

Outsider Art
unter dem
Halbmond
—
Iran

open
art
museum

zentrum
für outsider kunst



Kazem Chalipa
The Great Day, 1983, Collection
of Hozeh Honari, Teheran. In:
Hamid Keshmirshakan, Contemporary
Iranian Art: New Perspectives,
London 2013, p.190

Front cover Farshid Maleki
Untitled, 2016, detail, Courtesy of
Emkan Gallery, Tehran

Back cover Mehran Mohajer
Tehran Undated, 2010, detail,
Courtesy of the artist

Kleine Topografie west-östlicher Bildwelten und iranischer Gegenwartskunst

Bernd Fechner und Hannah Jacobi, mohit.art

«Gemälde» als symbolische Form

Im Jahr 1799 erschien im zweiten Band der Ausgabe des Athenaeum der Beitrag «Die Gemälde».¹ Autorin ist Caroline Schlegel. Ein Schlüsseltext zu Grundfragen der Kunst, ihrer Betrachtung und Deutung. Was ist der menschliche Körper, das Porträt, der Raum, die Landschaft? Wodurch unterscheiden sich Zeichnung, Malerei und Skulptur? Wie erfahren wir Poesie, Klang, Geruch und nicht zuletzt Schönheit und Schicklichkeit der Darstellung – im Verhältnis «zur Sache selbst»? Der Text, immerhin 112 Seiten, trägt nicht von ungefähr die Form eines Dialogs mehrerer Personen mit unterschiedlichen Positionen, ist keine Abhandlung, eher ein Bühnenstück.

Stehen wir heute vor Werken der *Outsider Art unter dem Halbmond* so weitet sich das Spektrum dringlicher Fragen in alle Richtungen. Wo erhalten wir Orientierung? 125 Jahre nach Schlegel entwickelt Ernst Cassirer mit seiner «Philosophie der symbolischen Formen» (1923–1929) einen nützlichen Kompass. Sprache, Mythos, Wissenschaft, Religion und Kunst sind Formensysteme unterschiedlicher Weltsichten. Keine dieser Großformen geht in der anderen auf oder lässt sich aus der anderen ableiten. Sie lassen sich nur innerhalb ihrer jeweiligen Zusammenhänge sinnvoll entschlüsseln oder hinterfragen.

Nach einer Inkubationszeit von weiteren einhundert Jahren, im Kontext heutiger globaler Kunst, transnationaler Netzwerke, sowie feministischer und postkolonialer Kritik, entfaltet Cassirers Kulturbegriff sein volles emanzipatorisches Potential. Von hier aus konstituieren sich mit Blick auf die *Outsider Art unter dem Halbmond* folgende Linien.

1 Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Zweiten Bandes erstes Stück, Berlin 1799. S. 39ff.

2 Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008, S. 41.

Der westliche Blick

Im Gespräch Schlegels tritt uns unbemerkt das Eigene gegenüber. Das Bühnenstück ist die Exemplifikation des westlichen Blicks. Fragen nach dem Bildbegriff sind in anderen Kulturen nicht nur anders zu stellen, sondern auch unterschiedlich zu beantworten. Dies gilt für den Kulturraum des sogenannten Nahen und Mittleren Ostens vor 250 wie ebenso vor 1000 Jahren. «Nur im Westen bilden Blick und Auge eine Einheit. Hier agiert der Blick mit dem Auge, mit dem er in die Welt tritt. Er ist neugierig, kühn und verführbar, weshalb er sich der Kontrolle entzieht. Und er sucht nach Bildern in denen er sich selbst findet.»² Das Tafelbild, Homogenität des Bildraums, Vermessung des Raums und des Körpers, die Camera Obscura und die Zentralperspektive formieren die westliche Malerei der Neuzeit. Das cartesianische Selbstbewusstsein konstituiert das neuzeitliche Subjekt im Gegenüber zu den Dingen. Das Auge wird Waffe zur Kolonisierung der Welt. Der west-östliche Unterschied von Bild, Blick und Perspektive führte zum andauernden Missverständnis der Behauptung der Bilderlosigkeit im Islam.

Der Orient und die europäische «Islamisierung»

Die Museen des 19. Jahrhunderts teilten die Zivilisationen der Alten Welt in Europa, Indien, China, Japan und «den Islam». Dieses Begriffselend zementiert bis heute wundersame Verwirrungen. Die westliche Ordnung «islamisierte» damit sämtliche Wissens- und Kulturbereiche, deren hauptsächlicher Gegenstand nicht im Religiösen lag. Neben der visuellen Kultur sind dies vor allem die Medizin, Rechtslehre, Mathematik, Geschichtsschreibung, Ethik, Literatur und Poesie.

Die Kunst wurde der Arabeske oder dem Kunsthandwerk zugeschlagen, ein Jahrtausend erotischer Ghasalen verschwanden in den Giftschränken viktorianischer oder preußischer Archive. Und natürlich gibt es sie, die Bilder und Malerei der islamischen Welt, überall, besonders im osmanischen Reich und in Persien.

Die Wissenschaften, Literatur und Kunst erfuhren in den nahöstlichen Gesellschaften eine Ausdifferenzierung, die in Europa erst mit der Neuzeit erreicht wurde. Dabei war die Konfliktlage zwischen Welt und Religion dort eine andere. Religion fungierte als Teilsystem, deren Definitionshoheit keineswegs der hegemonialen Rolle der Kirchen in Europa entsprach. Säkularisierung, «die Emanzipation des Weltlichen aus der Dominanz des Religiösen – als die wichtigste Voraussetzung der Moderne»³ ist ein europäisches Projekt. Jedoch verzerrt die Behauptung einer in der islamischen Welt nicht vorhandenen oder kaum entwickelten Trennung von religiöser und säkularer Sphäre nicht nur die Verhältnisse, sondern führte zur konsequenten Ausblendung oder Folklorisierung ganzer Kulturbereiche in der westlichen Wahrnehmung: Das Nicht-Religiöse wird ausgeblendet, als Abweichung von der Norm betrachtet oder als untypisch und deviant deklariert. Zwischen Romantisierung und Verfremdung wurde die islamische Welt zum religiösen Monstrum. Westliches Denken hatte sich seinen Orient erschaffen.

Einfluss westlicher Moderne auf die Kunst

Mit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehen wir in den Städten Ägyptens, Tunesiens, der Türkei, Syriens, Libanons, Iraks und Irans neue Werke der Kunst. Die Fotografie eroberte nach den Eliten sehr rasch das breite Publikum und in Ausstellungen und Sammlungen erschienen Werke der am westlichen Realismus oder Impressionismus geschulten Malerei.

Zweifelsfrei tritt uns dabei die zeitgenössische Kunst Irans als eine der Stärksten gegenüber. In der schiitischen Frömmigkeit waren performative Darstellungen breit verwurzelt, auch gibt es die lange Tradition persischer Miniaturmalerei. Parallel zur industriellen Modernisierung des Landes vollzog sich eine besonders nachhaltige Formierung iranischer Nationalkultur. Und Iran ist ein reiches Land – nicht erst seit dem in den 1960er Jahren einsetzenden Erdölboom.

Nicht von ungefähr eröffnete das erste große Museum für zeitgenössische Kunst weder in New York, London, Paris, Köln noch in Zürich, sondern 1977 in Teheran. Nur ein Jahr später veränderte die Islamische Revolution gleichermaßen die geopolitische Lage wie auch den kulturellen und künstlerischen Diskurs. Zwar wurde in Iran die Monarchie abgeschafft, nicht jedoch endete das Ringen der Kunst um eine eigenständige, nicht-westliche Moderne.

Das iranische Kunstumfeld und koloniale Diskursvormacht

Heute sind die Bezugs-, Produktions- und Aktionsfelder zeitgenössischer iranischer Kunst einerseits in Iran selbst zu verorten, andererseits in der weltweiten iranischen Diaspora. Dieses lokale und zugleich globale Kunstumfeld schaut auf eine eigene, ins frühe 20. Jahrhundert zurückreichende, modernistische Tradition, die sich bis heute intensiv mit ihrem Verhältnis zum europäisch-nordamerikanischen Kunstkanon beschäftigt. Anschluss an und Abgrenzung vom internationalen Kunstbetrieb, der die Linien einer kolonialen Diskursvormacht fortschreibt, bestimmen dieses Verhältnis. Wie eine iranische moderne und zeitgenössische Kunst zu definieren ist, beinhaltet auch die Frage nach der kulturellen Identität und ist nicht von historischen sowie zeitgenössischen geopolitischen Verwerfungen zu trennen.



@saraemamii
Zan, Zendegi, Azadi (Women,
Life, Freedom), Quelle:
@iranianwomenofgraphicdesign

³ Thomas Bauer, *Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islam*, Berlin 2011, S. 192.

Kunst und Politik

Die heutige Kunstszene Teherans und weiterer Städte besteht aus privaten Galerien und Organisationen sowie staatlichen Institutionen. Inwieweit der private und der öffentliche Sektor zusammenarbeiten, hängt von der innenpolitischen Lage ab. So gab es eine weitreichende Zusammenarbeit der Galerien und Künstler*innen mit dem Tehran Museum of Contemporary Art während der sogenannten Reform-Ära unter Präsident Mohammad Khatami (1997–2004), die spätestens ab 2009 und der revolutionären Grünen Bewegung in den Boykott des Museums und weiterer staatlicher Institutionen umschlug. In der Folge bildeten sich verschiedene Lager: diejenigen, die kooperieren und diejenigen, die jedwede Zusammenarbeit ablehnen. Zudem treffen die US- und EU-Wirtschaftssanktionen auch den Kunstbetrieb: internationaler Austausch, Kooperation und Handel werden durch politische und ökonomische Zwänge enorm eingeschränkt.

Kontaktzonen

Die Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst in Iran entwickelte sich entlang transkultureller Kontaktzonen. Diese bezeichnen etwa Kunstschulen in Iran, wie das 1940 von dem französischen Archäologen André Godard (1881–1965) gegründete College of Fine Arts an der Teheraner Universität, wo anfangs ein postimpressionistischer Ansatz gelehrt wurde.⁴ Oder Kunstschulen in Rom, Mailand, Paris und Minneapolis, sowie Ateliers wie das des Pariser Kubisten André Lhote (1885–1962), wo iranische Modernist*innen wie Shouku Riazi (1921–1962), Behjat Sadr (1924–2009) und Parviz Tanavoli (geb. 1937)



Mehran Mohajer
Tehran Undated, 2010, Courtesy
of the artist

von den 1940er bis 1970er Jahren studierten oder lehrten. Auch die Galerien der Iran-America Society und Russian Cultural Society VOKS in Teheran waren Kontaktzonen, in denen sich die politischen Auseinandersetzungen der Zeit im Spannungsfeld der modernistischen Kunst spiegelten. Hozeh Honari, eine der größten Kulturorganisationen der Islamischen Republik, schickt bis heute Kunstakteur*innen mit Stipendien ins europäische Ausland. Nicht wenige der zeitgenössischen Künstler*innen, die in Iran leben und arbeiten, haben in Europa, den USA oder Kanada studiert.

Schritte und Schnitte

Im Vor- und Umfeld des College of Decorative Arts in Teheran, gegründet 1961, entstand die wohl bekannteste, weil kunsthistorisch früh kanonisierte Richtung modernistischer Kunst in Iran, die Saqqakhaneh.⁵ Künstler wie Faramarz Pilaram (1937–1983, Abb. S. 8) zogen Text und Kalligrafie, schiitische Votivkunst, aber auch antike Objekte heran und schufen eine von Populärkunst beeinflusste, iranische Avant-Garde, die das Pahlavi-Regime nutzen konnte, eine nationale moderne Kultur zu propagieren.

Der ideologische Schnitt, den die Islamische Republik nach 1979 setzte, beeinflusste auch die Kunst. Der Modernismus als ideologischer Ausdruck der *gharb-zadegi* – zu Deutsch Verwestlichung, ein wichtiger Begriff des kritischen Kulturdiskurses seit den 1940er Jahren – wurde abgelehnt, die neue Kunst sollte der Revolution dienen. Figurative Malerei und Grafik waren bestimmend, wie etwa die Darstellung des Sturzes des Shah-Monuments von Kazem Chalipa (geb. 1957, Abb. S. 2). Ayatollah Khomeini rief die Prämisse der «engagierten Kunst» aus, jedoch fehlte es an einer einheitlichen Definition, was Verwirrung stiftete und die nun einsetzende Trennung zwischen öffentlich geförderter und zugänglicher sowie im privaten Künstleratelier produzierter und präsentierter Kunst unterstützte.⁶

Der Atelierraum wurde ab Ende der 1980er Jahre allmählich durch die Aktivitäten privater Kunstgalerien erweitert. Hier werden vor allem iranische Künstler*innen gezeigt. Obwohl experimentelle Tendenzen und Formate bis heute eine wichtige Rolle für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst in Iran spielen, dominieren Malerei, Zeichnung und Fotografie in den Galerien. Wie das Werk von Raana Farnoud (geb. 1953), das zwischen Figuration und Abstraktion changiert (Abb. S. 7). Oder die Fotografien von Ghazaleh Hedayat (geb. 1979), denen sie durch Kratzen und Schneiden eine taktile Qualität verleiht (Abb. S. 11). Maryam Mohry (geb. 1979) hingegen setzt ihre verstörenden Szenen menschlich-tierischer Beziehungen in feiner Aquarellmalerei um (Abb. S. 15).

Frau, Leben, Freiheit

Seit dem 16. September 2022, dem Tod von Jina Mahsa Amini, hat die revolutionäre, feministische Befreiungsbewegung in Iran auch im Kunstumfeld einiges verändert: Die Kunst hat sich vorübergehend in den Dienst der Bewegung gestellt, in kürzester Zeit sind Bilder und Poster, Lieder und Performances entstanden, die vor allem über die Sozialen Medien verbreitet werden (Abb. S. 4). Die Rolle der Kunstgalerien für die Gesellschaft wird neu befragt und es werden neue, solidarische Wege der Zusammenarbeit gesucht und ausprobiert.⁷

4 Vgl. Leyla Diba, «The Formation of Modern Iranian Art: From Kamal-al-Molk to Zenderoudi», in: Ausst.-Kat. *Iran Modern*, hg. v. Asia Society, New York und New Haven 2013, S. 45–65, S. 53.

5 1963 so benannt von dem Kunstkritiker Karim Emami, der sich durch die verwendeten Motive und Farben an die schiitischen Schreine und Wasserspender *sagha-khaneh* erinnert fühlte.

6 Vgl. Hamid Keshmirshakan, «Discourses on Postrevolutionary Iranian Art», in: *Muqarnas*, Vol. 23, 2006, S. 131–157, S. 135; und Talinn Grigor, *Contemporary Iranian Art: From the Street to the Studio*, London 2014, S. 39.

7 Vgl. «Wenn Brunnen sich blutrot färben», zusammengestellt von Hannah Jacobi, in: *Springerin*, Heft 1, Frühjahr 2023, S. 16–23.



Raana Farnoud
Untitled, from The Flowers of
Boredom series, 2018, Courtesy of
Emkan Gallery, Tehran



Faramarz Pilaram
Untitled, 1962, private collection,
Tehran. In: Hamid Keshmirshekan,
Contemporary Iranian Art: New
Perspectives, London 2013, p. 107

A Brief Topography of West-Eastern Imagery and Iranian Contemporary Art

Bernd Fechner and Hannah Jacobi, mohit.art

Paintings as Symbolic Form

In 1799, the article “Die Gemählde” (“The Paintings”) by Caroline Schlegel appeared in the second volume of the publication *Athenaeum* – a key text on fundamental questions of art as well as its perception and interpretation.¹ What is the human body, the portrait, space, landscape? How do drawing, painting, and sculpture differ? How do we experience poetry, sound, smell, and not least beauty and skill of depiction, in relation to “the thing itself”? Not without reason, this 112-page text takes the form of a dialogue between several people with different positions; it is not a treatise, but more of a stage play. Today, when we encounter works such as those in *Outsider Art Under the Crescent Moon*, the spectrum of urgent questions expands in all directions. How can we find our way? 125 years after Schlegel, Ernst Cassirer developed a useful compass with his *Philosophy of Symbolic Forms* (1923–1929). Language, myth, science, religion, and art are formal systems of different worldviews. None of these major forms merges into or can be derived from the other. They can only be meaningfully deciphered or questioned within their respective contexts. After an incubation period of another hundred years, in the context of today’s global art, transnational networks, as well as feminist and postcolonial critique, Cassirer’s conception of culture reveals its full emancipatory potential. This is the starting point for the following strands of thought with regard to *Outsider Art under the Crescent Moon*.

1 *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, vol. 2, no. 1, Berlin, 1799, p. 39ff.

2 Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Munich, 2008, p. 41.

The Western Gaze

In Schlegel’s dialogue we encounter the familiar without noticing it. Her stage play is the exemplification of the Western gaze. Questions about the understanding of the image must not only be posed differently in other cultures but also answered differently. This applies to the cultural sphere of the so-called Near and Middle East 250 as well as 1000 years ago. “Only in the West do the gaze and the eye form a unity. Here, the gaze acts with the eye, with which it enters the world. It is curious, bold and seducible, which is why it escapes control. And it seeks images in which it finds itself.”² The panel painting, homogeneity of the pictorial space, measurement of space and body, the camera obscura, and central perspective characterize Western painting. The Cartesian self-consciousness constitutes the modern subject as distinct from things. The eye becomes a weapon for colonizing the world. The West-East difference of image, gaze, and perspective led to the ongoing misunderstanding that there are no images in Islam.

The Orient and Its European “Islamization”

The museums of the 19th century divided the civilizations of the Old World into Europe, India, China, Japan, and “Islam.” This lamentable terminology cements strange confusion to this day. The Western order thus “Islamized” all intellectual and cultural fields whose main subject was not religious. In addition to visual culture, these mainly include medicine, jurisprudence, mathematics, historiography, ethics, literature, and poetry. Art was relegated to the arabesque or the applied arts; a millennium of erotic ghazals disappeared into the poison cabinets of Victorian or Prussian archives. And of course, they exist, the images and paintings of the Islamic world, everywhere, especially in the Ottoman Empire and Persia. The sciences, literature, and art experienced a differentiation in Middle Eastern societies that was only achieved in Europe in the modern age. The

conflict between the world and religion was different there. Religion functioned as a subsystem whose authority did not correspond to the hegemonic role of churches in Europe. Secularization, "the emancipation of the secular from the dominance of the religious, as the most important prerequisite for modernity"³ is a European project. However, the assertion of a non-existent or barely developed separation of religious and secular spheres in the Islamic world not only distorts the circumstances but has also led to the consistent omission or folklorization of entire cultural areas in Western perception: The non-religious is overlooked, viewed as a deviation from the norm, or declared as atypical and deviant. Between romanticization and alienation, the Islamic world became a religious monster. Western thinking had created its Orient.

The Influence of Western Modernism on Art

In the first half of the 20th century, we see new works of art in the cities of Egypt, Tunisia, Turkey, Syria, Lebanon, Iraq, and Iran. Photography quickly conquered a broad audience, and exhibitions and collections featured works by painters trained in realism or Impressionism. Undoubtedly, contemporary Iranian art stands out as one of the strongest. Performative representations are deeply rooted in Shiite religious tradition, and there is a long tradition of Persian miniature painting. A particularly enduring formation of Iranian national culture took place alongside the industrial modernization of the country. Iran is a wealthy country, not only since the oil boom that began in the 1960s. It is therefore no coincidence that the first major museum for contemporary art opened not in New York, London, Paris, Cologne, or Zurich, but in Tehran in 1977. Just one year later, the Islamic Revolution changed both the geopolitical situation and the cultural and artistic discourse. Although the monarchy was abolished in Iran, the struggle for an independent, non-Western modernism in art did not end.

3 Thomas Bauer, *Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islam*, Berlin 2011, p. 192.

The Iranian Art Context and Colonial Discourse Supremacy

Today the fields of reference, production, and action for contemporary Iranian art can be located both in Iran itself and in the worldwide Iranian diaspora. This local and global art context has its own modernist tradition dating back to the early 20th century, which to this day intensively engages with its relationship to the European and North American art canon. This relationship is determined by connecting to and differentiating from the international art scene, which continues the lines of colonial discourse supremacy. The question of how to define Iranian modern and contemporary art also involves the question of cultural identity and cannot be separated from historical and contemporary geopolitical fault lines.

Art and Politics

Today's art scene in Tehran and other cities consists of private galleries and organizations as well as state institutions. The extent to which the private and public sectors collaborate depends on the domestic political situation. For example, galleries and artists collaborated extensively with the Tehran Museum of Contemporary Art during the so-called reform era under President Mohammad Khatami (1997–2004), but later boycotted the museum and other state institutions starting in 2009, following the revolutionary Green Movement. As a result, different camps formed: those who cooperate and those who reject any cooperation. Furthermore, US and EU economic sanctions also affect the art world: international exchange, cooperation, and trade are severely limited by political and economic constraints.



Ghazaleh Hedayat
The Paper and the Skin, 2008,
Courtesy of the artist



Farzad Shekari
Untitled, 2021, Courtesy of Emkan
Gallery, Tehran

Areas of Contact

The history of modern and contemporary art in Iran developed along trans-cultural areas of contact. These include art schools in Iran, such as the College of Fine Arts at Tehran University, founded in 1940 by the French archaeologist André Godard (1881–1965), where a Post-Impressionist approach was initially taught,⁴ and art schools in Rome, Milan, Paris, and Minneapolis, as well as studios like that of Parisian Cubist André Lhote (1885–1962), where Iranian modernists such as Shokouh Riazi (1921–1962), Behjat Sadr (1924–2009), and Parviz Tanavoli (b. 1937) studied or taught from the 1940s to the 1970s. The galleries of the Iran-America Society and Society of Cultural Relations with the Soviet Union (VOKS) in Tehran were also areas of contact, where the geopolitical conflicts of the time were reflected in modernist art. To this day, Hozeh Honari, one of the largest cultural organizations of the Islamic Republic, sends artists to Europe with scholarships. A large number of contemporary artists who live and work in Iran studied in Europe, the United States, or Canada.



Farzad Shekari
Untitled, 2021, Courtesy of Emkan
Gallery, Tehran

4 Cf. Leyla Diba, "The Formation of Modern Iranian Art: From Kamal-al-Molk to Zenderoudi," in: exh. cat. *Iran Modern*, ed. Asia Society, New York and New Haven, 2013, p. 45–65, 53.

5 So called in 1963 by the art critic Karim Emami, for whom the motifs and colors used recalled the Shiite shrines and water fountains (*saqqa-khaneh*).

6 Cf. Hamid Keshmirshakan, "Discourses on Postrevolutionary Iranian Art," in: *Muqarnas*, vol. 23, 2006, p. 131–157, 135; and Talinn Grigor, *Contemporary Iranian Art: From the Street to the Studio*, London, 2014, p. 39.

7 Cf. "Wenn Brunnen sich blutrot färben," compiled by Hannah Jacobi, in: *Springerin*, no. 1, spring 2023, p. 16–23.

Steps and Cuts

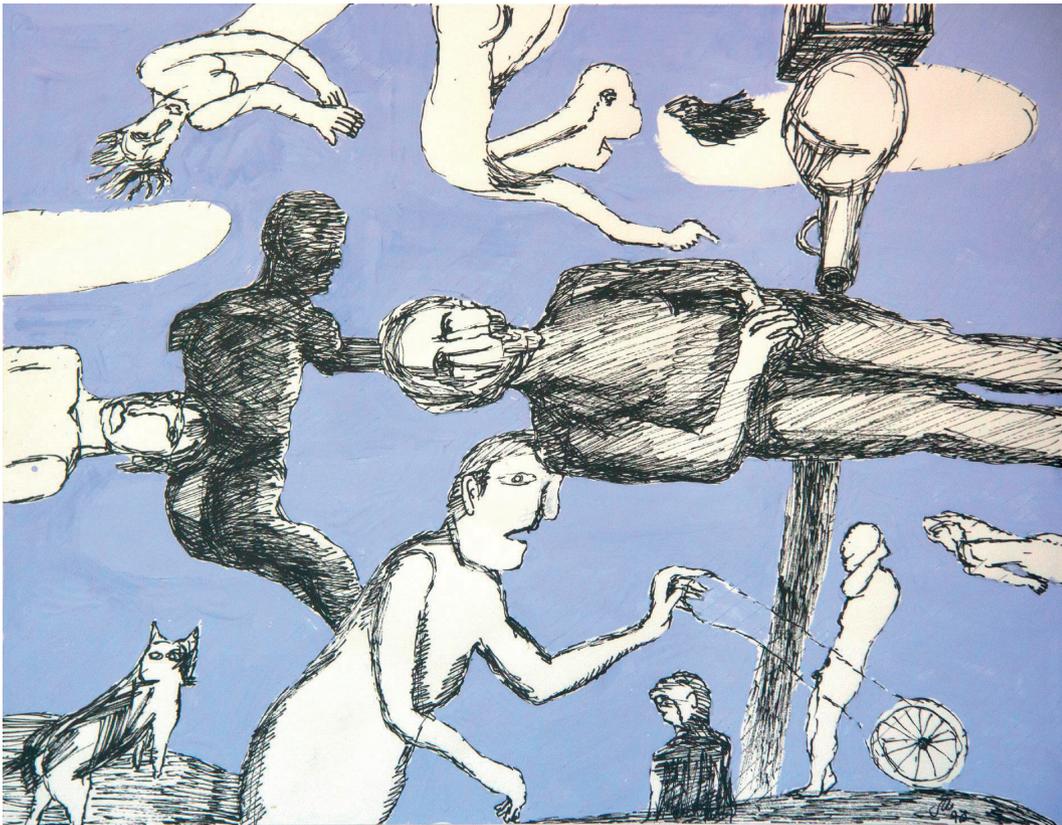
Around the College of Decorative Arts in Tehran, founded in 1961, the best-known (due to its early canonization in art history) movement of modernist art in Iran, *Saqqakhaneh*, emerged.⁵ Artists such as Faramarz Pilaram (1937–1983, fig. p. 8) drew from text and calligraphy, Shiite votive art, as well as ancient objects and created an Iranian avant-garde influenced by popular art, which the Pahlavi regime could use to propagate a national modern culture.

The ideological cut made by the Islamic Republic after 1979 also influenced art. Modernism as an ideological expression of *gharbzadegi* ("Westernization" or "Westoxication," an important concept in the critical cultural discourse since the 1940s) was rejected, and the new art was supposed to serve the revolution. Figurative painting and graphics dominated the visual arts, such as the depiction of the fall of the Shah monument by Kazem Chalipa (b. 1957, fig. p. 2). Ayatollah Khomeini called for the premise of "committed art," but there was no uniform definition, which caused confusion and supported the separation between publicly funded and accessible art and art that was produced and presented in private studios.⁶

From the late 1980s, the space of the studio was gradually expanded by the activities of private art galleries. These primarily showcase Iranian artists. Although experimental tendencies and formats continue to play an important role in the development of contemporary art in Iran, presentations of painting, drawing, and photography dominate in galleries. Examples include the work of Raana Farnoud (b. 1953), which oscillates between figuration and abstraction (fig. p. 7), or the photographs by Ghazaleh Hedayat (b. 1979), to which she adds a tactile quality by scratching and cutting (fig. p. 11). Maryam Mohry (b. 1979), on the other hand, depicts her disturbing scenes of human-animal relationships in delicate watercolors (fig. p. 15).

Woman, Life, Freedom

Since 16 September 2022, the death of Jina Mahsa Amini, the revolutionary, feminist liberation movement in Iran has also brought about significant changes in the art scene: Art has temporarily been put at the service of the movement, and in a short time, images, posters, songs, and performances have been created, which are mainly disseminated via social media (fig. p. 4). The role of art galleries in society is being reexamined, and the artistic community is looking for new, cooperative ways of collaboration.⁷



Farshid Maleki
Untitled, 2016, Courtesy of Emkan
Gallery, Tehran



Maryam Mohry
The Octopus Can Use Scissor, 2021,
Courtesy of O Gallery, Tehran

Impressum
About this publication

Schriftenreihe zur Ausstellung
Outsider Art unter dem Halbmond,
3. Ausstellung der Trilogie
Das «Andere» in der Kunst

Series of publications on the
exhibition *Outsider Art under the
Crescent Moon*, 3rd exhibition
of the trilogy *The 'Other' in Art*

30.3.–20.8.2023

open art museum
Stiftung für schweizerische
Naive Kunst und Art Brut
Davidstrasse 44
CH-9000 St. Gallen
www.openartmuseum.ch

Herausgeberin/Editor:
Monika Jagfeld

Übersetzung/Translation:
Anthony DePasquale

Gestaltung/Design:
Antje Gracia, St. Gallen

Druck/Printed by:
Appenzeller Druckerei AG, Herisau

© 2023
bei den Autor*innen, den Künstler*in-
nen und ihren Vertretungen, der
Herausgeberin und dem open art
museum, St. Gallen
by the authors, the artists and their
representatives, the publisher and the
open art museum, St. Gallen

Outsider Art under the Crescent Moon — Iran

open
art
museum

zentrum
für outsider kunst