuttavia, essi sembrano non essere mai stati messi in relazione con la storia vissuta, rispondendo solamente ai luoghi comuni, sempre di stampo leggermente colonialista, attraverso i quali l'Occidente guarda al mondo in generale e al mondo persiano, immenso e poco conosciuto.
Come indicato dal suo titolo, questa mostra permette per la prima volta di esaminare la situazione in Iran e dall'Iran a partire da questa storia "grezza", vissuta individualmente e collettivamente dagli artisti dall'interno. Si tratta forse della migliore, se non della sola maniera, per osservare oggi una situazione geografica e storica coerente.
Siamo felici e orgogliosi di aver potuto consentire a Catherine David di realizzare questa mostra con il contributo costante di Odile Burluraux, l'esperienza di Morad Montazami e Narmine Sadeg, Vali Mahlouji per "Archeologia del decennio finale" e l'assistenza di Samira Kaveh. Il progetto non sarebbe stato così ambizioso senza il loro eccezionale impegno e l'importante lavoro compiuto insieme allo staff del musée d'Art moderne e di Paris Musées.

Fabrice Hergott
Direttore del musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Vali Mahlouji

Ricreare Shahr-e No: la politica intima del marginale



Kaveh Golestan, *Senza titolo* (serie *Prostitute*), 1975-1977, stampa alla gelatina ai sali d'argento, stampa d'epoca, 16,5 × 24,5 cm

Attraverso il ricorso agli archivi e al materiale documentario, il progetto "Archeologia del decennio finale" getta luce sul momento storico conclusosi con la distruzione programmata del quartiere di Shahr-e No ("Città nuova[1]"): il ghetto notoriamente malfamato, chiamato anche "cittadella" di Shahr-e No o cittadella di Zahedi, era l'antico quartiere della prostituzione di Teheran. Il decennio che precede il 1979 vede attuarsi una presa di coscienza intellettuale e sociale in favore di questo ghetto integrato nella città, in particolare riguardo alla situazione delle donne che vi lavoravano e al legame di questo spazio marginale con la società nel suo complesso. La spinta consapevole verso l'integrazione ha permesso la comparsa di riedizioni documentarie semi-ufficiali (al contempo approvate e censurate) che hanno conferito visibilità a questa realtà e hanno posto le basi di un'azione politica. La riesposizione attuale di questi documenti intende evocare la realtà storica della cittadella, restituire il carattere traumatico della sua demolizione e produrre una riabilitazione retrospettiva.

L'antica cittadella di Shahr-e No fu data al fuoco in seguito ai disordini che hanno accompagnato la caduta della monarchia nel 1979 precisamente due anni prima il ritorno dello Ayatollah Khomeini. Secondo una fonte citata dal giornale "*Ettelâ'ât*", il saccheggio era stato organizzato spontaneamente da una folla di fanatici mobilitati meno di due settimane prima dello scioglimento del vecchio regime, il 29 gennaio 1979, sotto l'occhio vigile delle forze di sicurezza nazionale, che si curarono di girare la testa dall'altra parte[2]. Molte persone persero la vita durante l'incendio che distrusse anche i loro pochi averi, mobili ed effetti personali. Data la mancanza di archivi, non si conosce il numero di donne rimaste vittima delle fiamme sul luogo di lavoro, ma si sa che, in occasione dell'analogo incendio provocato nel quartiere della prostituzione di Abadan, furono decine le persone arse vive. Per la maggior parte di queste donne, Shahr-e No, malgrado lo squallore dell'ambiente, l'insalubrità dei luoghi e lo sfruttamento economico imposto dal funzionamento del quartiere, era allo stesso tempo un rifugio e un luogo di lavoro.
Questo quartiere urbano, che si estendeva dietro alte mura, era strutturato intorno a due viali principali, che separavano grosso modo il settore residenziale e quello professionale, attraversati da una fitta rete di stradine trasversali. Uno dei viali era fiancheggiato dalle case in cui risiedevano le donne insieme ai propri figli, alcuni dei quali nascevano e passavano tutta la loro esistenza in questi luoghi. (Secondo le autorità sanitarie, il 10% delle donne che si rivolgevano ai servizi sanitari erano incinte[3]). La seconda arteria delimitava sostanzialmente una zona di lavoro, in cui le prostitute ricevevano i clienti procacciati da ruffiane e protettori: questi ultimi pagavano alle donne un misero salario e vendevano loro droghe che le imprigionavano in una spirale di indebitamento sempre più grave[4]. Il quartiere, animatissimo, abbondava di negozi, ristoranti e locali di cabaret; c'era inoltre un teatro che attrasse l'interesse di diversi registi stranieri, tra cui Peter Brook[5]. Alla metà degli anni Sessanta, era in funzione una clinica, oltre a un commissariato di polizia e a una sede dei servizi sociali, di piccole dimensioni ma molto attiva[6].
All'epoca in cui Kaveh Golestan realizzò il suo reportage fotografico all'interno della cittadella, l'accesso a Shahr-e No dalla città era regolato da un'unica porta. In questa zona delimitata si dispiegava un vero e proprio affresco della cultura popolare, ricco di taverne, locali di cabaret e altri luoghi di incontri sociali frequentati principalmente da poveri. All'inizio degli anni Settanta locali analoghi si moltiplicarono anche nei quartieri più agiati di Teheran, dove erano apprezzati dagli ambienti borghesi.
Dopo l'incendio, i resti degli alloggi disabitati furono distrutti e tutto il quartiere venne raso al suolo per mezzo di ruspe, senza lasciare alcuna traccia della sua esistenza. Come nel caso di altre misure di distruzione autoritaria, lo spazio extraterritoriale fu riorganizzato e le cicatrici fisiche del suo paesaggio distrutto furono riorganizzate in un parco pubblico abbellito da un lago. Oggi, i visitatori vi trovano una vasto spazio naturale fiancheggiato da cipressi, con un lago popolato di oche.

La cancellazione di questo quartiere da parte dello Stato rappresentava un atto di eliminazione *totale*, l'azione tipica di una politica di distruzione seguita dalla riconversione di uno spazio urbano in riserva naturale. Questa strategia, tutt'altro che originale, derivava da un nuovo progetto culturale caratterizzato da una duplice finalità: affermare il nuovo progetto autoritario attraverso l'esercitazione del controllo sullo spazio urbano e la sfera civile, adottando allo stesso tempo l'atteggiamento virtuoso del salvatore che libera i più poveri e le vittime dell'iniquo despotico predecessore. Ma tale atteggiamento ignorava completamente i dettagli, si accontentava di distruggere. Si trattava di un gesto epico esercitato prima dalla rivoluzione culturale, determinata ad affermarsi per mezzo di atti politici spettacolari. Questa spinta sapientemente organizzata, serrando la propria morsa vendicativa sulla sfera sociopolitica, annullando dietro di sé ogni forza rivale, intendeva stabilire cosa fosse storicamente saliente, smantellando e sopprimendo visivamente fenomeni e realtà che non si conformavano, o non promuovevano, i suoi metodi e le sue pratiche. La distruzione totale di Shahr-e No, senza alcun dubbio l'atto più impressionante realizzato in questo contesto, era la testimonianza dello sviluppo sistematico del meccanismo qui descritto.
La distruzione architettonica rappresentava qualcosa di più dell'eliminazione delle rovine colpevoli della decadenza del vecchio regime, come affermava la propaganda per appagare lo zelo rivoluzionario delle masse. Era ben più di una semplice "bugia per omissione" rivolta alle prostitute. Era il segno di un programma di pulizia culturale ad ampio raggio, dell'imposizione di un nuovo insieme di norme e valori culturali. La cittadella di Shahr-e No si trovava al centro

1 La storia del quartiere risale all'inizio del XX secolo, al momento della sua costruzione al di là della porta di Qazvin, giusto dietro le mura della città. Dopo la demolizione della muraglia da parte di Reza Shah, il quartiere fu integrato nella capitale. In seguito al colpo di Stato del 1953, su ordine del generale Zahedi, il quartiere, isolato dietro le sue mura, divenne un ghetto accessibile attraverso due porte (più tardi ridotte a una).

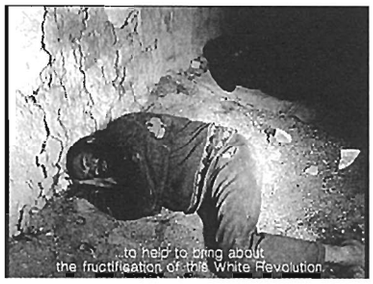
2 *L'ovest e il sud di Teheran in fiamme*, "Ettelâ' ât", 30 gennaio 1979.

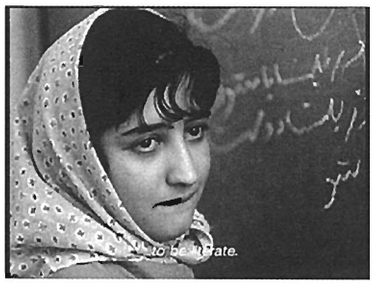
3 Conversazione con il medico, citata in Mahmoud Zand Moghaddam, *Shahr-e No*, Bokartus, Göteborg 2012.

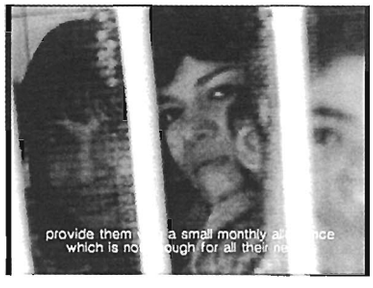
4 Intervista di Sattareh Farman Farmaian, fondatrice e direttrice della Scuola dei servizi sociali, con Kaveh Golestan, 1976.

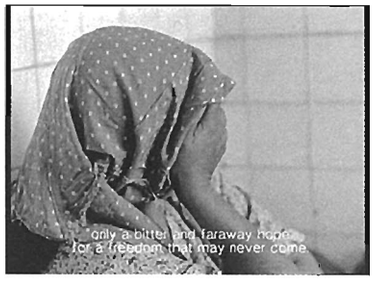
5 Intervista di Arby Ovanessian, regista teatrale e cineasta, con l'autore, 2011. In occasione di un'intervista con l'autore, il cineasta documentarista Kamran Shirdel ricordò le riprese del suo film nella cittadella e una visita del quartiere in compagnia di Bernardo Bertolucci.

6 Per una lista di questi servizi, si veda M. Zand Moghaddam, *Shahr-e No [...], op. cit.*









Kamran Shirdel, trilogia di film 35 mm riversati in formato digitale: *La prigione delle donne*, 1965, 11'; *Qaleh* [Il quartiere delle donne], 1966-1980, 18'; *Teheran è la capitale dell'Iran*, 1966-1980, 18'

di un progetto totalizzante assoluto, al cuore di un'azione mirante alla ridefinizione dei costumi sessuali e delle relazioni tra uomini e donne nel contesto urbano. È sufficiente notare che le modifiche del diritto di famiglia, in particolare riguardo al divorzio e all'affidamento dei figli, così come l'obbligo di indossare il velo imposto alle donne indipendentemente dalla loro confessione religiosa, rappresentano altrettanti esempi dei profondi cambiamenti strutturali entrati in vigore nel 1980. Paradossalmente, furono pochi gli individui o le istituzioni che si sentirono in grado di opporsi realmente o di proporre un'alternativa. Nonostante il loro programma sociale e la loro retorica, l'intellighenzia, soprattutto i segmenti più orientati a sinistra (pro-sovietici) subirono una storica sconfitta compromettendo strategicamente valori ben radicati per un errore di calcolo, credendo a torto che queste riforme legislative non fossero altro che contrattempi temporanei iscritti in un processo rivoluzionario "anticapitalista" più generale. Le "lavoratrici" che si erano date alla fuga persero la protezione della polizia, così come la possibilità di beneficiare dei controlli sanitari. Alcune di esse affrontarono i tribunali islamici e furono giustiziate, come nel caso della celebre Pari Bolande (probabilmente una storpiatura di "Pari la blonde"), che, secondo alcuni racconti, sarebbe stata impiccata in pubblico davanti al noto cabaret Shokoufeh No nel quale un tempo si esibivano le cantanti popolari, tra cui Googoosh. Il messaggio di una simile esecuzione era chiaro per le categorie sociali svantaggiate che costituivano il suo affezionato pubblico.

I sessantuno scatti d'epoca che Kaveh Golestan ha selezionato da un corpus ben più ricco di negativi sono le uniche tracce fotografiche rimaste della cittadella di Shahr-e No. Dal 1975 al 1977, Golestan portò a termine la sua missione personale (senza disporre di autorizzazione ufficiale): recarsi nella cittadella con la sua macchina fotografica per realizzarvi un reportage, pubblicato nel 1977 sul quotidiano "Ayandegan" sottoforma di tre servizi fotografici ed esposto l'anno successivo presso l'università di Teheran. Nonostante la chiusura anticipata, dopo soli quattordici giorni, la mostra suscitò comunque una grande attenzione mediatica. Golestan aveva concepito la sua esplorazione della comunità e dell'identità umane come un trittico: prostitute, lavoratori, manicomi. Il suo progetto comprendeva anche la presentazione parallela di immagini di operai poveri e di bambini affetti da handicap mentali abbandonati in un manicomio. Il trittico era simbolizzatoda una cellula familiare archetipica "disfunzionale", composta dall'Uomo, la Donna e il Bambino. L'attenzione di Golestan, concentrato su questi individui "privati della loro cittadinanza", nei confronti delle popolazioni escluse, vittime di emarginazione sociale, si iscriveva in uno specifico percorso artistico, all'epoca molto diffuso, presente in particolare nei film di Ahmad Faroughi, Ebrahim Golestan, Forough Farrokhzad e, soprattutto, di Kamran Shirdel[7].

Gli atteggiamenti ambivalenti e contraddittori da parte del governo, così come l'applicazione di dure misure di censura, esercitarono senza dubbio un ruolo attivo, trasponendo la "volontà di smascherare, la rivolta contro le autorità"[8] in una sfera ben più ristretta, quella del richiamo a pratiche civili democratiche. Queste opere indagavano le conseguenze radicali del discorso relativo ai diritti naturali definite dalla disperazione delle donne, dei poveri, degli operai, dei bambini abbandonati, dei malati mentali e dei detenuti. Esse permettevano all'invisibile di essere visto e ascoltato, sebbene "testimoniare per" l'emarginato includa in sé il rischio di una forma di marginalizzazione[9].
Evidentemente Golestan procedeva in maniera intenzionale, consapevole del fatto che la fotografia è l'unico aiuto civile a disposizione degli individui privati della propria identità di cittadini. Tale condizione era legata in questo caso alla segregazione di queste persone poste ai margini della società, non solo in ragione dell'estrema povertà o del carattere di illegalità della professione svolta, ma anche a causa della loro reclusione fisica e geografica all'interno delle mura della cittadella.
L'obiettivo trasgressivo di Golestan, attraversando queste mura, agisce contro una triplice convenzione: l'occultazione dello spazio fisico "proibito", le funzioni assegnate allo spazio, le persone che si aprono un varco all'interno di questo spazio o lo attraversano (le vittime, i paria). Il fotografo si identifica con gli esclusi e gli oppressi ("buone persone in brutte situazioni"), svolgendo il ruolo di tramite all'interno del conflitto esposto. L'obiettivo della sua macchina fotografica riesce a rendere visibile l'interazione tra l'emarginato e la società nel suo complesso, al fine di superare il rifiuto pubblico di fronte alla verità delle loro esperienze. Golestan crea un militantismo del luogo in grado di definire una "prossimità di punti o di elementi", un'interfaccia tra coloro che si trovano sistematicamente ai margini della società e le correnti maggioritarie ai bisogni delle quali essi sono stati subordinati. Egli costruisce una dialettica relazionale tra l'immagine del povero, del dimenticato, del soggetto che subisce l'interdizione di essere visto (in particolare la prostituta, l'operaio e il bambino affetto da handicap) e la popolazione urbana nel suo insieme. Questo "anti-sogno" è presentato in contrasto con la "luce dei passaggi della città capitalistica in evoluzione" descritta da Walter Benjamin[10]. Seguendo l'esempio del cineasta documentarista Shirdel, Golestan richiama all'azione e si presenta non solo come il messaggero della verità degli oppressi, ma anche come militante radicale, dialetticamente opposto alle chiacchiere oziose dell'intellettuale urbano. Come Walter Benjamin in *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Golestan ci invita ad agire, ad abbandonare il mito e il sogno per svegliarci (radicalmente, politicamente) e credere, come lui, in maniera intransigente, che "finché c'è ancora un mendicante, c'è ancora mito"[11].
Golestan concentra la propria attenzione sulla soggettività dei modelli, affermando che queste fotografie vanno guardate come ritratti convenzionali:

7 Il documentario di Shirdel, *Qaleh* [Il quartiere delle donne], mostra la cittadella nel 1966, prima della sua trasformazione in ghetto. Si tratta di uno dei documentari di riferimento, insieme ad altri meno importanti commissionati dall'Organizzazione delle donne, una ONG fondata nel 1967, la cui diffusione fu poi proibita dal ministero della Cultura fino a dopo la Rivoluzione. Essendo riuscito a salvare alcuni spezzoni di girato originali, Shirdel ha concluso il suo film includendovi sequenze animate a partire da fotografie di Golestan. Shirdel ha assistito agli eventi legati all'incendio della cittadella, che ritrasse in filmati e fotografie.

8 Morris Dickstein citato in Susie Linfield, *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*, University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 234.

9 Gary Gutting, *Foucault: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2005, cap. 8 (riferimento al Gruppo d'informazione sulle prigioni fondato da Michel Foucault e Daniel Defert all'inizio degli anni Settanta).

10 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

11 *Ibid.*, p. 417.

"Sono convinto che si tratta di una mostra di ritratti fotografici. Questo è il contesto in cui ho iscritto questo lavoro. Ovviamente, per riuscire a fare il ritratto della realtà, ho avuto cura di fotografare alcuni dei miei modelli all'interno del loro ambiente. Ciò era possibile per le serie dedicate alle prostitute e agli operai, ma non per le fotografie di bambini. Per realizzarle, ho avuto letteralmente solo dieci minuti"[12].
La centralità del soggetto nell'immagine prevale sulla sua situazione di individuo privato della sua cittadinanza. Nel corso della realizzazione di Shahr-e no Golestan si impegna a non trasformare le prostitute in segni, concordando con sensibilità contratti fotografici che garantissero un minimo di anonimato. Di conseguenza, queste immagini si presentano il più delle volte come ritratti intimi e attenti di soggettività individuali. Donne giovani e apparentemente meno giovani guardano direttamente lo spettatore, subendo pazientemente le difficoltà delle loro specifiche situazioni. Lo sguardo dei soggetti fotografati è vario: franco e diretto, duro, penetrante, passivo, spossato, furioso, introverso, difensivo, allarmante, aggressivo, pieno di odio, implorante, squilibrato, scettico, cinico, indifferente, perspicace o esigente.

Per ovviare a qualsiasi forma di feticismo, lo sguardo fotografico di Golestan deve sublimare le pulsioni sessuali e attenuare i segni patriarcali di proprietà maschile. Nonostante ciò, nell'apertura spaziale qui offerta agli individui della società per vedersi reciprocamente, i concetti di bellezza, femminilità, desiderio, sensibilità erotica, così come le politiche della sessualità, sono spesso messi in risalto attraverso lo sguardo tecnico. Inoltre, il dinamismo delle relazioni di potere che sottendono al lavoro fotografico su Shahr-e No non disdegna di mettere in luce un dettaglio intimo dell'abbigliamento, un gioiello, quando esiste, un gesto, una fessura nel muro o una piega della stoffa. Bellezze meravigliose o donne maltrattate, queste immagini storicamente composte di un evento traumatico costituiscono uno dei più potenti ritratti della femminilità prodotti in Iran per mezzo del medium fotografico.

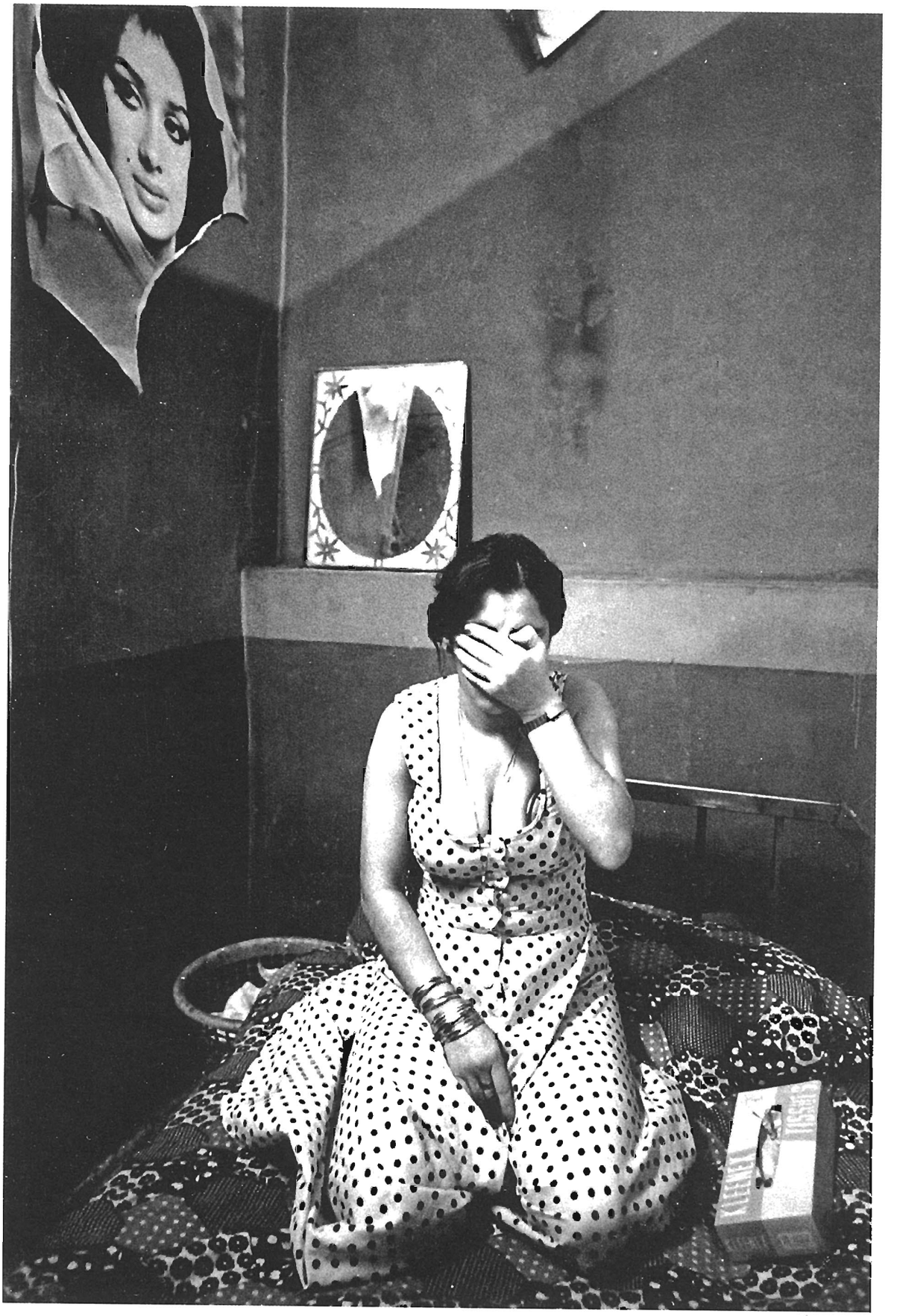
Archeologia del decennio finale

Il progetto di archiviazione "Archeologia del decennio finale", considerando come oggetti storicamente complementari da un lato il Festival delle arti di Shiraz-Persepoli, manifestazione controversa svoltasi per un decennio, dall'altro la serie Rouspi [Prostitute], opera seminale del fotografo Kaveh Golestan, ha permesso di riunire e preservare documenti e materiale culturale relativi a queste due realtà.
È evidente che la ricerca storica non può avere per obiettivo la disattivazione, per così dire, della contestazione rappresentata da questi oggetti di analisi. Il progetto "Archeologia del decennio finale" non ambisce a correggere i fatti. I processi ricostruttivi realizzati dalla ricerca delle tracce e dalla riappropriazione hanno come ambizione principale la realizzazione di un'assimilazione intraculturale: sottrarre l'oggetto dalla confusione, reintrodurlo nel dominio pubblico, per poi rincorporarlo nel discorso culturale attraverso un atto di sana riconciliazione storica. Si tratta in conclusione del diritto autentico e legittimo di ogni cultura di confrontarsi con le proprie tracce. Se la soppressione degli archivi storici rappresentava una forma di chiusura, la loro riapertura dovrebbe facilitare e generare una nuova produzione di valori, al contempo simbolica e concreta. Mentre la chiusura aveva significato una soluzione di parte e obbligata, l'apertura esige una rottura con le verità prestabilite. L'esposizione e la valutazione contribuiscono positivamente e indubitabilmente alla demistificazione e alla demitologizzazione dell'oggetto storico, ma senza semplificare la dinamica relazionale in essere, né dal punto di vista delle genealogie estetiche e culturali, né per quanto riguarda l'assenza di correlazione con le idee politiche dominanti che definiscono lo spazio nazionale. Al contrario, riabilitare l'oggetto caricato di senso e decostruire le prese di posizione prerivoluzionarie e postrivoluzionarie, rigide e spesso dicotomiche, significa rendere più complessi in maniera retrospettiva i sistemi di potere simbolico relazionale tra la cultura e la politica in Iran nel corso degli anni Settanta e dopo la Rivoluzione.

12 Kaveh Golestan, citato da Kaveh Pedram nell'edizione del giornale "Kayhan" del 10 maggio 1978 (20 Ordibehesht 2537).

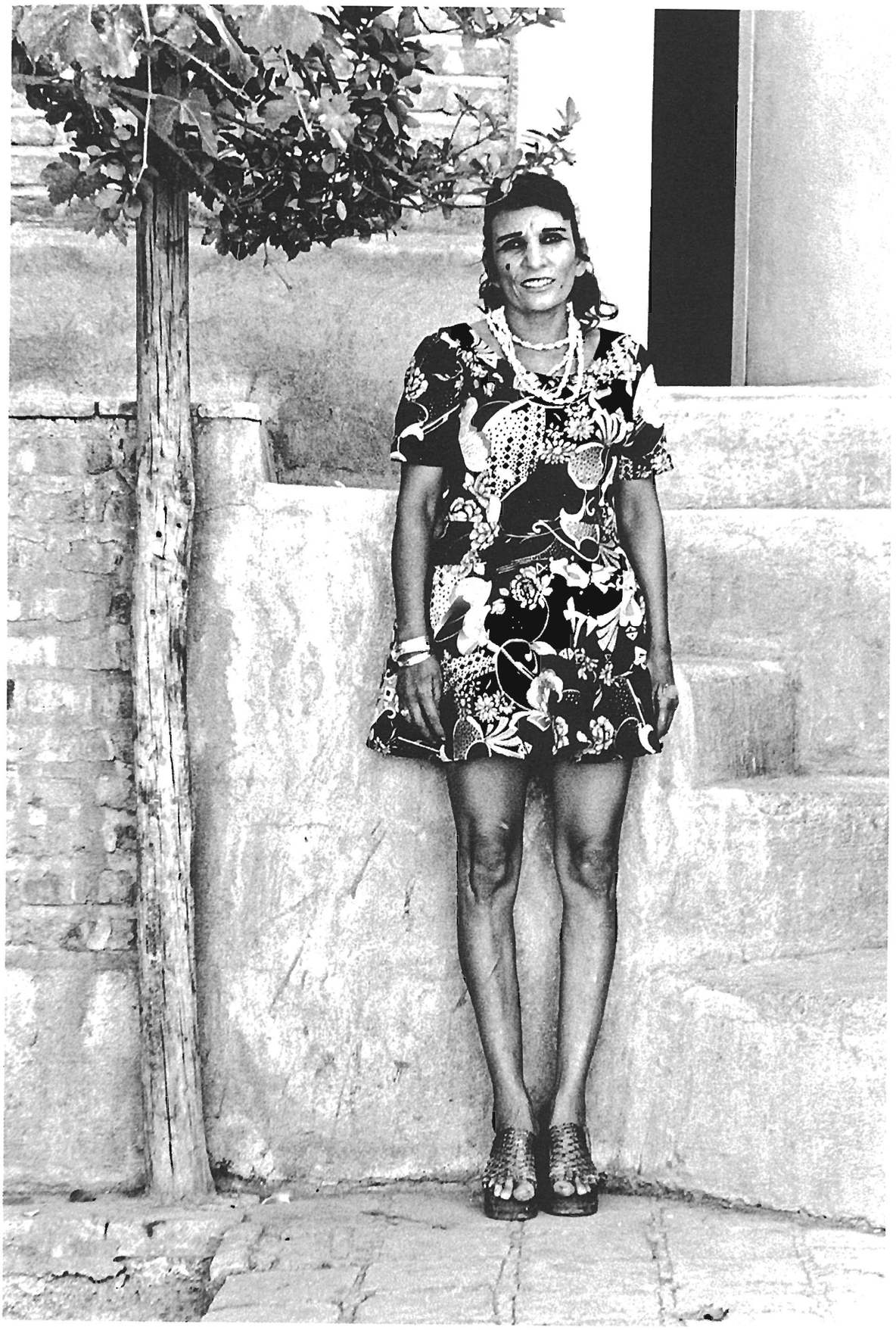
«قلعه» در نگاهی دیگر-۱
چندروزی قفسی ساخته‌اند...

La cittadella: uno sguardo alternativo (1) - E così costruirono una prigione, "Âyandegân", 11 settembre 1977



Senza titolo (serie *Prostitute*), 1975-1977, stampa alla gelatina ai sali d'argento, stampa d'epoca, 24,5 × 16,5 cm

Senza titolo (serie *Prostitute*), 1975-1977, stampe alla gelatina ai sali d'argento, stampe d'epoca, 24,5 × 16,5 cm



Senza titolo (serie *Prostitute*), 1975-1977, stampe alla gelatina ai sali d'argento, stampe d'epoca, 24,5 × 16,5 cm o 16,5 × 24,5 cm (ciascuna)

Senza titolo (serie *Prostitute*), 1975-1977, stampe alla gelatina ai sali d'argento, stampe d'epoca, 24,5 × 16,5 cm (ciascuna)

Archaeology of the Final Decade
Vali Mahlouji

Recreating *Shahr-e No*: The Intimate Politics of the Marginal

Through archival and documentary material, *Archaeology of The Final Decade* exposes the historical moment leading up to the organised erasure of the former neighbourhood of *Shahr-e No* ("New Town")[1] - or the *Citadel of Shahr-e No* or the *Zahedi Citadel* - the notoriously squalid red light ghetto of Tehran. The decade or so prior to 1979 saw an increased intellectual and social awareness of the inner city ghetto, the plight of its women, and the interface between this marginal space and the mainstream. This conscientious drive for integration produced semi-official documentary iterations, which were simultaneously endorsed and censored by the state bringing into visibility and motivating political action. Re-exposure of these documents today aims to recreate the historical reality of the Citadel, reactivate the trauma of its erasure and generate retrospective reintegration.

The former Citadel of Shahr-e No was burnt down during the tumultuous days of the fall of the monarchy in 1979, precisely two days before the return of Ayatollah Khomeini. According to an account, which was published in the daily *Ettela'at*,[2] the torching was spontaneously orchestrated by impassioned mobs on 29th January 1979, less than two weeks before the dissolution of the old regime. This happened under the watchful eye of state security forces that turned a blind eye. What burnt here were some of the people (there are no records of how many of the working women may have been trapped in the flames but a similar torching of Abadan's red light district left scores burnt to death), their frugal and miserable belongings, furnishings and personal effects. It is worth mentioning that for some of these women Shahr-e No was both a shelter and a work place, regardless of how degrading the environment, how unsanitary the standards, and how economically exploitative its system was.

The urban neighbourhood was enshrined within a high wall and structured internally around two main avenues – broadly dividing living and business quarters - with a grid-like plethora of smaller crossroads. One of the avenues consisted mainly of houses where the women lived and raised their children, some of whom were born into and lived their entire lives inside the neighbourhood. (According to the health authority 10 % of the women who sought medical advice were found to be pregnant.)[3] The other avenue was mainly a business quarter where they received clients through *madames* and pimps cutting pathetic deals and trading in addictive substances that usually spiralled them further into debt.[4] The district was a lively quarter with many shops, restaurants, cabarets, and a theatre, which had also aroused the curiosity of foreign directors like Peter Brook.[5] By the mid-1960s it had its own health clinic, police station and a small but very active social services department.[6] By the time Golestan documented the Citadel, a solitary gate negotiated the interface between the Citadel and the city. The circumscribing area housed a tapestry of populist culture, rich with drinking taverns, cabarets and other social hangouts catering mainly for urban groups of lower economic means. Similar cabarets had spread to more affluent areas of Tehran and were popular with the bourgeois by the early 1970s.

After scorching, the remnants of the inhabited quarters were destroyed and the entire neighbourhood was bulldozed flat and out of sight. In keeping with authoritarian erasures, the exterritorial space was reorganised and the physical scars of its destroyed landscape were transformed into a park complete with a lake. Today, what the visitor sees is an empty stretch of nature – cypress trees, geese floating on the water surface of the lake.

The eradication of the urban space by the state was an act of *total* erasure. Such symbolically contrapuntal reorganisation of an exterritorial urban space into a natural reserve is typical of politics of erasure. It was the brainchild – by no means an original strategy – of the new cultural project with a dual purpose. It was to assert a new authoritarian project over the urban space and civic sphere, while posturing as the righteous liberating saviour of the dispossessed and victims of an unjust despotic predecessor. Posturing as such, it had little sophistication but to simply annihilate. This was an epic gesture exercised early on by the cultural revolution that was set on establishing itself with grand political acts. Tightening its competitive grip on the socio-political sphere, annihilating all rival forces in its wake, this organised impulse did what is historically salient. It dismantled and removed from view phenomena and agendas that did not comply with, or perpetuate its method or practice. This stamping out marked the systematic advancement of its machinery. The total erasure of Shahr-e No was arguably the grandest act in that context.

The architectural eradication signified more than the removal of the guilty remnants of *ancien régime* decadence as was propagandised in order to fuel and satiate revolutionary zeal amongst the masses. It was

1 The history of the neighbourhood stretches back to the turn of the 20th century, when it was established outside of Qazvin Gate just beyond the city walls. Reza Shah's destruction of the city walls incorporated it within the capital. Following the 1953 coup it was segregated as a ghetto within its own wall accessed by two gates (later one) by the orders of General Zahedi.

2 "The West and South of Tehran in Flames", *Ettela'at*, 10 Bahman 1357 / 30th January 1979.

3 Cited in records of the interview with the health practitioner in Mahmoud Zand Moghaddam, *Shahr-e No* (Bokartus: Gothenburg and Kitab-i Arzan: Stockholm, 2012).

4 Sattareh Farman Farmaian, founder and director of the School of Social Work, in interview with Kaveh Golestan, 1976.

5 Arby Ovanessian, stage and screen director, in interview with the author, 2011. In an interview with the author the film director Kamran Shirdel reminisces about the time of his filming of the Citadel and taking a stroll with the film director Bernardo Bertolucci in the neighbourhood.

6 For an inventory of these see Mahmoud Zand Moghaddam and Nasser Zeraati, *Shahr-e No* (Bokartus: Gothenburg and Kitab-i Arzan: Stockholm, 2012).

more than a 'lie of omission' directed at the prostitutes. It was a signifier of a widespread programme of cultural cleansing and the imposition of a new set of cultural norms and values. The Citadel of Shahr-e No stood at the epicentre of an uncompromising totalising project, at the core of which was a redefining of sexual and gender urban mores. It suffices here to note that changes in family laws, divorce rights, child custody, compulsory veiling of all women regardless of religious persuasions are examples of serious structural changes that came into force in 1980. Paradoxically, few individuals or institutions at the time felt empowered to effectively defend or propose an alternative. A historic failure of the intelligentsia, especially some of its left-leaning segments, was that despite their social agendas and rhetoric, they strategically compromised their long-held values in the miscalculation that these were temporary setbacks in a greater 'non-capitalist' revolutionary advancement. The 'working' women who fled also lost police protection and a right to social security. (This situation has been readdressed in various ways today.) Some of these women faced revolutionary courts and several faced execution, like the well-known *Pari Bolande* (a possible bastardisation of *Pari the Blonde*). By some accounts, she was publically hung opposite the famous *Shokoufeh No* cabaret hall, where popular singers including the iconic Googoosh once performed, sending a charged message mainly to the lower income classes who were its regulars.

As a historical record, the sixty-one vintage photographs of Kaveh Golestan – self-edited from a much larger pool of negatives – are the last extant photographic documents of the Citadel of Shahr-e No. Between 1975-1977 Golestan completed his personal mission (he had no official permit) of penetrating the Citadel with his camera, and publicly exposing its interior in three consecutive photo-essays in the daily *Ayandegan* in 1977 and exhibiting at Tehran University in 1978. The exhibition was prematurely shut down after fourteen days, but still generated much media attention. Golestan's exploration of human community and identity was originally conceived as a triptych – Prostitute, Worker, Asylum. His project included parallel exposé's of low-income labourers and mentally challenged children who had been abandoned to the care of an asylum. The triptych symbolised a 'dysfunctional' archetypal family unit – Man, Woman, Child. Focussing on those robbed of citizenship, his engagement with the marginalised and socially excluded was in line with a distinct prevalent trajectory that had artistically manifested itself, especially in films by, amongst others, Ahmad Faroughi, Ebrahim Golestan, Forough Farrokhzad and Kamran Shirdel.[7] Arguably, ambivalent and contradictory state sensitivities and harsh censorship measures played a role in transposing "the spirit of unmasking, of rebellion against authority"[8] into a far more limited sphere of calling for democratic civic practice. To a lesser or greater degree these works investigated the radical implications of the discourse of natural rights as defined by the plights of women, the poor, labourers, abandoned children, the mentally ill and inmates. They designed opportunities for the invisible to be seen and heard, although 'designing for' the marginalized is itself in danger of being a form of marginalization.[9] Golestan obviously used his photographs with the intention and understanding that photography is the only civic refuge at the disposal of those robbed of citizenship. Here, this condition was exemplified by the segregation of the community of people from the mainstream of society, not just by their abject poverty or illegal profession, but physically and geographically by enclosure within the confines of a walled ghetto.

Permeating the walls, Golestan's transgressive lens operates against a tripartite set of conventions: of keeping out of sight the 'forbidden' physical space, the functions attributed to the space, and the people who navigate or negotiate through the space (victims/outcasts). He identifies with the excluded and the oppressed ('good people in bad situations') and acts as intercessor in the dispute that he articulates. His lens plays the conduit for the marginalised to interact with the mainstream, to overcome public denial about the truth of their experiences. He creates a site of militancy defined by 'proximity of points or elements', an interface between those perpetually on the borders of society, and the mainstream to whose needs they have become subordinated. He constructs a relational dialectic between the image of the impoverished, forgotten, forbidden from sight (specifically, the prostitute, the labourer, and disabled child) and mainstream metropolitan citizenry. This 'anti-dream' is presented against the 'arcadian lights of the capitalist city in advancement' in a Benjaminian manner.[10] In his calls for action, Golestan, like Shirdel, positions himself not only as the harbinger of the truth of the oppressed but also a radical activist, dialectically opposed to the idleness of the chattering metropolitan intellectual. Like Benjamin's *The Arcades Project*, Golestan intends to summon us to action, to move us from myth and dream into (radical, political) awakening and like him uncompromisingly believes, "as long as there is still one beggar around, there will still be myth".[11]

Importantly, Golestan focuses attention on the sitters' subjectivities by emphasising that we must look at the photographs formally as portraits:

> "I consider this an exhibition of portrait photography. This is the context within which I framed the work. Naturally, in order to portray the reality, I have ensured that some of the sitters are portrayed within their [individual] setting. This was possible in the context of the Prostitute and Worker series but not when I photographed the children. There, I literally had only ten minutes."[12]

The scene, the situation of dispossessed citizenship, is supplanted by the centrality of the person. Golestan consciously attempts to avoid turning the prostitute into a sign whilst creating *Shahr-e No*. He sensitively negotiates the photographic contract to de-anonymise. As a result, these images are mostly consciously

7 Shirdel's *Qaleh* ("The Women's Quarter") films the Citadel in 1967 before getting banned. It is one of his seminal documentaries that is notable in this respect. His parallel interests produced seminal documentaries, of which *Qaleh*, commissioned by the newly founded NGO The Women's Organisation in 1967 was subsequently blocked by the ministry of culture until after the revolution. Shirdel rescued some of his original rushes and completed his film by animating some of Golestan's stills within his film. Shirdel witnessed the events around the torching of the Citadel, which he shot on celluloid and documented in photographs.

8 Morris Dickstein, cited in Susie Linfield, *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence* (Chicago: University of Chicago Press, 2010), p. 234

9 Gary Gutting, *Foucault: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2005), chapter 8; in reference to *Groupe Informations sur les Prisons* founded by Michel Foucault and Daniel Defer in the early 1970s.

10 Walter Benjamin, *The Arcade Project* (Cambridge: Belknap Press, 2002).

11 *Ibid*, p. 400.

12 Kaveh Golestan, quoted by Kaveh Parham in *Kayhan* newspaper, 20 Ordibehesht 2537/10th May 1978.

constructed intimate portrayals of individual subjectivities. Young and not so apparently young women, gaze directly at the spectator, quietly enduring their various predicaments. The gaze of the photographed subjects is varied: frank, sharp, probing, passive, exhausted, furious, introverted, defensive, warning, aggressive, hate-filled, pleading, unbalanced, sceptical, cynical, indifferent, anticipating or demanding.

To avoid fetishism, Golestan's own photographic gaze must sublimate sexual drives and mitigate patriarchal marks of masculine ownership. Nevertheless, here – in this spatial opening for people within society to see each other – notions of beauty, femininity, desire, erotic sensibility and the politics of sexuality are often openly projected through the technologies of the gaze. Similarly, the dynamic field of power relations through which the photographic situation creates *Shahr-e No* misses not an intimate detail of costume, a jewel if there is one, not a gesture, or a crack in the wall, a fold in the cloth. Whether ravishing beauties or distressingly abused individuals, these historically compounded portraits of trauma constitute one of the strongest topographies of femaleness produced photographically in Iran.

Archaeology of the Final Decade

Taking the decade-long controversial Shiraz-Persepolis Festival of Arts and the seminal photographic series Prostitutes *of Kaveh Golestan as contrapuntal historical objects, the archival project* Archaeology of the Final Decade *has collected and salvaged documents and cultural materials relating to both articulations.*

In historicising, it must be clear, the aim is not to resolve, so to speak, the contestation embodied within such historical objects. Archaeology of the Final Decade *is not in essence a project of setting straight a record. Retracing and reclaiming as reconstructive processes are directed primarily towards an act of intra-cultural assimilation: to withdraw the object from the hubbub, reintroduce it into the public domain and reincorporate it into cultural discourse as an act of healthy historical reconciliation. It is ultimately the authentic and legitimate right for any culture to come to terms with its own traces. If the removal of the historical archive annotated a form of closure, its reopening will facilitate and motivate new value production, symbolically and materially. Whilst the closure signified a forced proselytising resolution, the opening demands a break with accepted truths. Exposure and evaluation will inevitably and positively go some distance in demystifying and demythologising the historical object. It would not, however, simplify the relational dynamics at play, either in respect of aesthetic and cultural genealogies or in terms of non-correlation with dominant political discourses that define the national space. On the contrary, reinscribing the laden object and deconstructing the often dichotomous pre- and the fixed post-revolutionary attitudes, is to retrospectively complexify the relational symbolic power systems of culture and politics in Iran during the late 1960s-1970s and beyond the revolutionary juncture.*

CATALOGO / CATALOGUE

Responsabile MAXXI B.A.S.E. /
Head of MAXXI B.A.S.E.
Alessio Rosati

Coordinamento editoriale /
Editorial Coordination
Flavia De Sanctis Mangelli

Grafica / *Graphic Design*
Wijntje Van Rooijen, Pierre Péronnet
e / *and* Walter Santomauro

Ufficio iconografico / *Iconographical Office*
Giulia Pedace

Traduzioni / *Translations*
Costanza Paissan
Louise Jablonowska
Flavio Erra

cura.books
Publishers and Editors
Ilaria Marotta
Andrea Baccin

Editorial Office
Costanza Paissan

Stampato in Italia / *Printed in Italy*

Published by
cura.books
via ricciotti 4
00195 rome
www.curamagazine.com
ISBN 978-88-97889-23-6

© 2014, MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo / National Museum of XXI Century Arts, Roma / Rome

© Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / *Italian Ministry for Cultural Heritage and Activities and Tourism*

© Gli autori dei testi / *The authors of the texts*: Asef Bayat, Bavand Behpoor, Odile Burluraux, Catherine David, Anoush Ganjipour, Talinn Grigor, Hou Hanru, Fabrice Hergott, Joost Hiltermann, Vali Mahlouji, Giovanna Melandri, Morad Montazami, Hamed Yousefi

© cura.books

La versione originale del catalogo in francese / The original French edition of the catalogue Iran, Unedited History (1960-2014) is © 2014, Paris Musées, les musées de la Ville de Paris, ISBN: 978-2-7596-0245-2

Copertina / Cover
Aria Kasaei (Studio Kargah)
Iran Unedited History, 2014