

Oltre la «Chador Art»: riflessioni sulle opere fotografiche delle artiste iraniane Ghazaleh Hedayat e Newsha Tavakolian

MOHAMMADJAVAD HOSSEINKHANI

La fotografia così come il cinema sperimentale e il cinema d'autore iraniani, di lunga tradizione nel Paese, le cui produzioni erano state di fatto sospese a seguito della Rivoluzione del 1979, entrano in una nuova fase grazie alle politiche promosse dal 1997 quando anche a livello globale i mezzi di informazione hanno un ampio impulso. I cambiamenti introdotti dal Presidente Khatami, rappresentante dei partiti riformisti, contestualmente alla presenza e all'incremento di nuovi mezzi di comunicazione di massa, favoriscono l'espansione dei *new media* alla fine degli anni Novanta e altresì la significativa e crescente presenza femminile. Tali tendenze portano gli artisti a usare i nuovi media, quando televisione e internet diventano potenti strumenti di propaganda politica e religiosa nel contesto globale.

Tale cambiamento avviene nell'epoca in cui l'Occidente sceglie come strategia di dare spazio agli "altri", permettendo loro di prendere la parola e presentare la propria storia, diventare protagonisti e cambiare l'immagine esotica con cui sono stati rappresentati da sempre (Pinto, 2012, p. 14).

Nonostante tutto ciò, la corrente predominante vuole che gli "altri" mantengano nelle loro opere un tratto etnoculturale che immediatamente caratterizzi la loro provenienza all'occhio dello spettatore occidentale. Per essere accolte da curatori e gallerie europee e nord americane, le opere d'arte provenienti dal Medio Oriente e dal Nord Africa devono perciò avere dei riferimenti stereotipati, con preferenza per immagini di donne velate che esprimono la loro presunta condizione subordinata e/o citazioni riprodotte in arabo-persiano (Vanzan, 2014, p. 207).

Le pagine che seguono esaminano il contributo alla fotografia e alla *new media art* iraniana attraverso l'analisi delle opere di Newsha Tavakolian e Ghazaleh Hedayat.

L'utilizzo della fotografia e l'approccio di critica sociale rappresentano un tessuto comune alle due artiste, anche se ognuna ha avuto un percorso autonomo e obiettivi diversi. Le loro opere raccontano l'esperienza sia personale sia collettiva, in Iran e nel contesto internazionale¹ mentre tentano di superare il confine etnicamente o geopoliticamente caratterizzato nel sistema dell'arte di cui sono un esempio, paradossalmente, proprio le opere della celebre Shirin Neshat (1967) e altre simili, rappresentanti di quella che è definita in Iran, in modo critico, «Chador² Art».

Infatti, malgrado Shirin Neshat, nella serie di immagini di donne vestite in Chador copra i corpi femminili con poesie, riprodotte con la calligrafia in persiano, di Forugh Farrokhzad³, considerata il simbolo dell'artista ribelle, lo spettatore occidentale a cui si rivolge l'artista, da lungo tempo residente negli Stati Uniti d'America, non può comprendere il messaggio della poesia, con l'effetto che l'opera stessa, che nell'intenzione dell'artista creava una relazione inno alla libertà e all'autodeterminazione femminile, rafforza falsa l'idea della donna iraniana eternamente subalterna (Vanzan, 2014, p. 208).

Anche se il successo della celebre Neshat ha spinto altre artiste e altri artisti a produrre opere simili per accedere alle mostre d'arte organizzate dai curatori e dalle gallerie occidentali, molti altri rifiutano di aderire alla "moda neo orientalista".

Newsha Tavakolian ha iniziato a lavorare professionalmente per la stampa iraniana dall'età di sedici anni, per il quotidiano iraniano *Zan*⁴, dove per la prima volta, nel 1999, è pubblicata una sua fotografia.

L'era delle riforme e la pubblicazione di riviste, stampe e quotidiani pro-riformisti offrono maggiori possibilità a giovani fotografi come Tavakolian. A causa della collaborazione con i giornali riformisti, i quotidiani sostenitori di altre correnti politiche preferiscono non collaborare con l'artista considerandola parte di una corrente politica avversaria mentre, come dichiara l'artista, «sono stata sempre una fotografa indipendente. Per me la fotografia è un mondo oltre la politica» (Hedayat, 2017, pp. 18-35).

Alcuni anni dopo la sua prima pubblicazione, nel 2002, in uno dei suoi viaggi incentrato sulla conoscenza dell'ambiente internazionale artistico,

¹ Entrambe hanno esposto sia in Nord America sia in Europa, Italia compresa.

² *Chador*, in italiano "tenda", è un tipo di velo che copre dalla testa ai piedi diffuso nell'altopiano iranico, nero per uso extra domestico, bianco e fiorito per la preghiera.

³ Forough Farrokhzad (1934-1967), poetessa e regista contemporanea.

⁴ Quotidiano iraniano femminista e riformista, pubblicato dal 1998 al 1999, incentrato sulla politica e sui diritti delle donne.

al Perpinion Festival riceve una richiesta di collaborazione da Newsweek – un rapporto che durerà dodici anni –: un progetto con il tema «Protesta degli studenti Universitari a Teheran». Dopo questo evento Tavakolian lavora principalmente con i giornali internazionali e diminuisce la collaborazione con le riviste e i giornali nazionali.

Viaggia in Iraq e Siria per fotografare la resistenza curda e documentare le storie meno viste o sentite tra cui quella delle donne “Pishmargeh”⁵ nel 2001. Nel 2009 documenta le elezioni presidenziali in Iran che a causa di sospetti brogli elettorali finiscono nel caos costringendola a interrompere temporaneamente il suo lavoro fotogiornalistico. Avvia successivamente alcuni progetti artistici con un mix di fotografia, video e documentari incentrati su tematiche sociali.

Il suo lavoro spazia dai ritratti espressivi ai reportage di eventi politici, a documentari e serie evocative riferiti agli argomenti sociali tra cui le questioni dei giovani della classe media, dei combattenti curdi di sesso femminile o l'impatto delle sanzioni sulla vita individuale, anche se l'artista si occupa maggiormente delle tematiche femminili non solo in Iran e a Medio Oriente ma anche realizzando progetti fotografici in Africa e Sud America. Per Tavakolian ciò che è importante sia nei reportage fotografici sia nelle fotografie di scenari costruiti attentamente dall'artista è il fatto che la fotografia è un *medium* con cui l'artista riesce a parlare di qualcosa di più importante: un pensiero, un'osservazione o una sensibilità artistica sugli eventi sociali ignorati.

Dopo aver fotografato e documentato in Africa la circoncisione femminile, i richiedenti asilo politico iracheni, somali, sudanesi e siriani in diversi Paesi e i *Pishmargeh* curdi, l'artista si concentra su due progetti in cui prende come soggetto un gruppo di giovani iraniani della sua generazione e di classe media che, nonostante il loro aspetto apparentemente calmo e il loro ritmo di vita, hanno un passato intenso e pieno di cambiamenti (la Rivoluzione del 1979, la Guerra Iran-Iraq).

La foto-installazione di Newsha Tavakolian, *Listen* [Figura 1], del 2011, è composta da tre elementi: un cortometraggio, sei ritratti fotografici e una serie di fotografie progettate come copertine di CD. Il progetto nasce dalla passione dell'artista per il canto, che porta con sé dall'infanzia, come uno dei primi sogni, e si incentra sulle donne cantanti che non sono autorizzate

⁵ *Pishmargeh* è un antico termine persiano che si riferisce alle persone che mettono volontariamente a rischio la propria vita.

a suonare o a produrre la propria musica in pubblico a causa dei regolamenti islamici. Nei ritratti fotografici, sei donne sono raffigurate in primo piano, di fronte alla telecamera.

Gli stessi ritratti appaiono nel cortometraggio dove sono affiancati in una griglia di sei spazi, tre nella parte superiore dello schermo e tre nella parte inferiore. Con poco più di otto minuti, il video potrebbe essere meglio descritto come una sequenza di ritratti in movimento.

La narrazione visiva della performance canora rimane silenziosa, nel corso del video non ci sono voci, musica o effetti sonori che accompagnano le immagini sullo schermo, le cantanti professioniste immaginano di esibirsi di fronte ad un grande pubblico, mentre, in realtà, si trovano in un piccolo studio privato. Nella terza parte del progetto *Listen*, ci sono una serie di fotografie pensate come copertine per *compact disc* che riproducono una figura femminile. Nelle foto l'immagine scelta viene inserita in diversi contesti urbani e non: in una delle fotografie rimane immobile nel mare mentre le onde le si stringono intorno; in un'altra è raffigurata in un paesaggio di grattacieli e montagne o in piedi vicino a una macchina abbandonata e mucchi di immondizia. Tavakolian descrive le immagini come copertine per «album dei sogni»: saranno inseriti in custodie di CD che, per ora, rimarranno vuote (Imber, 2016, p. 165).

Afferma Tavakolian che una corrente artistica iraniana per avere visibilità ricorre alle piattaforme occidentali giocando con gli stereotipi e quella sorta di etichette che lo stesso mercato dell'arte occidentale ha provocato ed apprezza. Se, da un lato, i critici occidentali non sembrano accorgersene, dall'altro lato, gli stessi artisti iraniani ne sono causa mentre in Iran i loro prodotti sono percepiti come non autentici (Hosseinkhani, 2019, p. 223).

L'artista, ricordando un suo statement pubblicato sul proprio sito web secondo cui «le cantanti si esibiscono di fronte alla mia macchina fotografica mentre il mondo non le ha mai sentite», ha voluto chiarire la sua posizione anche rispetto all'approccio della critica occidentale ai suoi lavori (Hosseinkhani, 2019, pp. 219-226).

La narrazione di Tavakolian di storie non dette continua con *Blank Pages of an Iranian Photo Album* [Figura 2]. Un album fotografico della famiglia ha lo scopo di raccogliere fotografie di eventi e personaggi importanti della stessa, scattate nel corso di diversi anni. Il libro o meglio l'album intitolato *Blank Pages of an Iranian Photo Album* del 2015 inizia con queste parole, frasi brevi e generali ma esplicite, serie di codici per entrare nel mondo personale di qualcuno che non abbiamo mai conosciuto:

Sono le undici del mattino. Mahoud cerca di arrampicarsi sul muro della piscina vuota in cui ogni giorno fa esercizi per il canto. Vorrei un giorno potermi esibire dal vivo sul palco, ma ottenere la licenza dal Ministero della Cultura e dell'Orientamento Islamico richiederebbe mesi e talvolta anni. Da tanto tempo ho accettato le regole del gioco (Ghabaian, Tavakolian, 2015, p. 146).

Il titolo *Blank Pages of an Iranian Photo Album*, scelto dall'artista per l'opera, può essere una chiave di lettura della filosofia e delle politiche nelle sue opere e anche un suggerimento per la comprensione del suo messaggio concettuale finale. L'album di famiglia, nel nostro subconscio collettivo, è un segno della dignità, vicinanza e amicizia tra i membri della famiglia e le persone vicine che vengono scelti con lo scopo di commemorare dei momenti cari e simbolicamente tentano di rendere permanenti e mantenere i momenti di questa relazione affettuosa. Gli album di famiglia dunque sono generalmente simbolici, finti e costruiti. Le persone vogliono vedere o mostrare qualcosa di più nella loro immagine rispetto al loro aspetto fisico. Alcune volte assumendo posizioni o espressioni del viso, facendosi trovare in un rapporto significativo con lo spazio, evento e persino utilizzando diversi accessori, le persone tentano di sottolineare il loro stato d'animo o la profondità del rapporto con altre persone presenti nello scenario.

Il progetto aveva vinto nel 2014 la quinta edizione del premio *Carmignac Gestion Photojournalism Award* dedicato all'Iran, ma Tavakolian aveva inizialmente rifiutato di ritirare il premio a causa delle modifiche che avrebbero dovuto essere apportate, tra le altre, proprio al titolo del progetto, su richiesta di Edouard Carmignac.

Il New York Times spiega quanto accaduto:

Her work is subtle, nothing like the photo essays expected by Western news media outlets that are often fixated on the extremes of religious fanatics or dissolute sybarites.

"Everyone expects to see those images because it is a confirmation of what they already think," said Ms. Tavakolian. "But there is a big discussion in Iran right now among artists and photographers about this. Until when do we repeat the same subject only because it is sexy for outsiders?"

When she won a 50,000-euro photojournalism prize from a French foundation started by the investment banker Edouard Carmignac, she thought she had the money, time and freedom to explore the lives of this so-called Burnt Generation. She passed up assignments and embarked on this personal project, spending the

first part of this year making scores of portraits, landscapes and documentary images about these young adults, which she eagerly looked forward to exhibiting and publishing in a book.

Not anymore.

She has instead walked away from the prestigious prize after what she considered repeated interference from Mr. Carmignac, whom she accused in a lengthy Facebook post and subsequent interview with Lens of distorting her vision by editing her images, demanding changes to her text and insisting on titling the project "The Lost Generation," which she thought was not only a cliché, but could possibly provoke Iranian authorities. While she said the foundation had announced it had "adjourned" her prize because of fears for her safety in Iran, she said the only perils she faced were artistic ones from Mr. Carmignac, who she said seemed intent on controlling her take on her homeland and experiences (Gonzalez, 2014, New York Times).

Un album di famiglia è quasi un quadro completo di ciò che richiede la vita nel nostro contesto culturale ideale e l'immagine sociale perfetta, registrando la nostra partecipazione e, più importante, la nostra presenza alle celebrazioni, cerimonie, occasioni speciali e a ogni evento che mostra la nostra ideale condizione di vita nella sua massima perfezione. Per cui vediamo raramente o quasi mai che le persone scelgono delle fotografie scattate nei momenti spiacevoli della loro vita o dei momenti in cui stanno violando un dovere o qualche legge, per conservarlo negli album di famiglia. In poche parole, le fotografie per gli album vengono create attraverso due processi di registrazione e selezione delle fotografie, con lo scopo di rendere questa collezione una deliziosa e piacevole raccolta di tutto ciò che abbiamo desiderio di ricordare e far diventare permanente come memoria individuale e poi collettiva. Ma qualunque sia il nostro impegno inconsapevole e ingenuo in questa autocensura, gli album in modo quasi esagerato ed esplicito eliminano, nascondono o diminuiscono la realtà della nostra vita. Una verità che è innegabile. Le fotografie dei ricordi delle belle giornate molto spesso riferiscono della scarsità di momenti significativi nel principale corso della vita e proprio per questo motivo rappresentano un tentativo per vincere contro quotidianità, disperazione, mancanza e tutto ciò che vuole rappresentare la parte sfavorevole, inopportuna o infelice della vita (Bababeyghi, 2017, Akkassi).

Tavakolian con questo approccio ritrae la vita di tutti i giorni e i momenti che sono privi dei requisiti per essere scelti in un album di famiglia.

La serie di Tavakolian è un insieme di diversi album personali con l'apertura a forma di *accordéon* (organetto). In apertura di ciascuno di questi

album, sono riportate informazioni sulla persona insieme a narrazioni e una foto dell'infanzia. Le immagini successive descrivono spazi, persone ed oggetti. Ciò che il proprietario dell'album ha vissuto e che crea una narrazione visiva. Tutte le pagine assumono la potenzialità di rappresentare le scene con cui il personaggio desidera essere descritto. L'ultima pagina di ogni album, dove si vede un'immagine di chi possiede l'album.

Nella serie *Blank Pages of an Iranian Photo Album*⁶, esposto nel 2015⁷, l'installazione dei video assume un ruolo complementare. Tramite i video l'artista tenta di trasmettere la sensazione di sospensione dei soggetti e l'incertezza imposta dalla società in cui vivono. Queste immagini, sia nella presentazione sia nel loro contesto visivo, manifestano infatti due contrasti o contraddizioni che colpiscono lo spettatore.

Primo contrasto: il passaggio del tempo che attraverso il vento fa muovere gli abiti dei personaggi e altri elementi presenti nella composizione o la traccia delle gocce e delle macchie della pioggia sul tessuto dei loro vestiti, è in contrasto con l'immobilità dei personaggi. Nonostante l'artista in questi video prenda l'Uomo come soggetto apparentemente al centro dell'attenzione, l'esistenza e la vitalità della natura e dello spazio intorno ai soggetti sono fortemente presenti attraverso il suono registrato nei video che riempiono l'atmosfera dell'esposizione. La mancanza di motivazione e la delusione del soggetto si manifestano tramite questo contrasto e contraddizione tra il movimento e l'immobilità.

Secondo contrasto: l'effetto contraddittorio dei paesaggi naturali distrutti che sono stati scelti da Tavakolian come il luogo dove si trovano i personaggi, crea una sorta di confronto tra la storia dei personaggi delle fotografie e il destino di una parte della natura che è stata toccata e distrutta. Una parte della natura in cui non vi sono elementi di presenza umana come edifici, perciò un luogo distante dalla città. Un luogo in cui non è presente alcuna traccia della città, costruzione e presenza permanente umana, né la natura con i suoi elementi riconoscibili come il verde che ormai si è trasformato in una grande discarica. L'Uomo di Tavakolian è tra l'illusione di felicità e la verità della sua vita. Esattamente, si trova in una

⁶ Ghabaian, A., Tavakolian, N. (2015), *Blank Pages of An Iranian Photo Album*, (a cura di) Brouwer, W., Passelaigue, M, Kehrer Verlag, Heidelberg.

⁷ *Blank Pages of an Iranian Photo Album*, Saatchi Gallery, London; Chappelle des Beaux-Arts de Paris; East Wing Gallery, Dubai, 2015.

estremità tra coscienza e illusione, né ha la capacità di offrire una soluzione per uscire fuori dal suo mondo verso un mondo ideale o migliore. Una sorta di sospensione (Bababeyghi, 2017, Akkassi).

Ciò che assume il ruolo fondamentale in ogni album non è la persona scelta dall'artista, ma sono le sue preoccupazioni e i suoi pensieri. Le fotografie, essendo in questo contesto i pensieri del soggetto, assumono uno stato significativo: gli uomini raffigurati nelle fotografie hanno storie simili sia tra loro sia con gli spettatori; le speranze, le motivazioni, le preoccupazioni, le paure e le apprensioni. Questa familiarità è il risultato delle immagini che assumono uno stato iconico che rispecchia la condizione in cui viviamo; la vita nel mezzo della cultura industriale e consumista, che ricorda anche le questioni legate alle situazione geografica dell'Iran in Medio Oriente come un Paese in via di sviluppo e il danno causato dal cosiddetto processo di industrializzazione, il confronto tra lo stato culturale ideale e la vera cultura, la delusione economica che ha causato il collasso di una generazione in Iran come in tanti altri Paesi che hanno sacrificato le loro risorse naturali per ottenere un aspetto moderno. Uno stato epidemico globale che ancora continua a contagiare il presente e il futuro di diverse generazioni.

In questo procedimento, Tavakolian utilizza una strategia per diminuire e persino eliminare la presenza dei suoi personaggi nelle fotografie scelte che ancora una volta è fuori dai criteri della definizione classica di "album di famiglia". La creatività per gli artisti come Tavakolian non è uno strumento per colpire il più possibile lo spettatore, ma è un'arma per rimanere più a lungo efficace in un periodo in cui le immagini fotografiche vengono prodotte in milioni e milioni quotidianamente. Fattore, questo, che complica e fa diventare, se non impossibile, molto difficile rimanere a lungo tempo nella memoria individuale e collettiva come le fotografie scelte per degli "album di famiglia" di una volta. (Hosseinkhani, 2021, pp. 128-129).

L'opera di Ghazaleh Hedayat, che comprende una varietà di mezzi, tra cui fotografia, video e installazioni di oggetti, ha lo scopo di esplorare il concetto di "silenzio" attraverso i sensi umani. La ricerca artistica di Hedayat vive in un confine tra fotografia ed altri *medium* come collage e installazione, adoperando diversi materiali, dalla carta alla fotografia della sua pelle, agli oggetti di uso quotidiano femminile fino ai propri capelli. Tra i progetti fotografici, la serie *My Isfahan* - in realtà è il lavoro presentato dall'artista per la discussione della tesi conclusiva degli studi all'Università

di Teheran con un tema proposto dall'università stessa - è dedicata all'Hi-jab. Si tratta di una serie di scatti della moschea *Sheikh Lotf Ollah*⁸ di Isfahan realizzata durante le visite a sua nonna che abitava lì nel 2002.

L'artista, mentre scattava foto nella moschea, lanciava in aria il suo velo, nel campo dell'obiettivo, in modo che fosse presente negli scatti; ugualmente faceva per gli autoscatti (autoritratti) nelle sale da tè fuori dalla città che sono luoghi di solito frequentati dagli uomini. L'artista dice che in quel periodo non pensava al valore significativo della sua scelta dei luoghi e delle fotografie che produceva. Hedayat (2013). Dopo il suo trasferimento a San Francisco per seguire un master (MFA, *New Genres, San Francisco Art Institute*), attraverso il feedback, i commenti e le interpretazioni degli spettatori scopre che queste sue opere fotografiche sono lette alla luce dei soliti stereotipi: la moschea come luogo sacro e maschile, la sala da tè e i luoghi frequentati dai soli uomini come simbolo della disparità (Hosseinkhani, 2021, p. 97).

Dopo aver così scoperto i limiti del soggetto preso in considerazione in *My Isfahan* ed essendosi interessata all'arte concettuale e all'arte minimale grazie alla frequenza di corsi teorici durante il suo percorso di studio, Ghazaleh Hedayat reagisce a una esposizione organizzata dal Museo di Arte Contemporanea di Teheran, intitolata *Persian Garden*, che visita quando torna in Iran per un viaggio: il filo conduttore dell'esposizione, che collega le opere e gli artisti, non è né il titolo della mostra né le opere ma l'essere famosi, la reputazione dei partecipanti e dei concorrenti alla mostra. Con lo scopo di manifestare la sua posizione critica sui criteri di valutazione che di solito sono considerati per la scelta degli artisti e dei progetti proposti negli ambienti istituzionali, Hedayat organizza una propria mostra personale alla *Khak Gallery* intitolata *Untitled (The titles of garden-owning artists of Tehran Museum of Contemporary Art)*. Nel giorno del *finissage* dell'esposizione *Persian Garden* al Museo di Arte Contemporanea di Teheran, Ghazaleh Hedayat inaugura la sua mostra alla *Khak Gallery*, esponendo trentasette didascalie riprodotte dalle opere degli artisti partecipanti all'esposizione *Persian Garden*. La riproduzione è talmente rispettosa delle didascalie presentate al Museo (per il colore grigio della carta, per il nome, cognome dell'artista, il titolo e le sue dimensioni in due lingue, in Persiano e in Inglese) da riprodurre persino gli stessi errori tipografici. La differenza sta nella dimensione, più grande dell'originale. Il percorso

⁸ La Moschea di *Sheikh Lotf Ollah* (costruita tra il 1602 e il 1619) è una delle moschee più antiche della città di Isfahan del periodo Safavide (1501-1736).

scelto e installato nella galleria inizia con una didascalia dell'opera intitolata *Pardis*⁹ (2003), di 180×180 centimetri, di Yaghoub Emdadian e finisce con *Bazgasht be Souye Muse*¹⁰, 450×450 centimetri, di Mostafa Darebaghi (Hosseinkhani, 2021, pp. 97-98).

Hedayat con la scelta delle didascalie esposte come opera d'arte senza le opere corrispondenti, sottolinea dunque i nomi e i titoli: invita lo spettatore all'indipendenza di pensiero e allo stesso tempo critica le regole del mondo dell'arte, in questo caso in particolare il sistema e i rapporti istituzionali. L'opera denuncia l'arte contemporanea iraniana.

Dello stesso anno ma concettualmente differente è *The Wallpaper*, realizzato con numerose fototessere dell'artista. Viene esposta per la prima volta proprio nel 2004 coprendo tutte le pareti dello studio di Hedayat con sue fototessere, in realtà una sola, quella del passaporto, ripetuta. È un'opera che, suscitando la curiosità dello spettatore, lo spinge ad avvicinarsi ai "puntini" presenti sulle pareti per poter vedere con maggiore precisione e così scopre che i puntini di *The Wallpaper* in realtà corrispondono al volto dell'artista. Allo stesso tempo, l'atmosfera creata dalla ripetizione ossessiva delle foto genera un senso di claustrofobia che spinge lo spettatore a uscire immediatamente dalla stanza. Questo l'effetto visivo e psicologico creato da Hedayat in *The Wallpaper*: mentre crea una sensazione di avvicinamento, come un invito per poter vedere meglio le foto, in realtà determina una sensazione di distanza. Un richiamo, un'attrazione e un'avversione, allo stesso tempo.

Nel *The Wallpaper* del 2011 si nota la volontà di Hedayat di andare oltre e prendere la distanza dalla figura della "donna iraniana" con cui in tanti casi gli artisti mediorientali o, meglio, le artiste iraniane si identificano per compiacere il mercato dell'arte contemporanea e poter comunicare con una rete più ampia di spettatori. Ghazaleh Hedayat abbandona infatti l'idea di utilizzare la fototessera del passaporto (l'idea iniziale), in cui porta il velo per le leggi della Repubblica Islamica dell'Iran e utilizza una fototessera scattata appositamente, senza il velo.

L'opera è basata sull'effetto di contemporanea attrazione e repulsione, ma senza sottolineare l'identità esoticamente definita, dal punto di vista dell'"altro".

⁹ *Pardis* in Persiano si riferisce ai grandi giardini. La parola *Pardis* è la base dell'Inglese *Paradise*, del Francese *Paradis* e dell'Italiano *Paradiso*.

¹⁰ In Italiano: Ritorno verso il museo.

Allo stesso tempo, Hedayat indaga la separazione tra vita privata e vita pubblica percepita in particolare durante la residenza negli Stati Uniti d'America e in Iran caratterizza il progetto *Peepholes* [Figura 3] del 2005. *Peepholes* contiene due serie di fotografie stampate nella dimensione di 30×30 centimetri e 10×10 centimetri. Nella serie più grande l'artista ha fotografato oggetti personali come le fotografie riprese dall'album di famiglia, il suo passaporto e l'impronta digitale. L'effetto visivo di eclisse nelle foto è dovuto dal fatto che gli oggetti sono stati ripresi e tutte le fotografie scattate o ri-scattate attraverso lo spioncino della porta. Le fotografie più piccole, invece, contengono scatti delle lettere scambiate tra l'artista e la famiglia, gli amici e le persone vicine. Durante il periodo di studio all'estero, mentre aspettava una lettera o chiamata dalla sua famiglia, riceve una convocazione dall'amministrazione statunitense a presentarsi per il processo di rilascio delle impronte digitali; la delusione di dover subire un processo del genere, perché Iraniana, l'ha spinto a creare questo progetto (Hosseinkhani, 2021, p. 101).

L'artista sfrutta la stessa dinamica e lo stesso effetto della macchina fotografica, una metafora dello sguardo e del controllo: da un lato la somiglianza tra lo spioncino della porta e la macchina fotografica e dall'altro lato la morbosità della visione tramite lo spioncino e in un modo nascosto. Analogamente il progetto tenta di diventare anche un'indagine verso l'origine, la famiglia e il luogo da cui proviene l'artista. Nella serie più piccola vi sono tutte fotografie tratte dagli album di famiglia e persone con cui l'artista ha un legame sentimentale. Il progetto inizia a San Francisco e continua nei viaggi verso il suo Paese di origine. Le figure e le presenze umane nelle fotografie comprese in questo progetto sono i membri della famiglia o i parenti dell'artista. Il progetto ridocumenta i vecchi album e tenta di portare le persone e i ricordi che appartengono al passato nel presente e viceversa.

La ricerca di se stessa avviata con il progetto appena visto continua con *Contact* del 2008, serie di fotografie in formato *contact* 6×7 centimetri. Grattando e cancellando la superficie delle fotografie con la carta vetrata o il taglierino, l'artista metaforicamente tenta di andare oltre il suo stesso corpo e più profondamente alla ricerca degli strati e della sua identità ossia cambiamenti che nel tempo l'artista stessa ha avuto.

Le possibilità e in ugual modo i limiti della macchina fotografica e in generale del *medium* della fotografia è al centro della ricerca di Hedayat. L'artista rivela soprattutto la mancanza di coinvolgimento di altri sensi della percezione umana, come il tatto. Al contrario della scultura, per esempio,

nella fotografia il tatto viene coinvolto nel modo più riduttivo possibile: la sottigliezza della carta fotografica e la superficie piatta e liscia della fotografia. L'artista dimostra come si può andare in profondità grattando l'immagine di se stessi fotografata e stampata su carta, ma nel dare più rilievo possibile al *medium* fotografia sta facendo una ricerca interna sulla sua identità e sul suo passato, come una metafora, un viaggio ed osservazione attraverso lo spoglio degli strati. Hedayat utilizza fotografie stampate che nel procedimento della cancellazione, eliminato il primo strato, lasciano una variazione di colore, in particolare rosso, come il colore della carne. Considerando che le immagini sono immagini della pelle dell'artista, tale effetto fa diventare il percorso e l'indagine più vicini alla realtà.

L'originalità di questa serie a livello tecnico, cioè fotografie cancellate o grattate, crea un ostacolo alla possibilità di riproduzione tecnica dell'opera. Tramite questa strategia, Hedayat, eliminando appunto la riproducibilità dell'opera, tenta di avvicinarsi agli altri *medium* come la pittura. Nelle parole dell'artista: «sento un rapporto di vicinanza maggiore con l'opera che non è riproducibile. Come la pittura» (Hedayat, 2013, Karname).

Una serie di fotografie dei dettagli del suo corpo; la scelta dell'autoritratto, gli oggetti, la tecnica, il processo di creazione e i titoli di questa serie; il tatto, il contatto, la pelle e i limiti della fotografia come un *medium*, diventano i materiali che creano il nucleo del suo progetto e che determinano un legame forte con una riflessione personale e intima dell'artista. A prescindere dall'atto di cancellare l'immagine fotografica eliminandola strato per strato, come una ricerca interna, per arrivare come risultato a una superficie ruvida e bianca, oltre che sulla violenza presente nel processo di creazione-cancellazione (pur sapendo che le fotografie sono l'immagine del corpo dell'artista), Hedayat si concentra sulla immediatezza del *medium* fotografia. Non solo per creare un'opera unica (originale) ma anche per far entrare il tempo nella realizzazione tecnica. Un aspetto che apparentemente potrebbe essere considerato la debolezza del *medium* fotografico, ma che allo stesso tempo rappresenta per l'artista il motivo di una tale scelta tecnica.

Hedayat, nelle proprie opere, prende anche posizione contro la propaganda presente nella letteratura, nella storia e nella storia dell'arte ferma da secoli nella memoria umana, togliendo e negando autorità allo sguardo patriarcale, a cui siamo abituati e educati (Torshizi, 2012, pp. 549-569).

Nel video *Eve's Apple* [Figura 4] del 2006 che prende il suo titolo da un gioco di parole¹¹, l'artista esegue una ripresa molto vicina della propria gola mentre deglutisce la propria saliva. Il video sembra quasi un fermo immagine poiché i movimenti sono ridotti al minimo. Nessuna musica, voce o rumore: il silenzio è invero presente nelle maggiori opere dell'artista; un silenzio o una voce silenziosa.

Nelle parole di Hedayat:

Pensavo che dicessimo sempre il "Pomo d'Adamo". Il "Pomo d'Adamo" è per creare la voce e dare la possibilità di parlare, ma fu Eva che per prima fece mangiare la mela e mandò l'uomo sulla terra. In questo video la mia gola - il Pomo d'Adamo - sembra immobile al primo sguardo, ma dopo alcuni secondi di osservazione si scopre che sto deglutendo la mia saliva. Come quando qualcuno tenta di dire qualcosa ma non è capace. La terra era il posto del suono. Il suono apparteneva ad Adamo e il silenzio al corpo di Eva. E ciò che è rimasto è il "Pomo di Adamo" (Heydari, 2018, Nooriato).

L'artista, perciò, offre allo spettatore la metafora di ingoiare il frutto proibito senza alcun senso di colpa. Hedayat qui presenta anche il suo interesse verso il silenzio come un concetto o metafora. L'opera si inserisce nella problematica dell'associazione del peccato alla donna, non solo all'interno della tradizione islamica ma anche di quella cristiana, ebraica e in generale biblica (Torshizi, 2012, pp. 549-569).

Il video di Hedayat è pertanto un altro esempio di opere di artisti iraniani che rifiutano di aderire alla "moda neo orientalista".

La rilevanza del processo di Hedayat non è solo nella ricerca sulla situazione femminile nel contesto iraniano e, come dichiara l'artista, nella volontà e nel tentativo di andare oltre ed esaminare la situazione femminile internazionale, ma anche nella sperimentazione del sottile margine tra la fotografia o l'artista come fotografo e altri *medium* come artista visuale. L'artista usa numerosi *medium*, ma sempre partendo o ritornando alla fotografia: dalla sottigliezza e immediatezza della carta fotografica e dal momento o tempo necessario per scattare una fotografia, arriva ad un processo lungo, più profondo nel concetto e dando più rilievo al materiale. Hedayat esamina così i limiti per poterli trasformare in possibilità visuali e concettuali per un fotografo.

¹¹ *Eve's Apple* è il Pomo d'Adamo.

Le opere di Hedayat, richiamando elementi femminili e di uso ordinario, non trasmettono nessuna caratteristica ornamentale. L'artista, nella rappresentazione diretta delle parti del proprio corpo, richiede una nuova e diversa lettura della sua identità femminile geopoliticamente caratterizzata.

A questo proposito, chiare ed efficaci le osservazioni di Anna Vanzan (1955-2020), iranista e islamologa, che scrive:

Se l'orientalismo d'un tempo riduceva il mondo femminile iraniano e musulmano in generale a figure di donne discinte in posa voyeuristica sullo sfondo di esotici ambienti quali harem e hammam, il neo orientalismo contemporaneo si alimenta di figure drappeggiate in informi veli che sottolineano comunque la (presunta) inferiorità di genere delle interessate. Dare voce alle donne d'Iran significa riconoscere gli enormi progressi e sforzi compiuti da un ampio segmento orizzontale, anziché premiare sempre e solo le "eccezioni" che si conformano all'idea che noi abbiamo delle donne "Altre". Al contempo, si deve riconoscere che la «Chador Art» alimenta progetto islamofobico che, nella sua versione intellettuale, si nutre di manufatti artistici; queste opere non sono neutre, bensì cariche di risvolti politici, così come lo è la loro accoglienza, volta a riaffermare la superiorità occidentale nei confronti delle culture "Altre" (Vanzan, 2014, p. 218-219).

In conclusione, per l'interesse del mercato occidentale ad una forma di neo orientalismo e per il disinteresse alla produzione storica, critica e artistica del Paese e in lingua madre, nonché per la mancanza di dibattito e studio critico dei fenomeni artistici iraniani, gli artisti e le artiste sono stati di rado intervistati o portati alla conoscenza dell'ambito internazionale, a differenza di quelli emigrati in altri Paesi che hanno usufruito del beneficio dei media e, ancora più importante, gli autori raramente sono stati tradotti in lingue occidentali. D'altro canto, mostre dedicate all'arte contemporanea iraniana in Occidente sono state per lo più organizzate da curatori non Iraniani a seguito di brevi soggiorni a Teheran.

Il presente scritto ha perciò sì preso in considerazione i preziosi contributi degli autori occidentali, ma ha dato maggiore attenzione alla bibliografia in Persiano e alle interviste delle artiste. Allo stesso modo, nelle pagine che precedono non si è volutamente parlato delle artiste iraniane di fama internazionale che vivono in Occidente le cui opere assecondano i desiderata del mercato internazionale – le serie fotografiche intitolate *Women of Allah* (1993-1997) di Shirin Neshat sono il primo esempio – che insiste nel dare una rappresentazione riduttiva e semplicistica della società iraniana

come fosse rimasta “congelata” nel 1979¹². Si è preferito offrire, invece, con un approccio realistico alle dinamiche sociali e artistiche, una rappresentazione dell’arte iraniana contemporanea seppure limitata ad alcune opere di due artiste che sperimentano e ricercano nuove forme di espressione nel continuo interagire con la società. Newsha Tavakolian e Ghazaleh Hedayat, rappresentano le diverse forme che assume l’arte contemporanea iraniana tanto nell’utilizzo della fotografia, dei *new media* e nella sperimentazione quanto nell’esprimere posizioni critiche anche a come dall’esterno si guarda a tale contesto. Queste artiste, che vivono e lavorano a Teheran, prendono espressamente distanza dalla «Chador Art», per affermare una visione più aderente alla realtà, alla scena artistica e al pensiero artistico contemporaneo del Paese ossia quello di andare oltre la «Chador Art».

¹² Da ricordare che Neshat lascia il Paese quattro anni prima della Rivoluzione islamica. Nel 1990 Shirin Neshat visita l’Iran per la prima volta dopo la sua partenza. Nonostante le sue posizioni fortemente critiche verso il sistema governativo iraniano, viene invitata a esporre alla *Prima Esposizione dell’Arte Concettuale* tenuta al Museo di Arte Contemporanea di Teheran, 24 giugno 2011 - 11 ottobre 2001. Shirin Neshat partecipa con una delle sue opere video intitolata *Tooba*.

Bibliografia

Aghdashlou, A. et al. (2016), *Dar Jostejuye Zamane Now: Daramadi bar Tari-khe Enteghadie Honare Moassere Iran* (a cura di Iman Afssarian), vol. 1, Nashre Herfe Honarmand, Teheran.

Akhgar, M. (2013), *Sath, Pust, Hofreh; Yaddashti bar Namayeshgahe "pusteh" Ghazaleh Hedayat dar Galerie Tarrahane Azad*, Herfe Honarmand, n. 49, pp. 116-117.

Akhgar, M. (2014), *Aya Tarikh Ghezavat Khahad Kard?*, Herfe Honarmand, n. 52, pp. 3-11.

Akhgar, M., Afssarian, I., Hedayat, G. (2017), *Mozakereye Mostaghim: Goftegye Iman Afssarian, Ghazaleh Hedayat va Majid Akhgar ba Shahab Fotouhi*, Herfe Honarmand, n. 61, pp. 145-157.

Akhgar, M., Afssarian, I., Torshizi F., Golshiri, B. (2016), *Kare Siasi: Goftegu ba Barbad Golshiri darbareye Honar va Siasat*, Herfe Honarmand, n. 60, pp. 67-77.

Amirebrahimi, S. et al. (2016), *Dar Jostejuye Zamane Now: Daramadi bar Tari-khe Enteghadie Honare Moassere Iran* (a cura di Iman Afssarian), vol. 2, Nashre Herfe Honarmand, Teheran.

Bababeyghi, S. (2017), *Negahi be Majmoueye "Blank Pages of an Iranian Photo Album"*, Akkassi (<https://www.akkasee.com/article>).

Bailey, D., Tawadros, G. (2003), *Veil: Veiling, Representation, and Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge.

Behdad, A., Gartlan, L. (2013), *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Getty Research Institute, Los Angeles.

Belting, H., Buddensieg, A., Weibel, P. (2013), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, The MIT Press, Cambridge.

Downey A., Irving M., Keshmirshekan H., (2009), *Different Sames: New Perspectives In Contemporary Iranian Art*, Thames & Hudson, London.

Eigner, S. (2010), *Art of the Middle East: Contemporary and Modern Art of the Arab World and Iran*, Merrell Publishers, London.

Ghabaian, A. (2011), *La Photographie Iranienne: Un Regard Sur La Creation Contemporaine En Iran*, Loco, Paris.

Ghabaian, A., Tavakolian, N. (2015), *Blank Pages of An Iranian Photo Album*, (a cura di) Brouwer, W., Passelaigue, M, Kehrer Verlag, Heidelberg.

Ghasemi, A. (2014), *Iran: Making space for New Media*, Re-directing east A-I-R Laboratory, Center of contemporary art, Ujazdowski Castl, 2014, Warsaw, in www.vimeo.com.

Gonzalez, D. (2014), *Keeping True to an Iranian Vision, Minus Big Money*, in The New York Times, New York.

Hedayat, G. (2004), *Ghazale Hedayat – Bedune Onvan (Ghabalejate Honarmandane Baghdare Irani dar Museye Honarhaye Moassere Tehran)* (Catalogo della mostra Khak Gallery, Teheran 2004).

Hedayat, G. (2006), *Peepholes*, (Catalogo della mostra, Rahe Abrisham Gallery, 2006, Teheran).

Hedayat, G. (2008), *The Strand and the Skin*, (Catalogo della mostra, Azad Gallery, Teheran, 2008).

Hedayat, G. (2012), *Amniyate Basteghi*, Herfe Honarmand, n. 45, pp. 132-134.

Hedayat, G. (2013a), *Crust*, (Catalogo della mostra, Azad Gallery, Teheran, 2013).

Hedayat, G. (2013b), *Az Be*, Herfe Honarmand, n. 45, p. 126.

Hedayat, G. (2013c), *Goftarhaye Karnama; Morour va Barressie Asare Ghazaleh Hedayat, Goftegu ba Honarmand*, Karnama (<https://www.kaarnamaa.com/single-post/hedaaiat-tsh>).

Hedayat, G. (2015), *Bygones*, (Catalogo della mostra, Ag Gallery, Teheran, 2015).

Hedayat, G. (2017a), *Dastani ke Ravayat Nashod: Gofteguye Ghazaleh Hedayat ba Newsha Tavakolian*, Herfe Honarmand, n. 64, pp. 18-35.

Hedayat, G. (2017b), *Dami Biasay, Aks haii ke Khamoush Mandand*, Herfe Honarmand, n. 61, p. 180.

Hedayat, G. (2017c), *Dastani ke Ravayat Nashod: Gofteguye Ghazaleh Hedayat ba Newsha Tavakolian*, in Herfe: Honarmand, n. 64, p. 22.

Hedayat, G. (2017d), *Nim Negahi be Gerayeshhaye Entezai dar Akkassie Donyaye Gharb va Iran*, Herfe Honarmand, n. 66, pp. 2-13.

Hemami, T., Hedayat, G. (2010), *A Collective Narrative of Tehran*, Intersection for the Arts, San Francisco (<https://www.taraneh-hemami.com/ghazaleh-hedayat2>).

Heydari, E. (2018), *Ghazaleh Hedayat; Nadide ha va Nashenideh ha*, Nooriato, (<https://nooriato.com>).

Hosseinkhani, M. (2019), *New Media Art in Iran 1997-2017. Gli approcci tematici piu significativi nelle opere di Barbad Golshiri e Newsha Tavakolian*, in Bertuzzi, A., Pollini, G., Rossi, M. (a cura di), *In corso d'Opera 3. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*, Campisano Editore, Roma.

Hosseinkhani, M. (2021), *Arte contemporanea in Iran. Un percorso storico fra esperienze più significative*, Aracne Editore, Roma.

Imber, K. (2016), *Unveiling the Voice: The politics and poetics of the voice in Iranian women's art*. Prova finale in Filosofia, Birkbeck, University of London.

Issa, R. (2008), *Iranian Photography Now*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.

Keshmirshekan H., (2007), *Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourses*, in *Iranian Studies*, Vol. 40, n. 3, pp. 335–366.

Keshmirshekan H., (2011), *Amidst Shadow and Light: Contemporary Iranian Art and Artists*, Hong Kong, Liaoning Creative Press Ltd, Hong Kong.

Keshmirshekan H., (2013), *Iranian Contemporary Art: New Perspectives*, Sagi Book, London.

Kowsari, A. (2010), *Listen*, (Catalogo della mostra, Aran gallery, Teheran, 2010).

Kristen, G. (2013), *She Who Tells a Story Women Photographers from Iran and the Arab World*, MFA Publications, Boston.

Moaveni, M. (2013), *Through a Story, a Look into Iran: Newsha Tavakolian's Portraiture*, In Time, 23 April.

Pinotti, A., Somaini, A. (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino.

Pinto, R. (2012), *Nuove geografie artistiche: le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia Books, Milano.

Said, E. (2012 [1978]), *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano.

Sheehan, T. (2014), *Photography, History, Difference*, Dartmouth College Press, Hanover.

Tagg, J. (1988), *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Massachusetts Press.

Taghiouf, P. (2004), *Namayeshgah Ghazale Hedayat, Bedune Onvan (Ghabajate Honarmandane Baghdare Irani dar Museye Honarhaye Moassere Tehran)*, (Catalogo della mostra, Khak gallery, Teheran, 2004).

Tavakolian, N. (2012), *Look*, (Catalogo della mostra, Aaran gallery, Teheran, 2012).

Tavakolian, N. (2016), *Fotogiornaliste Sarshenasse Irani dar Goftegu ba Farvardin: Man "Newsha" Shanzdah Sal Daram*, Nashrieh Daneshjouie Farvardin, Teheran.

Tolouei, M. (2017), *Sedaye Nasle ki Boudi? Namayeshe Asare Newsha Tavakolian dar Galerye Abanbar*, Tandis, n. 351-352, p. 11.

Torshizi, F. (2012), *The Unveiled Apple: Ethnicity, Gender, and the Limits of Inter-discursive Interpretation of Iranian Contemporary Art*, Iranian Studies, Taylor & Francis, Vol. 45, n. 4, pp. 549-569.

Vanzan, A. (2005), *Un secolo di femminismo in Iran: trasformazioni, strategie, sviluppi*, Viella, Roma.

Vanzan, A. (2014), *Ciador Art: neo Orientalismo e repressione*, Franco Angeli, Milano.

Weiss, M. (2012), *Light from the Middle East: New Photography*, Steidl, Göttingen.