

# IRANIAN

contemporary iranian  
videoartists and photographers

## preview of the past

Konzept und Umsetzung  
Concept and realisation

Sini Coreth, Julia Allerstorfer, Barbara Putz-Plecko  
in Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen  
in cooperation with the artists

*di:*angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien  
University of Applied Arts Vienna

**Ausstellungszentrum der Universität für angewandte Kunst**  
Heiligenkreuzerhof, 1010 Wien

10. Nov. – 10. Dec. 2010

# Vorwort und Dank

Barbara Putz-Plecko  
Univ.-Prof., Vizerektorin Universität für angewandte Kunst Wien

Kunst schafft Gegenwart, sie schreibt Geschichte und entwirft Zukunft. Im künstlerischen Handeln zeichnen, untersuchen und gestalten wir Welt; in ihm verschränken sich individuelle und gesellschaftliche Realitäten zu einem Konglomerat von Erfahrung und Wissen, von Ahnung und Vision. Die unterschiedlichen künstlerischen Zugänge, Denkbewegungen und Arbeitsweisen bilden neben- und miteinander gewissermaßen „Landkarten“. Und sie öffnen darüber einen wertvollen, produktiven Reflexions- und Verhandlungsraum – zum Beispiel für Differenz und die Frage nach dem Warum, Wie und Wohin.

Im Sinne einer grundlegenden Idee von Universität versteht sich die Universität für angewandte Kunst Wien als ein eben solcher Ort der intensiven Entwicklung und Reflexion von Ideen und ihrer künstlerischen Artikulationen; als ein Ort der freien und offenen Auseinandersetzung, als eine Institution, zu deren ersten Aufgaben es gehört, Bildungsprozesse (und nicht allein Ausbildung) zu initiieren, zu unterstützen und zu gestalten.

Dafür sind der Blick und die Bewegung über vielerlei Grenzen hinaus wichtig und unverzichtbar; dies ermöglicht andere und neue Perspektiven kennenzulernen und selbst zu entwerfen, die Routinen zu unterbrechen und Entwicklung auf eine weiter gefasste Basis zu stellen. In diesem Sinne war das Angebot, eine Begegnung mit iranischer Gegenwartskunst in den Ausstellungsräumen der Universität herzustellen, interessant und willkommen. Ich danke meiner Künstlerkollegin Sini Coreth, die nach mehreren Reisen in den Iran und Recherchen im Feld aktueller künstlerischer Produktion vor allem in Teheran, die Initiative ergriff und eine Sammlung von Videos und Fotografien, wertvolle Erfahrungen, ihr Wissen und ihre Kontakte der Angewandten zur Verfügung stellte.

Die intensive Beschäftigung mit den künstlerischen Arbeiten warf gleichermaßen Fragen hinsichtlich möglicher, den Arbeitsmodi entsprechender Präsentations- und Vermittlungsformen auf, wie Fragen nach solchen Ausstellungen impliziten Konstruktionen, Ein- und Ausschlüssen und Fragen nach den Bedingungen künstlerischer Produktion, respektive ihrer angemessenen Kontextualisierung. Schließlich erwies sich als sinnvoll und naheliegend, diese Themen mit jungen iranischen Künstler\_innen, die in Wien leben und arbeiten und sich in ihren Studien mit verschiedenen Aspekten künstlerischer Produktion befassen, weiterzudenken und diese in die Ausstellungsentwicklung mit einzubeziehen.

An dieser Stelle sei Julia Allerstorfer herzlich gedankt, die damals als Kunsthistorikerin für ihre Dissertation gerade die Gegenwartskunst im Iran bearbeitete und ihre kunstwissenschaftliche Expertise in das Ausstellungsprojekt einbrachte. Aus ihren Kontakten zur jungen iranischen Kunstszene formte sich schließlich ein Beitrag einer Künstlerin und dreier Künstler, die – aus Teheran kommend – derzeit in Wien (bzw. London) leben und arbeiten.

Schließlich wurde mit dem Ausstellungsdisplay - mit Baugerüsten, die als offene und variable Konstruktionselemente der formalen Geschlossenheit des barocken Ausstellungsraumes widersprachen – eine Form der Präsentation gewählt, die einerseits mögliche Bezüge zwischen den Arbeiten herstellte, andererseits aber auch diese Möglichkeitsform zum Thema machte.

Die Ausstellung und das umfangreiche Rahmenprogramm haben von allen Beteiligten ein großes Maß an Engagement, Arbeit und Vertrauen abverlangt. Insofern möchte ich Ihnen allen herzlich für Ihren persönlichen Einsatz danken: den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, Elfriede Jelinek, die einen unveröffentlichten Text zur Verfügung gestellt hat, Sini Coreth und Julia Allerstorfer, allen Mitarbeiter\_innen der Universität, die diese Ausstellung mit aufgebaut, betreut und fotografisch dokumentiert haben, unserem Sponsor Herrn Rahimi und meiner Kollegin Dr. Katharina Jesberger, Kunsthistorikerin, die speziell zu den Videoarbeiten einen Katalogbeitrag verfasst hat. Und schließlich Dank – last but definitely not least – an Dr. Gerald Bast, Rektor der Universität für angewandte Kunst, für sein persönliches Interesse, die klare Zustimmung und all die Unterstützung, derer ein solches Projekt essentiell bedarf.

Nicht zuletzt hat auch das große Publikumsinteresse allen Einsatz gewürdigt.

Die Ihnen hier vorgestellte Publikation lässt die Ausstellung nun nochmals erscheinen. Und sie versteht sich weniger als Abschluss als vielmehr als Einladung, Begegnung, Austausch und Diskussion um Positionen weiterzuführen.

# Foreword and Acknowledgements

Barbara Putz-Plecko  
Prof., Vice-Rector of the University of Applied Arts Vienna

Art is a creator of the present, it is a writer of history, a designer of the future. In the practice of the arts, what we draw, what we explore, what we give form to is simply the world, individual and social realities intersect, forming a conglomeration of experience, knowledge, intuition and vision. The variety of artistic approaches, patterns of thought and methods of work constitute, in a sense, together and separately, what one might call “maps”, the area mapped being one of valuable, productive debate and reflection – on diversity, for example, or on the questions of why, how, or in what direction?

In the sense of a fundamental idea of what a university should be, the University of Applied Arts Vienna sees itself as such a forum for intensive development of and reflection upon ideas and their artistic articulation, a place of free and open encounter, an institution whose primary tasks include the initiation, support and implementation of educative processes (and not education alone).

For this, the ability to look beyond and transgress boundaries of many kinds is important, it is essential; it enables us to discover other, new perspectives and to create perspectives of our own; it allows us to break with routines and to develop on a broader basis.

In this sense, the proposal to organize an encounter with contemporary Iranian art in the University's exhibition space was welcomed with interest. I would like to thank my artist colleague, Sini Coreth, who, after many trips to Iran and considerable research in the area of current artistic production in Teheran in particular, took this initiative and made available to the University a collection of videos and photographs as well as her valuable experience, knowledge and personal contacts.

A close look at the work of the artists led us to raise questions about possible forms of presentation and transmission that would reflect the artists' approach to their work, obvious questions concerning construction, inclusion and exclusion, as well as the question of how to place in an overall context the conditions in which the works were produced. In thinking these questions through, we found it useful, during the development phase of the exhibition, to solicit the collaboration of young Iranian artists who live, work and study in Vienna and who concern themselves with various aspects of artistic production.

Here, sincerest thanks are due to Julia Allerstorfer who, at the time, as art historian researching contemporary Iranian art for her dissertation, contributed expertise to the exhibition project. Her many contacts among Iranian artists eventually bore the fruit of an active participation by four artists – one woman and three men – originally from Teheran and now living and working in Vienna or London. For the exhibition, a form of presentation was finally chosen – scaffolding consisting of open, variable elements that stood in sharp contrast to the formal, closed-in character of the baroque interiors used for display – which, on the one hand, suggested possible connections between works exhibited, and, on the other, could itself be seen as a subject for reflection.

The exhibition and the extensive framework program demanded a great deal of commitment, work and trust on the part of everyone involved. I would like, therefore, to thank you all for your personal contributions: the artists themselves; Elfriede Jelinek, who made an unpublished text available to us; Sini Coreth and Julia Allerstorfer; all my university colleagues who worked together to build, supervise and photographically document the exhibition; our sponsor Mr. Rahimi; and my colleague, Dr. Katharina Jesberger, art historian, who, specially for the catalog, wrote a piece on the video works exhibited. Last but definitely not least, my thanks to Dr. Gerald Bast, Rector of the University of Applied Arts, for his personal interest, his unequivocal approval of the undertaking and all his support, without which it would not have been possible.

It must also be said, finally, that the great interest on the part of the public more than justified the effort.

The present publication once again puts the works on display. However, the catalog should not be seen as a closure, but rather as an invitation to carry on the encounter, the exchange, the discussion of points of view.

## Realisierung

Sini Coreth  
Installations- und Video Künstlerin

In Oman 2002 hatte ich meinen ersten indirekten Kontakt mit der modernen iranischen Kultur. In der Omanischen Kunstszene, in der ich sehr präsent war, gab es einen starken künstlerischen Einfluß des Nachbarlandes Iran. In Form von Künstleraustausch, Workshops und Einladungen von iranischen Künstlern für Lehrveranstaltungen.

Im Frühsommer 2000 zeigte die Kunsthalle Wien eine Ausstellung von den Arbeiten der Exil-Iranerin Shirin Neshat. Es gab viele Momente des „deja vue“ aber auch eine aufkommende Neugier, mehr von der iranischen Kunstszene zu erfahren. Dann drängten künstlerische Kooperationen mit Ländern wie Jemen und Oman dieses Interesse in den Hintergrund.

Mit dem Beginn des Iraq Krieges 2003, konnte man in Oman die amerikanischen Flugzeuge über unsere Köpfe hinweg fliegen sehen und der Krieg im Iraq war in den Nachrichten allzeit gegenwärtig. Erst die Wahl von Mahmoud Ahmadinedschad zum Präsidenten 2005 öffnete ein mediales Fenster auf den Iran. Themen über den Alltag der Bevölkerung blieben jedoch ausgespart.

Viele iranische KünstlerInnen hatten eine neue Heimat im Ausland gefunden, aber wie überlebt die Kunst im Iran, der Seismograph eines Landes? Diese offene Frage interessierte mich. 2008 reiste ich nach Iran, um frei vom Einfluß der täglichen Nachrichten in Presse und Fernsehen die Kunstszene Tehrans zu erleben. Die wunderbar großzügige iranische Gastfreundschaft ermöglichte mir, gezielte Einblicke in das Kunstleben und gute Kontakte zu den KünstlerInnen Tehrans zu bekommen. Mit einem umfangreichen Informationsmaterial im Gepäck und den Wünschen auf ein baldiges Wiederkommen im Ohr, begab ich mich auf meinen Rückflug

Mein Ziel war es, eine Ausstellung über Iranische Kunst in Österreich zu machen als Statement für die iranischen KünstlerInnen, die weiter im Iran leben und arbeiten.

Dank Univ.-Prof. Vizerektorin Barbara Putz Plecko, mit der ich schon einige Ausstellungen in verschiedenen arabischen Ländern gemacht hatte, legten wir Dr. Gerald Bast, Rektor der Universität für angewandte Kunst, eine Urfassung von „IRAN preview of the past“ vor. Dieses Treffen wurde zum Spatenstich für die Ausstellung. Das Ausstellungszentrum der Universität für angewandte Kunst, der Heiligenkreuzerhof aus dem 16., 17. Jahrhundert, wurde mit „IRAN preview of the past“ zur Schnittstelle zwischen zwei Kulturen, der österreichischen Barockarchitektur und der Gegenwartskunst aus dem Iran.

Mein besonderer Dank gilt der Universität für angewandte Kunst Wien und allen, die an der Realisierung der Ausstellung IRAN preview of the past und der Erstellung des Internet Kataloges beteiligt waren.

## Making it a reality

Sini Coreth  
Installation and video artist

I had my first indirect contact with modern Iranian culture in Oman in 2002. In the Omani art scene, in which I was very present, there was a strong artistic influence from neighboring Iran – in the form of artist exchange, workshops and invitations to give lectures. In the early summer of 2000, the Kunsthalle Wien had exhibited work by the exile Iranian, Shirin Neshat. There were many moments of déjà vu, but the exhibition also gave rise to a desire to learn more about the Iranian art scene. This interest then faded into the background as a result of growing cooperation with countries such as Yemen and Oman. When the Iraq war broke out in 2003, American planes could be seen flying overhead in Oman, and the war in Iraq was constantly present in the news. It was only in 2005, when Mahmoud Ahmadinejad was elected president, that the media opened a window onto Iran. Topics having to do with everyday life of people in the country, however, were not dealt with.

Many Iranian artists had found a new home abroad. But in Iran itself, how did art survive? The seismograph of a country. This open question interested me. In 2008, I traveled to Iran in order to experience the art scene in Teheran, free from the influence of the daily news in the press and on television. The wonderfully generous hospitality of the Iranians made it possible for me to gain specific insights into the local art world and to establish good contacts with artists in Teheran. With a wealth of informative material as baggage and with people's wishes for me to come back soon echoing in my ear, I then set out on my journey home.

My aim was now to organize an exhibition of Iranian art in Austria as a statement for the Iranian artists who continue to live and work in Iran. Thanks to Professor Barbara Putz-Plecko, Vice-Rector of the University of Applied Arts Vienna, with whom I had already organized a number of exhibitions in Arab countries, I was able, together with her, to propose a draft project, "IRAN preview of the past", to Dr. Gerald Bast, Rector of the University of Applied Arts Vienna. This meeting broke the ground for the exhibition. The University's exhibition center, the Heiligenkreuzerhof, dating back to the 16th and 17th centuries, became an interface between two cultures – Austrian baroque architecture and contemporary art from Iran. I am particularly indebted to the University of Applied Arts Vienna and to all those who contributed to making the exhibition "IRAN preview of the past" a reality and to all those who took an active part in creating the catalog on the Internet.

# Iran: A Preview of the Past

Ein Rundgang durch die Ausstellung im Heiligenkreuzerhof  
Julia Allerstorfer

Unter dem Motto „Preview of the Past“ wurde von den Kuratorinnen Sini Coreth, Barbara Putz-Plecko und mir der Versuch unternommen, bestimmte Aspekte und Facetten des künstlerischen Schaffens einer aufbruchswilligen und jungen „iranischen“<sup>1</sup> Avantgarde - wie sie in Teheran und auch in Wien existiert - aufzuzeigen.

Die Idee einer Ausstellung generierte aus einer Reise nach Teheran, die Sini Coreth im Jahr 2008 tätigte und von der sie mit zahlreichen wertvollen Kontakten zu Künstlerinnen und Künstlern und interessanten Positionen in den Medien Fotografie und Video zurück nach Österreich kehrte. Schließlich ermöglichte Barbara Putz-Plecko, Vizerektorin und Professorin an der Universität für angewandte Kunst in Wien, eine Realisierung des Konzepts in den Historischen Festräumen des Heiligenkreuzerhofes in der Wiener Innenstadt.<sup>2</sup> Als Ausgangsbasis diente vorerst das bereits erwähnte, reichhaltige Material von Fotograf/innen und Videokünstler/innen aus der iranischen Hauptstadt. Diese Fotografien und Videoarbeiten, die in den Zeitraum von 2002-2008 zu datieren sind, reflektieren auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise individuelle, stark soziopolitisch gefärbte Bestandsaufnahmen der landesinternen Situation. Das in den Ausstellungstitel integrierte Paradoxon einer Vorschau oder Vorausschau, also einer „Preview“ von bereits vergangenen bzw. historischen Ereignissen Irans bezieht sich auf die von den Künstler/innen vermutete, befürchtete oder beobachtete Wiederholung in der Gegenwart. So sind in zahlreichen künstlerischen Positionen vor allem Aspekte der Geschichte Irans im 20. Jahrhundert (wie beispielsweise die Iranische Revolution, der Iran-Irak-Krieg etc.) sowie deren Effekte auf den Alltag, die Gesellschaft, das Kollektiv und vor allem auf das Individuum (der Künstlerperson) präsent. Die Arbeiten illustrieren, wie düstere Gedanken, Gefühle und Vorahnungen hinsichtlich ungewisser Ereignisse in der Zukunft in die Sprache der Kunst transferiert werden und auf welche Weise diese psychische Befindlichkeiten gesellschaftlicher oder persönlich-individueller Natur widerspiegeln.

Das Vorhaben, Fotografien und Videos von insgesamt 14 Künstlern und Künstlerinnen aus dem Iran<sup>3</sup> in den Räumlichkeiten im Heiligenkreuzerhof zu zeigen, wurde im Zuge der Ausstellungsplanung durch eine weitere, das Gesamtkonzept durchaus bereichernde Idee erweitert. Die Kuratorinnen einigten sich, Positionen von einer Fotografin und drei Fotografen iranischer Herkunft, die derzeit in Wien leben und studieren<sup>4</sup>, sowie einer ebenfalls in Wien ansässigen Anthropologin und Weblog-Gründerin<sup>5</sup> mit iranischen Wurzeln in die Ausstellung zu integrieren. Der kuratorische Leitgedanke, künstlerische Werke von Kunstschaaffenden aus dem Iran mit jenen von Künstler/innen aus der iranischen Diaspora gegenüberzustellen, wurde bereits in anderen Ausstellungen „iranischer“ Gegenwartskunst realisiert.<sup>6</sup> Mit diesem konzeptuellen Anspruch wurde intendiert, einer anthropologisierenden, exotisierenden oder „orientalisierenden“ und daher problematischen Rezeption<sup>7</sup> der Werke durch ein nordamerikanisches/ europäisches – in diesem Fall österreichisches – Publikum entgegenzusteuern. „Iranische“ Kunst sollte durch diese kuratorische Konzeption nicht in eine Region Vorderasiens oder im sogenannten, klickehaften Begriff des „Orients“ und die damit verbundenen Assoziationen wie beispielsweise „Islam“, „Fundamentalismus“, „Mullah-Regime“, „Tschador“ etc. subsumiert und verortet werden. Die Einbindung von „iranischer“ Kunst, die von in Wien tätigen Künstlerinnen und Künstlern produziert wurde, könnte - so das Anliegen der Kuratorinnen - einseitige, eurozentristische und stereotype Denkmuster zumindest teilweise aufbrechen und zu einer tiefgreifenderen Reflexion anregen.

Somit wurden im Heiligenkreuzerhof letztendlich ausgewählte Exponate von acht Videokünstlerinnen und Videokünstlern und zehn Fotografinnen und Fotografen präsentiert, die entweder in Teheran oder in Wien leben und arbeiten. Diese Werke gestatten einen sehr intimen Einblick in kursierende Emotionen und Stimmungen, die von den Künstlerinnen und Künstlern in subtiler, vielschichtiger und auch sarkastisch-ironisierender Manier verarbeitet wurden. In Anbetracht der Arbeiten lassen sich verschiedene thematische Gruppen feststellen, die im Zuge einer intensiveren Auseinandersetzung inhaltlich dann wiederum aufeinander zu verweisen scheinen. Der Blick von der Vergangenheit in die Zukunft, von der Gegenwart in die Vergangenheit oder von der Gegenwart auf zeitgenössische Tendenzen kann dokumentarisch-sachlich, spielerisch-ironisierend, fragend-anklagend-kritisierend, neurotisch-pessimistisch, frustriert-depressiv etc. erfolgen. Allen gemein ist die stets präsente Ungewissheit, die sich vorsichtig vorantastende Suche nach Antworten auf Fragen nach dem was war, was ist und vor allem nach dem, was noch kommen wird.

In der Folge möchte ich einen virtuellen Rundgang durch die sieben Zimmer der Ausstellung „Iran: Preview of the Past“ in den Historischen Festräumen des Heiligenkreuzerhofes (nach)skizzieren und einige formale und inhaltliche Erläuterungen und Gedanken zu den einzelnen Exponaten anführen. Vorweg ist natürlich auf die unkonventionelle und äußerst spannungsvolle Synthese von „alt“ und „neu“ hinzuweisen: Ein Eindruck, der aus der Integration von modernen Medien - Fotografien und Videoinstallationen - in die restaurierten, auf das 13. Jahrhundert zurückgehenden, später barockisierten und im 18. Jahrhundert nochmals umgestalteten Räumlichkeiten der Prälatur resultiert.

Nach dem Betreten des ersten Raumes stach eine zweiteilige installative Multimediaarbeit von Nasser Teymourpour mit den Titeln „You cannot see the whole story“ und „The most private messages – A message for future“ (From Nothing Series), beide aus dem Jahr 2010, ins Auge. Beide Werke des Künstlers weisen trotz der einfachen und klaren Formgebung eine äußerst komplexe, konzeptuelle Struktur auf. Jeweils eine Fotografie ist auf der Oberfläche einer weißen, podestartigen Basis installiert, in welche die Arbeitstitel eingraviert wurden. Der Künstler evokiert mit den Bezeichnungen „You cannot see the whole story“ oder „The most private messages – A message for future“ ganz bewusst Irritation. Der Rezipient fühlt sich dazu aufgefordert, die Inhalte, die sich laut Betitelung in den Arbeiten manifestieren, ausfindig zu machen und zu verstehen. Wirft man aber einen Blick auf diese Bilder, wird man vergeblich nach einer offensichtlichen und klaren Botschaft suchen, auch wenn bestimmte Elemente wie Kalligrafie und Ausschnitte von scheinbar realen Sachverhalten zumindest einem iranischen Publikum vertraut sind. Die Botschaft bleibt kodifiziert, verschlüsselt, unterschwellig und somit auch ein Geheimnis des Künstlers. Teymourpour selbst sagt, es handle sich hier um zusammengeschnittene, unleserliche Botschaften an oder für die Zukunft, die aber versteckt bleiben. Mit diesem Anspruch verweist er auf die generelle Problematik von kommunikativen Prozessen und schafft vielfältige Möglichkeiten einer Interpretation seiner Werke.

In etwa gegenüber positioniert, tritt Teymourpours Arbeit mit dem Video „Ancestor's Ghost Shadow“ (2008) von Khosro Khosravi in Interaktion. Die kurzen Videosequenzen zeigen verschiedene Situationen im öffentlichen Raum und untersuchen, so Khosravi, die verschiedenen kulturellen Aspekte einer Zivilisation und verweisen auf die wechselseitigen Bezüge und Verbindungen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart in östlichen Kulturen. Anfangs sind verschiedene, stark schematisierte, gemalte menschliche Figuren in unterschiedlichen Posen zu sehen, die - gemäß der Leserichtung der persischen Schriftzüge unterhalb - von rechts nach links gefilmt worden sind. Nach etwa 30 Sekunden verblenden die Bilder der „Vorfahren“ und schreiben sich in eine zeitgenössische, städtische Szenerie mit Passanten vor einer Blendarkade ein. Die Ahnen scheinen in der zeitgenössischen Bevölkerung weiterzuleben. Der Künstler selbst beschreibt seine Arbeit auf folgende Art und Weise: „This video contains different chapters that show some permanent and contemporary characteristics of a historical civilization. I've tried to reach to a real and plain description by combining simple animations and documentary images. This is what is going on around me as I believe.“<sup>8</sup>

Ebenfalls im ersten Raum präsentiert wurden zwei Positionen von Künstlerinnen aus Teheran. Von Shadafarin Ghadirians Fotozyklen mit den Titeln „West by East“ und „Real Ones“ (beide 2004) waren jeweils drei Arbeiten in einer Glasvitrine zu sehen. Ghadirian beschäftigt sich hier mit gesellschaftlichen und politischen Einschränkungen und Konventionen, die meist am Körper der Frau ausgetragen werden. Die schwarzen Übermalungen verweisen offensichtlich auf die in Iran gängigen Zensurmaßnahmen. Dieses politische Verfahren will Massenmedien oder Inhalte im persönlichen Informationsverkehr kontrollieren und unerwünschte Inhalte unterdrücken, die den Gesetzen zuwiderlaufen. Derlei Tendenzen sind auch im Bereich der Bildung und des Unterrichts ersichtlich, wie Ghadirians Serie „Real Ones“ erkennen lässt. Es handelt sich dabei um Abbildungen aus Büchern über die europäische Kunstgeschichte, um klassische Darstellungen der Frau in Form von Malerei oder Skulptur aus Epochen der Gotik, Renaissance und Barock. Die nackten Partien der Dargestellten sind mit einem schwarzen Filzstift „korrigiert“ bzw. übermalt worden, um den Ansprüchen der Zensur gerecht zu werden. Ghadirian hat diese, bereits „zensurierten“ Abbildungen aus einem Buch der Bibliothek einer Teheraner Universität gescannt und fotografiert. In einem scheinbar appropriativen Akt hat sie diese Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst und ihnen somit den fraglichen Status eines Kunstwerkes beigemessen. Dieser wird jedoch aufgrund der Übermalungen und Ghadirians ironischer Betitelung mit „Real Ones“ gleichzeitig wieder unterlaufen.

Eine andere Strategie verfolgt die Künstlerin in der Serie „West by East“. Hier inszenierte sie posierende, unverschleierte weibliche Modelle in kurzen Röcken und schulterfreien Oberteilen in ihrem Atelier. Bevor Ghadirian fotografierte, platzierte sie eine Glasplatte vor die Protagonistinnen und „übermalte“ die nackten körperlichen Partien und das Haar. Interessant erscheint diesbezüglich eine Äußerung Ghadirians über ihre ambivalente Meinung bezüglich Zensurmaßnahmen: „You know, first we censor ourselves. It is very hard for us, we should tell a story in a way we can and in a way it is possible, and that's because we work much stronger I think... I prefer to show reality and work for myself, so I have my freedom.“<sup>9</sup>

Mehrere Atashis fotografische Arbeit wurde an einer Wandstelle des Raumes platziert, die eine bogenförmige Scheinarchitektur mit einem illusionistischen Ausblick aufweist. Bei dem Werk aus der Serie mit dem Titel „Fear and Loathing“ (2006) handelt es sich um die Fotografie von einer Malerei, welche die Künstlerin an einem Studiofenster ihres Teheraner Ateliers auftrug. Mit der Konzeption als „Fenster“ und in der spezifischen Positionierung verdeckt, ersetzt und überschreibt Atashis Arbeit quasi die illusionistischen Wandmalereien, die eigentlich hinter dem Bogen der Scheinarchitektur sichtbar sind. Zwiespältige Gefühle der Angst und der Abscheu erfahren hier sowohl in formaler als auch in thematischer Hinsicht ihre künstlerische Umsetzung. Die großformatige, quasi als „Fenster“ konzipierte Arbeit zeigt einen Ausblick auf ein städtisches Umfeld. Verunklärt wird diese Perspektive jedoch durch die schwarze, auf das Glas aufgetragene Malerei, die unseren Blick trübt und eine Atmosphäre der Verunsicherung schafft. Diese Zeichensetzungen - in denen sich auch monströse Phantasiewesen erkennen lassen - scheinen Atashis Frustration und Pessimismus gegenüber der „Welt draußen“ zu reflektieren, die sie im wahrsten Sinne des Wortes teilweise „schwarz gemalt“ hat. „I was destined to be born in this spiritless, timeless

era“ meint die Künstlerin selbst: “It is like I am the lost spirit that Hegel heard during his last breathes!”<sup>10</sup> Und so vereint auch “Fear and Loathing” Aspekte der Einsamkeit und Paranoia, die durch die Glasplatte ihren Ausdruck finden, die zwar einerseits imaginativen Kontakt zur Außenwelt herstellt, andererseits jedoch einen beschränkten Ausschnitt der Realität widerspiegelt, der, verstärkt durch die materialische Notizen Atastis, Isolation stiftet.

Der zweite Raum zeichnete sich gestalterisch durch sehr spezielle Präsentationsformen aus. Zum einen war an einer Wandseite eine Glasvitrine mit Fotomontagen der Künstlerin Afshan Ketabchi angebracht, auf die Arbeiten von Peyman Hooshmandzadeh in derselben Technik im Postkartformat gelegt wurden, die von Besucher/innen der Ausstellung mitgenommen werden konnten. Unterhalb der Glasvitrine war eine Audioinstallation mit einem von Efrideh Jelinek verfassten Text über den Schleier bzw. die Verschleierung positioniert. In der Mitte des Zimmers befand sich ein Perserteppich auf einer Stahlkonstruktion in Stuzhöhe, auf dem die Besucher/innen Platz nehmen konnten, um in Ruhe der Audioinstallation zuzuhören. An der Wand gegenüber der Glasvitrine hingen zwei Fotomontagen des Künstlers Ramin Haerizadeh.

Für ihre Serie “Harem Project” (2006), von der drei Arbeiten mit den Titeln „The Whip“, „The Wire Biber“ und „The Robe“ ausgestellt wurden, ließ sich Afshan Ketabchi von Malereien aus der Qajaren-Zeit (1779-1925), der persischen Buch- und Miniaturmalerei sowie klassischen Darstellungen der Odaliske inspirieren. Ihre Protagonistinnen versah die Künstlerin mit latent erotischen Masken, Kostümen und Requisiten, die eine Mischung aus zeitgenössischen und historischen Elementen darstellen. Ketabchis Intention war es, die Paradoxien einer Gesellschaft, in den Frauen wie sie leben und arbeiten, aufzuzeigen. Der Ausdruck Harem bezeichnet einen Schutzraum, einen Ort der Zurückgezogenheit. Historisch war es ein abgeschlossener und bewachter Wohnbereich eines Serails oder Hauses, in dem Frauen eines muslimischen Würdenträgers oder Familienoberhauptes lebten. Lediglich dem Ehemann war es gestattet, diesen Bereich zu betreten, vor dem Verlassen des Harems mussten sich die Frauen vollständig verschleiern. Aufgrund dieser Einschränkungen - so Ketabchi - waren Liebesaffären unter den Frauen nichts Ungewöhnliches: „In Gesellschaften des Nahen Ostens ist die dadurch entstandene Konfusion zwischen den überlieferten Traditionen und den Aspekten des modernen Lebens in den ungewöhnlichen Verhaltensweisen hinichtlich sexueller Beziehungen zum Beispiel noch sichtbar. Dies hat erhebliche Auswirkungen auf die jungen Menschen unserer Gesellschaft.“<sup>11</sup> Peyman Hooshmandzadehs Fotomontagen aus dem Zyklus „Time“ (2006) mit vier unterschiedlichen Wohnen im Postkartformat formieren quasi das „männliche“ Pendant zu Afshan Ketabchis „Harem Project“. Dargestellt sind populäre religiöse Heilige mit einem ikonartigen Charakter, die in bunten und kräftigen Farben inmitten einer Bordüre eines Gebetssteppichs erscheinen. In jedem der Bilder sieht man eine Uhr, die zum einen auf den Titel „Time“ und zum anderen auf die in zahlreichen iranischen Haushalten gebäuhlichen Gebetsmatten mit integrierten Zeitmesser verweist. Die äußerst schönen Porträts illustrieren die heiligen Märtyrer Hazrat Ali, Imam Hassan und Imam Hussein, die in der Ikonografie des schiitischen Islams eine bedeutende Rolle spielen und Teil der religiös-komplexierten, visuellen Alltagskultur im öffentlichen Raum bilden. Warum greift ein zeitgenössischer Künstler auf derartige Bilder zwischen Kitsch und Kult zurück? Hooshmandzadeh scheint diese Märtyrer in einen “zeitlosen” Status zu versetzen und verweist somit nicht nur auf die Opfer aus der Vergangenheit, adressiert werden wohl auch die gegenwärtigen oder zukünftigen Aufbruchsstimmungen und Umbrüche sowie jene, von denen diese getragen werden...

Die Fotomontagen aus der Serie „Bad Hejab“ (2007) des Künstlers Ramin Haerizadehs führen uns eine abnorme Welt, die sich durch Tücken, Widersprüche, Ambivalenzen und vor allem Absurditäten auszeichnet. Im Ausstellungskatalog „Iran.com“ charakterisiert Nicoletta Forcellì die Arbeiten des in Dubai lebenden und arbeitenden Künstlers folgendermaßen: „Es sind Bilder der Verunsicherung, die er erschafft – voller Übertreibungen, barocker Ausschweifungen, manieristischer Finessen. Bei jedem neuen Zyklus setzt er andere stilistische Mittel ein, wie ein Chamaeleon passt er den Stil dem Thema der Untersuchung an. Seine Lust am Ornament, am Muster und an der Komposition paart sich mit einem feinen Gespür für Inszenierungen. Und mit seinem Interesse für kulturelle Kodierungen.“<sup>12</sup> In Haerizadehs Fotografien aus der Serie „Bad Hejab“ sind paradoxerweise Männer mit dem traditionellen Tschador bekleidet, einem Kleidungsstück, das sowohl im iranischen als auch unserem Kulturkreis mit dem Weiblichen assoziiert und als Zeichen der Geschlechtsidentität gewertet wird. Darüber hinaus erreichen die Figuren durch die comichnliche, maskenartige Übermalung der Gesichter einen absurden, irrationalen Status, welcher die Identitätsunsicherheit auf ein weiteres dekonstruiert. Auch der situative Kontext mit den angeleglichen Übergriffen oder Festnahmen - Bilder, die im Internet kursieren und die vom Künstler verarbeitet wurden - wird durch die eigenwillige Maskerade verunkelt.

Der dritte Raum war mit einem Schreibtisch, einem Computer, Büchern und Kleinformatigen, an der Wand angebrachten Fotos quasi als privates „Arbeitszimmer“ der Ethnologin und Bloggerin Saws Homayouni konzipiert. Den Besucher/innen wurde angeboten, sich in den Blog einzuklinken und Eindrücke bzw. Kommentare über die Ausstellungen oder andere Themen zu verfassen.<sup>13</sup> In diese sehr private Atmosphäre mit zum Teil persönlichen Gegenständen von Homayouni war zusätzlich eine sehr intime Videoarbeit mit dem Titel „Self Portrait“ (2007) der Künstlerin Simin Kearamati integriert, in der sie sich mit den psychischen Befindlichkeiten und Zuständen und ihrer eigenen Identität auseinandersetzt. Stilistisch agiert die Kearamati mit einer gelungenen Synthese aus Text und Bild, Schriftzüge

in Farsi und Englisch scheinen - gemäß alphabetischen Konventionen - einmal von rechts nach links und umgekehrt die Handschrift Kearamatis widerzuspiegeln. Inhaltlich transportiert sie mit diesen notizartigen Aufzeichnungen ihre ganz persönlichen Gedanken und ihr Befinden: „I do walk a lot these days, I just want to get rid of my thoughts“, „so zu Beginn. Zugleich sind ihre Schritte und ihr Armen zu hören. Nach gut einer Minute erscheint Kearamati selbst vor dunklen Hintergrund, ihr Antlitz bleibt ernst, regungslos. Bedrohlich ist die schwarze Flüssigkeit, die sich über ihrem linken Auge auszubreiten beginnt und rasch die gesamte Gesichtshälfte eingenommen hat. Je mehr sie die Substanz zu verschlingen droht, desto hektischer und schneller erscheinen die Schritte, einzelne Passagen werden auch wieder durchgestrichen. Es scheint fast so, als ob sie unter dem Druck steht, sich noch rechtzeitig vor ihrem „Verschwinden“ mitzuteilen und den Betrachter an ihren Botschaften teilhaben zu lassen. Bevor das Schwarz Kearamatis Gesicht gänzlich ausgelöscht hat und nur mehr ihr Kopftuch sichtbar ist, erscheinen folgende, letzte Notizen: „There is always this portrait of myself, me,ting, while walking I feel drops of my face, running over each other and fall into nowhere, and at last, I find myself walking on the streets of this city while I am faceless.“

Im vierten und größten der historischen Festräume waren die meisten Videoarbeiten der Ausstellung auf großen Leinwänden angebracht, die einer Idee von Barbara Pütz-Plecko folgend, in einer nahezu zentral im Zimmer platzierten Stahlkonstruktion integriert waren (Abb. 77). Mit diesem Präsentationskonzept sollte auf die generelle Konstruktion von Wirklichkeiten im Zuge von Kunstausstellungen aufmerksam gemacht werden.

Das Video „Clothes for Gabriel“ (2006) von Behnam Kamrani fokussiert ein Kleidungsstück und verknüpft dieses zugleich mit metaphysisch-religiösen Konnotationen (Abb. 77). Ein lichtdurchlässiges und transparentes Stück Stoff hängt zwischen zwei Bäumen, wird vom aufkommenden Wind erfasst und scheint hie und da eine nicht näher definierbare Lichtquelle aufzunehmen und zu reflektieren. Die allgemeine, eher düstere Stimmung verweist jedoch eher auf die anbrechende Abendzeit: Die langsamen und amnügigen Auf- und Ab-Bewegungen sowie die ungeklärten, mystischen Lichteffekte verleihen dem Kleidungsstück Leben und eine eigenwillige Körperlichkeit. Möglicherweise ruft Kamrani hier in Erinnerung, wie der Erzeugel Gabriel dem Propheten Muhammad erschien und ethische Richtlinien übermittelte. Der Hadith-Literatur (Überlieferung von Aussprüchen und Handlungen Muhammads) zufolge, verlangte der Prophet von Gabriel, sich in seiner wahren Form zu zeigen. Als er dies tat, verlor Muhammad sein Bewusstsein und das Lichtwesen Gabriel, der auch als „Pfla unter den Engeln“ bekannt ist, breitete seine sechs Flügel aus, von denen jeder nochmals hundert Trug und verdeckte mit nur einem die Sonne. Eine andere Passage erzählt, dass sich Gabriel, auf seinem Thron sitzend und in der Luft schwebend, in einem hellen Licht im Hintergrund und Muhammad zeigte, sodass dieses Licht seine Augen blendete.<sup>14</sup> „Clothes for Gabriel“ rekurriert zugleich auch auf die von dem großen Sufi-Mystiker Ruzbehan geprägte philosophische Bezeichnung „al-ebas“, die einen Prozess beschreibt, in dem das Unsichtbare sichtbar wird.<sup>15</sup> Kamranis Video porträtiert derartige immaterielle und erhabene, religiöse Aspekte in einer simplifizierenden und zarten Weise, sodass humane Essenzen und Wesensgehalte in den Vordergrund treten können.

Wiedermum andere, vielschichtige Konnotationen birgt die Videoarbeit von Mehdi Sad. Der Titel „Replica“ (2007) ist hier wohl im Sinne der Rhetorik als Engungung, Erweiterung oder Gegengerade zu verstehen. Diese Annahme konkretisiert sich auch hinsichtlich der formalen Gestaltung mit einer Doppelprojektion, deren Bilder miteinander verknüpft sind und aufeinander verweisen. Ein weiteres gestalterisches Kriterium ist der Schwarz-Weiß-Kontrast, der die Geschlechtertrennung und somit eine Gender-Diskrepanz markiert. Mit einem schilleren, äußerst unangenehmen Pfeifton erscheint anfänglich eine in Weiß gehaltene Szene mit einem schlafenden Mann, der auf die sich nähernde Gestalt im Fenster neben ihm reagiert. Die Begegnung endet in einer Auseinandersetzung, in der sich der Hauptprotagonist jedoch selbst zu seinem Kontrahenten macht. Das weibliche Gegenstück wird durch eine Doppelprojektion von ein und derselben Frau in Frontalansicht vor schwarzem Grund formiert. Anders als beim maskulinen Part beginnen sie, sich gegenseitig mit den Händen über die Wangen zu streichen, ein Vorgang, der sich aber in Aufdringlich-Ünangenehme steigert, wenn die Gesichter dann beinahe vollständig von fordernden Händen bedeckt werden. Letztendlich stehen sich Mann und Frau kontrastreich in zwei Fenstern gegenüber, sie verschwinden in der Ferne während er die anfängliche Ruheposition einnimmt.

Behrang Samadzadegans Video „Open Seas“ (2006) zeigt eine Dreifachprojektion von kleinen, quadratischen Fenstern, bei denen es sich wohl um Ausschnitte von Aquarien handelt. Diese Bilder erscheinen vor einem schwarzen Hintergrund. In der mittleren Projektion bahnen sich mehrere Goldfische den Weg durch das Wasser. Etwa parallel dazu nimmt die Aktion im rechten Fenster ihren Anfang. Hier sind nach unten sinkende, graue Spielzeugsoldaten zu beobachten, die ineinander verkeilt am Grund liegen bleiben. Zielsetz rechtlich sich links eine bedrohliche, schwarze flüssige Substanz im klaren Wasser auszubreiten. Je dunkler das linke und je voller das rechte Fenster im Verlauf des Videos wird, desto nervöser scheinen sich die Goldfische zu bewegen. Doch auch diese werden ebenso wie der „Soldatenfriedhof“ sukzessive von der schwarzen, auch hier expandierenden Substanz ausgelöscht. Die Schaufenster verschwinden nach der Reihe oder werden eins mit dem tiefschwarzen Grund. Schließlich scheint sich ein dunkler Schleier über die Symbole des Glücks und der Hoffnung (Goldfische) und die bittere historische Realität, die sich in den Spielzeugsoldaten manifestiert und vielerleicht auf die zahlreichen Kriegsoffer des Iran-Irak-Krieges (1980-89) hinweist, gelegt zu haben. Jedoch gibt es hier einen weiteren interpretativen

Zugang, auf den der Künstler selbst hingewiesen hat. Das Video sei ursprünglich für die „5th Gyumi Biennial“ (Armenien, 2006) mit dem Titel „Sea: Dreams & Illusions“ produziert worden. „In fact, as an artist from middle-east it was my imagination about a geopolitical concept: Open Sea. An area which is full of oil seas, foreign soldiers and environmental pollutions. An open gate which brings war, death and division to its local citizens as overwhelming gifts.“<sup>16</sup>

In ihrer Videoweberei „Winter 1349“ (2004) fokussiert die Künstlerin Rozita Sharafjahan Aspekte wie Kleidung, Körperlichkeit und wiederum historische Begebenheiten aus der iranischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, die sie in Form einer Kombination von (Video-) Bild und Text-Ebene verarbeitet. Die Installation zeigt mehrere Hemden, die auf Kleiderbügel von einer Wand herab hängen. Auf diese wird der Text eines Gedichtes von dem berühmten iranischen Dichter und Schriftsteller Ahmad Shamlou projiziert, der auch in Form einer Audioinstallation zu hören ist. Es handelt sich hier um Auszüge von dem Werk „The Banquet“, in dem Shamlou auf die Vorfälle in der Stadt Stajkal am 8. Februar 1971 reagiert. Eine Gruppe von Guerilleros (Volkstetajin) hatte ein Polizeirevier überfallen, um verhaftete Kameraden zu befreien. Mehrere von ihnen wurden getötet oder nach der Inhaftierung exekutiert. Dieser Angriff wird als der Beginn der Guerillabewegung gegen Schah Mohammad Reza Pahlav betrachtet. Die insgesamt 49 Hemden sollen für Sharafjahan die in diesem Jahr ermordeten Guerilleros symbolisieren. Die Installation selbst fungiert durch die Rezitation von Shamlou als Hommage an den Auführer in Stajkal.<sup>17</sup>

Als ein weiterer Künstler war Saleh Rozat in diesem Raum mit drei Digitaldrucken auf Gips und Holzplatte vertreten. In den Arbeiten „My Generation“ (2007), „Man na manam“ (2008) und „Next Generation“ (2009) gilt seine Aufmerksamkeit in erster Linie der Visualisierung des künstlerischen Selbst. Hiermit fokussiert er die hinsichtlich zeitgenössischer „iranischer“ Kunst viel zitierte und äußerst komplexe Problematik von Identitätskonstruktionen und Generationskonflikten. Welche Rolle spielen nationale Kategorien und wie vermengen sich diese – falls überhaupt präsent – mit einer Existenz fernab von der „Heimat“? Fragen wie diese scheint der Künstler, der derzeit in Wien lebt, in seinen vielschichtigen, sehr kontroversen und spannungsgeladenen Selbstporträts zu verarbeiten. Auf das Mytierium um das Wesen der eigenen Person wird etwa in „Man na manam“ angespielt und ebenso wenig wie der Titel, der übersezt so viel um „Ich bin, ich bin es nicht, was ich nicht bin, bin ich“ scheint die Selbstaufstellung eine klare Antwort zu liefern. Rozat ist offensichtlich einem regelrechten inneren Kampf um Identität, Selbst- und Fremdbild, Zugehörigkeit etc. ausgeliefert. Die in Kombination aus Text und Bild gestalterten Arbeiten „My Generation“ und „Next Generation“ nehmen die Klut der verschiedenen Altersgruppen und Generationen trans ins Visier. Hier werden vom Künstler sowohl aufbruchswillige und kämpferische als auch besonnene und nachdenkliche Stimmungen transportiert.

Im fünften Ausstellungsraum waren unter dem thematischen Komplex „Öffentlichkeit und Privatheit“ Fotografien von Neda Hossainyar und Shahar Tavakoli sowie eine Videoweberei von Jinoos Taghizadeh vereint. Neda Hossainyars fünf Fotomontagen formieren einen Teil eines umfangreichen künstlerischen Projekts, das unter anderem auch Malereien inkludiert und im Jahr 2007 von der Künstlerin initiiert worden ist. Fünf Fotomontagen der Serie „Land of Contradiction“ (2009) zeigt diverse nächtliche Schauplätze in den Städten Isfahan und Teheran. Zumeist handelt es sich um moderne, breit angelegte und kurvige Autostraßen, die lediglich durch die Lichter des raschen Verkehrs beleuchtet werden und der allgemeinen Atmosphäre etwas Mystisches verleihen. Dieser Eindruck wird durch die nackten männlichen und weiblichen Figuren verstärkt, die in unterschiedlichen Posen in das städtische Ambiente integriert sind. Eigentümlich und dramatisch mutet die Präsenz der Protagonist:innen aufgrund ihrer überdimensionierten Größe und der unnatürlichen Beleuchtungssituation an, die diese gespenstisch im Halbdunkel erscheinen lässt. Hossainyar bezieht sich hier auf die existenzialen Konflikte und Widersprüche innerhalb Irans. Die Stadt als öffentlicher Raum fungiert quasi als Symbol für die Gesellschaft, die junge Generation erfährt gewissermaßen eine Degradierung und ist in ihrer Frustration und vor allem Gleichgültigkeit Produkt dieser widersprüchlichen Atmosphäre.

Auch Jinoos Taghizadeh thematisiert in ihrem trasihgen Video „Messages“ (2006) ihre individuell-personelle Sicht der Dinge und Perspektive auf den öffentlichen Raum. Die Künstlerin führt uns – mit der Videokamera in ihren Händen – durch die Straßen Teherans, wo sie diverse Schauplätze der Metropole nach (versteckten) Botschaften zu erkunden scheint. Am Anfang, etwa in der Mitte und am Schluss dieser Videoaufnahmen zeigt sich die Künstlerin selbst in einer Dreieckprojektion und gibt über ihr persönliches Befinden Auskunft. In Anbetracht der raschen Schwere, den Zeitaffären und dem gehetzt ammutenden Keuchen als auditive Untermalung fühlen wir uns in die Rolle von Taghizadeh versetzt und teilen mit ihr die Empfindung von Unbehagen, Unruhe und Rasstlosigkeit. Bilder von Insekten und Ungeziefer, die immer wieder für einige Sekunden erscheinen, fungieren als symbolträchtige und unheimliche Zeichen, die sich vielseitig interpretieren lassen. Wohin wird die fanatische Suche Taghizadehs führen? Und wird sie letztendlich noch auf weitere, vielleicht positive „Messages“ stoßen? Es bleibt die väge Vermutung, dass ihre Suche noch länger nicht abgeschlossen sein wird.

Im Gegensatz zu Hossainyar und Taghizadeh widmet sich Sharar Tavakoli in den vier ausgestellten Fotografien aus der Serie „Family“ (2002) dem privaten, familialen Raum. Es handelt sich hier um besonders intime, gefühlvolle und subtile Porträts von einigen Familienmitgliedern des Künstlers. Diese erscheinen vor einem schwarzen, nicht näher definierten Grund in einem fast schwebearartigen Zustand und evozieren lediglich aufgrund ihrer Posen ein väges Gefühl von einer Positionierung im eigentlich nicht vorhandenen Raum. Die

Protagonist:innen wurden bei unterschiedlichen Tätigkeiten fotografiert, die auf ihre ganz persönlichen Interessen oder Aufgabengebiete zu verweisen scheinen. Durch den dunklen Hintergrund werden sie allerdings auf eine Metaebene, eine übergeordnete Stufe oder Sichtweise erhoben. Ihre Handlungen und Posen werden in einen Status der Zeitlosigkeit transferiert. Ob es sich hier um klassische, stereotypische Rollenverteilungen innerhalb einer familialen Struktur oder einfach nur um intime Aufnahmen der engsten Verwandten handelt, ist der/dem Betrachter:in überlassen.

Raum sechs war mehreren Fotografien des in Wien lebenden Künstlers Hessam Samavatian gewidmet. Die sechs Exponate bilden einen Teil einer umfangreichen, in den Jahren 2005-2009 im Iran entstandenen Serie mit dem Titel „When Iranians sleep“. Die Schlafenden ruhen selektierend an den unterschiedlichsten Orten und Schauplätzen im Freien und zeigen sich scheinbar unbeberührt von den Vorgängen, die um sie herum passieren. Keinwegs jedoch vermitteln sie den Eindruck, es handle sich um Bettler oder Obdachlose wie es vielleicht hierzulande in Österreich der Fall wäre, wo Schlafen im öffentlichen Raum tabuisiert wird und als Indikator für die unterste soziale Schicht gilt. Anders erleben wir dies in Anbetracht der rastenden Ianer, deren genutliche Posen nahezu etwas Harmonisches und Friedliches ausstrahlen. Eymologisch betrachtet, bedeutet „Schlafen“ ursprünglich „schlapp werden“, und ist mit dem Eigenschaftswort „schlaff“ verwandt. „Entschlafen“ wird beispielsweise als ein Hütlwort für „sterben“ verwendet. Etwas „beschlafen“ oder „überschlafen“ heißt, es bis zum nächsten Tag bedenken, um so Distanz zu einem bestimmten Problem zu gewinnen. In dieser Hinsicht kann „Schlafen“ natürlich auch metaphorisch interpretiert werden und mit gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Faktoren in Zusammenhang gebracht werden.

In der letzten und kleinsten Räumlichkeit betradt sich eine Videoinstallation von Meyyam Maitrouz, die stark konzeptuell gestaltet ist und mit ihren Substituten wie symbolgeladenen Motiven oder Spuren auf die Präsenz von Individuum und Gesellschaft verweist. Hier kommt ein mehr oder weniger starker soziopolitischer Anspuch zum Vorschein. In „Drawers“ (2007) erscheint zu Beginn folgender Schriftzug in Englisch und Farsi: „These notes were left with some papers in his drawer“. In der Folge erscheinen Fotos von insgesamt 24 isolierten Schubladen mit unterschiedlichem Inhalt auf dem Bildschirm. Durch adäquate Geräusche werden die einzelnen Fächer so präsentiert, als ob diese geöffnet und nach einigen Sekunden wieder geschlossen werden. Auf diese Weise können wir uns einen – auch wenn nur flüchtigen – Eindruck von den in den Schubfächern befindlichen Gegenständen machen und somit auf die Persönlichkeit der Besitzer schließen. Die Vermutung, dass es sich hier um Laden von Beisitzelischen aus dem Mobiliar von einem Krankenhaus handelt, liegt nahe. Interessant ist es zu beobachten, wie stark der Inhalt der Schubfächer variiert und wie sehr wir aufgrund dieser vielfältigen indoksykalischen Spuren dazu neigen, diese mit konkreten Individuen und Charakteren zu assoziieren. Die letzte Lade erscheint gähnend leer. Ob dies als Zeichen einer Genesung und der Entlassung aus dem Hospital oder als Ableben und Tod interpretiert wird, bleibt uns überlassen.

11 In meinem Beitrag werde ich das Adjektiv „iranisch“, das sowohl die Kultur bzw. Sprache als auch die Bestimmung der nationalen Zugehörigkeit bezeichnet, unter Anführungszeichen setzen. Die Anführungsstriche erfolgen hier, weil der Begriff zum einen geografisch in diesem Sinne unklar bleibt, ob hier die Kunstschaffende gemeint sind, die im Iran selbst bzw. jene, die in der globalen iranischen Diaspora tätig sind. Bezieht man das Adjektiv „iranisch“ auf die Kunstproduktion selbst fraglich, ob der Begriff haltbar ist, zumal selbst bzw. Name von einer beispielsweise zeitgenössischen, „österreichischen“, „deutschen“ etc. Kunst die Rede ist. 2 Vgl. dazu folgendes Online-Artikel mit dem Titel „Ausstellungszentrum: Heligenkreuzer Hof“ von Heinz Adamek mit baugeschichtlichen Informationen zum Helensensemble dessen Historische Festräume im 1. Stock/ Steige 8 (Reléktorium) und die im Engpass/S Steige 7 gelegene Sala terrena von der Universität für angewandte Kunst als Ausstellungsbau beispiel werden: <http://satic.diengegendwende.at/gensusertraum/infkthinfomiehrkopff.pdf> [27.06.2011]. Für eine wissenschaftlich-architekturhistorische Analyse der Baugeschichte vgl.: Kältenegger, Marisa; Mitchell, Paul, Zur Baugeschichte des Heligenkreuzerhofes, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LV, Heft 4, 2002, 377-401. Der Beitrag ist auch online abrufbar unter: [http://independent.academia.edu/PaulMitchell/Paper/2998982/cr/Baugeschichte\\_des\\_Heligenkreuzerhofes](http://independent.academia.edu/PaulMitchell/Paper/2998982/cr/Baugeschichte_des_Heligenkreuzerhofes) [27.06.2011].

3 Vgl. bis auf folgende drei Künstler und Kunst:innen haben ihren Wohnsitz in Teheran: Ramin Haerzadeh war zum Zeitpunkt der Ausstellungsbau bereits nach Dubai emigriert. Mittlerweile lebt auch Mehrahan Azari nicht mehr in Iran und auch Ashan Keibchi scheint sich hauptsächlich in Kanada aufzuhalten.

4 Die Künstlerin Neda Hossainyar und die Künstler Saleh Rozat, Hessam Samavatian und Nasser Teymourpour studieren an der Akademie für bildende Künste bzw. Universität für angewandte Kunst in Wien.

5 Namhaftlich handelt es sich hier um Saviz Homayouni, deren Weblog gemeinsam mit einer Videoweberei von Simin Karamati in einem eigenen Zimmer der Historischen Festräume installiert wurde.

6 Vgl. dazu beispielsweise: Bandoval, Sam; Fellath, Jill (Hg.), Iran Inside Out, Influences of Homeland and Diaspora on the Artistic Language of Contemporary Iranian Artists (Ausst.kat. Galerie Art Museum, New York 2009). The Farjam Collection, Dubai 2010). New York 2009; Merati, Shahen, The Promise of Loss. A contemporary Index of Iran (Ausst.kat. Galerie Hlger BROTKunsthalle Wien), Wien 2009.

7 Siehe dazu: Kimer, Alina-Ella, „Nabe Ferne“ – „Ferne Nähe“, Armutungen zu einem orientalistischen Topos in der zeitgenössischen Kunst, in: Göttsche, Regina/ Karentzos, Alexandra (Hg.), Die Orient, die Fremde. Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur, Bielefeld 2006, 139-164.

8 Vgl. dazu: Homepage des Kunstlers: [http://www.kunstschok.com/wiebe\\_art.htm](http://www.kunstschok.com/wiebe_art.htm) [28.06.2011].

9 Interview mit Shah Ghadifan am 25.01.2004, Sitokad Gallery, Teheran. Vgl. dazu: Alsterstorfer, Julia, Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Modernismus. Auszüge eines Interviews mit Shah Ghadifan, in: Kunst und Kirche, Kunst und Islam, 4, 2004, 251f.

10 Vgl. dazu: Digenalen Artikel im OnlineMagazin Art Review von James Westcott: <http://www.artreview.com/profiles/blog/show?id=147402%3A8blogPost%3A155495> [29.06.2011].

11 Vgl. dazu die Homepage der Künstlerin: <http://www.ashfarahkhalchi.com/> [29.06.2011].

12 Torcelli, Nicoletta, Befragungen des Realen, in: Hedia, Isabel (Hg.), Iran.com – iranische Kunst heute (Ausst.kat. Museum für neue Kunst Freiburg), Freiburg 2006, 114-123, hier 120-122.

13 Vgl. dazu: Weblog des Betrug Saviz Homayounis.

14 Vgl. dazu: Wimsch, Susann; Forouhar, Parastou (Hg.), TREIBSAND (Volume 01) Analysing While Waiting (for Time To Pass), Contemporary Art in Tehran, DVD (143 min.), 2007. Website: <http://www.treibsand.com/index.php?cid=56> [13.12.2011].

15 Wallenböck, Gudrun, Hinterland Meets Iran (Ausst.kat. Azad Gallery, Teheran und Showroom Avleer Hinterland, Wien), Wien 2011, 28.

16 Vgl. dazu: [http://www.nomad-ruhr/encronous\\_in\\_comingplaces.html](http://www.nomad-ruhr/encronous_in_comingplaces.html) [19.12.2011].

17 Vgl. dazu auch ein persönliches Statement der Künstlerin über ihre Videoinstallation: Rozita Sharafjahan, in: Merati, Shahen, The Promise of Loss. A contemporary Index of Iran (Ausst.kat. Galerie Hlger BROTKunsthalle Wien), Wien 2009, 72.



# Iran: A Preview of the Past

A Tour of the Exhibition in the Heiligenkreuzerhof  
Julia Allenstorfer

Under the motto “Preview of the Past”, curators Sini Coreth, Barbara Putz-Plecko and myself undertook to put on display certain facets of artistic work by an eager and young “Iranian” [1] avant-garde as it currently exists in Teheran and also in Vienna.

The idea for an exhibition was generated by a visit that Sini Coreth made to Teheran in 2008, from which she returned to Austria with many valuable contacts among artists in Teheran and also numerous interesting examples of photographic and video work. It was then Prof. Barbara Putz-Plecko, Vice-Rector of the University of Applied Arts in Vienna, who allowed the concept to become a physical reality by providing an exhibition space, namely, the historical Festsaalraum (former banquet rooms) of the Heiligenkreuzerhof in the old city center of Vienna [2]. The rich variety of photographic and video material that Sini Coreth brought back from the Iranian capital served as a point of departure for the project. In various ways, each of these photographs and videos, which all date from the period 2002-2008, reflects an individual, distinctly sociopolitical perception of the state of affairs within the country. The paradox in the exhibition’s title – a “preview” or a “view in advance” of events in Iran that have already occurred, events already historical – refers to what the artists suspect or fear could recur in the present – or what they actually observe recurring. Thus, in many of the works exhibited, it is above all aspects of Iran’s twentieth-century history that are present (the Iranian revolution, for example, or the Iran-Iraq war, etc.) and their impact on everyday life, on society, on the collective and, especially, on the individual (on the artist as an individual). The works illustrate how dismal thoughts and feelings, vague presentiments of future events find their expression in the language of art and how this language reflects psychological sensitivities of a social or of a personal, individual nature.

As planning for the exhibition in the Heiligenkreuzerhof progressed, the scope originally envisaged, which encompassed photographs and videos by a total of fourteen artists from Iran [3], was expanded by another idea, one that significantly enriched the original concept. The curators agreed to include in the exhibition works by four photographers of Iranian origin – one woman and three men – who are currently living and studying in Vienna [4], and another work by an anthropologist, founder of a web log [5], also with Iranian roots, also residing in Vienna. The curators’ central idea to bring together in a single exhibition works by artists living in Iran and others by artists of the Iranian diaspora had already been put into practice elsewhere in exhibitions of “Iranian” contemporary art [6]. The basic conceptual intention was to steer the North American or European – in our case Austrian – public away from any tendency it might otherwise have had to view the works on exhibit as anthropological specimens [7], as it were, as things exotic, things “oriental”, in other words, to avoid putting a problematic filter of this kind between the viewer and the works being viewed [8]. “Iranian” art should not be subsumed under the term “Near-East” or the so-called “Orient”, a notion anyway loaded with clichés and inevitably associated with “Islam”, “fundamentalism”, “mullah-regime”, “clador”, etc. The inclusion of works of “Iranian” art by artists living in Vienna – such as the hope of the curators – might put established patterns of thought at least partially in question and encourage reflection of a deeper kind.

Thus, all told, the Heiligenkreuzerhof was host to selected exhibits of work by eight video artists and ten photographers living and working in Teheran or Vienna. These photos and videos give us a very intimate look into prevailing emotions and moods, the artists’ treatment is subtle, complex, ironic and sarcastic. Considered together, the works on exhibit can be grouped thematically, and the groups themselves, as far as content is concerned, appear to form a network of cross-references. The perspective from past to future, from present to past, or from present to tendencies of the present are shown here in various ways: documentary-objective, playful-ironic, questioning-accusatory-critical, neurotic-possessive, frustrated-depressive, etc. What they all have in common is the constant uncertainty, a cautious feeling-in-the-dark for answers to the questions: What has been? What is now? And especially, what is yet to come?

In what follows, I would like to retrace – virtually – a tour through the seven rooms of the exhibition “Iran: Preview of the Past” in the historic old banquet rooms of the Heiligenkreuzerhof, adding at various points along the way a few thoughts and clarifications as to form and content. From the very outset, attention should of course be drawn to the unconventional and highly provocative synthesis here of “old” and “new”, an impression resulting from the integration of modern media – photographs and video installations – within the restored interiors of the Prälatenur (prelature), basically baroque in character, remodeled in the eighteenth century but actually dating back to the thirteenth.

Upon entering the first room, the visitor is struck by a two-part multimedia installation by Nasser Teymourpour with the titles “You cannot see the whole story” and “The most private messages – A message for the future” (from the “Nothing Series”), both from the year 2010. The two works, in spite of their simple, clear design, have an extremely complex conceptual structure. In each case, a photograph has been installed on the surface of a white, pedestal-like base, on which the title of the work has been engraved. With the words “You cannot see the whole story” or “The most private messages – A message for the future”, the artist is quite deliberately out to irritate. The viewer feels challenged to find and understand a meaning, which the titles, after all, seem to promise. A look at the photos, however, reveals no obvious, clear message, even if certain elements such as calligraphy and details from what appear to be real situations are familiar to at least an Iranian public. The message remains coded, subliminal, a secret that stays with the artist. Teymourpour himself says that these are messages that have been spliced together, illegible, addressed to or to be understood by people in the future, messages, in any case, that remain hidden. With such a claim, he raises the question of the general problematic nature of communicative processes and leaves the way open for many possible interpretations of his work.

Situated more or less opposite Teymourpour’s work is a video exhibit by Khosro Khosravi, “Ancestor’s Ghost Shadow”, with which the work by Teymourpour finds itself in a kind of interaction. The short video sequences here show various situations filmed in public and explore, says Khosravi, various cultural aspects of a civilization, illustrating how the past and the present are connected in eastern cultures. At the beginning, we see a number of painted human figures, very schematic, in a variety of poses, which the camera – following the direction of the writing in Persian below them – has filmed from right to left. After about thirty seconds the pictures of these “ancestors” fade out, only to reappear in a modern, urban scene with passers-by against the background of a blind arcade. The ancestors seem to live on among the populace of the modern city. The artist describes his own work thus: “This video contains different chapters that show some permanent and temporary characteristics of a historical civilization. I’ve tried to reach to a real and plain description by combining simple animations and documentary images. This is what is going on around me as I believe.” [9, 10]

Also in the first room are exhibits of work by two artists, both women, from Teheran. From each of Shadafarin Ghadirian’s photographic cycles “West by East” and “Real Ones” (both from 2004) three photographs have been selected and are displayed in a glass showcase. Ghadirian is concerned here with social and political restrictions and conventions that concern above all the female body. The black overpaintings obviously refer to the practice of censorship common in Iran. This political measure aims at controlling the mass media or the personal exchange of information and at suppressing undesirable material deemed contrary to the law. Such tendencies are obviously at work in the field of education, as witnessed by Ghadirian’s series “Real Ones”. What she focuses on here are illustrations taken from books on European art history, classical representations of women in painting or sculpture from the Gothic, Renaissance and Baroque eras. The naked parts have in each case been blotted out – or “corrected” – with a black felt-tip pen in compliance with censorship regulations. These censored illustrations, taken from a book in a Teheran university library, were scanned and photographed by Ghadirian. In an appropriative act, she then isolated them from their original context, and in so doing attached to them the – now questionable – status of works of art, a status in fact denied to them by the parts blotted out and by Ghadirian’s ironic title “Real Ones”.

The artist adopted another strategy in the series “West by East”. Here she worked with female models who posed for her in her studio, unwelld, wearing short skirts, with bare shoulders. Before photographing her protagonists, Ghadirian placed a pane of glass in front of each one and “painted over” the bare parts and the hair. An interesting comment made by Ghadirian that reflects her ambivalent attitude towards censorship seems appropriate here: “You know, first we censor ourselves. It is very hard for us, we should tell a story in a way we can and in a way it is possible, and that’s because we work much stronger I think... I prefer to show reality and work for myself, so I have my freedom.” [11]

Mehraneh Atashi’s photographic work was placed in front of one of the walls in the room where a mock arch opens onto an illusionistic view outdoors. The work, taken from the series entitled “Fear and Loathing” (2006), is a photograph of a painting done by the artist on a window in her studio in Teheran. Itself conceived as a kind of “window”, and superimposed in this fashion over the illusionistic wall painting, Atashi’s photograph almost replaces and overwrites the latter, which is actually still visible beyond the mock arch. Ambivalent feelings of fear and loathing find artistic expression here, both as subject and in form. This large-format work, designed as a virtual “window”, gives us a view of urban surroundings. The view is obstructed, however, by the black paint on the glass, which blurs our vision and creates an atmosphere of insecurity. The brush strokes, in which we can recognize monstrous, fantastic creatures, seem to reflect Atashi’s pessimism and frustration with the “outside world”, a world that she has, in part, quite literally “painted black”. In the artist’s own words, “I was destined to be born in this spiritless, timeless era. It is like I am the lost spirit that Hegel heard during his last

breaths." [12] Thus, in "Fear and Loathing", aspects of loneliness and paranoia combine and express themselves through the medium of a pane of glass, which, on the one hand, connects our imagination with the outside world, but, on the other, allows only a limited view of reality. This limited view, along with Astashi's evocative painting, creates a feeling of isolation.

In the second room, particularly worth mention are the very special forms of presentation chosen. Along one of the walls stands a glass display case containing photomontages by the artist Afshan Ketabchi, on top of which photographs by Peyman Hooshmandzadeh, done in the same technique but in postcard format, have been laid for visitors to take at their leisure. Beneath the display case is an audio installation: a recording of actress Elisabeth Gall reading a text by Elfriede Jelinek on the subject of the veil. In the middle of the room, on a low steel structure, is a Persian carpet on which visitors can sit comfortably and listen to the reading. Hanging on the wall opposite the display case are two photomontages by the artist Ramin Haerizadeh.

For her series "Harem Project" (2006), from which three works are shown ("The Whip", "The Wire Biber" and "The Robe"), Afshan Ketabchi took inspiration from painting of the Qajar period (1779-1925), from Persian miniature painting and book illustration, as well as from classical representations of the odalisque. She provided her protagonists with blatantly erotic masks, costumes and props presenting a mixture of modern and historical elements. Ketabchi's intention was to show the social paradoxes in which women like herself live and work. The term "harem" signifies a shelter, a place to which one can withdraw. Historically it referred to isolated, guarded living quarters within a seraglio or home reserved for the wives of a Muslim dignitary or head of a family. Only the husband was allowed to enter this area, and the women could only leave it completely veiled. Given these restrictions, says Ketabchi, love affairs among women were nothing unusual. "In societies of the Middle East, there is still a visible confusion resulting from this, a confusion between inherited traditions and aspects of modern life when it comes – for example – to unorthodox sexual behavior. This has a considerable effect on the young people in our society." [13]

Peyman Hooshmandzadeh's photomontages, taken from the series "Time" (2006), with four different motifs in postcard format, constitute a "male" counterpart to Afshan Ketabchi's "Harem Project". They portray popular religious saints in icon fashion, in bright, loud colors, framed by a border like that of a prayer rug. In each of the pictures we can see a clock, which echoes the title of the series, and also calls to mind the prayer mats with built-in timepieces commonly in use in many Iranian households. The portraits, truly beautiful, are of the holy martyrs Hazrat Ali, Imam Hassan and Imam Hussein, who play a significant role in the iconography of Shia Islam and are part of the visual, cultural landscape of everyday life, where religious connotations abound. Why does a modern artist deliberately draw on such pictorial kitsch and cult? Hooshmandzadeh seems to be giving these martyrs a "timeless" status, he has in mind not only the victims of the past. Present or future restive moods and the eagerness for radical change are also being addressed here, and of course the individuals who carry these hopes..

The photomontages by Ramin Haerizadeh, from his series "Bad Hejab" (2007), lead us into an abnormal world of perils, contradictions, ambivalence and, especially, absurdities. In the catalog for the exhibition "iran.com", Nicoletta Torcelli uses the following words to describe the work of this artist, who lives and works in Dubai: "These are pictures that make us feel insecure – they are full of exaggeration, baroque excess, mannerist finesse. With every new cycle he employs different stylistic means, like a chameleon he adapts his style to his subject. His relish of ornament, of pattern and composition is paired with a fine sense for staging. And with his interest in cultural codification." [14] In photographs taken from the series "Bad Hejab" we see, paradoxically, men wearing the traditional chador, an article of clothing that is associated both in Iran and in our own culture with the feminine and is considered to be a sign of sexual identity.

The third room, with desk, computer, books, small-format photographs hanging on the wall, was designed as a sort of "private study" belonging to ethnologist and blogger, Sa'is Homajouni. Visitors are invited to make blog entries giving their impressions and commenting on the exhibits or on other topics. [15] Set in this very private atmosphere, which includes a few personal objects belonging to Homajouni, is also a very intimate video work by Simin Keramati entitled "Self Portrait" (2007), in which this artist probes her psychological states and sensitivities as well as her own identity. Stylistically she creates an effective synthesis of text and image. Farsi and English lettering – in the conventional right-to-left and left-to-right directions, respectively – seems to reproduce Keramati's own handwriting. What she expresses in these margin-like notes are very personal thoughts and feelings: "I do walk a lot these days, I just want to get rid of my thoughts," she writes at the beginning. At the same time we hear her footsteps and breathing. After about one minute Keramati herself appears, against a dark background, her facial expression remains serious, impassive. Black and threatening, a liquid substance then begins to flow over her left eye and quickly spreads over half her face. The more the substance threatens

to engulf her, the faster and the more hectic the handwriting becomes, certain passages being crossed out in the process. She seems pressed to say what she has to say before "disappearing" and to make sure she is gets her message across to the viewer. Just as the black liquid is about to obliterate her face completely, leaving only her headscarf visible, the following, final notes appear: "There is always this portrait of myself, melting, while walking, I feel drops of my face, running over each other and fall into nowhere, and at last, I find myself walking on the streets of this city while I am faceless."

Most of the exhibition's video works are shown in the fourth and largest of the Festräume, where large screens for this purpose have been integrated within a steel structure, which – following the original idea of Barbara Pütz-Plecko – constitutes the centerpiece of the room. One of the intentions behind this presentation concept was to draw attention to the general question of how to construct reality – or realities – in the course of an exhibition.

Behnam Kamrani's video "Clothes for Gabriel" (2006) focuses on a piece of clothing and gives it metaphysical, religious connotations. A translucent, transparent piece of cloth is seen hanging between two trees. It sways in the breeze. The cloth seems to capture and reflect here and there light from a source that remains undefined. The rather somber, general mood, however, suggests nightfall. The slow and graceful movements back and forth as well as the unexplained, mystical light effects lend life to the cloth, give it a kind of physicality and will of its own. Here Kamrani is perhaps evoking the Archangel Gabriel's apparition before the Prophet Muhammad and his transmission of the moral precepts. According to Hadith literature (reported statements and actions by Muhammad handed down by tradition), the Prophet demanded of Gabriel that he show himself in his true form. When he then did so, Muhammad lost consciousness, and Gabriel, creature of light, also known as "peacock among angels", spread his six wings, each of which bore yet another hundred, and with one single wing he covered up the sun. Another passage relates that Gabriel, sitting on his throne floating in the air, appeared before Muhammad against a background so bright that the light blinded the Prophet. [16] "Clothes for Gabriel" also brings to mind a philosophical notion closely associated with the great Sufi mystic Ruzbehān, "elēbas", a process by which the invisible becomes visible. [17] Kamrani's video portrays such immaterial, noble, religious aspects of his subject, and with such simplicity and tenderness, that what is allowed to remain prominent is the essence of the human being, the substance of human existence.

Multilayered connotations of a different sort can be found in the video work by Mehdi Sadi. We can assume the title "Replica" (2007) is meant to be understood in its rhetorical sense as "reply, rejoinder, response". The form of presentation itself clearly suggests this – a double projection in which images that are in some way linked refer to each other. A further, formal criterion here is the contrast black/white, which marks the separation of the sexes and, consequently, gender disparity. The opening scene, all in white, begins with a shrill, extremely unpleasant whistling sound. We see a man asleep. This man then reacts to a figure that we see approaching in the window next to him. The encounter ends in a conflict in which the main protagonist, however, becomes his own adversary. The female pendant to this is a double projection showing the face of one and the same woman filmed against a black background. In contrast to the male roles, here the two women begin to stroke each other's cheeks, but the caresses soon become unpleasant when intrusive, demanding hands almost succeed in completely covering both faces. In the end, we see man and woman standing in sharp contrast, each in his or her window, she disappears in the distance, and he resumes his initial reclining position.

In Behran Samadzadegan's video "Open Seas", a triple projection shows us three small, square windows, each of which gives us a view into an aquarium. These images appear against a black background. In the projection in the middle we see many goldfish moving around in the water. More or less simultaneously the action in the window on the right begins. Here we observe gray toy soldiers sinking to the bottom, and there, at the bottom, they remain, lying all wedged together. Finally, on the left, a threatening, black fluid begins to spread through the clear water. As the video continues, the window on the left becomes darker, the window on the right fills up with toy soldiers, and the goldfish in the middle become increasingly nervous. First the fish, then the "soldier cemetery", are dotted out by the black fluid, which finally spreads throughout all three little windows. One by one, they disappear against the black background. It seems in the end as if a dark veil has been laid over the symbols of good fortune and hope (goldfish) and over the bitter historical reality represented by the toy soldiers – and perhaps over the many victims of the Iran-Iraq war (1980-1988). There may be, however, another possible interpretation here, one suggested by the artist himself. He explains that the video was originally produced for the "Fifth Gymn Biennial" (Armenia, 2006) with the title "Sea, Dreams & Illusions". "In fact, as an artist from Middle-East it was my imagination about a geopolitical concept: Open Sea. An area which is full of oil sites, foreign soldiers and environmental pollutions. An open gate which brings war, death and division to its local citizens as everlasting gifts." [18]



In her video work "Winter 1349" (2004), the artist Rozita Shafiqahan focuses on clothing and physically and, here again, on historical events in Iran in the twentieth century, which she works into a form combining (video) image and text. Visually, the installation consists of many shirts hanging on hangers on a wall. On to these shirts the text of a poem by the famous Iranian writer Nader Nafiz is projected, which can also be heard in an audio installation. The text is a collage of excerpts from Shamlou's work "The Banquet", in which the poet reacts to the events that occurred in the city of Stahak on February 8, 1971. On that day, a group of People's Fedayeen guerrillas launched an attack on a police station in order to free some of their comrades. Many of them were killed during the assault or arrested then executed. This attack is considered to have been the beginning of the guerrilla movement against Shah Mohammad Reza Pahlavi. For Shafiqahan, the shirts on the wall – forty-nine in all – symbolize the guerrilla fighters killed that year. With Shamlou reciting his own lines, the installation itself serves as a homage to the Stahak uprising. [19]

In the same room is work by yet another artist, Saleh Rozati, represented here by three digital prints on plaster and wood panel. In all three – "My Generation", (2007), "Man na manam", (2008) and "Next Generation", (2009) – the primary aim is the visualization of Rozati's identity as an artist. He focuses on the extremely complex questions of identity construction and generational conflict that are so often raised in reference to contemporary "Iranian" art. What role do national categories play and how applicable are they – if at all – to an existence far away from "home"? In his multilayered, suspended and very controversial self-portraits, it seems to be questions of this sort that the artist – in Vienna – is taking as points of departure. The work "Man na manam", for instance, alludes to the mystery of the individual's very existence and gives no clearer key to the riddle of the work – which roughly translates as "I am not I am / What I am not, I am" – than does the title itself. Rozati is obviously caught up in a genuine inner struggle over his identity, his self-image or the image that others have of him, his sense of belonging, etc. In "My Generation" and "Next Generation" he combines text and image to draw attention to differences between the various age groups and generations in Iran. The artist conveys contrasting moods here, on the one hand, eagerness for change and combativeness, but on the other, prudence and reflection.

Under the thematic heading "Public and Private", the fifth exhibition room brings together photographs by Neda Hossseinyar and Shahrar Tavakoli and a video work by Jinoos Taghizadeh. The five photomontages by Neda Hossseinyar are part of a larger project, initiated in 2007, which also includes paintings. In the five photomontages from the series "Land of Contradiction" (2009) we see various night scenes in Isfahan and Teheran. These are mostly photographs of modern, broad, curved, city streets illuminated only by the lights from the fast-moving traffic, a light in which the general atmosphere becomes somewhat mystical. The effect is enhanced by the naked protagonists have an eerie, dramatic presence, like phantoms in a penumbra. What Hossseinyar is echoing in here are the existing conflicts and contradictions within Iran. The city seen as a public space serves practically as a symbol for a society in which the young generation finds itself a bit displaced. In its frustration and, above all, in its indifference, it is a product of this atmosphere of contradiction.

In her video "Messages" (2006), Jinoos Taghizadeh also gives us a personal, individual look at things and shares her perspective on the public space. With her video camera she leads us through the streets of Teheran, seeming to hunt for images in the great metropolis that might have (hidden) messages in store. At the beginning, towards the middle and at the end of the video she films herself and in a triple projection lets us know how she is feeling. Due to the rapid pan of the camera, the time-lapse filming and the agitated painting that we hear in the background, we feel as if we have taken on Taghizadeh's role and we share her feeling of uneasiness, discomfort and restlessness. Every once in a while, for a few seconds at a time, insects and other vermin appear in the picture – sinister, symbolic signs that are left open to interpretation. Where is Taghizadeh headed in this frenzied search of hers? And will she eventually stumble onto some "messages" of another, perhaps more positive nature? A vague impression remains that it will be rather a long time before her search has ended.

Unlike Hossseinyar and Taghizadeh, Shahrar Tavakoli devotes himself to the private, family sphere in the four photographs exhibited here taken from his series "Family" (2002). These are particularly intimate, sensitive, subtle portraits of members of the artist's family. Photographed against an underplayed black background, the subjects almost seem to be floating in air, by their poses alone they give us an impression of having been carefully positioned in a non-existent space. The protagonists, all women here, are seen performing various activities that appear to reflect either their most personal interests or the kinds of tasks that are typically theirs. However, because of the black backdrop, they find themselves elevated to meta-level, a higher plane or perspective, their activities and poses are transferred to a timeless realm. Whether we are to see here a classical, stereotypical distribution of roles within the family structure or simply intimate photographs of the artist's nearest of kin is left for the viewer to decide.

The sixth room is devoted to photographs by Hessam Samavatian, an artist who currently lives in Vienna. The six works exhibited are only a part of a larger series entitled "When Iranians Sleep", produced in Iran in the years 2005-2009. The sleepers here sleep blissfully in all kinds of places and outdoors and seem oblivious to everything going on around them. By no means, however, do we get the impression that these are beggars or homeless persons, as we very well might if they happened to be in Austria, where sleeping in public is stigmatized and is associated with the lowest class on the social scale. Quite another thing indeed is the sight of these slumbering Iranians, whose comfortable poses have an almost harmonious, peaceful air. Etymologically, the German word schlafen originally means "schlapp werden" (to become limp) and is related to the adjective schlaff (limp, flabby). Entschlafen, for example, is a euphemism for "to die". To "entschlafen" or "überschlafen" something means "to think it over until the next day in order to take distance from the problem", in other words, in English, "to sleep on it". And of course the word schlafen, like its English etymological cousin "sleep", can also be interpreted metaphorically as having social, political or cultural connotations.

In the last and smallest of the exhibition rooms is a video installation by Maysam Mahnaz, which, remarkable by its conceptual form, uses substitution and symbolically loaded motifs and indirect traces to suggest the presence of the individual and society. A somewhat strong sociopolitical inclination makes itself felt here. The work "Drawers" (2007) opens with the following handwritten note in English and Farsi: "These notes were left with some papers in his drawer. Following this, individual drawers appear on the screen, a total of twenty-four, each containing its own variety of things. Sound effects accompanying the images make it seem as if the drawers, one after another, are being opened and then closed again after a few seconds. We are thus able – if only for a brief moment – to form an impression of the various objects contained in the drawers and, consequently, of the persons to whom they might belong. There is a strong suggestion here that what we are being shown are drawers of bedside cabinets in a hospital. It is interesting to observe how the content of each drawer varies from that of the others and how these telltale, indirect traces lead us to associate the objects with concrete individuals and characters. The last of the drawers is shown totally empty. We are left to decide, finally, whether to interpret this as signifying recovery and discharge from the hospital or, rather, the end and death.

[1] In the following account I will be using quotation marks to set off the adjective "Iranian", which refers both to a culture and to a language as well as designating a nationality. For one thing, the quotation marks point to the geographical ambiguity of the term, since it can refer both to artists living in Iran and to those of the global Iranian diaspora. On the other hand, whether the term "Iranian" can even be applied here meaningfully to the production of works of art remains questionable, as much so as the use of "Iranian", etc. in the context of contemporary art.

[2] Cf. the following online article by Heinz Adamek, "Ausstellungszentrum: Heiligengrubezer Hof" for information about the architectural history of this courtyard ensemble, whose historical banquet rooms (Fecktkorrum) on the second floor, stairway No. 8, and Sala terrena on the ground level, stairway 7, serve as an exhibition center for the University of Applied Arts: <http://static.dienangewandte.at/gms/s/enterrain/HKHKHmfromBreibetkopf.pdf> [06.2.2011].

[3] For a scholarly historical analysis of the architecture see also: Kathenegger, Martina/Mittell, Paul, "Zur Baugeschichte des Heiligengrubezerhofes" in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege/LVJ, No. 4, 2000, pp. 377-401. The article is also available online at: [http://independent.academia.edu/PaulMittell/Papers/2998987/LVJ\\_Baug-](http://independent.academia.edu/PaulMittell/Papers/2998987/LVJ_Baug-eschichte_des_Heiligengrubezerhofes)

[4] Of these artists, all but the following three reside in Teheran: Ramin Haerzadeh, who had just emigrated to Dubai as the exhibition entered its planning phase; Mehriarab Azari, who no longer lives in Iran; Afshan Keibchi, apparently residing primarily in Canada.

[5] The artist Savis Homayouni is meant here. One of the exhibition rooms was devoted exclusively to her weblog and to a video work by Simin Kearamati. Cf. the text Savis Homayouni contributed to the catalog.

[6] Cf. for example Bardeau, Sam/Felicit, Till (ed.), Iran inside Out, Influences of Homeland and Diaspora on the Artistic Language of Contemporary Iranian Artists (exhibition catalog, Cheiles Art Museum, New York, 2009, The Fragma Collection, Dubai, 2010), New York, 2009; Merali, Shaheen, The Promise of Loss. A Contemporary Index of Iran (exhibition catalog, Galerie Hiltger BRÖTKunststhalie Wien), Vienna, 2009.

[7] Cf. the interview conducted by Kirsten Desay for Radio Free Europe/Radio Liberty, "Iranian Art: A Conversation with Hamid Dabashi" (05.21.2010) [http://www.rferl.org/content/Iranian\\_Art\\_A\\_Conversation\\_With\\_Hamid\\_Dabashi/2048834.html](http://www.rferl.org/content/Iranian_Art_A_Conversation_With_Hamid_Dabashi/2048834.html) (01.27.2012).

[8] See Krimig, Mitra-Sliva, "Naha-Ferme" – Ferme Naha: Annäherungen zu einem orientalistischen Topos in der zeitgenössischen Kunst in: Gököke, Reginal/Karantzou, Alexan-dra (ed.), Der Orient, die Ferme, Positionen zeitgenössischer Kunst und Literatur, Bielefeld, 2006, pp. 139-164.

[9] In the text catalog, all comments quoted in English are reproduced exactly as they were originally said or printed.

[10] Cf. the artist's homepage: [http://www.khosrokhosravi.com/video\\_art.htm](http://www.khosrokhosravi.com/video_art.htm) [06.28.2011].

[11] Interview with Shadi Ghadrian, 01.25.2004, Silkroad Gallery, Teheran. Cf. Allerstorfer, Julia, "Im Spannungsfeld zwischen Tradition und Modernismus. Auszüge eines Interviews mit Shadi Ghadrian" in: Kunst und Kirche, Kunst und Islam, 4, 2004, 25 ff.

[12] Cf. the following article in the online magazine Art Review by Jeff Westcott: <http://www.artreview.com/profiles/blog/show?id=1474022%3ABlogPost%3A15495> [06.29.2011].

[13] Cf. the artist's homepage <http://www.atshankabachti.com/> [06.29.2011].

[14] Torgeil, Nicoletta, "Berfragen des Realen", in: Herda, Isabel (ed.), Iran.com – iranische Kunst (exhibition catalog, Museum für neue Kunst Freiburg), Freiburg, 2006, pp. 114-123, here 120-122.

[15] Cf. the text contributed to the catalog by Savis Homayouni.

[16] Cf. Wirtsch, Susann/Frohenberg, Farzad (ed.) THESSAND [Vol. 01], "Analysing White Waiting (For Time to Pass), Contemporary Art in Teheran", DVD (143 min.), 2007.

[17] <http://www.tribeand.com/index.php?id=56> [12.13.2011].

[18] [http://www.walshoback.com/room/AetherHinterland\\_Vienna](http://www.walshoback.com/room/AetherHinterland_Vienna), Vienna, 2011, 28.

[19] Cf. also the artist commenting personally on her video installation: Rozita Shafiqahan, in: Merali, Shaheen, The Promise of Loss. A Contemporary Index of Iran (exhibition catalog, Galerie Hiltger BRÖTKunststhalie Wien), Vienna, 2009, 72.



### Room 1

front left side  
NASSER TEYMOURPOUR  
„You cannot see the whole story“, Multimedia-Arbeit, 2010  
„The most private messages – A message for future“  
(From Nothing Series), Multimedia-Arbeit, 2010

front right side  
SHADI GHADIRIAN  
„West by East“, 3 übermalte Fotografien, 2004  
„Real Ones“, 3 übermalte Fotografien, 2004

mid right side  
KHOSRO KHOSRAVI  
„Ancestor's Ghost Shadow“, Video (1:05 min), 2008

background right side  
MEHRANEH ATASHI  
„Fear and Loathing“,  
Fotografie von Malerei auf Studiofenster, 2006



## Room 2

front right side  
AFSHAN KETABCHI  
„Harem Project“: The Whip, The wine biber, The Robe,  
Fotomontagen, 2006

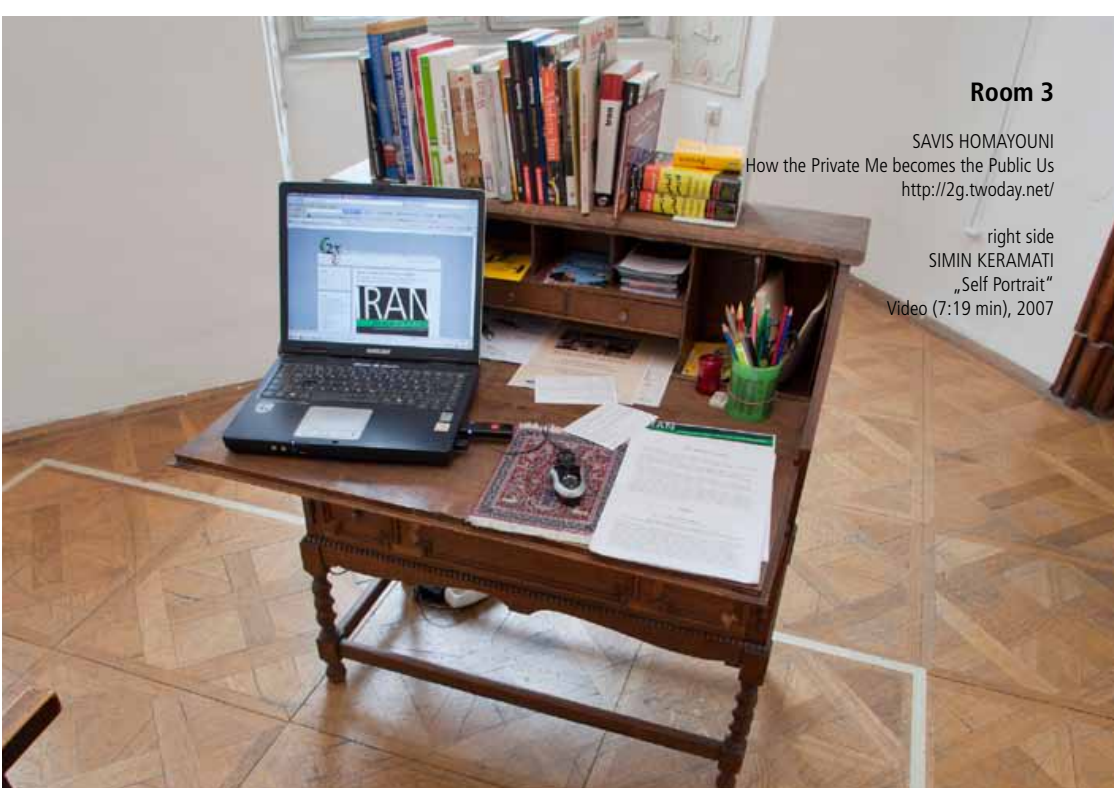
PEYMAN HOOSHMANDZADEH  
4 Fotomontagen im Postkartenformat aus der Serie „Time“, 2004

ELFRIEDE JELINEK  
Audioinstallation mit dem Text „Schleier“

background  
RAMIN HAERIZADEH  
3 Fotomontagen aus der Serie „Bad Hejab“, 2007







### Room 3

SAVIS HOMAYOUNI  
How the Private Me becomes the Public Us  
<http://2g.twoday.net/>

right side  
SIMIN KERAMATI  
„Self Portrait“  
Video (7:19 min), 2007







## Room 4

front left side

SALEH ROZATI

„My Generation“, Digitaldruck auf Gips u. Holzplatte, 20 „Man na manam“

Digitaldruck auf Gips u. Holzplatte, 2008

„Next Generation“, Digitaldruck auf Gips u. Holzplatte, 2009

mid

BEHNAME KAMRANI

„Clothes for Gabriel“, Video (5:21 min), 2006

left side

MEHDI SADR

„Replica“, Video (12:42 min), 2007

right side

ROZITA SHARAFJAHAN

Winter 1349, Video (9:30 min), 2004

behind

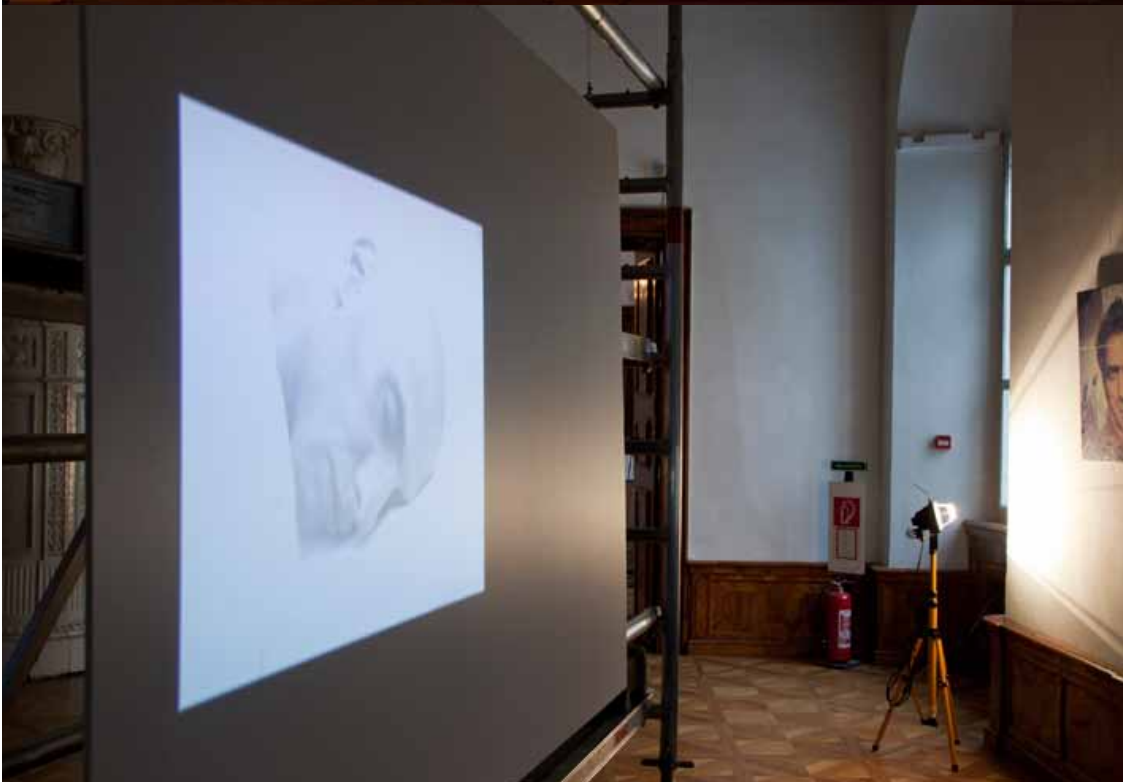
BEHRANG SAMADZADEGAN

„Open Seas“, Video (6:18 min), 2006

view to room 6

HESSAM SAMAVATIAN

6 Fotografien aus der Serie „When Iranians sleep“, 2005-2009





### Room 5

front left side  
NEDA HOSSEINYAR  
5 Fotomontagen aus der Serie  
„Land of Contradiction“, 2009

background left side  
SHARIAR TAVAKOLI  
4 Fotografien aus der Serie „Family“, 2002

mid  
JINOOS TAGHIZADEH  
Messages, Video (10:58 min), 2006





**Room 6**

HESSAM SAMAVATIAN  
6 Fotografien aus der Serie „When Iranians sleep“, 2005-2009



**Room 7**

MEYSAM MAHFOUZ  
„Drawers“, Video (4:29 min), 2007





# Stille Signifikanten

Katharina Jesberger

Im zentralen Raum der Ausstellung steht ein Baugerüst, eine räumliche Konstruktion aus groben, farbbelegtesten, ineinander verhakten Stangen, die Projektionsflächen für Videos halten. Materieell greifbar veranschaulicht es die Ausstellung als ein räumliches Konstrukt in einem bereits bestehenden Raum, ein begehrbares Gedankengebilde. In ihm zeigen sich verschiedene Verbindungen zwischen verschiedenen Werken; jede ist nur eine von vielen möglichen.

Solche verbindenden Elemente in Iran: preview of the past: contemporary iranian video artists and photographers können Motive sein wie Kleidung, Schrift, die Farbe Schwarz, der Ort des Kellers, das Atemgeräusch, das Abtauchen einer menschlichen Figur. Gemeinsam ist ihnen, dass sie alle etwas mit Sichtbarkeit oder der Negation von Sichtbarkeit zu tun haben. Sie sind Stellvertreter für etwas Absentes, aus dem öffentlichen Bewusstsein Gedrängtes, das doch da ist, im Dunkeln, im Tiefen, im Keller, in Gedanken.

So stehen die Männerhenden in Winter 1349 für die 1971 im Aufstand gegen den Schah umgekommenen Männer, das fragil transparente Hemd mit den Flügelarmen in Clothes for Gabriel für die Präsenz eines Engels, das Halstuch in einer der Schulbladen aus Drawer für eine Person im Krankenhaus, die wir nie zu Gesicht bekommen.

In Winter 1349 dient die gedruckte Schrift dazu, ein Ereignis hörbar in das Narrativ der Erinnerungen zurückzuholen. Die handschriftlichen Zeilen in Seif Portrait dagegen zeichnen die letzte Spur der ungehörten weiblichen Stimme. Das zugehörige Gesicht verschwindet im Schwarz. Als Farbe des Tschador grenzt das Schwarz zuvor bereits ihr Gesicht ein wie auch das Gesicht der Frau in Replica. Schwarz bedeckt und verschluckt Glück und Leid in Open Seas. Schwarz und Dunkel ist der Gegensatz zu Weiß und Licht. So werden die in einem Kellerraum aufgehängten Männerhenden in Winter 1349 erst durch die Lichtprojektion des Textes sichtbar. Jinoos, die Protagonistin aus Messias, nimmt uns auf ihren letzten Bildern mit in einen Keller. Ihre letzte Textnachricht vermittelt uns, sie sei „am Boden und „nicht erreichbar“. Unsichtbar für die Passanten sind auch die Phantome und Geister in den alten Architekturen in Kosovo Khoravits Ancestor's Ghosts Shadow.

Die Repräsentation von Absentem gehört zu den ursprünglichen Funktionen des Bildes, das Sichtbar-machen von Nicht-Sichtbarem zu den expressiven Möglichkeiten der bildenden Kunst. Die Intensität der Auseinandersetzung mit Sichtbarkeit entscheidet über den Grad der im visuellen Medium enthaltenen Selbstreflexion. Das audiovisuelle Video wurde häufig als Modell für das Sehen wahrgenommen, ein Sehen, das sich jedoch wie ein sehendes Mikrophon um 360° im Raum ausweitet. Die Kamera kann als vom Körper unabhängiges, externes Auge aufgefasst werden, die elektronischen Prozesse der Bildübertragung als den neurologischen Sehmultiplex entsprechend. Motive wie das Auge oder Aufnahmen über Infrarot- oder Nachtkameras gehören daher zur Sprache der Videokunst, die sich aus den Bedingungen des elektronischen Mediums entwickelt hat, das mittlerweile längst auf digitalen Füßen steht. Die Ästhetik des Mediums hat sich selbstständig und steht bereit, neue Bezüge einzugehen. In der Ausstellung von preview of the past zeigen sich herausragende Videoarbeiten, die bereits bestehende Signifikanten der Videokunst aufgreifen, sie aber in einen neuen Zusammenhang stellen und zu eigenen Aussagen führen.

Mehdi Sadf setzt in Replica an vielen Stellen starke Bezüge zur Formensprache des Video ein. Durch die laufende Horizontfigur in der Waiste und die schwebende Figur unter Wasser entstehen Anklänge an Bill Viola's Werk: „Die einer Infrarot-Aufnahme gleichenden Negativbilder in Replica kehren die Weiß-Schwarz-Werte und damit die Mann-Frau-Polarität, auf der die Arbeit basiert, einem Moment um. Das Gesicht der Frau wird dunkel, ihr schwarzer Tschador sichtbar.

Die Videokamera als vom Körper losgelöstes Auge kann das eigene Auge an anderer Stelle restituieren oder sich zur Eigenwahrnehmung auf uns selbst richten, wie bei den Messages von Jinoos Taghizadeh. Zwischen den Nachrichten führt sie uns mit verwackelten Schwarz-Weiß-Aufnahmen durch den urbanen Raum. Die nuckartigen Bilder passen nicht zu dem schweren Atemgeräusch, dessen abgeschlossenen Schall wir wie unseren eigenen Atem unter einer Kapself hören. Die Szene lässt sich mit Shirin Neshats Shadow under the web vergleichen, bei dem wir die Künstlerin in einem langen Tschador in stark ästhetisierter Zeitlupe und mit einem rhythmisch ausgetobten Atem durch die Stadt rennen sehen, aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig.<sup>29</sup> Doch was wir bei der exiliarischen Neshat als Begegnung von außen erfahren, spüren wir bei Taghizadeh aus der inneren Perspektive, verstört und hilflos.

Deutlich wird an diesen Beispielen auch, dass das, was wir sehen, relativ ist, abhängig davon, wie Wirklichkeit ins Bild gebracht wird. In der Malerei wird die Schwelle zwischen Wirklichkeit und Bild traditionellerweise durch den Rahmen markiert.<sup>30</sup> Im Video ist das Bildfeld durch das Videoformat definiert, das projiziert oder auf einem Bildschirm gezeigt werden kann. Beide, das Videoformat und die Präsentation per Bildschirm oder Projektion sind aus technischen Gründen unabdingbare Voraussetzungen für die Sichtbarkeit des Video. Sie werden daher oft als zum Medium gehörende Notwendigkeit wahrgenommen und nicht als Gestaltungsmittel, obwohl sie ebenso Teil der Aussage sind. Das Videoformat ist als strukturelle Bedingung des Bildraums im Code des Video festgelegt. Auf semiotischer Ebene ließe es sich daher als Teil der Grammatik, als strukturelle Komponente der visuellen Sprache bezeichnen. In der verbalen Sprache

hat sich gezeigt, dass Elemente einer Substratsprache, die auf lexikalischer Ebene verdrängt werden, ihren Ausdruck in der Grammatik finden können. Als grammatikalisches Element der Videosprache kann also auch das Format Träger von weniger offensichtlichen Bedeutungen haben.

In Starafajans Winter 1349 ist das 4-3-Rechteck des Videos größtenteils im Dunkeln. Das eigentlich sichtbare Bildfeld ergibt der beleuchtete Teil, in dem die Projektion des Textes auf die Hemden trifft. Durch die Projektion in der Projektion hat das Bild einen doppelten Rahmen und wir als Betrachter sind auf eine zusätzliche Reflexionsebene verwiesen. Wie für das Video ist die Projektion visuelle Existenzbedingung für den Text. Sie macht ihn sichtbar, so wie ihm das Rezitieren, seine performative Umsetzung als Lautereignis, höhere räumliche Präsenz verleiht.

Eine ähnliche Form der Projektion finden wir in Kamranis Clothes for Gabriel, das Winter 1349 in der Ausstellung als Gegenstück zur Seite gestellt ist. Die Hängung wiederholt die Effekte der beiden Videoarbeiten. Am Gerüst aufgehängt, an der Stelle der sonst vorgehängten Fässchen- oder Werbepanne, befinden sich die beiden großflächigen Projektionsflächen der Videos prominent den beiden Zugängen zum Saal gegenübergestellt. Wie das vom Licht angestrahlte, nahezu transparente Hemd in Kamranis Clothes for Gabriel zwischen den Bäumen, so hängt die Trägerfläche des immateriellen Video zwischen den beiden Gerüststangen und wird vom Projektor angestrahlt. Beide werden mit einem Blickwinkel von tief unten nach oben inszeniert. Auch Clothes for Gabriel basiert auf einem Text, der jedoch seiner spirituellen Dimension entsprechend als wortlose sonore und immaterielle visuelle Präsenz umgesetzt wird.

Videoformat und Bildfeld müssen nicht immer gleichgesetzt sein. Die Lösung des Bildfeldes vom rechteckigen Videoformat, die bei Winter 1349 bereits anflingt, wird bei Keramatis Seif Portrait und dem Teil der Frau in Sadfs Replica radikalisiert: Das vom Video vorgegebene rechteckige Format wird nicht als Bildfeld anerkannt. Einzig die Gesichter der beiden Frauen scheinen als hallooses Oval in einem schwarzen Grund auf. Ihr Tschador vereint sich mit dem Schwarz des Bildhintergrunds. Das auf das Gesicht beziehungsweise Gesicht und Hände reduzierte Bildfeld steht für die reduzierte Körperlichkeit und Sichtbarkeit der Frau. Das Gesicht, einziger Kontakt zur Außenwelt, wird in Simin Keramatis Seif Portrait auch noch von schwarzer Flüssigkeit überlaufen. Die einzigen leisen Zeugen ihrer körperlichen Präsenz blieben das Armen und die persönlichen Züge ihrer Handschrift.

In Replica von Mehdi Sadf hat diese Reduktion auf Gesicht und Hände zur Folge, dass die sonst gut sichtbare Teilung in zwei Bildfelder verschwindet. Das komplexe Video basiert auf einem Spiel aus Polaritäten – Weiß/Schwarz und Überbelichtet/Beschattet für Mann/Frau, sowie Rot/Blau als einzige farbige Untereinheit der Schwarz-Weiß-Aufnahmen, Tod/Leben, Horizontale Ewigkeit/Vertikale Untereinheit – und analogen Wiederholungen in der narrativen Struktur und im Bildaufbau. Diese Struktur entspricht den Bedeutungen des Wortes Replica als entgegengesetzte „Entgegnung, Entwerdung“ und als „genaue Wiederholung“ im Sinne der Replik eines Kunstwerks. Wie in einem Fallbild, entsprechend dem lateinischen re-placare „wieder auseinanderfügen“, manifestieren sich diese beiden Bezüge in zwei nebeneinander gestellten Bildfeldern vor schwarzem Hintergrund. Es lässt sich nach dem rhetorischen Schema von These – Antithese – Synthese in drei Teile gliedern: Mann, Frau, Mann und Frau.

Der Teil des Mannes ist in kontrastlosem Weiß gehalten. Die beiden Bildfelder haben sich daher als zwei deutliche Rechtecke vor dem schwarzen Grund ab. Bei der Frau verschmelzen die beiden schwarzen Bildfenster mit dem schwarzen Grund. Es bleiben die zwei Ovale von ihrem stark beschatteten Gesicht. Interessant wird der Moment der Interaktionsgeste, in dem der Mann / die Frau mit sich selbst interagieren, indem sie über das Bildfeld hinweg eine Geste zu sich selbst im beobachtbaren Bildfeld ausführen, beim Mann das aggressive Schlagen, bei der Frau das oppressive Streichen. Der Übergang erfolgt bei beiden frontal oder diagonal aus dem einen Bildfeld heraus und synchron in das andere Bildfeld hinein – eben so, als seien sie verbunden. Beim Mann ergibt sich daher ein Überwinden der sonst gut sichtbaren Bildgrenze. Bei der Frau dagegen wird im Moment des Übergangs die Bildgrenze erst sichtbar in Form eines schwarzen Balkens, der den Weg der Hände unterbricht. Beide Situationen erscheinen in ihrer Bedeutung fragwürdig. Replica führt vor, dass Weiß und Schwarz insofern keine Alternativen sind, sondern einander gleichen.

Bei Seif Portrait und im Teil der Frau bei Replica wird das rechteckige Format ignoriert, indem es nicht ausgefüllt wird. Bei Taghizadehs Messages dagegen wird es zur rechteckigen Bildbegrenzung, die das Bild des Kopfes der Protagonistin eingrenzt und beschneidet. In den drei Kommunikationsszenen, die die bereits beschriebenen verwackelten Schwarz-Weiß-Sequenzen umgeben, zeigt uns das Video eine Zelle aus drei Bildfenstern vor weißem Gesamthintergrund. Jinoos spaltet sich in drei Personen auf, die alle in ihre Bildausschnitte eingepasst bleiben müssen, wie in ihren perfekten, ebenfalls weißen Schleierauschnitt. Im Gegensatz zu der irritierenden Ich-Perspektive der Kamera und der Atemaufnahmen in den Schwarz-Weiß-Sequenzen stehen sie in direkter kommunikativer Gegenüberstellung dreifach vor uns. Sie sprechen nur aus diesem Ausschnitt, so wie in der Bewegung durch den Stadtraum alles nur aus einem Ausschnitt wahrgenommen wird. Die abgeschlossene Begrenztheit des Bildfeldes der Nachrichtensituation korrespondiert mit dem abgeschlossenen Schall des eigenen Atems, der die unruhigen Stadtbilder begleitet. Die Aufteilung in drei Bildfenster entspricht der Dreiteilung der Person, einer multiperspektiven Ansicht auf sich selbst. Sie drückt wie der Atem die Abspaltung des Inneren vom Körper aus, was als ein Anzeichen für Traumata gedeutet werden kann.

Bei Samadzadegans Open Seas entsprechen die drei Bildfelder im schwarzen Grund drei Kapiteln einer Erzählung. Das Narrativ läuft

## Silent Signifiers

Katharina Jesberger

In the central room of the exhibition stands a scaffold, a structure in space consisting of coarse, paint-spattered poles hooked together serving as a support for surfaces onto which videos are projected. The exhibition is thus, in a tangible way, made visual as a three-dimensional construction adapted to an existing space, a space in which the mind is free to wander. As it does so, it discovers various interconnections between the works exhibited, each being only one of many possibilities.

In the exhibition *Iran: Preview of the Past: Contemporary Iranian Video Artists and Photographers*, motifs such as clothing, writing, the colour black, a cellar, the sound of breathing, the vanishing of a human figure can be interconnecting elements. What they share is that they all have something to do with visibility – or its negation. They represent things absent, things suppressed from the public consciousness, things that are nevertheless still there, in the dark, in the deep, in the cellar, in the mind. Thus, for instance, in *Winter 1349 we see men's shirts*, representing the men who died in the 1971 uprising against the Shah; in *Clothes for Gabriel* a shirt with wing-like arms, fragile and transparent, signifying the presence of an angel; a scarf in one of the drawers in *Drawer*, which belongs to a hospitalized person that we never get to see.

In *Winter 1349* writing is used to render audible as it were, an event in the narrative flow of memories. Inversely, the handwritten lines in *Self-Portrait* make visible the last trace of the unheard female voice. The face that belongs to it disappears in black. Colour of the chador, this black closes in to frame just her face, as it does the face of the woman in *Replica*. Black covers up, swallows up happiness and suffering in *Open Seas*. Black and darkness - the contrary of white and light. Thus, in *Winter 1349*, men's shirts hanging in a cellar only become visible when they are struck by the light from the projection of a text: in her last pictures, Jimmo's, the protagonist in *Messages*, takes us down into a cellar. Her final textual message informs us that she is "on the ground", "cannot be reached". Also invisible, to passers-by, are the phantoms and spirits amid the old architecture in Khosro Khosravi's *Ancestor's Ghosts Shadow*.

Depicting what is not there is one of the original functions of pictures, rendering the invisible visible one of the expressive possibilities made available to us in art. The intensity with which a visual medium is able to deal with what can or cannot be seen determines the degree of self-reflection inherent in that medium. The audiovisual medium of video came widely to be perceived as a model for the faculty of sight, sight, however, being likened here to what one might call a seeing microphone with a 360° range. The camera can be understood as being an eye, independent from and external to the body, and the electronic processes of image transmission as corresponding to neurological, optical impulses. Notions such as "eye", or infrared or night-camera photography belong therefore to the language of the video art, an art that developed from the electronic medium, which has long since become digital. The aesthetics of the medium has become a pursuit in its own right, at all times liable to a redefinition of terms. In the exhibition *Preview of the Past*, outstanding video works are shown which exemplify current signifiers of the art of video, but which set them in a new context, deriving from this an expressivity of their own.

In *Replica*, Mehdi Sadr makes frequent and effective use of the language of forms in video. Examples such as a figure running across the horizon in the desert or one floating under water are reminiscent here of Bill Viola's work.<sup>1)</sup> For a brief moment in *Replica*, negative images, not unlike infrared photography, turn the relationship black-white completely around, and in so doing invert the man-woman polarization, upon which the work is based: the woman's face becomes dark and her black chador visible.

Like an eye that has freed itself from the body, the video camera has the ability to convey our own eye to a different point in space, or it can turn itself around and look at us, as it does in Jimmo's *Taghizadeh's Messages*. By means of blurred, black and white images, interspersed with news flashes, she leads us through urban space. The jerky images are incongruous here in combination with the heavy breathing, the enclosed sound of which we perceive almost as being that of our own breath under a capsule. The scene can be compared with Shirin Neshat's *Shadow under the Web*, in which we see, simultaneously from various perspectives and in highly aestheticized slow motion, the artist, in a long chador, running through the city, her breathing heavy and rhythmic.<sup>2)</sup> But what comes to us as an exterior encounter with the exile Iranian Neshat we experience here, in the case of *Taghizadeh*, from an inner perspective - with a disturbing feeling of helplessness.

It is also clear from these examples that what we see is relative, depending on how reality is brought into the picture.

in klarer zeitlicher Abfolge von links nach rechts ab, geräuschlos, wie sich die schwarze Tinte in den drei Aquarien ergießt. Es ist ein zielstrebiges Verlaufs ohne Überraschungen. Er erfüllt sich, aber mit tristem Ende. Wie bei *Replica* entsteht im ersten Bildfeld, dem leeren Aquarium, eine Polarität aus Weiß und Schwarz. Das monochrome Weiß am Anfang ist jedoch sichtbar als Leere, während das Schwarz am Ende zum Verschwinden des Bildfeldes führt. Eine Zeichnung entwickelt sich nur in der Mitte des Prozesses, wenn sich schwarze Schleier durch das Wasser bewegen, wie eine geistliche Malerei der écriture automatique, eine vergängliche Schönheit, die sich jede Sekunde weiter verformt. Das zweite Kapitel lässt sich mit dem Video *Mhrouk, the Painter Fish* des bulgarischen Künstlers Stefan Nikolaev vergleichen, in dem ein Goldfisch eine rote Flüssigkeit im flüssigen Videoraum verteilt wie der Maler auf der Leinwand. Die Betonung bei *Samadzadegan* liegt jedoch nicht auf der Entstehung einer Malerei, sondern auf dessen Gegenteil: Die lebenden Goldfische, Elemente der Schaulust wie Nam June Paik's *TV Fische*, werden von schwarzer Flüssigkeit verschluckt. Auch im letzten Bildfeld, in dem die gefallenen Soldatenfiguren das Bildfeld ausfüllen beziehungsweise die Sicht verdecken, erfüllt sich das bereits vorgezeichnete Schicksal. Unser Genuss am Sehen und am Narrativ wird abgespeist.

In *Drawer* setzt Meysam Mahtouz ein quadratisches Format ein, das mit der Form der frontal von oben fotografierten Schublade kooperiert. Dieses richtungslose Format unterstützt den formalen, einheitlichen Bildaufbau der einzelnen Standbilder und unterstreicht die Uniformität der Schublade. Sie definieren den Rahmen, der die Individualität der Arrangements aus persönlichen Habsgeligkeiten erst aufschreiben lässt und innerhalb dessen sie sich entwickeln kann. Der vorangestellte Kolophon aus Hedajats lebendig begraben, die Abnutzungs Spuren an den Laden und die Leere in mancher Schublade, die zeigt, dass sich die zugehörige Person bereits aus dem Leben zurückgezogen hat, erinnern an die Vergänglichkeit des Lebens. Die einzelnen Bilder werden zu einer Mischung aus Portrait und Stillleben, in dem Objekte Stellvertreterfunktion für abwesende Personen übernehmen. Das mechanische Geräusch ruft in Verbindung mit der schwarzen Lücke beim Bildwechsel außer dem Schublade-Aufziehen auch eine Assoziation an den Bildwechsel beim Diaschieben wach – eine Reminiszenz an ein überkommenes Medium. In Zusammenhang mit der Präsentation auf dem Monitor, einem weiteren „Kästchen“, das uns einen Einblick eröffnet, entwickelt sich ein mediales Spiel zwischen Malerei, Fotografie, Assemblage, Diaprojektion, Film und Videopräsentation auf Monitor, das die ihnen allen gemeinsame Bildfunktion wachruft: einen Moment visualisieren, der vergeht. Durch das Ende, bei dem das mechanische Geräusch den Wechsel von einer leeren Schublade ins Schwarze markiert, bleibt eine melancholische Stimmung.

Es zeigt ein weiteres mögliches Bindeglied, das die eloquenten Videoarbeiten in preview of the past eintr: ihr stilles Ende.

1 Einmetert wird hier besonders an The Passing, 1991 und Chort-eh-Diyed (A Portrait in Light and Heat), 1979.

2 Shirin Neshat, *Shadow under the web*, 1997, in Ausschnitten zu sehen im Film Shirin Neshat – Der Frau eine Stimme von Jörg und Ralf Reino Jung, WDR Mediatagrupp 2002, DVD-Edition von abdukt MEDIEN 2007.

3 Einen grundlegenden Text zu Bedeutungen von Bildfeld und Rahmen hat Meyer Schapiro verfasst: Meyer Schapiro, „Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichnen“, in: Gottfried Boehm, Was ist ei

In painting, the threshold between reality and the picture is traditionally the frame.<sup>31</sup> In video, the image field is defined by the video format projected or otherwise shown on a screen. Both the video format and the screen presentation or projection are, technically, essential prerequisites for the very visibility of the video. This is why they are often considered to be necessary components of the medium and not as tools, even though they are themselves elements of expressivity. The video format, as a structural condition of image composition, is defined in the video code. Taken semiotically, it can thus be said to be a part of the grammar, a structural component of the visual language. In the case of verbal language, it has been shown that elements of language substrata, which are suppressed on the lexical level, can find their expression in grammar. Similarly, format, as a grammatical element of the language of video, can also become the carrier of information of less obvious significance.

In Shafafahan's *Winter 1349*, the 4:3 rectangle of the video is mostly in the dark. The image field that we actually see is the illuminated portion in which the light from the projected text strikes the shirts. This projection within a projection gives the picture a double frame, and we, the viewers, find ourselves being referred to yet another level of reflection. Like the video, the text depends on the projection for its visual existence. The projection makes it visible, just as recitation, the text's performative implementation as an audible event, makes it present as sound in space.

We find a similar form of projection in Kamran's *Clothes for Gabriel*, which is exhibited alongside *Winter 1349* as its counterpart. The way both video works are displayed reiterates the effects they themselves produce. Hung on the scaffolding where we might otherwise expect to see decorative or advertising banners, the two large video projection surfaces are prominently located just opposite both entrances to the room. Like the shirt in Kamran's *Clothes for Gabriel*, hanging between the trees in a light that makes it almost transparent, here, hung between the poles of the scaffolding in the light of the projector, is the support surface of the immaterial video. Both works have been staged in a way that gives the viewer a deep angle of vision, from below upwards. *Clothes for Gabriel* is also based on a text, but here the words have been replaced by a mere sonorous presence, immaterial and visual, which suits the spiritual dimension of the work.

Video format and image field are not necessarily synonymous. In *Winter 1349*, the image field is released from the constraint of rectangular format, and even more radically so in Kamran's *Self-Portrait* and also in the woman's part of the picture in Sadr's *Replica*. The customary rectangular video format is simply ignored here. We see only the women's faces, vaguely outlined ovals against a background of black. Their chadors blend into the background of the picture. Reducing the image field to the face, or to the face and hands, symbolizes the reduced physicality and visibility of women. In Simin Kamran's *Self-Portrait*, even the woman's face, her sole contact with the outer world, disappears as a black fluid flows over it. The only faint indications of her physical presence that remain are her breathing and the personal aspect of her handwriting.

In Mehdi Sadr's *Replica*, the reduction to face and hands results in the disappearance of what otherwise would be a clear separation between two image fields. The complex video is based on a play between polarities - white/black and overexposure/shadow standing for man/woman, with red/blue being the only colour intrusion in the black and white picture, death/life; horizontal eternity/vertical interruption - and on analogous repetitions in the narrative structure and in image composition. The structure corresponds to the meanings of the word replica: "contrary reply or response" and "exact repetition", in the sense of a reproduction of a work of art. As in a folding picture (Latin *re-plicare*, "to unfold again"), the two terms of each relationship become manifest in juxtaposed image fields against a background of black. The work can be seen as following the rhetorical pattern thesis-antithesis-synthesis, that is, man-woman-man and woman.

The man's part of the picture is all in white, without contrast. What we see, then, are two distinct, rectangular image fields set against a black background. In the case of the woman, both black image windows fuse with the background. What remain visible are only the two heavily shadowed ovals of her face. Things get even more interesting when interaction starts to take place: the man and the woman interact, crossing the border between the two image fields, the man, aggressive, starts hitting, the oppressed woman only caresses. The clash occurs head-on or diagonally, and simultaneously from one image field into the other, as if the two were connected. In the case of the man, the otherwise perfectly visible border between the two images seems for a moment to vanish. As for the woman, only now at the moment of the aggression does the border become evident, a black beam blocking the man's fist. The message conveyed, in either case, is open to question. What *Replica* suggests, though, is that black and white should be seen not as alternatives but as equals.

In *Self-Portrait* and in the female part of *Replica*, the rectangular format is ignored, the frame is only partially filled. In Taghizadeh's *Messages*, on the other hand, the rectangular frame closes in and even crops the head of the female protagonist. In the three communication scenes in which the blurred, black and white sequences take place, the video shows us a row of three image frames against a white background. Here Jimcos divides herself into three sequences, each of whom must stay within her respective frame, that is, within the perfect frame of the veil, which is also white. The three juxtaposed persons, in direct communication with each other, stand in contrast to the irritating self-focus of the camera and to the recorded sound of breathing in the black and white sequences. Each of the three speaks to us from within her frame; similarly, everything we see in our wandering through the city is also enclosed within a single frame. The closed-in aspect of the image field in the news-flash scene is made even more effective by the enclosed sound of breathing that accompanies the agitated images of the city. The three image frames show us, then, three persons in one, they are a view of the self from multiple perspectives. Like breath, they are an expression of the inner self's release from the body, something we might interpret as a sign of trauma.

In Samadzadegan's *Open Seas*, the three image fields against a black background correspond to three chapters of a story. The narrative flows in clear chronological sequence from left to right, without sound, as ink is poured into the three aquariums. The story moves forward with determination and without surprises. It comes, however, to a sad end. As in *Replica*, the first image field, here an empty aquarium, is characterized by a polarity between black and white. The monochrome white at the beginning is a visible void, whereas the image field at the end gradually disappears in black. An actual picture comes into being only towards the middle of the process, when black veils begin to move through the water, like a gesture-painting in *écriture automatique*, an ephemeral beauty in constant transformation. The second chapter can be compared to Winok, the Painter Fish, by the Bulgarian artist, Stefan Nikolaev, in which a goldfish dispenses a red liquid throughout the fluid video space as a painter might do on canvas. What matters here for Samadzadegan is not, however, the production of a painting, but rather the contrary: the live goldfish, like Nam June Paik's TV Fish mere objects in a spectacle, are finally swallowed up in a black liquid. Another fate is met with in the last frame, which is completely filled with the bodies of dead soldiers, block everything else out. In the end, our hunger for show and story has been satisfied.

In *Drawer*, Meysam Mahfooz adopts a square format, which is well suited to the shape of the drawers, photographed frontally and from above. This format, which has no directional preference, contributes to the uniformity in composition of the individual frames and underscores the uniformity of the drawers as well. These provide the framework within which various arrangements of personal belongings allow us to imagine individual lives and how they evolve. The colophon taken from Headayat's *Buried Alive*, traces of wear and tear on the drawers, an empty drawer here and there, which is an indication that the person it belongs to has withdrawn from life, all remind us that life is transitory. Each image becomes a mixture of portrait and still-life in which objects acquire the function of representing persons who are absent. Coupled with the black gaps between frames, the mechanical sound we hear evokes not only the opening of drawers but also the succession of slides in a slide show, a reminder of an out-dated medium. Here, in connection with presentation by means of a monitor - yet another "box" that affords us a privileged view -, the media of painting, photography, assemblage, slide projection, film and video presentation by monitor are played one against the other in a way that points to the basic function they have in common, namely, to make visible a passing moment. The ending of the video brings on a melancholy mood: the familiar mechanical sound marks the transition from an empty drawer to a blackout.

Yet another common link is suggested by this ending, one that unifies the eloquent works exhibited in *Preview of the Past*: their final silence.

<sup>1</sup> Particularly worth mentioning here are *The Passing*, 1991, and *Chert-el-Djerdil (A Portrait in Light and Heat)*, 1979.

<sup>2</sup> Simin Neshat, *Shadow under the week*, 1997, excerpts of which can be seen in the film *Simin Neshat – Der Frau eine Stimme*, by Jörg and Hail Reimo Jung, WDR Mediagroup 2002, DVD version by „absolut MEDIEW“, 2007.

<sup>3</sup> For a fundamental text on the significance of image field and frame see Meyer Schapiro, "Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen" in: Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?*, München, Fink, (publ.), 1994, pp. 253-274.



# Peyman Hooshmandzadeh

1969 born in Tehran

B. A. in photography, Azad University, Tehran

Selection of Group and Solo Exhibitions '05–'10

2010 Guild Art Gallery (G), Mumbai / Etemad Gallery (G), Tehran / Moftosen Gallery (G), Tehran / University of Applied Arts Vienna (G) / Sanat Gallery (G), Istanbul / Homa Gallery (G), Tehran / Shirin Gallery (G), Tehran / Aarani Gallery (G), (S), Tehran / Silk Road Gallery (G), Tehran / Farvahar Gallery (G), Tehran

2009 Neel Gallery (G), Tehran / Silk Road Gallery (G), Tehran / Art Center Gallery (G), Tehran; Arario Gallery (G), New York; Musee Quai du Branly (G), Paris / Galerie Ernst Hilger (G), Vienna / Atrium Gallery (G), London / Asia House Gallery (G), London / Italian School Gallery (G), Tehran / Shirin Gallery (G), Tehran

2008 Assar Gallery (S), Tehran / Mehva Gallery (G), Tehran / June Gallery (G), Switzerland / Aria Gallery (G), Tehran / Silk Road Gallery (G), Tehran / Mall Galleries (G), London / Tehran Museum of Contemporary Art (G), Tehran

2007 1st Biennial of Photoquai (G), Paris / 18th International Biennial of Humor and Satire (G), Gabrovo, Bulgaria / Slide show (Balcony) (G), Istanbul / Assar Gallery (S), Tehran; Marmar Gallery (G), Istanbul / Silk Road Gallery (G), Tehran

2006 Gold Coast City Art Gallery (G), Australia / Copenhagen (G), Denmark / Iranian Artists' Forum (G), Tehran

2005 Baudouin Lebon Gallery (G), Paris; N Gallery (G), Tbilisi, Georgia / Kashya Hildebrand Gallery (G), New York



# Hessam Samavatian

1984 born in Tehran; lives in Vienna

High School diploma in art field  
studying art and architecture, University of Applied Arts Vienna

Selection of Group and Solo Exhibitions 2005 – '10:

2010 Gallery Time (S), Vienna / Café Gallerie Rock (S), Isfahan /

University of Applied Arts Vienna (G)

2009 Honart Festival, Vienna / Café Gallerie Baroc (G), Paris

2008 Honart Festival (G), Vienna / Inter Copy (G), Vienna

2007 Haus Brigittenau (G), Vienna

2006 Borg20 (G), Vienna

2005 Borg20 (S), Vienna





# Nasser Teymourpour

born 1980 in Ilam, Iran

Mathematical Diplom, Iran

B.A. in Industrial Design, AZAD University, Art and Architecture, Tehran

M.A. in Stage & Film Design, University of Applied Arts Vienna

Selection of Group and Solo Exhibitions '05 –'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2009 Zsamer Gallery (G), Tehran / Trahan E Azad Gallery (G), Tehran / Cafe Gallery Baroc (G), Paris

2008 Baig Gallery (G), Tehran / Haft-Honar Gallery (G), Tehran / Esteghal Hotel (G), Tehran / British Embassy (S), Tehran / Elahe Gallery (S), Tehran

2007 Nikol Gallery (S), Tehran

I call it "Hijn" (which is a combination of two words in Farsi; nothing and bulk or intensity) or pantomime sculpture.

The negative space between my movements and my idea integrates and ends into creating a sculpture.

These so called "Hijns" have turned every moment of our life into a sculpture from whatever we are not, from nothing.



# Neda Hosseinyar

born 1986 in Isfahan, Iran; lives in Vienna

B. A. in Painting Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran

College degree from Isfahan School of Fine Arts, Isfahan, Iran

Diplom in Graphic Design, Isfahan School of Fine Arts, Isfahan, Iran

Selection of Group and Solo Exhibitions 2005 –'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2009 Saray-e-Moghhan Gallery (G), Yazd, Iran

2008 Art and Architecture Gallery (G), Yazd University, Yazd

2007 Art and Architecture Gallery (G), Yazd University, Yazd

2006 Art and Architecture Gallery (G), Yazd University, Yazd

Zendan-e-Skandar Gallery (G), Yazd

2005 Zendan-e-Skandar Gallery (G), Yazd, Iran / School of Fine Arts (G), Isfahan





# Saleh Rozati

born 1982 in Tehran; lives in Vienna

studying concept art, Academy of fine Arts Vienna, Austria  
studying stage design, University of Applied Arts Vienna, Austria

Selection of Group and Solo Exhibitions '05 – '10

2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2009 University of Applied Arts Vienna (G) / University Linz (S)



**for sale** Bloody but Young Bloody but Young Bloody but Young



# Afshan Ketabschi

born 1966 in Tehran

M.A. from Faculty of Arts and Architecture, Azad University, Tehran

Selection of Group (G) and Solo Exhibitions (S) 2005 –10

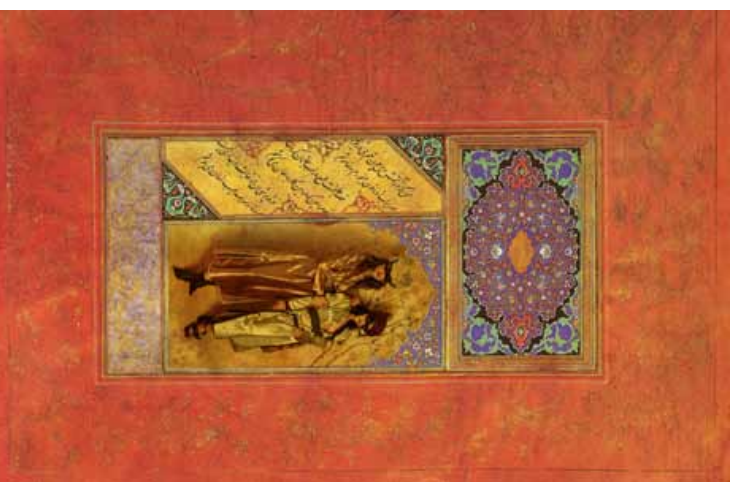
2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2008 Saadat Abad Palace (G), Tehran / Creek Art Fair (G), Dubai,

UAE

2007 B21 Gallery (G), Dubai, UAE / Mahe Mehr Institute (S), Tehran /

Saba Art Forum (G), Tehran





# Kamrani Behnam

born 1968 in Shiraz, Iran

PhD in Art research, Art University, Tehran  
M.A. in Painting, Art University, Tehran  
B.A. in Painting, Art University, Tehran

Selection of Group (G) and Solo Exhibitions (S) 2005 –'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G) / Aun Gallery (S), Tehran  
/ Cam-Casoria Contemporary Art Museum (G), Neaple, Italy / Lycee  
des Arenes (G), Toulouse, France

2009 Henry Moore Gallery, Royal Academy of Art (G), London, UK /  
xi edizone (G), Rome, Italy

2008 Azad Art Gallery (S), Tehran / Art-action (G), Paris-Berlin-Madrid

2007 International Center (G), Los Angeles-New York, USA / Art Gal-  
lery (G), Fribourg, Swiss / Video Festival-Line (G), Macedonia / New

Media Festival (G), Chicago, USA / Art-action (G), Paris-Berlin-Madrid

2006 Khak Art Gallery (S), Tehran / Museum of Contemporary Art (G),  
Tehran / Tairhan Azad Gallery (G), Tehran / Museum of Contempo-  
rary Art (G), Tehran / Conscious in Coma (G), Video projection, Turkey

2005 Navaran Creation Foundation (G), Tehran / Khial Gallery (G),  
Tehran



# Behrang Samadzadegan

born 1979 in Tehran

B.F.A in Painting, Art University, Tehran

M.F.A in Painting, T.M.U., Tehran

Selection of Group (G) and Solo Exhibitions (S) 2005 –'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G) / Mohsen Gallery (G),

Tehran / Aarian Gallery (G), Tehran / Aario Gallery (G), New York, USA /

Farijam Foundation (G), Dubai / ARTISTERIUM 3 (G), Tallisi, Republic

of Georgia / 18th Street Art Center (G), Santa Monica, USA

2009 Aarian Art Galleries, Tehran / Azad Gallery (G), Tehran / Assar

Gallery (G), Tehran / Mohsen Gallery (G), Tehran / Hiliger Brot Gallery

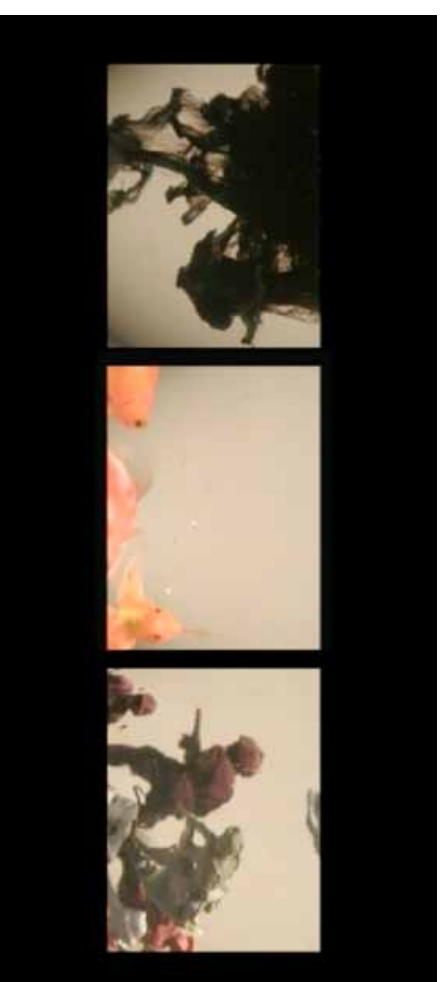
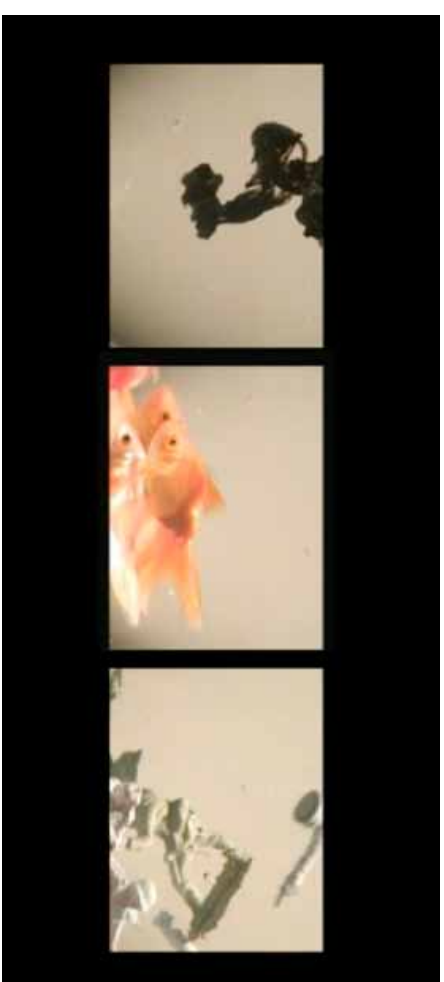
(G), Vienna / Golden Gates (G), Paris / Chelsea Art Museum (G), New

York

2008 Azad Gallery (G), Tehran

2006 Gollestan Gallery (S), Tehran / 13 Vanak Gallery (S), Tehran

2005 Elahie Gallery (S), Tehran



# Jinoos Taghizadeh

born 1971 in Tehran

B. A. in Sculpture, Art University, Tehran

Selection of Group (G) and Solo Exhibitions (S) 2005 –'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2008 Azad Art Gallery (G), Tehran

2007 Azad Art Gallery (G), Tehran / 17th International Congress of

Aesthetics (G), Ankara, Turkey / Bahman Cultural Center (G), Tehran /

Galleria Shiraz (G), Venice, Italy / Iranian Artists Forum (G), Tehran /

2006 Azad Art Gallery (S), Tehran / Kunstof (S), Zürich, Swiss /

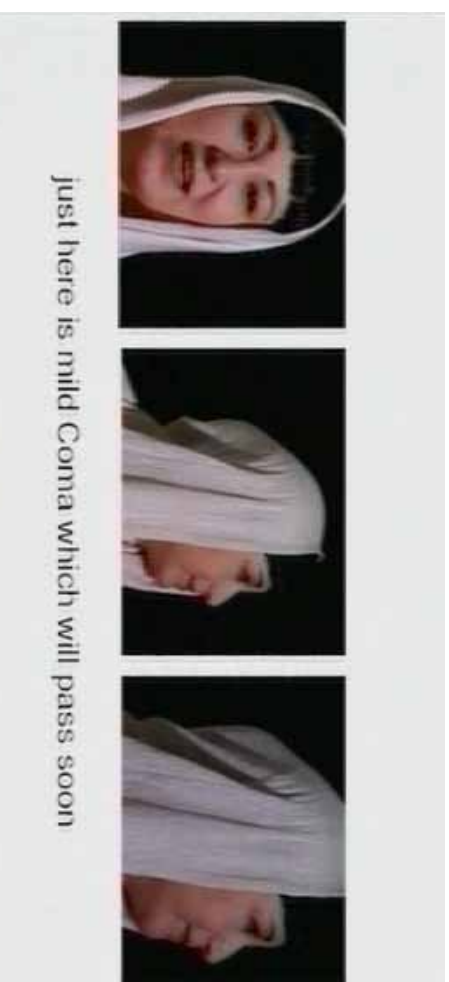
Conaculta INBA Center (G), Mexico City / Iranian Artists Forum (G),

Tehran / Evangelische Stadtkademie (G), Frankfurt / Gusto Gallery (G),

Shang, Kuwait / Tucuman Gallery (G), Buenos Aires

2005 Saba Gallery (G), Tehran / Khak Art Gallery, Tehran / Iranian

Artists Forum (G), Tehran





# Khosro Khosravi

born 1965 in Tehran

B.A. in painting, Art University, Tehran  
M.A. in art research, Art University, Tehran

Selection of Group (G) and Solo Exhibitions (S) 2005 –10  
2010 University of Applied Arts Vienna (G) / Jill George Gallery G,  
London / Dar Al-Funoon Gallery (G), Kuwait / LAICTA 3- Festival  
mediterraneo della Ialicta (G)  
2009 Moore Gallery (G), Royal College of Art, London / Palazzo Delli  
Ponti (G), Taranto  
2008 Mah Art Gallery (S), Tehran / Azad Art Gallery (S), Tehran / Col-  
lege Art Gallery (G), New Jersey, USA /  
2007 Homa Art Gallery (S), Tehran / Art Gallery (G), London / Art  
Gallery (G), Fribourg, Swiss  
2005 Iranian Artist's Forum Gallery (S), Tehran / Cite Internationale  
des Arts (S), Paris / Museum of Contemporary Art (S), Tehran



# Mehdi Sadr

born 1972 in Tehran

B.A. in Dramatic Literature, Azad University, Tehran

M.A. in Cinema, University of Art, Tehran

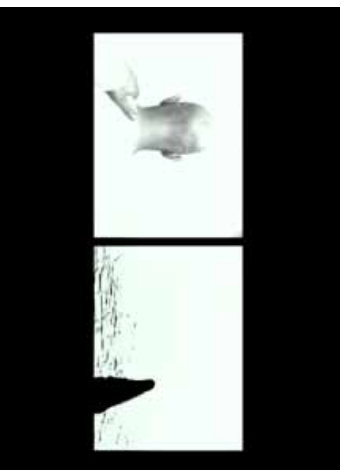
Selection of Group (G) and Solo Exhibitions (S) '05 –'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2008 Maan-e-honar-e-no (S), Tehran

2007 Maan-e-honar-e-no (S), Tehran

2005 Maan-e-honar-e-no (S), Tehran





# Ramin Haerizadeh

born 1975 in Tehran

Economics studies, University of Tehran

Photography study under the direction of Mr. Massoud Massoumi

Selection of Group and Solo Exhibitions '05 – '10

2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2008 Gallery Artist (S), Istanbul / Art Paris Gallery, Abudabi, UAE

2007 B21 Gallery (S), Dubai / Art Gallery, London / Art Gallery, Köln /

Gallery, Abudabi, UAE / studio1 : 1 (S), London

2006 Art Gallery Freiburg, Freiburg, G /

2005 Silkroad Gallery (S), Tehran, Iran / Gallery (S), Dubai, UAE / Gallery

(S), Paris / Gallery (S), Sarnebastian, Spain / Gallery (S), London



# Rozita Sharaf Jahan

born 1962 in Tehran

Sculpture diploma, School of Visual Arts for Girls, Tehran  
B.A. in Painting course, Fine Arts University, Tehran  
M.A. in researching art, Fine Arts University, Tehran

Selection of Group and Solo Exhibitions '05 – '10  
2010 University of Applied Arts Vienna (G) / Azad Art Gallery (G),  
Tehran, Iran / Hilger Modern ContemporaryG, Vienna  
2009 Forum Schloss Platz (G), Aarau, Switzerland  
2008 Golestan Art Gallery (S), Tehran, Iran / Art Gallery (G) Athens,  
Greece / Art Gallery (G), London  
2007 Azad Art Gallery (S), Tehran, Iran / Frauenmuseum (G), Bonn  
2006 5th art Biennial Gummy (G), Arminya, Gummy / Museum of  
Contemporary Art (G), Esfahan, Iran  
2005 Azad Art Gallery (S), Tehran, Iran





# Mehreneh Atashi

born 1980 in Tehran

BFA in photography, Art University, Tehran

Selection of Group and Solo Exhibitions '05-'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G) / Azad Art Gallery (G), Tehran

2006 Silkroad Gallery (S), Tehran



# Meysam Mahfoz

born 1980 in Tehran

Graduated in photography, Azad University, Tehran

Selection of Group and Solo Exhibitions '05-'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2007 The Interior Silk Road Gallery G, Tehran

2006 Saba Culture Center (G)/ University of Sistan (G)

2005 Silk Road Gallery (S), Tehran





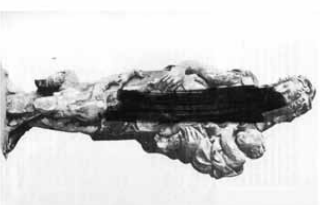
# Shadi Ghadiran

born 1974 in Tehran

B. A. in Photography, Azad University, Tehran

Selection of Group and Solo Exhibitions '05–'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G) / Guild Arts, Mumbai, India / Galerie Ernst Higer (G), Austria / Cnooa Gallery (G), morocco / LTMH Gallery (G), New York / Albarah Art Gallery (G), Bahrain / Stefan Stux Gallery (G), New York / Waterhouse & Dodd (G), London / Saatchi Gallery (G), Lille, France / Festival Images (G) Vevey, Switzerland / Abdijmuseum Ten Duinen (G), Koksijde, Belgium  
 2009 Co2 Gallery (S), Rome / Boudin Lebon Gallery (S), Paris / Contemporary (S), Belgium / FCGS Düsseldorf, Germany / Mail Gallery (G), London / Purdy Hicks Gallery (G), London / Museum voor Moderne KunstG, Arnhem, Nederland / Du Quai Branly Museum (G), Paris / Waterhouse & Dodd Gallery (G), London / Guild Art GalleryG, New York / Aario Gallery (G), New York / Austrian Cultural Forum (G), New York / 2008 County Museum of Art (S), Los Angeles / Silk Road (S), Tehran / Tasweer Gallery (S), India / DIFCG, Dubai / Cramer Contemporary (G), Switzerland / Expmrnt gallery (G), Toulouse, France  
 2007 B21 Gallery (S), Dubai, UAE / Photography Festival (S), Istanbul / Noordlicht photofestival (G), Netherlands / La Paz (G), Bolivia / San Diego Convention Centre (G), California / Silk Road (G), Tehran  
 2006 Feigen Contemporary (G), New York / Artspace Witzenhansen (G), Amsterdam / De Santos Gallery (G), Houston, Texas / The British Museum, London / dccc (G), Denmark / Gold Cost City Art Gallery (G), Australia /Galerie Helene Lamarque (G), Paris / Le RectangleG, Lyon, France / Seljemes Fanyek (G), Budapest / Inaugura en TucumánG, Mexico  
 2005 CCCBG, Barcelona / Gallery (G), Berlin / Foto Art Festival (G), Poland / Art Gallery (G), Sansebastian, Spain / Aeroplastics Gallery (G), Belgium / N Gallery (G), Georgia / Galata Fotografhanesi (G), Istanbul / Boudin Lebon Gallery (G), Paris / Third Line Gallery (G), Dubai



# Shahriar Tavakoli

born 1969 in Tehran

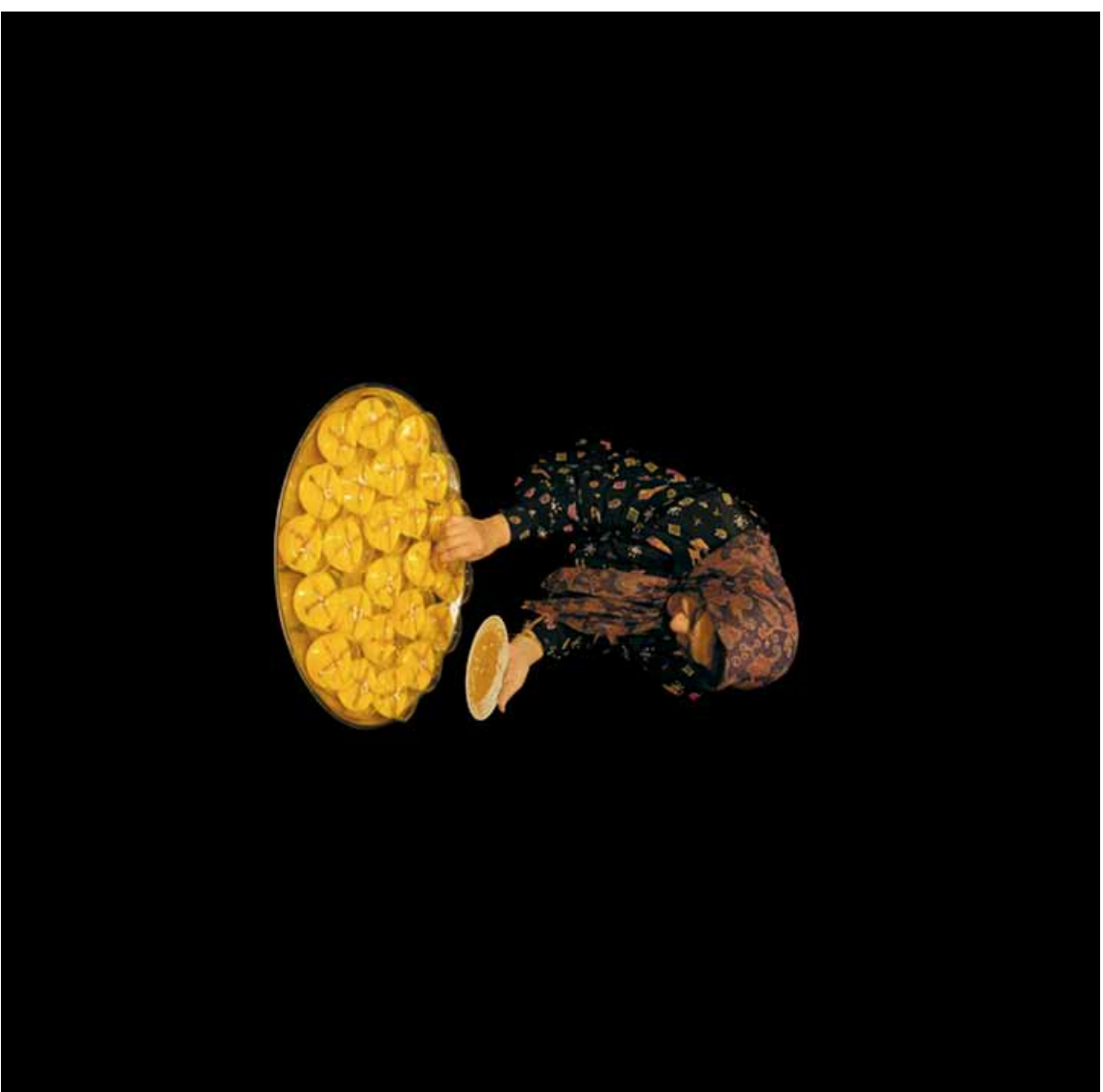
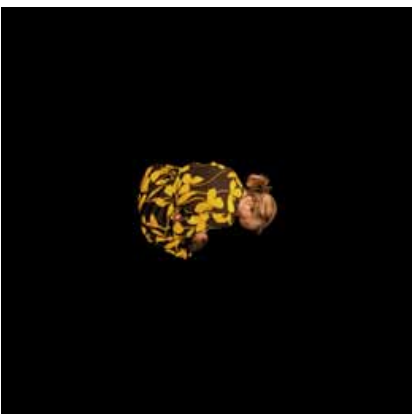
M.A. in Photography, Art University

Selection of Group and Solo Exhibitions '05–'10

2010 University of Applied Arts Vienna (G)

2009 Mahe Mehr Gallery S, Tehran / Paris Photo G, Paris

2005 Haft-Samar Gallery S, Tehran



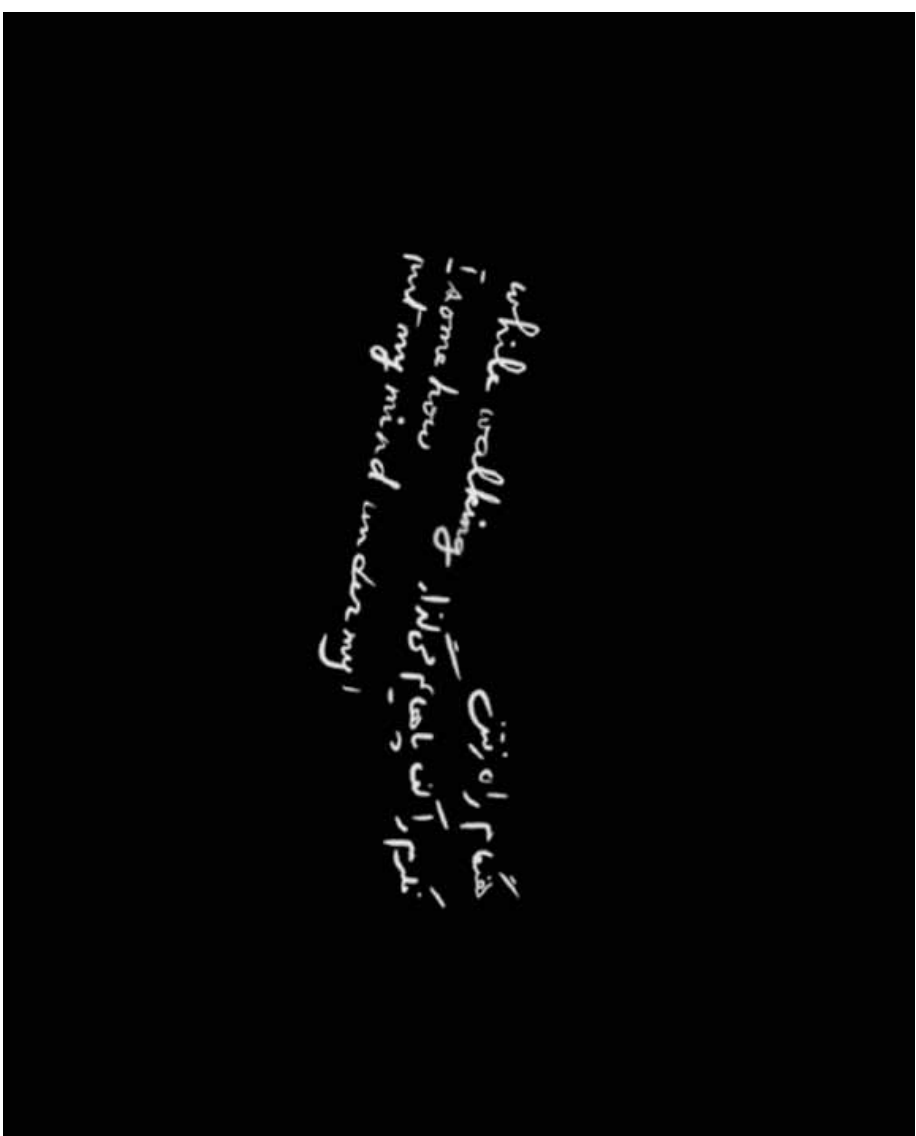
# Simin Keramati

born 1970 in Tehran

M.A. in Fine Arts, Art University, Tehran

Selection of Group and Solo Exhibitions '05 – '10

- 2010 University of Applied Arts Vienna (G) / Mohsen Gallery (G), Tehran / Port Izmir Gallery (G), Izmir, Turkey / Etemad Gallery S, Tehran
- 2009 Asia House (G), London / Gedoc Gallery G, Karlsruhe, G
- 2008 F&A projects (G), Paris / Mahe Mehr Gallery (G), Tehran / culturcentrum Brugge (G), Brugge, B / Gallery of NUOG, New Jersey, USA
- 2007 Azad art gallery (S), Tehran
- 2006 Museum of Fine Arts G, Freiburg, G / Azad Art Gallery (S), Tehran / Gallery (S), Tokyo
- 2005 Oxford University (G), Oxford











## Savis Homayouni: networking

born 1979 in London. Lives in Vienna and Tyrol.

Education and intercultural training in Vienna and Innsbruck.  
Studied ethnology and cultural and social anthropology at the University of Vienna.

Social commitment as member of various associations (GfF – Gesellschaft unabhängiger iranischer Frauen / Independent Society of Iranian Women in Austria; Safraan – Verein der Jungen Generation Iran-Österreich / Young Generation Association Iran-Austria; Das Bündnis für Menschenrechte und Zivilcourage, gegen Diskriminierung und Extremismus / Alliance for Human Rights and Civil Courage, against Discrimination and Extremism).

Keeps the information weblog Plattform der zweiten Generation Iran-Österreich / Second-Generation Plattform Iran-Austria.

Collaboration on cultural, artistic and film projects devoted to Iran in Vienna.





Publisher:

Universität für angewandte Kunst Wien  
Abteilung Kunst und kommunikative Praxis  
Univ.-Prof. Barbara Putz-Plecko

University of Applied Arts Vienna  
Department of Art and Communication Practices  
Prof. Barbara Putz-Plecko

[www.angewandte.at](http://www.angewandte.at)

photos in situ: Margarethe Hottenroth

artwork: © artists

translation: Shawn Bryan

graphic design: [www.ewigesarchiv.at](http://www.ewigesarchiv.at)

Vienna, 2013