به نام خداوند بخشنده مهربان

معماری برای مردم توسط مردم

موزه هنرهای معاصر تهران

GAMMA Consultants
LAJEVARD
FOUNDATION
CONTEM-
PORARY
ART
PUBLI-
CATIONS
ART
CENTER
OIKOS
NAVAND
FOUR MIND
SHADEH
Luxury Home
CIPRESSO
VOICES

معماری برای مردم ، توسط مردم

موزه هنرهاي معاصر تهران

این کاتالوگ به مناسبت پانزدهمین دوسالانه نمایشگاه معماری بی ینال ونیز منتشر شده است.

دبیر نمایشگاه: فریار جواهریان

مدیر موزه هنرهای معاصر تهران: مجید ملا نوروزی
مدیر هنری: مزدک فیض نیا
برگزارکنندگان: **موزه هنرهای معاصر تهران، بنیاد خانواده فیض نیا**
با همکاری بنیاد لاجوردی، آرت سنتر، مشاوران گام ما
برنامه‌ریزي و سازماندهي: احسان آقايي
پشتیبانی: بابک نظری، ناهید عیوض زاده
پوستر و بروشور: مهدی فدوی
روابط عمومی: شاهین زمانی طهرانی، جولیا دبورتولی، آریانا بیانچاردی
خدمات نمایشگاهي: احسان برزین، هادی مرادی، علی شهبازی مقدم، فرشید رخشنده صفت
مدیر بنیاد خانواده فیض نیا: کاوه فیض نیا
همکاران بنیاد خانواده فیض نیا: امیر انوشفر، تندیس تناولی، پویا فیض نیا، وحید ملک، علیرضا بیطرفان، فرید شکریه، آرام قوام پور، آزاده احمدی، آرام مهدویان، سامره اسدزاده، فدریکا گروت، آلسیا سیمیو ناتو
در مشاوران گام ما: شیما شایگان، یاسمن کریم بخش، ندا دیبازر
عکاسی: مهناز صحاف، محمد رضا جوادی، کامران عدل
مترجمان: یانته روچ، آزاده اکبری، نهال محزوف
گرافیست کاتالوگ: تانیا عزیزی، فرهاد اسدی
چاپ و نشر: نشر هنر معاصر
تهران - خیابان کریم خان زند، خیابان سپند شرقی، ساختمان شماره ۳۲، پلاک۲۰
۸۸۹۲۱۷٤٤-٥
حمل و نقل: آرتب
طرح جلد: پرویز کلانتری
فریار جواریان: براي حمایت، پیگیري و تلاش سرسختانه همه افراد در برپایي این نمایشگاه و کاتالوگ سپاسگذار است، بخصوص فریدون بدر، ترانه یلدا و شهریار خانی زاد

©کپي رايت تصوير كليه آثار موزه هنرهاى معاصر ۲۰۱٦ به غير از تصاوير مذكور
©کپی رایت تصاویر محمدرضا جوادی از صفحه ۸٦ الی ۱۰۱
این کتاب از حمایت کنوانسیون بینالمللي کپي رایت برخوردار است.

کلیه حقوق براي ناشر محفوظ است.

۹ سخن وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی
علی جنتی
۱۰ سخن معاونت هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
علی مرادخانی
۱۱ سخن ریاست موزه هنرهای معاصر
مجید ملانوروزی
۱۲ سخن دبیر نمایشگاه
فریار جواهریان
۱٤ معماری در موزه هنرهای معاصر تهران:
بنای موزه وآثار معمارانه گنجینه موزه
فریار جواهریان
۲۸ خانه های کاشان
امیر انوشفر
۳۰ بازار تبریز
سید محمد بهشتی، اکبر تقی زاده، جمع بازاریان
۳۲ ناکجا آباد
فلیچه آردیتو
۳۵ دو اثر
کامبیز صبری
۳۷ تصویر آثار
۸۳ بنای موزه

فرهنگ و هنر ایران اسلامی جلوه ها و مصادیق گوناگونی دارد و معماری ایرانی- اسلامی از بارزترین و مهمترین جلوه های آن است. معماری ایران از گذشته پیوند و آمیختگی عمیقی با فرهنگ، تاریخ، جامعه و تحولات اجتماعی، انسان، آداب و رسوم و تناسب و همزیستی با محیط داشته است و این پیوند با مشخصه های بومی، تمایز و جایگاهی خاص به معماری ایرانی-اسلامی داده است چنانکه جهان، نوع و گونه ای از معماری را به نام کشور ما می شناسد و همواره برای دیدن آثار معماری ایرانی- اسلامی مشتاق است. اما تداوم جریان معماری ایرانی- اسلامی در عصر حاضر با توجه به تحول ارتباطات در جهان، مشخصه های دنیای معاصر، تغییرات اجتماعی، فرهنگی، محیطی و شیوه زندگی و نیازهای انسان معاصر ایجاب می کند که با حفظ معیارهای فرهنگی بومی، شیوه ها و تکنیک های نو متناسب با دنیای امروز با نگاه به جریان های معماری جهان به کار گرفته شود تا جامعه ایران امروز همچنان از معماری کاربردی برخوردار باشد و جایگاه معماری ایرانی- اسلامی در جهان محفوظ بماند. آثار معماری یکی از بسترهای معرفی و گفت و گوی فرهنگ هاست چنانکه تخت جمشید یا میدان نقش جهان اصفهان و صدها اثر دیگر به تنهایی معرف فرهنگ و جامعه و انسان ایرانی دوره های خود هستند. در دنیای معاصر که ارتباط و تبادل فرهنگی جوامع و کشورها ضرورت بیشتری یافته است، آثار معماری می توانند بستری برای ارتباط و تعامل باشند و حضور در رویدادهای بین المللی معماری فرصت هایی را برای فرهنگ هر کشوری فراهم می کند. بی ینال معماری ونیز به عنوان مهمترین رویداد معماری جهان امکانی برای شناساندن معماری ایرانی- اسلامی و آشنایی با شیوه های معماری جهان است که متاسفانه کشور ما علی رغم برخورداری از شایستگی های معماری بهره کافی از آن نبرده است و ضرورت دارد از این پس با شرکت فعالانه و موثر در چنین رویدادهایی، معماری ایرانی- اسلامی بیش از گذشته در جهان دیده شود و از سوی دیگر با شناخت دستاوردها و شیوه های نوین معاصر، زمینه های تقویت آن فرهم شود. در راستای مشارکت و حضور فرهنگ و هنر ایران اسلامی در رویدادها و بی ینال های معتبر بین المللی و رویکرد دیپلماسی فرهنگی و گفت و گوی فرهنگی با جهان که از اولویت های فرهنگی این دوره است، معماری ایران در پانزدهمین دوره بی ینال معماری ونیز حضور دارد تا ضمن ارائه جلوه هایی از معماری ایرانی – اسلامی در جهان و ایجاد زمینه مطالعه و کنکاش و توجه بیشتر جهان به معماری ایران، امکان توسعه معماری معاصر ایران با توجه به مشخصه های بومی از مسیر تعامل با معماری سایر ملل و کشورها فراهم شود و با هماهنگی نهادها، مجموعه های هنری و معماری و ساخت و ساز و جامعه معماران و متخصصان، معماری معاصر ایران اسلامی نیز مانند گذشته جایگاه ممتازی در جهان پیدا کند.

موزه هنرهای معاصر تهران که بنای آن نمونه ای از معماری معاصر ایران با نشانه های ایرانی و جهانی است با گنجینه ای از آثار جریان ساز هنر ایران و جهان ظرفیت فراوانی برای تعامل هنری با هنر معاصر جهان دارد و در دو سال اخیر با برنامه ریزی و ارتباط با مجموعه ها، موزه ها و رویدادهای جهانی فرصت هایی را از جمله شرکت در پانزدهمین بی ینال معماری ونیز فراهم کرده است. ارائه آثاری از طراحی معماری و آثار هنری مبتنی بر معماری از هنرمندان ایرانی و خارجی گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران در بی ینال مصداقی از امکان موزه برای تعامل با تحولات و رویدادهای هنری جهان است.

علی جنتی

معـماري ايـران در دوره هـاي گوناگـون تاكنـون توجـه بسـياري از علاقـه منـدان، پژوهشـگران، جامعـه شناسـان و مـردم شناسـان را جلـب كـرده، مطالعـاتي دربـاره آثـار معـماري انجـام شـده و آثـار هـنري دربـاره آنهـا سـاخته شـده امـا جنبـه هايـي از معـماري ايـران هنـوز بـه قـدر شايسـته در جهـان ارائـه و ديـده نشـده اسـت. ايـن وضعيـت كـم و بيـش در همـه عرصـه هـاي فرهنـگ و هـنر ايـران اسـلامي وجـود دارد و بـر اسـاس همـين ضرورت، حضـور موثـر در عرصـه هـاي بـين المللـي در برنامـه هـاي اصـلي فرهنـگ و هـنر قـرار گرفـت تـا در عـصري كـه ارتباطـات بـدون مـرز و سريـع جهـان را بـه دهكـده اي تبديـل كـرده و تعامـل فرهنگـي بيـش از گذشـته ضرورت دارد، فرهنـگ و هـنر ايـران نيـز در جهـان نقـشي ارزشـمند داشـته باشـد و در تعامـل فعـال بـا مجموعـه هـا و رويدادهـاي هـنري جهـاني قـرار گـيرد. معـماري ظرفيـت گسـترده و عميقـي بـراي گفـت و گـو و تعامـل فرهنگـي اسـت و معـماري ايـران بـا پشـتوانه و آثـار خـاص بـا شـاخصه هـاي بومـي و جايـگاه جهـاني مـي توانـد تعامـل پويايـي را رقـم بزنـد و در ارتبـاط بـا جريـان هـنر و معـماري معـاصر جهـان و اتـكا بـه پيشـينه فرهنگـي بومـي، ظرفيـت هـا و زمينـه هايـي را بـراي توسـعه و تقويـت معـماري معـاصر ايـران فراهـم كنـد.

بي ينـال معـماري ونيـز عرصـه تعامـل و گفـت و گـوی معـماري جهـان بررسـی موقعيـت معـماری ايـران در جهـان اسـت و شايسـته اسـت كـه معـماري ايـران بـا آثـار شـاخص و ممتـاز در ايـن رويـداد حضـور پويـا و موثـري داشـته باشـد. آثـاری ايرانـی و خارجـی از گنجينـه مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران نيـز در ايـن بـی ينـال ارائـه مـی شـود كـه بيانگـر گفـت و گـو و تعامـل هـنری و اهميـت و جايـگاه معـماری در موزه اسـت. شركـت ايـران در پانزدهمـين بي ينـال معـماري ونيـز بـا هماهنگـي و مشـاركت نهادهـا و معـماران مقدمـه و آغـازي بـراي جريـان خلاقانـه و توانمنـد معـماري معـاصر ايـران باشـد و معـماري معـاصر ايـران بـا مشـخصه هـاي بومـي و نـگاه جهـاني توسـعه يابـد.

علي مرادخاني

نقش موثر موزه هنرهای معاصر تهران در آینده معماری

عنوان معماری ایرانی- اسلامی که در جهان شناخته شده است نتیجه مشخصه های خاص و آثار متمایز معماری ایرانی و اسلامی در دوره های گوناگون است که تداوم کلیت آن در عین تنوع و کثرت در قرن ها و سال ها مورد توجه هنرپژوهان و هنردوستان قرار گرفت تا به عنوان و جریانی مشخص به نام معماری ایرانی- اسلامی رسید. معماری ایرانی- اسلامی که در آثار و موقعیت هایی نمونه ای دقیق از تلفیق و پیوند سنت و مدرنیته هستند و عناصر سنتی و مدرن را با اندیشه و در تکمیل و تقویت هم به کار گرفته اند و امروز نیز در دنیای معاصر توجه به مشخصه های فرهنگی بومی و سنت های معماری با رویکرد معاصر و ایده های نو در معماری ایرانی- اسلامی اهمیت و ضرورت بیشتری دارد. رویدادهای بین المللی و جهانی معماری از جمله بی ینال معماری ونیز امکانی برای مطالعه و بررسی جریان معماری جهان و جایگاه معماری ایران در دنیای معاصر است تا بر اساس شناخت دقیق از معماری معاصر جهان، به توسعه معماری معاصر ایران با پشتوانه درخشان بومی و رویکرد معاصر اندیشید.

موزه هنرهای معاصر تهران در کنار آثار تاثیرگذار هنری جهان و ایران ، مجموعه ای از آثار معماری و طراحی معماری هنرمندان ایرانی و خارجی را نیز در گنجینه دارد که تاکنون کمتر برای نمایش و بررسی آنها امکان و فرصتی اختصاص یافته است و حالا در پانزدهمین بی ینال معماری ونیز بخشی از این آثار معماری موزه به نمایش در می آید. حضور این آثار در بی ینال می تواند فصل نوین و پویایی را در برنامه ها و فعالیت های معماری موزه هنرهای معاصر تهران نوید دهد و موزه به عنوان مهمترین مجموعه هنر معاصر ایران در جریان معماری نیز با برگزاری نمایشگاهها، پژوهش و نشست و حضور بی المللی در رویدادهای معماری در مشارکت با نهادها و معماران زمینه هایی را برای توسعه معماری ایران امروز ایجاد کند و ایران ضمن افتخار به معماری ایرانی- اسلامی گذشته ، همچنان در معماری معاصر جهانی از جایگاه و اعتبار برخوردار باشد.

اهمیت و تاثیرگذاری معماری ایرانی- اسلامی و تداوم آن، اندیشه و نگاه بسیاری از هنرمندان خارجی و ایرانی را هم به خود معطوف کرده و آثار معماری و بناهای ایرانی- اسلامی منشا و اساس خلق و تولید آثار هنری فراوانی شده است. پرویز کلانتری، هنرمند نقاش ایرانی که نزدیک به دو سال در بستر بیماری بسر می برد، متاسفانه در زمان چاپ این متن در آخرین روز اردیبهشت درگذشت. از هنرمندانی است که معماری ایرانی- اسلامی در آثارش حضور پررنگی دارد و با تصویر یک بنا اثر معماری روایتگر مشخصه های فرهنگی، اجتماعی، اقلیمی، اقتصادی و آداب و سنن و روابط اجتماعی است. جایگاه معماری در آثار کلانتری و اهمیت معماری در نگاه این هنرمند شایستگی بیش از آن دارد که امسال در پانزدهمین بی ینال معماری ونیز، پاویون ایران به این هنرمند گرانقدر تقدیم شود.

برپایی این نمایشگاه مرهون همراهی افرادی است که لازم می دانم از آن ها قدردانی کنم: فریار جواهریان که تلاش وی منجر به شکل گیری ایده و اجرای نمایشگاه شد و بنیاد فیض نیا که با حضور مزدک و پویا فیض نیا، نقش بسزایی در پروژه داشتند.

مجید ملانوروزی

در سال های ۱۳٤۰ پرویز کلانتری به کاشان سفر کرد و عاشق معماری کاه گلی کویر شد. این چنین شد که کاشان، این شهر جادوئی با مجلل ترین باغ ایرانی از دوران شاه عباس، باغ شاه فین و زادگاه سهراب سپهری که در طول عمر همانجا زندگی کرد، به بوم های کلانتری راه یافت. گنبدهای کاه گلی همانند پوسته زمخت صدف اند که درونشان مرواریدی پنهان است، زیرا درون هر کدام جواهری از کاربندی با آجر و گاهی کاشی اجرا شده است. اما کلانتری با آن حس زود باور و شعف کودکانه اش، همیشه به سوی سادگی تمایل داشت و بنابراین زمختی بیرونی صدف را به پیچیدگی درونی گنبدها ترجیح می داد. از این رو شد که کاه گل را با رنگ روغنی آمیخت و مناظر عظیمی از معماری کویری مان آفرید. گنبدهای نمادین آثار او، تداعی کننده بناهائی کهن از زمان های دور، هنوز شاعرانه و امروزی هستند. در پنج دهه اخیر، کلانتری بارها به معماری کویری بازگشته است، انگار که منبع الهامی است تمام نشدنی. معماری بومی کویری مان نه تنها پایدار است که توسط مردم و برای خودشان ساخته شده است. این بناها جواهراتی هستند از فناوری بومی، سیستم های تأسیساتی منفعل و ساماندهی فضائی بومی، الگوهائی عزیز نزد رودفسکی و آراونا.

به عنوان معمار همیشه از آثار هنری که معماری موضوعشان هست لذت بردم. از همین روست که پارسال نمایشگاهی ترتیب دادم با عنوان «دست ساز: نمایشگاه اسکیس های معماری ایران» زیرا سعی دارم نشان دهم که اسکیس معماری هنری نیست که از دست رفته باشد. اسکیس کشیدن لحظه ایست شاعرانه، لحظه ای که فکرهایمان سعی دارند به صورت اشکال بیان شوند، اشکالی که بدون شک در ابتدا مبهم هستند. رابطه عمیق و مستقیمی بین آنچه که دست آن را می کشد و ذهن که آن را تصور می کند وجود دارد، اما متاسفانه این رابطه به راحتی با صفحه رایانه میسر نمی شود، زیرا رایانه از افکار مبهم عاجز است. مایکل گریوز در این مورد فراتر می رود و در همایشی که در سال ۲۰۱۲ در دانشگاه ییل برگزار شد و به موضوع «ارزش اسکیس های معمارانه» پرداخت، او چنین موضوع را بیان نمود: «نقاشی [معمارانه] مشابه یادداشت تصویری است، سندی است از اکتشافات معمار، که می تواند شبیه یادداشتی تند نویسی شده از طرحی مفهومی باشد، یا جزئیات طرح بزرگتری را آشکار سازد ... ممکن است واقعیتی را نمایان نسازد زیرا سعی دارد ایده ای را جذب کند ... این نوع نقاشی به من یادآوری می کند که چرا در وهله اول به فکر ثبت کردن آن افتادم ... این رابطه «احشائی» هرگز با رایانه به وجود نمی آید.

طبیعتاً او سخنران اصلی این همایش بود و با قوت بر تفاوت بین نقاشی دستی و نقاشی رایانه ای تاکید نمود:

«به نظرم این طراحی [با دست] کاملاً متفاوت است با طراحی پارامتریک که اجازه می دهد رایانه از تعدادی دستورالعمل ریاضی اشکالی تولید کند که البته پیچیده و جالب هستند، اما محتوای حسی طرحی که از کار دست مشتق شده است را ندارند.»

بسیار خرسندم که ده طرح ازخود مایکل گریوز در این نمایشگاه به نمایش بگذارم، زیرا ۳۹ سال طول کشید تا آنها به مجموعه موزه هنرهای معاصر ملحق شوند. این ده اسکیس قبل از انقلاب خریداری شدند، اما بخاطر دوران آشوب به ایران فرستاده نشدند و در طول این سال ها آرام در گوشه ای از دفتر گریوز نشسته بودند تا بالاخره به صاحبشان برسند.

مجموعه موزه هنرهای معاصر تهران دارای نقاشی های معمارانه از معماران بزرگ جهان است، مثل هوشنگ سیحون، لئون کریه یا رابرت استرن، اما هیچ کدام برای من مثل آثار گریوز نشاط آور نیستند: اولاً که من هم در کنار بسیاری دیگر جنگیدم تا این آثار به ایران بازگردند (دو بار به لاحه رفتم) و دوماً اینکه صداقت مردی که پشت معمار هست را ستایش می نمایم.

آثار بسیاری از گنجینه موزه انتخاب نمودم که معماری نشان می دهند، آثاری که تقریباً چهل سال در استراحت بسر بردند. اما بیش از اینکه آثار گنجینه را به نمایش بگذارم -یا به عبارت دیگر

مرواریدهای پنهان را- قصد دارم صدف زمختی را که آنها را در درون خود نهان دارد، نشان بدهم: بنای موزه هنرهای معاصر تهران و بدین سان به موضوع اصلی آراونا احترام بگذارم با نشان دادن ساختمانی که «نمودار معماری ایست که در زندگی مردم اثر گذاراست.»
از پردازش فکری تا اجرای موزه هنرهای معاصر، نه سال زمان برد تا بالاخره کامران دیبا این بنا را در مهر ماه ۱۳۵٦ به تهرانی ها هدیه نمود، زیرا که واقعاً این بنا نعمتی بود و هنوز هم هست برای کلان شهر تهران. این بنا در چهار جبهه فرهنگ ما را دگرگون نمود: هنر موزه رفتن و از آن لذت بردن را آموختیم؛ دسترسی به هنر غرب یافتیم که این موضوع بعدی زیباشناختی و معنوی به روند مدرنیزه شدن ما اعطا نمود؛ هنر ایران با هنر غربی آمیخته شد و ایجاد پختگی در هنر معاصرمان نمود و بالاخره با آمیختن معماری بومی ایرانی و معماری مدرن غرب به سبک معماری ایرانی-مدرن دست یافتیم که هنوز هم برخی از معماران مان و خود بنده، از آن پیروی می کنیم.

چهل سال بعد، ساختمان موزه هنوز کارآمد و زنده است و «پاتوق» هنرمندان و هنرجویان است، و مهم تر از همه برای این نمایشگاه، صادق به معیارهای آراونا که کوریتو بینال ونیز امسال است. بنابراین نمایشگاه شامل تعداد سخاوتمندی از تصاویر موزه است و با انگیزه «حس در این موزه بودن» گالری شماره ۹ را بازسازی نمودیم. این گالری در زمان ریاست دیبا متعلق به نمایشگاه های معماری بود. امید دارم که با این دو نمایشگاه بنای موزه هنرهای معاصر تهران با بازدیدکنندگان ونیز هم به نجوا بگوید که برای سه نسل تهرانی رفتن به موزه هنرهای معاصر تهران چه تجربه شیرینی بوده و هست.

در اختتام می خواهم این نمایشگاه را به دوست چهل ساله ام تقدیم کنم، پرویز کلانتری که ۱۸ماه در بستر بیماری به سر می برد، و با تاسف بسیار زیاد دو روز پیش درگذشت.
از مانلی کیکاووسی تشکر دارم که ایده بازسازی یکی از گالری های موزه را داد.
از همه مهم تر از مجید ملانوروزی، مدیر موزه هنرهای معاصر تهران، بسیار سپاسگذارم که این وظیفه را به گردن من انداخت.

فریار جواهریان
رئیس هیات مدیره مهندسان مشاور گام ما
تهران، ۲ خرداد ۱۳۹۵

فهرست معیارهای معماری خوب نزد معماران متفاوت است و به درازا می کشد، اما دو معیاری که در آثار کامران دیبا به وضوح نمایان هستند و آثار او را متمایز می سازند عبارتند از : فرهنگ سازی و اهمیت به Context یا پس زمینه.
دیبا، مدرسی بود که برای اولین بار رشته «طراحی شهری» (Urban Design) را بیش از چهل سال پیش به دانشگاه تهران آورد در حالی که این رشته در آمریکا نیز بسیار نو پا بود ۱. شاید اکنون ده سالی است که معماران از معماری کنتکسچوال (Contextual) یا درون متنی صحبت می کنند و می گویند که هر پروژه، به خاطر شرایط خاص خود، نیاز به روش طراحی خاص خود دارد. به عبارت دیگر این پس زمینه یا متن پروژه است که بصورت تک موردی، طرحی را می آفریند: پس زمینه اجتماعی، شهری، جغرافیایی، اقلیمی، زیباشناسی، ... . هر بار کاملا منفرد.

پروژه های دیبا نیز طیف وسیعی از سبک های مختلف را در بر می گیرند و طبیعتاً هر کدام سازگار با مقیاس بزرگتر شهری بوده و پس زمینه های اقلیمی، جغرافیایی و اجتماعی دارند. تک تک پروژه های دیبا نشانگر این است که به چه اندازه این طرح ها بر روی زمین خوب نشسته اند، مقیاس درستی دارند و چقدر ارزش های فیزیکی و اجتماعی محیط خود را به خوبی می شناسند. یکی از مشخصه های اکثر آثار دیبا این است که به محض ورود به آنها، تصور می شود این کار همیشه وجود داشته است و متعلق به آن مکان است؛ چه خوب کهنه شده است، چه رابطه خوب و نزدیکی با خیابان، کوچه و پیاده رو و درخت و باغچه دارد، چه خوب همه چیز در هم آمیخته شده است. این مهارت را دیبا از تجربه «طراحی شهری» کسب نموده و معماری را فراتر از مرزهای یک تک بنا دیده و آن را به یک قسمت از شهر پیوند زده است. اما مهمترین شاخصه آثار دیبا که در بررسی تک تک آنها، نمایان می شود، فرهنگ سازی معماری اوست.
کامران دیبا از نادر معماران ایرانیست که عمیقاً به «فرهنگ زا» بودن معماری پی برده است. او می نویسد «معماران بودند که مدرنیته را به ایران آوردند و تار و پود جامعه ایران را دگرگون کردند. زیرا سنتهای مذهبی _فرهنگی بیرونی _ اندرونی را به کل شکستند»۲.
این مهم ترین وجه از معماری دیباست که توانسته با ساختن چند بنا، فرهنگ ما ایرانیان را به جایگاه جدیدی برساند و این اتفاق کاملاً پیش بینی شده است زیرا طراح دقیقاً می داند چه حسی می خواهد در مخاطبش بیافریند. دیبا بارها در نوشته هایش تکرار می کند که «با ساختن یک بنا، سعی می کنم یک اتفاق اجتماعی بوجود آورم.»۳ ، یا اینکه توضیح می دهد که « معمار یه جوری مثل کارگردان تئاتره با این فرق که نقشهای توی تئاتر مشخصند اما توی معماری باید حدس بزنی و هدایت کنی»٦. از همین روست که کارهای او بسیار انعطاف پذیرند، زیرا که وقتی «حدس» در کار دخیل باشد، نمی توان با عملکرد گرایی محض طراحی کرد؛ دیگر یک عملکرد مشخص برای یک فضا، فرضیه درستی نمی تواند باشد. فضاهای دیبا همیشه چند منظوره، چند حالته، چند معنایی و به عبارت دیگر تکثرگرا هستند.

معماری موزه هنرهای معاصر

از زمان برنامه ریزی تا تکمیل موزه هنرهای معاصر در مهر ماه ۱۳٥٦، نه سال به طول انجامید. موزه هنرهای معاصر تهران با زیربنائی کمی بیش از ٥۰۰۰ متر مربع، بیشترین تعداد بازدیدکنندگان را داراست. موزه ۲۰۰۰ متر مربع فضای نمایشگاهی را در برمی گیرد: نسبت مساحت فضای نمایشگاهی به فضای زیربنای کل بسیار تناسب سالمی برای موزه، حتی با معیارهای امروزی است.
فضاهای موزه شامل سالن اجتماعات، کافه تریا، کتابخانه، کتاب فروشی، دفاتر اداری، فضاهای خدماتی برای آماده سازی نمایشگاه، دو گنجینه، واحد عکاسی بسیار بزرگ و فضاهای تاسیساتی هستند.
موزه هنرهای معاصر تهران جنب شرقی خیابان کارگر شمالی بنا شده است و در کنار پارک لاله که «ایان مک هارگ»، مولف «طراحی با طبیعت» آن را طرح ریزی نمود. مک هارگ پدر طراحی محیط زیستی محسوب می شود و جالب است بدانیم که پارک لاله تنها پروژه ایست که او در زمان حیاتش اجرا نمود.
در سطح خیابان، بنای موزه مجموعه ای از احجام کم ارتفاع نمایان می سازد، که یادآور معماری بومی کویری خودمان است و خانش بافت شهرهای کویری را تداعی می نماید و نه یک تک بنا. دیبا می گوید که ساماندهی شهری به بنای موزه هنرهای معاصر بخشیده است: هال ورودی به مثابه میدان اصلی شهر و دورتا دور آن گالری ها.
احجام ساختمان موزه خطوط توپوگرافی زمین را دنبال می کنند و کم کم در زمین فرو می روند، بصورتی که می پنداریم این بناییست یک طبقه، در صورتی که این بنا چهار طبقه دارد و مابین این طبقات سطوح دیگری. معمار عالی قاپو نیز از این ترفند استفاده نموده و قصر عالی قاپو به نظر ۳ طبقه می آید در حالی که۷ طبقه دارد.

محـور خطـوط مـوزه نسـبت بـه محـور خیابـان ٤٥ درجه چرخیـده اسـت، از ایـن جهت که نورگیرهای سـقفی، بهتریـن نور غیرمسـتقیم را (شـمالی- شرقـی) وارد مـوزه نماینـد، امـا ایـن امر بصورت چشـمکی به تغییر محور مسـاجدمان نیز هسـت، زیـرا کـم پیـش میایـد کـه محـور خیابـان هایی که در آن ها مسـجد سـاخته می شـود، با جهـت مکه یکی باشـند. این تغییر محـور را بـه صـورت واضـح در نمازخانـه ای کـه دیبـا در جوار موزه فرش سـاخته اسـت، کاملاً آشـکار اسـت. به طـور کلی این چرخـش محـور از خطـوط شـهری بـه بناهـای مذهبـی -که شـاخص ترین آن چرخش محور مسـجد امام نسـبت بـه میدان نقـش جهـان اسـت- باعـث مـی شـود فضاهـای میانی هیجان انگیـزی به وجـود آیـد، که ایـن امـر در موزه هنرهـای معاصر نیـز دیـده مـی شـود. سـنگ هـای خشـن بادبر نماهـا به آن شـکل قلعـه داده اسـت، هرچند کـه این قلعه دعـوت کننده نیز مـی باشـد و بـتن نمایان نماهـای خارجی و داخلی جنبـه ای از معماری بروتالیسـت.

بـه محـض ورود بـه مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران، در داخـل سرسرای اصلـی، نگاهـمان بسـوی چهـار نورگیـر عظیم سـقف معطـوف مـی شـود و درمـی یابیـم کـه در یـزد و کاشـان و معـماری بومـی کویـری قرار گرفته ایم، سـپس نگاهـمان به پایین فـرود مـی آیـد و شـیبراهه را مـی بینیـم و مـی پنداریـم کـه ایـن شـیب راهـه معکـوس مـوزه گوگنهایـم فرانـک لویـد رایت اسـت. بنابرایـن در همیـن تاثیـر اولیـه الگـوی معمارانـه ایـن مـوزه بر ما آشـکار مـی شـود: اقدامـی از معماری بومـی کویری خودمـان بـا معـماری مـدرن غرب.

جهت بازدید موزه از مسـیر طی کردن ٦ گالری مسـتطیل شـکل کشـیده (٢٠×١٠ متر) و یک گالری مربع شـکل که توسـط راهروهـای عریـض و شـیب دار بـه هـم وصـل شـده انـد میـسر مـی شـود و یـک طبقـه و نیـم پائیـن تر بـه هـمان سرسرای ورودی مـی رسـد. البتـه شـیب راهـه بـه پاییـن ادامـه دارد و بـه فضاهـای خدماتـی دسترسـی مـی دهـد، امـا برای عمـوم این راه بسـته است.

گالـری هـا گرداگـرد یـک حیـاط مرکـزی قـرار گرفتـه انـد و ایـن حیـاط چهـار سـطح دارد، بـه مثابه بـاغ تخـت ماهـان و از دو جهـت قابـل دسترسـی اسـت: از هـال ورودی مـوزه و از گالـری مربـع شـکل. ایـن حیـاط مثل جواهری اسـت که از همه سـو بـا نورگیرهـای مـوزه احاطـه شـده اسـت. ای کاش روکـش مسـی ایـن نورگیرهـا بـه صـورت طبیعی کهنه می شـدند و بـه آن رنـگ زیبـای فیـروزه ای- سـبزی کـه مـس اکسـیده مـی گیـرد مـی رسـیدند، بجـای اینکـه بـا رنـگ روغنی قهـوه ای پوشـانده شوند.

فرهنگ سازی موزه هنرهای معاصر

بـدون شـک مـوزه هنرهـای معـاصر مهمتریـن اثـر دیبـا از بُعد فرهنگ سـازی بشـمار مـی آید. تـا زمان سـاخت آن در سـال ١٣٥٦، چندیـن مـوزه در ایـران داشـتیم _ مـوزه ایـران باسـتان بـا طراحـی گـدار و سـیرو، موزه ملـی با طراحی حسـین امانت، مـوزه آذربایجـان بـاز هـم بـا طراحـی گـدار _ امـا اکـثر ایـن مـوزه هـا مکانهـای مـرده و بـی روحـی بودنـد. دیبـا بـر آن شـده بـود تـا مـوزه ای زنـده و کامـلاً جهانـی – کـه در آن زمـان واژه جهانـی اصطلاحـاً بـکار نمـی رفت- بسـازد. او می خواسـت که « امکاناتـی را کـه یـک طبقـه مـردم یا خود شـخص [او] بـرای دیدن مـوزه های پاریس و لنـدن و نیویورک [داشـتند] در اختیار عمـوم ایرانـی هـا [بگـذارد.]»٥ و در واقـع همینطـور شـد: بـه نظر مـی آمد کـه تکـه ای از اروپا یا آمریـکا را در محلـه امیرآباد تهـران آورد، نـه تنهـا سـاختمان را بلکـه تمـام محتویاتـش، بـا ایـن تفاوت کـه در حین اینکه غربـی بود، کامـلاً ایرانی هـم بود، چـون اگـر غیـر از ایـن بـود، مـردم نمـی توانسـتند بـا آن رابطـه ای نزدیـک برقـرار کننـد. منتقدانـی کـه در زمـان افتتـاح موزه حضـور داشـتند، نوشـته بودنـد کـه بـا دیـدن مـوزه هنرهای معاصر تهـران حس مـی کردنـد در پاریس هسـتند.٦

بایـد توجـه داشـته باشـیم کـه سـه مـوزه دیگـر هـم زمـان بـا مـوزه هنرهـای معـاصر در تهـران سـاخته شـدند: مـوزه فرش، مـوزه رضـا عباسـی و مـوزه آبگینـه . امـا هیچکدام از این سـه موزه رسـالت فرهنگ سـازی مـوزه هنرهای معاصر را نداشـتند. این بنا در چهار جبهه فرهنگ ما را دگرگون نمود:

- فرهنگ موزه رفتن را به ارمغان آورد.
- دسترسی عمیق به فرهنگ غرب را میسر نمود و بنابراین بُعد زیباشناختی و معنوی به مدرنیزاسیون بخشید.
- هنر معاصر ایران را متاثر از هنر غرب ساخت و هنر معاصر ایرانی پخته شد.
- معماری بومی ایرانی را با معماری غربی ادغام کرد و معماری ایرانی _ مدرن را بنیانگذاری نمود.

فرهنگ موزه رفتن

قبـل از گشـایش مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران ، اکـثر مـوزه هـای ایـران مـکان هـای مـرده ای بودنـد کـه صرفـاً بـه نمایـش اشـیاء تاریخـی ایرانـی اکتفـا مـی کردنـد و هیچ نوع فعالیـت اجتماعی-فرهنگی در آنهـا اتفاق نمی افتـاد، ولی مـوزه هنرهای معـاصر چندیـن عملکـرد اجتماعی-فرهنگـی در خـود می گنجانـد که باعث رفـت و آمد بی سـابقه مردم بخصـوص جوانان

و دانشجویان شد، مثل سالن اجتماعات، سینما تک و کتابخانه و مجموعه عظیمش از کتاب های هنر، کافه تریا برفراز پارک، فروشگاه، باغ مجسمه و پارک اطراف آن. در آن زمان سایر موزه های تراز اول جهان نیز بر آن شدند که چنین امکاناتی را در موزه های خود فراهم کنند و فعالیت خود را از نمایش صرف اشیاء،گسترش دهند. این امکانات در واقع موزه را تبدیل به « پاتوق « هنرمندان، هنرجویان، جوانان و بخصوص دانشجویان کرد و هنوز هم هست.
نمایشگاه های فوق تخصصی در دوران عمر کوتاه موزه قبل از انقلاب – مهر ۱۳۵٦ تا بهمن ۱۳۵۸- برپا می شدند که به موزه های خارج می رفتند. دیبا می گوید که در صدد ساخت پلی بین ایران و جهان بود، زیرا در همان زمان معتقد بود در یک دنیای جهانی به سر می بریم. در دهه ۱۹۷۰ هنوز گفتمان جهانی- بومی مطرح نبود، این اتفاق پس از فروریزی دیوار برلن در ۱۹۸۹ رخ داد. بنابراین دیبا اقلاً دو دهه پیشتاز بود. باور داشت که موزه رفتن یک نیاز انسانی است، و می نویسد: « موزه یک نیاز زندگی شهریه، یک نیاز معنویه»۷. او جامعه ایرانی دهه ۱۳۵۰ را آنقدر پیشرفته میدانست که آمیختن هنر با زندگی را یک نیاز معنوی بداند، به خصوص در تهران که با سرازیر شدن پترو دلار داشت رفته رفته شهری بین المللی می شد.

دسترسی به هنر و فرهنگ غرب

هنر همیشه ژرف ترین، ظریفترین و پر معنا ترین لایهٔ هر تمدن بشمار می آید. همانطور که غربی ها چهار قرن پیش جمع آوری آثار هنری شرقی را شروع نمودند و تمدن های شرق را مورد مطالعه قرار دادند، دیبا معتقد بود که ما نیز نیاز داریم فرهنگ و تمدن غرب را از دریچه هنری اش مطالعه کنیم. دیبا می نویسد : «پیروی از مدل غرب در سطح ظاهر ماند و فاقد عمق،که لازمه رسیدن به مدرنیته بود»۸. گنجینه موزه هنرهای معاصر برای ما ایرانیان این امکان را فراهم کرد تا بتوانیم مطالعات دقیق بر هنر و تمدن «مدرن» غرب را آغاز نمائیم.
دیبا فهمیده بود که «ترقی مادی باید توأم با ترقی معنوی باشد.» او از این دیدگاه «شرق نگری»(Orientalism) که در غرب هنوز هم وجود دارد و به ایران و شرق بعنوان تمدن عقب افتاده می نگرد، مایوس بود و چنین نوشت: «زشت تر از همه آن بود که منتقدین خارجی ما را لایق و مستحق استفاده از فرهنگ بین المللی نمی دانستند. جهش هنری جامعه ی ایران را که نیازمند به تغذیه از فرهنگ جهانی بود، نادیده یا ناچیز می گرفتند»۹.

پدیده هنر ایرانی_ مدرن

با حضور موزه هنرهای معاصر در شهر تهران، پلی بین فرهنگ ما و فرهنگ غرب زده شد. البته قبل از آن هم هنرمندانی بودند که به غرب سفر کرده بودند یا در آنجا تحصیل کرده بودند و خودشان پل هایی بین فرهنگ ایرانی و غربی در آثارشان پدیدآورده بودند، اما تعداد آنها محدود بود. در حالی که موزه هنر های معاصر این امکان را در اختیار همه گذاشت تا با رودررویی با آثار مدرن غرب، در خلق آثار خود تجدید نظر کنند. سبک هنری «سقاخانه» به گفته کریم امامی، یا هنر «شاه عبدالعظیمی» به گفته سیاوش ارمجانی، در ایران ظهور کرده بود و خواستار ادغام هنر ایرانی و غربی بود، مثل گروه۵ که شامل تناولی،زنده رودی، سعیدی، سپهری و محصص بود که از پیشگامان این جنبش هنری در ایران بودند. با گشایش موزه و نمایش آثار این هنرمندان، اهمیت آنها و تاثیرگذاری شان دو چندان شد. دیبا معتقد بود که سقاخانه یک نوع پاپ آرت بود.۱۰ زیرا در سبک سقاخانه، همانطور که پاپ آرت از عناصر فرهنگی عامیانه استفاده می کرد، هنرمندان ما از عناصر مذهبی_فرهنگی بهره می گرفتند، و با یک پیچش و یا در پس زمینه ای غیر منتظره، یک اثر کاملا مدرن و در عین حال ایرانی می آفریدند. دیبا می نویسد:»معتقد بودم و هستم که ما می توانستیم مستقیما به دل مدرنیته نقب بزنیم و معیار هنریمان را معیار جهانی بگیریم، معیار جهان اول و از این رهگذر کیفیت های فراموش شده یا بالقوه ی فرهنگ خودی را اعتلا ببخشیم» ۱۱.
کامران دیبا مجموعه ای کامل از هنر معاصر ایران را برای موزه گردآوری نمود و باور داشت که هنگامی که آثار هنرمندان ایرانی در کنار آثار بزرگانی چون پیکاسو روی دیوار های موزه به نمایش گذاشته شود، ارزش و تاثیر این آثار ایرانی دگرگون خواهد شد و همینطور هم شد. در ضمن با این نوع نمایش، دیبا حس اعتماد به نفس هنرمندان ایرانی را تقویت نمود یا به اصطلاح بعد از انقلاب، خودباوری را میان هنرمندان ایرانی نهادینه کرد.

پدیده معماری ایرانی_مدرن

معماران بسیاری در دوره معاصر از عناصر تاریخی و بومی معماری ایران استفاده نمودند و با این روش، بنایی کاملا ایرانی ساختند، مثل گدار یا سیرو و یا سیحون، یا فرمانفرمایان (غرفه ایران در نمایشگاه بین المللی مونترئال در ۱۹٦۸)، یا سردار افخمی (تئاتر شهر) یا نادر اردلان (دانشگاه امام جعفر صادق) یا امانت که بنای نمادین تهران را ساخت. اما دیبا در پی مفاهیم یا مبانی نظری نهفته در این آثار قدیمی بود و نه اشکال آنها. شاید نورگیرهای کویری از تاثیر اردلان که برای مدتی کوتاه در اوائل پروژه همکاری نمود، نشأت گرفتند. دیبا می نویسد:۱۱ یکی از کوشش های من این بود که رازهای معماری بومی ایران را درک و آشکار سازم. شکی نیست که باورها و رفتارهای فرهنگی، نحوه مالکیت زمین در روستا ها، وضعیت اقلیمی، همگی در حضور و رشد بافت های بومی نقش مهم و وابسته به یکدیگر داشتند»۱۲.

سلسله مراتب فضاهای عمومی تا خصوصی یکی از مهم ترین اصول ساماندهی فضا در معماری ایرانیست که در موزه هم کاملاً رعایت شده است. از آن جا که الگوی موزه در تاریخ معماری ما وجود نداشته است، به نظر می رسد که بنای موزه طبق الگوی «مدرسه» که در تمام جهان اسلام از آن استفاده می شود، با اطاق های طلاب و کلاس ها گرداگرد یک حیاط مرکزی، طراحی شده است. حیاط مرکزی و ایوان دو الگوی ازلی معماری ایرانی هستند. ایوان موزه هنرهای معاصر، تراس کافه تریاست که به پارک لاله مشرف است.

بیش از هر الگویی، دیبا در همه آثارش دنبال این بود که در مردم «حس شادی، خنده و سبک بالی »۱۳ به وجود آورد و موزه هنرهای معاصر هم از این کیفیات برخوردار است. پس می توان ادعا نمود که نه تنها موزه هنرهای معاصر سرنمون معماری ایرانی _مدرن بود، بلکه این بنا یکی از نادر نمونه های «معماری نشاط آور» نیز بشمار می آید زیرا طی سال ها کار در این بنا همیشه احساس خشنودی کردم.

به یاد دارم زمانی که در موزه هنرهای معاصر قبل از افتتاح آن در فضائی مشترک کار می کردیم، او برایمان طرحی که در سر برای محله خیابان کارگر داشت را بازگو کرد. دیبا قصد داشت که کل خیابان کارگر شمالی تبدیل به یک محور فرهنگی شود؛ پارک بود، موزه هنرهای معاصرو موزه فرش ساخته شدند؛ حال می بایست تعدادی گالری، کافه،کتابفروشی و سایر کاربری های فرهنگی، ضلع غربی خیابان کارگر را تکمیل کنند.

از این روست که تاسف می خورد که ایران را فقط پس از ۱۲ سال کار، ترک نمود.

پی نوشت

۱-خوزه لویس سرت این رشته را ۵۰ سال پیش در دانشکده معماری هاروارد شروع به تاسیس کرد

۲-برگرفته از سایت www.kamrandiba.com

۳-Kamran Diba, Building and Project ،۱۹۸۱، صفحه۸

٤-باغی میان دو خیابان ،صفحه٦٤

٥-همان ،صفحه٦٤

٦-همان ،صفحه۲۲

۷-همان، صفحه۱۲۳

۸- همان ،صفحه۱٥۹

۹- همان ،صفحه۱٥٤

۱۰- همان ،صفحه۱٦٦

۱۱- همان ،صفحه۲۲

۱۲-Kamran Diba, Building and Project ،۱۹۸۱، صفحه۱۱

۱۳-باغی میان دو خیابان،۲۰۱۰،صفحه ۱۰٦

پیش از انقلاب، کامران دیبا، به عنوان مدیر موسس موزه هنرهای معاصر تهران، آرشیتکی را به استخدام درآورده بود تا یک بخش معماری در موزه ایجاد کند، و همواره یکی از نه گالری موزه به نمایشگاه های معماری اختصاص داشت. به عنوان دستیار دبیر اولین نمایشگاه معماری که در مهرماه ۱۳۵٦ برای افتتاح موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شد و به «آغاز معماری صنعتی ایران» می پرداخت، فعالیت نمودم .

بسیاری از طراحی‌های معماران برای گردآوری در روزهای ابتدایی موزه هنرهای معاصر تهران خریداری شدند، بیشتر از معمارانی که آن روزها بسیار مشهور بودند. بعضی از آنها به موزه تحویل داده شدند و بعضی دیگر به خاطر اوضاع آشوب اوایل انقلاب آثارشان به موزه نرسید. پس از انقلاب، هیچگاه در موزه هنرهای معاصر تهران بخش معماری وجود نداشت، هرچند که آقای سمیع‌آذر که هشت سال مدیریت موزه را به عهده داشت، خودش معمار بود. به همین دلیل تمام مجموعه‌ای که از طراحی‌های معمارانه داریم متعلق به دوره کوتاه یک سال و نیمه پیش از انقلاب است. البته پس از انقلاب، موزه هنرهای معاصر تهران هیچ کار جدیدی از هنرمندان یا معماران بین‌المللی گردآوری نکرد و بیشتر به گسترش مجموعه هنر ایرانی خود پرداخت. اما در کشوری انقلابی که هشت سال درگیر جنگ بود و بیست سال تحت تحریم های شدید قرار داشت، چنین رویکردی قابل توجیه است.

به همین دلیل آنچه اکنون در دوسالانه ونیز نمایش می دهیم منتخبی از مجموعه‌ای از هنر مدرن و پساجنگ است که در دوره مدیریت دیبا (۵۷-۱۳۵٦) گردآوردی شده بود و نشان میدهد که در آن سالها چه آثاری اهمیت داشتند. غیاب معماران ایرانی از گنجینه دائم موزه هنرهای معاصر تهران، به جز سیحون، تنها نشانه کوته‌نگری و غرب‌زدگی دبیر معماری موزه است، که اطمینان داشت همواره زمان برای گردآوری طراحی‌های معماران ایرانی وجود خواهد داشت.

موزه هنرهای معاصر تهران یکی از مجسمه‌های فضایی مشهور پومودورو، *بخش اول چرخنده، شماره۳*، را در سال ۱۳۵٦، وقتی او هنوز به شهرت جهانی امروز خود نبود، خریداری کرد. بنیاد خانواده فیض نیا هزینه مرمت این اثر در موزه هنرهای معاصر تهران را به عهده گرفتند و کار در مراسمی به نام «غبار روبی زمین» در دی ماه ۱۳۹٤روونمایی شد.

همزمان با خرید این مجسمه مهم برای محوطه موزه، موزه هنرهای معاصر تهران تعدادی از لیتوگراف‌ها و چوبتراشی‌های پومودورو را نیز خریداری کرد. این آثار به طور مشخصی به معماری مربوطند و حتی گاهی عنوان‌هایشان هم اسامی معمارانه است. به دلیل رابطه نزدیک پومودورو با دوسالانه ونیز -او از سال ۱۹۵۶ در دوسالانه حضور داشت و بارها مورد تقدیر قرار گرفته بود- من بعضی از لیتوگرافهای او را که به شدت معمارانه هستند در مجموعه قرار داده‌ام، بیشتر به این دلیل که بسیاری از آنها اخیرا در اروپا دیده نشده‌اند وگرنه چنین کاری زیره به کرمان بردن است.

اشکال هندسی بنیادین پومودورو در نگاه اول معمارانه هستند و بسیاری از آنها مرا به یاد لوئیز نولسون میاندازند. مجسمه‌ها و آثار دوبعدی او قدرت بدوی اشکال هندسی معمارانه را با زبان کوفی مانند درهم میآمیزند. خطوط میخی که شاید از تمدنی ناشناخته و کهن میآیند، بعدی از زمان و رمزآلودگی به آثارش می‌افزایند. به همین دلیل، پومودورو تاثیر بسزایی بر پرویز تناولی داشته که او نیز در مجسمه‌های معمارانه‌اش از این خطوط میخی نا خوانا استفاده می‌کند.

پومـودورو یـک سـازنده اسـت امـا انـگار زمین‌لـرزه ای شـکاف هـای سـازه هایـش را هویـدا میکنـد. درون و در کنـاره ایـن شـکاف هـا، هنرمنـد رمـوز درون دل زمیـن را نشـان میدهـد. شـکاف‌های مشـابهی بـه شـکل خطـوط مـورب کـه اثـر را خراشـیده و از شـکل انداختـه انـد، در لیتوگـراف هـای او نیـز دیـده می‌شـود یـا گاهـی یـک لکـه بی‌احتیـاط رد خـود را بـر لیتوگراف‌هـای او کـه طرحـی از بلندسـازه‌های معمارانـه بـا پنجـره و طبقـات هسـتند، بـه جـا می‌گـذارد. این‌هـا نشـاندهنده کاسـتی‌های موجـود در انسـان و طبیعـت اسـت و بـه مـا می‌گویـد کـه چنیـن کاسـتی‌هایی سـت کـه اثـر را جالب‌تـر می‌کنـد. ایـن هـمان پدیـده‌ای اسـت کـه باعـث می‌شـود بـه رد زخمـی در صـورت کسـی خیـره شـویم... هیـچ زیبایـی بی‌نقصـی وجـود نـدارد و اجـزای ناقـص گاهـی از کاملترین‌هـا زیباترنـد.

انسـور هـم هنرمندیسـت کـه بـه فاجعـه مـی اندیشـد و عاشـق نشـان‌دادن کاسـتی هـای آدم‌هاسـت. چهـار لیتوگرافـی کـه می‌بینیـد بخشـی از مجموعـه ای از آثـار چـاپ اسـت کـه بـه دفـتر مخصـوص هدیـه داده شـده بـود و سـپس در گنجینـه مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران جـا گرفـت. گنجینـه شـامل دو اثـر از جیمـز انسـور اسـت: یکـی نقاشـی رنـگ روغنـی بـه نـام «عروسـی نقاب‌هـا» بـا هـمان سـبک گروتسـک و کارناوالـی و دیگـری یـک لیتوگـراف از یـک کلیسـای جامـع و جمعیـت زیـادی در محوطـه آن. کلیسـای جامـع شـبیه سـاختمانی در حـال ریـزش اسـت، چیـزی شـبیه قـصر خانـم هاویشـام. سـاختمانی کـه بـرج سـاعت و کلاهـک آن نیمـه‌کاره در هـوا رهـا شـده و آن حـس فراونـده معـماری گوتیـک کـه می‌خواهـد مـا چشـم بـه آسـمان بدوزیـم و بـا خـدا حـرف بزنیـم را تخریـب می‌کنـد؛ نوعـی معـماری در تضـاد بـا معـماری رومـی کـه می‌خواسـت نـگاه مـا را معطـوف بـه محـراب و مـردان کلیسـا کنـد. جمعیـت درون محوطـه بسـیار نامنظـم انـد و انـواع لبـاس هـای کارنـاوال را پوشـیده‌اند کـه بیشـتر شـبیه اثـر دیگـر اوسـت. حسـی از مـرگ در فضـا مـوج مـی زنـد، گویـی کـه فاجعـه‌ای در راه اسـت، نشـان‌هایی از مرده‌خواهـی کـه در اکـثر آثـار انسـور دیـده می‌شـود. ایـن اثـر تاثیرگـذار کار ونگـوگ، *کلیسـا در اورسـور اواز*(۱۸۹۰) اسـت کـه در آن نیـز کلیسـا در حـال فروریخـتن اسـت.

در سـال ۱۹۱۲ دلونـی مجوعـه‌ای بیسـت تایـی از «پنجره‌هـا» آفریـد کـه در آن بارنـگ بـه عنـوان فـرم و موضـوع نقاشـی‌هایش رفتـار کـرد. بسـیاری از منتقـدان هـنری ایـن مجموعـه را نقاشـی‌هایی ساختارشـکنانه میداننـد کـه آغـاز حرکـت او بـه سـمت انتزاعی‌گـری سـت. جالـب اسـت بدانیـم کـه چـرا او در سـال ۱۹۲۶ بـه بازنمایـی کوبیسـتی یـا حتـی غیرشـئگرایانه از فضاهـای شـهری پاریـس بازگشـته. ایـن لیتوگـراف معـماری محـو محلـه ای معمـول در پاریـس اسـت کـه در آن سـقف‌ها و دودکش‌هـا در فضـا در هـم آمیخته‌انـد و تشـخیص‌دادن بیـن درخت‌هـا یـا دود، سـخت اسـت. حـس آشـوبی کـه در ایـن طراحـی هسـت مـرا وامیـدارد کـه فکـر کنـم آنچـه میبینـم دود اسـت و حتـی در سـال ۱۹۲۶ دلونـی پاریـس را شـهری آلـوده مـی دیـده.

اسـتیوارت دیویـس وقتـی در سـال ۱۹۲۸ بـه پاریـس آمـد بـه انـدازه کافـی مشـهور بـود. او در آمریـکا بـه نقاشـی کوبیسـتی معـروف بـود امـا چنـان در پاریـس تحـت تاثیـر سـاختمان‌ها و دیگـر مبلـمان شـهری ماننـد پیشـابگاه‌ها، کیوسـک‌های تبلیغاتـی، چراغ‌هـای خیابـان یـا پمـپ آتشنشـانی قـرار گرفـت کـه بـه نقاشـی واقع‌گرایانـه روی آورد. منتقـدان هـنری طراحـی هـای واقعگرایانـه او را در آن دوران پـاپ آرت ابتدایـی نامیدنـد و بـه راسـتی هـم نقاشـی‌هایش از پاریـس رنـگ هـای زنـده‌ای دارنـد کـه بـا رنگ‌هـای مـرده پاریـس بیـن دو جنـگ همخوانـی نـدارد. مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران تنهـا یـک لیتوگـراف سـیاه و سـفید دارد کـه بـه سـختی می‌شـود آن را پـاپ آرت خوانـد و بیشـتر مـن را بـه یـاد کاریکاتورهـای سـاده‌انگارانه می‌انـدازد.

فاینینگـر اولیـن عضـو دانشـکده باوهـاوس بـود کـه توسـط والـتر گروپیـوس در سـال ۱۹۱۹ بـه اسـتخدام درآمـد. او جلـد مانیفسـت باوهـاوس را طراحـی کـرد، یـک کلیسـای جامـع اکسپرسیونیسـتی بـا تکنیـک چوب‌تراشـی. او ۱٤سـال بـا باوهـاوس کار کـرد تـا زمانـی کـه نازی‌هـا آن را بسـتند. دوسـتی اش را بـا گروپیـوس در ایـالات متحـده ادامـه داد و کمـک کـرد تـا باوهـاوس جدیـد در شـیکاگو تاسـیس شـود. فاینینگـر بیشـتر بـا نقاشـی‌های اکسپرسیونیسـتی و در عیـن حـال رمانتیـک خـود از معـماری و مناظـر شـناخته شـده اسـت. مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران یکـی از چوب‌تراشـی‌های او را در اختیـار دارد کـه سـاختمانی کوچـک اسـت کـه گویـی در آسـتانه انفجـار در فضاسـت؛ یـک ترکیـب اکسپرسیونیسـتی فیگوراتیـو شـبیه بـه مجموعـه آدم‌هـا و سـاختمان‌های مینیاتـوری چوبـی دستسـازش بـه نـام «شـهر در لبـه جهـان» کـه کمـتر شـناخته شـده اسـت.

مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران تعـداد زیـادی نقاشـی حادواقعگـرا از دهـه هـای ۱۹۶۰ و۱۹۷۰ دارد و یـک نمایشـگاه حادواقعگرایـی در ۱۹۷۷ بـا نـام «فوکـوس دقیـق واقعگرایـی» در سـال ۱۳۵٦ بـه دبیـری دنیـل ابـدی برگـزار کـرد. ایـن نمایشـگاه شـامل آثـار ریچـارد اسـتس در کنـار چـاک کلـوز، رابـرت کاتینگهـام و دیگـران بـود. نقاشـی‌ای کـه از اسـتس داریـم بـا وجـود ایـن کـه موضوعـی معمارانـه دارد امـا سردر ورودی یـک سـینما را بـا فیلمـی اروتیـک نشـان میدهـد و بـه همیـن دلیـل قابـل نمایـش در جمهـوری اسـلامی نیسـت امـا مـا مجموعـه‌ای از چـاپ سـیلک هـم بـا عنـوان «۸ منظـره شـهری» داریـم کـه مـن چهارتایشـان را بـرای نمایـش در ونیـز انتخـاب کـرده‌ام.

اسـتس یکـی از بنیانگـذاران فوتورئالیسـم -یـا حادواقعگرایـی یـا آنچـه گهـگاه سـوپرواقعگرایی خوانـده می‌شـود- اسـت. او بـر چنـد عکـس ثابـت کار میکنـد، تصاویـری از سردر مغازه‌هـای تجـاری کـه بیشـتر آن‌هـا در زمینـه سـاخت وسـاز فعالیـت میکننـد مثـل کـف پوش‌هـای پلاسـتیکی، ابزارفروشـی، کـه کار مـورد علاقـه مـن در ایـن مجموعـه اسـت. او سـطوح انعکاس‌دهنـده ای انتخـاب میکنـد کـه سـاختمان‌های آن دسـت خیابـان را هـم نشـان میدهـد و تـلاش می‌کنـد تـا لحظـه‌ای ناپایـدار را روی بـوم بـه تصویـر بکشـد چـون بـا حرکـت نـور و کوچکتریـن تغییـر زاویـه انعکاس‌هـا مـدام عـوض می‌شـوند. مـن حـدس می‌زنـم کـه او از عکـس ثابـت اسـتفاده می‌کنـد و تصویـر اسـلاید را روی بـوم نینداختـه اسـت -آنطـور کـه دیویـد هاکنـی کار می‌کنـد- و بـه طـور غیـر مسـتقیم از عکـس نقاشـی می‌کنـد.

ایـن مجموعـه، از آدم‌هـا خالـی اسـت، هیـچ آشـغالی روی زمیـن نیفتـاده و همـه چیـز بسـیار تمیـز اسـت، حتـی یـک ذره غبـار روی شیشـه مغازه‌هـا نیسـت. اثـر قلم‌مـو خیلـی مسـطح اسـت، رنـگ هـا واضحنـد و کیفیتـی گرافیکـی بـه کار می‌بخشـند کـه حادواقعگرایـی را بـه نفـع منظـره انتزاعـی شـهر کـه بـه پـاپ آرت نزدیـک تـر اسـت، کنـار می‌زنـد.

کریسـتو و ژان کلـود در دهه‌هـای ۹۰، ۸۰ و ۱۹۷۰ تـلاش کردنـد تـا بالاخـره توانسـتند در سـال ۱۹۹٤ برلیـن رایشسـتاگ را در طناب‌هـای آبـی نقره‌فـام و پارچـه کـرم رنـگ بپوشـانند. کریسـتو اولیـن طراحـی ایـن پـروژه را در ۱۹۷۲ انجـام داد و طراحـی را تـا ۱۹۹۴و پیـش از نهایـی شـدن کار ادامـه داد. دو طراحـی موجود در گنجینـه مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران کـه در سـال ۱۹۷۷ خریـداری شـدند در هـمان سـال هـای ۷۲ و ۷۷ کشـیده شـده بودنـد و ایـن تنهـا بـه اعتبـار چشـمان تیزبیـن دیبـا ممکـن بـود چـون کریسـتو در آن زمـان هنرمنـد شناخته‌شـده‌ای نبـود.

ایـن طراحـی بـا مـداد، زغـال و پاسـتل رنگـی طرحـی اسـت معمارانـه و حتـی ممکـن اسـت روی کاغـذ

نقشه با تی و گونیا کشیده شده باشد تا پرسپکتیوهای درست بنا را نشان دهد. یک پلان معماری از رایشستاگ در دومین طراحی که در موزه هنرهای معاصر تهران داریم، هست اما در طراحی‌های دیگری که از این پروژه موجود است، حتی مقاطعی از ساختمان را دیده‌ام که نشان می‌دهد کریستو اطلاعات معماری بسیار دقیقی داشته.

پوشش به رایشستاگ بعدی اثیری، آن‌جهانی و حتی ماورایی می‌دهد؛ به ساختمانی که نماد دموکراسی در آلمان است. آیا کریستو با پیچیدن پوششی به دور آن تلاش می‌کند به ما بگوید که دموکراسی در حال مردن است؟

در بعضی کشورها مثل ایتالیا، معماری را مادر همه هنرها می‌دانند اما در ایران معماری هنری یتیم مانده است و در صحنه جهانی چندان ظاهر نشده است. به یادم می‌آید وقتی «طعم گیلاس» نخل طلای جایزه کن را در سال ۱۳۵۷ از آن خود کرد، مقاله‌ای برای روزنامه‌ای پر تیتراژ نوشتم با این سوال که چرا به معماری به اندازه سینما توجه نمی‌شود. روزنامه نگاری که مقاله را منتشر کرد بالای مطلب من تیتر بزرگی زد، «معماری در آرزوی طعم گیلاس»! مسلما معماری از همه هنرهای دیگر کمتر سیاسی است و در زمینه دیپلماسی فرهنگی مانند سینما و هنرهای بصری به کار نمی‌آید.

معماری در موزه هنرهای معاصر تهران پیش از انقلاب بخش کوچکی داشت و تنها چند طرح و طراحی معمارانه گردآوری شد. طرح‌های لئون کریه در یک کتاب منتشر شده بود و بسیاری از طراحی‌هایش برای گنجینه دائم خریداری شده بودند. همچنین طرح‌هایی از رابرت استرن، پیتر آیزنمن و مایکل گریوز هم برای مجموعه خریداری شدند. از استرن چهار طراحی خریده شد که تبدیل به ماجرایی در دادگاه بین‌المللی شدند. او دوتایشان را پیدا کرد اما دو تای دیگر پیدا نشدند و او پیشنهاد داد که دو پرسپکتیو از کارهای یک طراح دفترش را جایگزین آن‌ها کند. آیزنمن هم هنوز قرار است ۱۱ طرحی را که پیش از انقلاب از او خریداری شده بود به موزه هنرهای معاصر تهران برگرداند!

در آن زمان طرح های آلدورسی هم منتشر شده بودند و شگفتزده‌ام که چرا هیچکدام از طرح‌های او خریداری نشدند یا طرح‌های جان هیدوک که با استادی تمام از پرسپکتیوهای معمارانه با دست کشیده شده بودند و قابل مقایسه با طراحی‌های سه‌بعدی امروزی هستند. تنها توضیحی که می‌توان داد این است که موزه هنرهای معاصر تهران هنوز در عنفوان جوانی‌اش بود و بخش معماری در آغاز کودکی.

لئون کریه یکی از مطرح‌ترین منتقدان معماری مدرنیستی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰ به شمار می‌رفت و سردمدار نئوکلاسیسیم در طراحی شهری بود. او ابعاد غیرانسانی شهرهای مدرن را محکوم می‌کرد و به دنبال راه‌هایی بود تا شهرهایی شبیه به بافت شهری ارگانیک قرون وسطایی اروپا بسازد. کریه بدون شک صدایی مهم در دنیای معماری آن دوره بود اما اهمیت او کم کم رنگ باخت و در هزاره سوم کمتر کسی از او چیزی می‌شنود. رویکرد تاریخ نگارانه او بر پست مدرنیزم اروپا و آمریکا تاثیر گذاشت اما آن جنبش نیز مدت هاست که از دور خارج شده است.

به نظر من هیچکدام از این معماران، به جز پیتر آیزنمن، که آثارشان برای گنجینه دائم موزه

هنرهـای معـاصر تهـران خریـداری شـد، امـروزه چنـدان پراهمیـت نیسـتند. اهمیـت آنهـا در ۱۵ سـال گذشـته رنـگ باختـه امـا از آنجـا کـه کریـه در سـال ۱۹۸۰ نمـای موقـت دوسـالانه ونیـز را طراحـی کـرد، بـا تاریـخ دوسـالانه در ارتبـاط اسـت. او هـم طرفـدار معـماری و طراحـی شـهری بومـی و انسـان-مقیاس اسـت و می‌توانـد نزدیـک بـه پیرنـگ آراونـا بـرای دوسـالانه امسـال باشـد.

بـرای مـا معـماران، اهمیـت طرح‌هـای معمارانـه از دو جهـت اسـت: یکـی ارزش هـنری ارائـه طـراح اسـت و دیگـری ارزش طراحـی پـروژه اسـت کـه نشـان داده می‌شـود. در طراحـی هـای کریـه کـه در گنجینـه دائـم قـرار دارنـد مـن هیچکـدام از ایـن دو ارزش را نمی‌بینـم البتـه بـه جـز ایـن طـرح بـا مـداد کـه خیلـی سـال از تولیدشـان گذشـته و در ۴۰ سـال گذشـته بـه نمایـش درنیامده‌انـد. بسـیاری از طراحی‌هـای کریـه شـادابی کاریکاتورماننـدی دارنـد چـون او خـودش هـم آدم طنـازی اسـت امـا متاسـفانه ایـن طنـازی هـم در کارهایـی کـه مـا در مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران داریـم، دیـده نمی‌شـود.

مایـکل گریـوز عضـو گـروه نیویـورک پنـج بـود و بـه عنـوان پـدر پسـت مدرنیسـم در معـماری آمریـکا و اروپـا شـناخته می‌شـود. مـن بسـیاری از سـاختمان‌هایش را دیـده‌ام؛ آن‌هـا در گـذر زمـان سـنگین و سـنگین تـر می‌شـوند و انـگار فیزیـک معـمار در ابعـاد پروژه‌هایـی کـه می‌سـازد انعـکاس پیـدا کـرده. حتـی وقتـی طراحی‌هـا را بـا آنچـه سـاخته شـده مقایسـه می‌کنیـم، می‌بینیـم کـه سـاختمان‌ها سـنگین‌تر از طراحی‌هـا شـده‌اند. بـه ایـن دلیـل مـن طراحی‌هایـش را بـه سـاختمان‌هایش بسـیار ترجیـح می‌دهـم.

ده طرحـی کـه مـا از گریـوز در گنجینـه مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران داریـم مربـوط بـه یـک پـروژه اسـت: بازسـازی خانـه خـودش در پرینسـتون، نیوجرسـی در سـال ۱۹۷۶. اکثر طراحی‌هـا روی کاغـذ پوسـتی هسـتند، کاغـذ زیبـای نـازک و زردی کـه اکثـر مـا معمارانـی کـه در آمریـکا درس خوانده‌ایـم از آن اسـتفاده کرده‌ایـم. ایـن کاغـذ بـه پس‌زمینـه گرمـا می‌بخشـد و دسـت گریـو، بـا وجـود انـدازه‌اش، خطـوط محیطـی ظریفـی بـا راپیـد ۰/۱ و یـا بـا مـداد اتـود ۰/۵ کشـیده، بـا تـی و گونیـا و بعـد بـا دقـت زیـادی آن را رنـگ کـرده. بعضـی از طراحی‌هـای مـداد سـیاه او کـه انـگار «یادداشـت‌هایی شـخصی بـرای خـودش» هسـتند آزادتـر و کم‌دقت‌تـر هسـتند امـا هنـوز هـم خطـوط و رنـگ آمیـزی، ظرافـت طراحـی هـای دیگـرش را دارنـد.

او از معـدود معمارانـی اسـت کـه بـا حوصلـه تـک تـک جزئیـات را در طراحـی هـای معمارانـه اش بـه تصویـر کشـیده -هـر تکـه از مبلـمان از پیانـوی رویـال گرفتـه تـا مجسـمه هـر اتـاق- تـا بتوانـد ابعـادی انسـانی بـه طراحـی هـا بدهـد و آنهـا را تزئینـی کنـد. لوکوربوزیـه مبلـمان طراحـی شـده توسـط خـودش را در طـرح هایـش مـی گذاشـت امـا گریـوز پـا را فراتـر می‌گـذارد: مبـل آنجاسـت، تخـت آنجـا و حتـی دیـگ بخـار در شـوفاژخانه معلـوم اسـت.

مـن فکـر می‌کنـم ایـن مجموعـه از طراحی‌هـا ارزشـی احساسـی و شـاعرانه دارنـد چـون او بازسـازی خانـه خـودش را طراحـی می‌کـرده اسـت. هیـچ شـکی نـدارم کـه ایـن مجموعـه از طراحی‌هـای اصـل ،بـا ارزش تریـن اسـناد معمارانـه گنجینـه دائـم مـوزه هنرهـای معـاصر تهـران هسـتند.

بسـیار متاسـفم کـه گریـوز سـال گذشـته فـوت کـرد. مـن از مـوزه «لومـن» او در لاهـه بازدیـد کـردم؛ مـوزه ای دربـاره تاریخچـه اتومبیـل کـه مخصوصـا بـرای کـودکان طراحـی شـده. ایـن سـاختمان هـم ابعـاد سـنگینی دارد و زمخـت اسـت امـا بازی‌هـای خنـده‌آوری در طراحـی‌اش شـده؛ نوعـی شـادابی کـه گریـوز همیشـه درگیـرش بـود چـون یـک حـس کودکانـه همیشـه تـه وجـودش داشـت. مـن مـردی کـه همچنـان مجموعـه

ای طراحی که سی ونه سال پیش به موزه ای در گیرودار انقلاب فروخته را نگه داشته، از صمیم قلب تحسین می‌کنم.

هوشنگ سیحون چهره‌ای مهم در معماری معاصر ایران است. او هنر و معماری را نزد اساتید مطرحی مانند آندره گدار و ماکسیم سیرو در هنرکده آموخت. او سپس برنده بورسی شد تا در بوزآر پاریس تحصیل کند. وقتی هنوز در تهران دانشجو بود، برنده دو مسابقه مهم ملی شد: یکی برای بنای یادبود فردوسی و دیگری برای مقبره ابن سینا. او چندان اهمیتی برای رفتن به پاریس قائل نبود چون می‌توانست در ایران بماند و بناهای مهم ملی بسازد اما گدار که به او به عنوان یکی از شاگردان برجسته‌اش علاقه داشت، متقاعدش کرد که برود چون بودجه ساخت این بناها هنوز آماده نبود. در پاریس، به سیحون گفته شد تا تحصیلات معماری را از سال اول شروع کند اما او در مسابقه‌ای در بوزآر شرکت کرد و برنده مدال شد و توانست در سال های بالاتر درس بخواند و برای پروژه‌های دانشجویی اش برنده مدال‌های متعدد دیگری شد.

در سال ۱۹۶۱ سیحون رئیس دانشکده معماری در دانشگاه تهران شد و هفت سال در این جایگاه ماند. مهمترین ویژگی دوره مدیریتش سفرهای منطقه‌ای به سراسر ایران و مخصوصا شهرها و روستاهای اطراف کویر مرکزی بود. بسیاری از شاگردانش معماران جا افتاده هفتاد-هشتاد ساله ای هستند که از این سفرها خاطرات دلپذیری دارند. آنچه سیحون در قلب و ذهن شاگردانش کاشت، عشق به معماری بومی و زندگی ساده روستایی بود.
سیحون بیش از آن که معمار باشد هنرمند بود و تمام زندگی‌اش با نوعی از تولید هنری درگیر بود: ساختن، طراحی، طرح‌زدن، نقاشی، کاشی‌کاری...او همچنین یکی از پرکارترین معماران قرن بود: او مقبره فردوسی، ابن سینا، خیام، کمال الملک و نادرشاه را ساخته، سینما، کارخانه و بیش از یکصد و پنجاه خانه نیز ساخته است.

طراحی های جوهر و قلمی او در دو مجلد منتشر شده و موزه هنرهای معاصر تهران چهار چاپ سیلک از این طراحی‌ها دارد. اما چشمگیرترین آثار او در گنجینه دائمی دو طراحی دستی هستند: یکی پلان بازسازی خانه‌ای تاریخی که سیحون یک حیاط سرپوشیده با حوض کوچکی در وسط به آن اضافه کرده و با حوصله کف سازی آن را طراحی کرده، و دیگری طراحی مینیمالی از نماست که با کارهای اصلی‌اش بسیار متفاوت است. این طراحی بسیار ظریف و سَبک و مینیمالی است که با طراحی‌های معمولش که از معماری تاریخی ایران نشات می‌گرفت، فاصله دارد.
بنای موردعلاقه من در کارهای سیحون یادبود نادرشاه در مشهد است که او از طرحی کوبیستی برای پایه مجسمه استفاده کرده که شاه سوار بر اسب، بر آن قرار دارد. او در این کار برای اولین بار از عناصر فرمال معماری ایرانی فاصله می گیرد و استفاده‌ای استعاری از میراث تاریخی ایران می‌کند.

سیما کوبان که متاسفانه سال گذشته فوت شدن، نقاش، مجسمه‌ساز، نویسنده، منتقد هنری و مدیر انتشارات بود. او ابتدا در آکادمی سلطنتی هنرهای زیبا در بلژیک و سپس در بوزآر پاریس درس خواند. او برای مدت کوتاهی پیش از انقلاب در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران تدریس کرد. اهمیت او در انتشار کتاب‌های متعد درباره معماری و عکاسی تهران، *کتاب تهران* و *تهران قدیم* است.
در دوره فعالیتش در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران بود که موزه هنرهای معاصر تهران نقاشی او را خرید. *پل* اثری علمی-تخیلی‌مانند است، شبیه آثار معمار فوتوریستی ایتالیایی آنتونیو

سنت الیا، که مطمئنم کوبان او را می‌شناخته. متاسفانه او مجموعه‌ای جدی از نقاشی یا مجسمه به وجود نیاورد که بتوان به فعالیت هنری او بیشتر پرداخت. او بیشتر درگیر علوم اجتماعی شد و پس از انقلاب ایران را ترک گفت.

پرویز کلانتری: هنرمند پایدار

پرویز کلانتری بیش از بیست نقاشی در ابعاد بزرگ در گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران دارد و همه آنها ربطی به معماری دارند. او در اکثر آثار هنری اش با معماری درگیر بوده و از آنجا که تمام نمایشگاه به او تقدیم شده، قصد دارم بیشتر بر زندگی و کار او تمرکز کنم.

او اول فروردین ۱۹۳۱ در طالقان به دنیا آمد و در دره‌های زیبای البرز در غرب تهران چشم به جهان گشود. نقاشی را در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران آموخت. در سال ۱۹۶۰ فارغ‌التحصیل شد و سفر کوتاهی به آمریکا رفت. در بازگشت استخدام شد تا در دانشکده پیشینش تدریس کند اما به دلایلی سیحون که رئیس دانشکده بود او را به دانشکده معماری آورد. به همین سبب بود که کلانتری همراه همه سفرهای منطقه‌ای دانشجویان معماری به شهرهای کویری مثل بم، کرمان، یزد و کاشان و همه روستاهای کوچک میانه راه شد؛ زمانی که او مقهور جادو و زیبایی معماری بومی کویر شد.

کلانتری با کاهگل دست به تجربه زد، آن را با رنگ روغنی ومموادی دیگر می‌آمیخت تا بر بوم پایه‌ای بسازد. مارکوس گریگوریان پیش از این از کاهگل روی بوم استفاده کرده بود اما من فکر می‌کنم ترکیب کلانتری یکنواخت‌تر و مرتب‌تر و رنگ آن شفافتر و دلپذیرتر است. هر دو هنرمند به زمین خشک کویر تشنه نگاهی عمیق داشته‌اند و توانسته‌اند حس مشابهی از انزوا و تنهایی را بیافرینند. با وجود این که نقاشی‌های خاکی گریگوریان ابسترکت هستند و کارهای کلانتری همواره فیگوراتیو باقی ماندند.

کلانتری در سال ۱۳۵۰ دوره کوتاهی از ابستراکسیون را تجربه کرد، انگار که تمرینی باشد که باید از سر می‌گذراند، اما هیچگاه به آن بازنگشت. نقاشی‌های کاهگلی اما برای پنج دهه نقطه اصلی تمرکز او باقی ماندند. او برای مدتی طولانی عشایر جنوب ایران را مطالعه کرد و ظروف و صنایع‌دستیشان و وسایل روزمره راهی به نقاشی های او پیدا کردند. در نقاشی‌های معمارانه کویری و عشایری او احساس عمیقش را به سادگی زندگی روستایی و عشایری ایران ابراز میکند. سادگی شیوه بودن کلانتری، در زندگی و آثارش است. پس از تدریس در دانشگاه تهران او به استخدام کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان درآمد که محل رشد بسیاری از هنرمندان ما بود: عباس کیارستمی، علی‌اکبر صادقی، فرشید مثقالی و بسیاری دیگر از کارگردانان و هنرمندان تصویری. یکی از مهمترین وظایف آنان تصویرگری کتاب کودک بود و بسیاری از آنها تصویرگران کتابهای درسی کودکان هم شدند. بچه‌های من و نسل‌های زیادی از بچه‌های ایرانی با نگاه کردن به آثار هنری مثقالی و کلانتری بزرگ شده‌اند. تصور کنید که در اروپا کتاب‌های درسی فرزندانتان را میرو و ماتیس تصویرگری کرده باشند! کار کردن برای بچه‌ها آرزوی کلانتری بود چون او هیچگاه کودک درونش را رها نکرده بود.

یونیسف و سازمان ملل متحد چشمشان را بر روی هنر کلانتری که کودکان را شاد میکرد نبستند: بسیاری از کارهای او به عنوان کارت پستال یونیسف منتشر شدند و سازمان ملل متحد یکی از کارهای او را به صورت تمبر چاپ کرد. من فکر می‌کنم او تنها هنرمند ایرانی ست که چنین

افتخاری داشته است. دفتر سازمان ملل متحد در نایروبی هم یکی از کارهای عظیم کاهگل او را در ورودی خود آویخته که برای هنر ایرانی جایگاه متفاوتی است.

من خودم را متخصص هنر معاصر ایران نمی‌دانم و تنها جرات می‌کنم تا درباره هنرمندانی بنویسم که شخصا آنها را به عنوان دوست می‌شناخته‌ام. پرویز و همسرش فرح را در سال ۱۳۵۵ در خانه برادرم ملاقات کردم و بعد آنها بیست و پنج سال همسایه ما در محله دروس بودند. ما آنقدر به پرویز نزدیک بودیم که او معمولا در مسیر پیاده‌روی روزانه‌اش در محله سرزده به منزل ما می آمد. او همواره برای من یک شاعر بود؛ شاعری مثل ژاک پره‌ور: کودکانه و معصومانه. اگر نقاشی‌های کاهگلی‌اش را مینیمال نامیده‌اند، بیشتر به خاطر سادگی قلبش است نه به این خاطر که او به دنبال مینیمالیسم بود.

اگر بخواهم این مرد و هنرش را در دو کلمه خلاصه کنم میگویم سادگی و پیوستگی. او در سال ۱۳۳۷ با فرح ازدواج کرد و هنوز باهم اند. آنها به خانه‌ای نقل مکان کردند که ایرج، برادر کوچک تر پرویز و معمار برایشان در سال دوم دانشجویی اش در استودیو سیحون در سال ۱۳۴۳ طراحی کرده بود و هنوز هم در همان خانه زندگی می‌کنند. خانه‌ای است به زیبایی ساده و صادقانه، که همه سیم‌کشی و لوله‌کشی اش از رو کشیده شده. او هنرمندی است که با یک عنصر، کاهگل، در طول پنجاه سال کار کرده است...

من یکی از آثار کاهگلی او از گنجینه موزه هنرهای معاصر تهران و دو کار از مجموعه مرکز هنر تهران را برای دوسالانه انتخاب کرده ام و آنها را در محراب‌گونه انتهای گالری قرار داده‌ام که بازسازی قرینه به قرینه گالری موزه هنرهای معاصر تهران است. احساس می‌کنم این مکان گرد، حالتی مقدس دارد و برای قراردادن کار کلانتری مناسب است.

در سال‌های گذشته، پرویز به شدت افسرده بوده، شاید به خاطر پیری اما شاید هم چون در هیچ رخداد هنری کشور شرکت نکرده است. او بیشتر و بیشتر برای روزنامه‌ها می‌نوشت و کتابی هم منتشر کرد به نام «نیچه نگو، فقط بگو مشد اسماعیل»؛ کتابی پر از کنایه و اشارات فلسفی. اما برای من پرویز هیچگاه هنرمند فیلسوف مابی نبوده، او نمونه نیکی بود. شاید آنطور که آندره ژید میگوید «باید ذره ای شرارت در نهاد کسی که آثار هنری عظیم می‌آفریند باشد.» نیکی، سادگی، پیوستگی، حس آرامش و صلح، احساساتی هستند که از تماشای کارهای کلانتری به انسان دست می‌دهند چون این‌ها عواطفی هستند که از قلب او سرچشمه می‌گیرند. پرویز بدون شک می‌توانست کارهای پیچیده آبستره بکشد اما چنین کارهایی از قلبش نمی‌آمدند.

در آبان ۱۳۹٤ پرویز سکته بدی کرد که باعث شد از گردن به پایین فلج شود و قدرت تکلم خود را از دست بدهد؛ هر چند که هنوز هشیاری دارد. او هنوز می‌تواند با چشم‌هایش حرف بزند. فرح تازگی‌ها به من گفت که پرویز به دلیل منزوی بودن از رخدادهای هنری دوره‌ای طولانی از خشم را تجربه کرده و خشمش را با چسباندن پیراهن‌های پاره بر بوم و نقاشی روی آن‌ها ابراز میکرده. او از هم پاشیده بود و به دلیل نابسامانی جامعه به خودکشی فکر می‌کرد. شاید خدا او را تنها برای فکر کردن به خودکشی مجازات کرد...

از اواخر دهه ۱۳۵۰ تلاش کرده ام تا اهمیت معماری و منظر ایرانی را در جهان مطرح کنم؛ اهمیت میراث معماری ما، باغهای ایرانی، سفارتخانه‌هایی که در دوره جمهوری اسلامی ساخته

شـده، طراحی‌هـای معـماران مـا، ... بـه شـدت بـه نقـش فرهنـگ سـاز معـماری و طراحـی شـهری معتقـدم. همچنیـن بـه درهم‌پیوسـتگی هـنر در سراسر جهـان و تاریـخ اعتقـاد دارم. مطمئنـم کـه ایـن نمایشـگاه کوچـک جرقـه‌ای در ذهـن هنرمنـدان سـایر کشـورها خواهـد سـاخت. مارکـوس گریگوریـان در رم درس خوانـده بـود و بـدون شـک تحـت تاثیـر اسـتادش روبرتـو ملـی بـود امـا ایـده‌اش بـرای اسـتفاده از خـاک در نقاشـی‌هایش را از روبـرت اسمیتسـون گرفـت؛ وقتـی بـه آمریـکا سـفر کـرد و چیدمان‌هـای خاکـی او را دیـد. گریگوریـان بعـد بـر کلانـتری و نامـی تاثیـر گذاشـت امـا هرکـدام، آن را بـر اسـاس صـدای قلـب خـود اسـتفاده کردنـد.

شـاید گنبدهـا و خانه‌هـای کاشـان راهشـان را بـه آثـار هنرمندانـی تازه‌نفـس از آمریـکای جنوبـی پیـدا کننـد. معـماری بومـی کویـر ایـران شـبیه سـازه‌های سرخپوسـت‌های پـو ئبلـو در نیومکزیکـو و آریزوناسـت؛ چیـزی کـه بـه آن سـبک سـانتافه می‌گوینـد. اتفاقـی نیسـت کـه وینسـت اسـکالی، یکـی از ستایش‌شـده‌ترین منتقـدان معـماری قـرن بیسـتم، زمـان زیـادی را بـا قبایـل پوئبلـو گذرانـد تـا معـماری آن‌هـا را کـه بـه پیـش از تاریـخ بازمی‌گـردد مطالعـه کنـد و کتابـی جامعـه دربـاره آن بنویسـد.

خانـه عامری‌هـا در دوره قاجـار بـه والـی کاشـان تعلـق داشـت امـا پیشـینه آن بـه دوره صفـوی بازمی‌گردد. ایـن مجموعـه در زلزلـه کاشـان در سـال ۱۷۵۵ میـلادی تخریـب شـد و دوبـاره آن را بازسـازی کردنـد .خانـه از چندیـن بـاغ و حیـاط متصـل بـه هـم تشـکیل شـده و متعلـق بـه خانـواده عامـری سـت. پـس از انقـلاب اسـلامی، ایـن مجموعـه بـه همـراه مجموعه‌هـای دیگـری چـون خانـه بروجردی‌هـا، خانـه طباطبائی‌هـا و خانـه عباسـیان میـراث فرهنگـی شـناخته شـدند .

در دهـه ۱۹۷۰ میـلادی بـا تـلاش آقـای محلوجـی، وزیـر وقـت صنایـع، ایـن خانـه بازسـازی شـد و از تخریـب کامـل نجـات یافـت. آقـای سـید مصطفـی میرمقتدائـی در ایـن دوره تـلاش بسـیاری بـرای خانـه عامری‌هـا کـرد و در دوره آقـای بهشـتی، ایـن پـروژه بخشـی از مجموعـه پردیسـان* شـد.

در سـال ۲۰۰۳ پـروژه متوقـف شـد امـا در سـال ۲۰۱۱ بـه همـت بخـش خصوصـی و شرکـت عظـام بـه مدیریـت آقایـان تقـی زاده و فرهنگـی، تصمیـم بـه بازسـازی خانـه گرفتـه شـد. ایـن تصمیـم در مذاکـره بـا شرکـت طراحـی عمـود، یـک شرکـت طراحـی داخلـی فرانسـوی بـا مدیریـت امیـر انوشـفر، صـورت گرفـت تـا ایـن مجموعـه بـه هتلـی پنـج سـتاره بـدل شـود.

تیـم طراحـی عمـود توسـط امیـر انوشـفر راهـبری می‌شـد و ایـن افـراد در آن نقـش داشـتند: شـادی پرنـد، سـولماز شـعاعی، سـاناز سروشـفر، نوشـین جعفـری، سـاره قمـی، گلنـاز صبـا، سـیامک کلانـتری، فرشـاد هاشـمی، میـلاد گلریـز، غـزل شـاکری و لادن انوشـفر.

تـلاش بـرای یافـتن تئوری‌هـای طراحـی بنیـادی جهـت سـاخت مدلـی متناسـب بـا مشـکلات ایـن بنـا منجـر بـه مطالعـات گسـترده‌ای در زمینه‌هـای گوناگـون شـد، از معـماری ایـران و بـه ویـژه کاشـان گرفتـه تـا شـناخت و مراحـل تولیـد صنایـع دسـتی. بـرای طراحـی مبلـمان ایـن بنـا، مطالعاتـی در زمینـه زندگـی مردم در عـصر قاجـار و سـنت‌ها و آداب و رسـوم مهـمان‌داری در آن دوره انجـام شـد. همچنیـن پژوهش‌هایـی دربـاره رابطـه ایـن آداب و رسـوم بـا فضـای محیطـی و رابطـه معـماری بـا مبلـمان در فضاهـای ایرانـی، تاریـخ مبلـمان در ایـران و تغییـرات لازم بـرای سـازگاری آن بـا طراحـی هتلـی پنـج سـتاره صـورت گرفـت. تغییـر و سـازگارنمایی فضاهـای سـنتی ایرانـی ماننـد شاهنشـین یـا سرای تالارآینـه بـرای ورودی هتـل یـا سـاخت رسـتورانی بـا اسـتانداردهای لازم، سـاخت سرویـس بهداشـتی در هـر اتـاق و یافـتن مـکان مناسـب در بنایـی ثبت‌شـده، بـه دسـت آوردن مجوزهـای لازمـه بـرای بازسـازی و رسـیدن بـه راه‌حلـی مناسـب بـرای هـر یـک از ایـن مشـکلات، نمونه‌هایـی از چالش‌هـای وقتگیـر رونـد طراحـی ایـن پـروژه بـوده اسـت.

جنبه‌هـای مشـکل‌زای بازسـازی ایـن بنـا تنهـا محـدود بـه جزئیـات نبـوده اسـت بلکـه شـامل تغییـرات کلـی مکان‌هایـی ماننـد سرداب‌هـا، حوضخانه‌هـا، آشـپزخانه‌های قدیمـی و غیـره نیـز می‌شـده تـا آن‌هـا بـرای کاربـری جدیـد آمـاده شـوند. ایـن تغییـرات بـه مطالعـات و آزمایش‌هـای زیـادی نیـاز داشـت.

در مجموعـه‌ای ماننـد خانـه عامری‌هـا کـه بـه دلیـل کاربـری هـای گذشـته، مسـاحت مسـکونی بنـا بـه نسـبت کل مجموعـه ناچیـز اسـت، طـراح بایـد راه‌حل‌هایـی خلاقانـه بـرای اسـتفاده مفیـد از فضـا بیابـد؛ بـه ویـژه بـا در نظـر داشـتن جنبه‌هـای اقتصـادی و اسـتانداردهای هتل‌سـازی. ایـن در حالـی سـت کـه فضاهـای معمارانـه کاشـان توسـط معـماران فضاهایـی خلاقانـه قلمـداد می‌شـوند و سرمایه‌گـذاران آن را فضایـی هدررفتـه بـه حسـاب می‌آورنـد. تعـداد زیـادی اتـاق و فضـا هسـت کـه بـرای اسـتفاده، مناسـب

نیست و بازسازی آن ها بیش از حد هزینه‌بر است.

چالش دیگر، برآورده ساختن انتظارات رفاهی امروزی در فضاهای سنتی و قدیمی بود: جانمایی یخچال، تلویزیون و حمام‌های جدید که حداقل‌های هر فضای امروزی هستند. در طراحی داخلی ما تلاش کردیم تا همه عناصر به محیط اطرافشان مربوط باشند.

تمام تلاش تیم طراحی در این پروژه بر این بود تا به صنایع دستی محلی که در حال فراموشی هستند، توجه کند. همه پرده‌ها در این مجموعه در کارگاه‌های محلی کاشان زیرنظر شادی پرند تولید شده‌اند. بسیاری از صنایع دستی قدیمی مانند کاشی‌ها، آینه‌کاری و چوبکاری به هنرمندان کاشان و روستاهای اطراف سفارش داده شد.

اصل دیگری که در طراحی رعایت کردیم، طراحی متناسب و ارگونومیک کلیت مجموعه بود: مبلمان، اشکال و رنگ‌ها. در مجموع ۱۰۰۰ طرح پیشنهادی سه بعدی تولید کردیم تا بتوانیم یک راه‌حل نهایی بیابیم. تمام مطالعات مربوط به طراحی داخلی با درنظرگرفتن پیشینه تاریخی هر بخش بنا صورت گرفت، در طراحی اشیا بسیار مینیمالیستی عمل کردیم تا به بنا احترام بگذاریم و از چارچوب های قراردادی در فرم و اجرا دوری کنیم.

* پردیسان پروژه‌ای دولتی ست که بر تغییر کاربری خانه‌های تاریخی به بوتیک هتل در سراسر ایران تمرکز دارد.

در بسیاری از کشورهای شرقی، بازارهای قدیمی نقشی حیاتی در جامعه بازی می‌کنند؛ همان‌گونه که در قرون و اعصار به عنوان مرجعی اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی عمل کرده‌اند و بافتار شهری و زندگی سیاسی را تحت تاثیر قرار داده‌اند. بازار تبریز علاوه بر این که یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های آجری جهان است، یکی از قدیمی ترین بازارهای منطقه نیز هست: که با ۲۷ هکتار مساحت، ۵.۵ کیلومتر راه داخلی، ۵۵۰۰ مغازه دار در ۴۰ حرفه و کسب وکار مختلف. بازار تبریز بزرگ‌ترین بازار سرپوشیده جهان هم از نظر اندازه و هم تعداد کسب وکار است. در کنار مغازه‌ها، فضاهای کاربردی زیادی مانند کاروانسرا، تیمچه، مسجد، مدرسه، گرمابه، میدان عمومی، ورودی و فضای سبز خارجی در کناره رودخانه، در این بازار وجود دارد.

شهر تبریز که ۲۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح بنا نهاده شده، مهمترین شهر خطه شمال غربی ایران است. تبریز بر فلاتی مرتفع واقع شده که از سه طرف در محاصره کوهستان‌هاست و در ضلع چهارم آن یک دریاچه قرار دارد. این شهر آب‌وهوایی نیمه خشک، با تابستان‌هایی کوتاه و زمستان‌هایی طولانی و سرد دارد. بازار تاریخی شهر نماد عظمت آن در طی قرون و محل تلاقی تمدن‌های کهن بوده و شرق را به غرب و شمال را به جنوب متصل می کرده، از چین تا اروپا و از مصر تا روسیه. تبریز یکی از مهم‌ترین مقاصد راه ابریشم در دوره ایلخانی بوده و بسیاری از جهانگردان مانند مارکوپولو درباره معماری زیبای بازار نوشته‌اند. در قرن شانزدهم میلادی، وقتی تبریز پایتخت سلسله صفوی بود، بازار در اوج خود می‌درخشید.

بازار فعلی حدودا ۲۳۰ سال قدمت دارد و در زلزله فاجعه بار سال ۱۷۸۰ میلادی به طور کامل تخریب شد (درتحقیقات باستان‌شناسی انجام شده در این پروژه، مشخص شده که این مسئله چندین بار در تاریخ بازار رخ داده است) در سال‌های پایانی قرن بیستم، ساختمان‌های آجری بازار به دلیل دهه‌ها بی‌توجهی، کم کم نشانه‌هایی از ناپایداری نشان می‌دادند، صاحبان کسب وکار مشغول تخریب ساختمان‌ها بودند و استاندار می‌خواست بازار را برای ساخت مکانی جدید تخریب کند. این وضعیت در میانه دهه ۹۰ میلادی با حمایت سازمان میراث فرهنگی و گردشگری و مشارکت مستقیم بازرگانان در کلیه مراحل تصمیم گیری بهبود یافت. این روند به موفقیت یک طرح ابتدایی در بازسازی بازار منجر شد و در نتیجه آن کلیه ۵۵۰۰ مغازه دار بازار متقاعد شدند که بازسازی کلیه بازار می تواند میراث با ارزش بازار را حفظ و نگهداری کند و خون را به شریان های آن بازگرداند.

پس از آنکه مدیریت سنتی بازار به آن بازگشت، یک برنامه جامع بازسازی با روند مشارکتی پایین به بالا پیشنویس شد. سازمان میراث فرهنگی متولی برنامه‌ریزی و کمک های فنی شد تا اطمینان حاصل شود که استانداردهای بازسازی تاریخی رعایت شده‌اند. یک تیم چندرشته‌ای شامل مهندسان برای تقویت پایه های سنگی و دیوارهای حامل و گنبدها با توجه به فعالیت های زمین‌لرزه‌ای در ایران تشکیل شد و تلاشی همه‌جانبه برای هماهنگی و همکاری همه افراد دخیل برای بازگرداندن زندگی به یکی از مهمترین بخش‌های شهر آغاز گشت.

آجرکاری پیچیده -که نشان بارز بازار بود- هم ساختاری و هم تزئینی بود و تبدیل به چالشی آموزنده برای متخصصین فعلی مرمت شد که بسیاری از نکات را از بناهای محلی هنگام بازسازی با روش های سنتی یاد گرفتند. طاق و گنبدهای منحصر بفرد هندسه پیچیده‌ای داشتند و گذرگاه‌های مسقف، هم اهمیت فضایی داشتند و هم دیگر هندسه‌های مربوط به مسقف کردن را به کار می‌گرفتند. برای دیوارها، ستون‌ها و طاقی‌ها هم آجر به کار رفته بود و در بخش‌هایی

که کالاهای گران‌تر عرضه می‌شدند نیز زمین با آجر کفپوشی شده بود. به عنوان یک ماده، آجر در تابستان و زمستان محافظت حرارتی خوبی دارد و شکاف‌های موجود در طاقی‌ها و گنبدها (که بعضی به عنوان بادگیر کار می‌کردند) نیز تهویه هوا را ممکن می ساخت و نور طبیعی کافی را به داخل راه می‌داد. با توجه به میزان آجر استفاده شده، چوب کمتر به کار گرفته شده بود آن هم بیشتر به عنوان سازه حمایتی و همچنین به شکل دروازه‌های عظیم در ورودی‌ها.

با وجود این که چنین مجموعه‌ای با گذرزمان با توجه به احتیاجات زمانه تغییر می‌کند، این تغییرات باید در کلیت مجموعه لحاظ می‌شد. به طور مثال امروزه کالاها با کامیون‌های بزرگ حمل می‌شوند نه بر پشت شتر و به همین دلیل، جاهایی ساخته شد تا به این نیاز پاسخ داده شود و مکان‌های بارگیری خارج از کوچه باریکه‌های بازار ایجاد شدند تا فضاهای داخلی اصلی برای باغچه‌های عمومی و حیاط باقی بماند. علاوه بر این ساخت پراکنده طبقات بالایی که سقف سنتی را پوشانده بود یا قرار دادن سازه‌های سیمانی یا وسایلی مانند کولر در جاهایی که مغازه‌ها و راسته‌ها قبلا فرو ریخته بودند، نیاز به پیگیری داشت. این بسیار مهم بود که طراحی کاربردی بازار و الگوهای حرکت در آن حفظ شود. الگوهایی که در طول زمان تغییر کرده بود تا از طریق راه‌های مستقیم و گذرگاه‌های گره ای پاسخگوی نیازهای مغازه‌داران و مشتریان باشد. با وجود آن که دروازه‌ها و ورودی‌ها برای تسهیل دسترسی مشخص شده و راه‌های گریز اضطراری برای تخلیه آسان معلوم شده بودند، ورودی‌های جدیدی ساخته شد تا ارتباط با شبکه عابران پیاده و وسایل نقلیه بیرون بهبود یابد و همچنین نقاط امنیتی و آتشنشانی هم در مجموعه داخل شوند.

امروز بازار تبریز دیگر مکان آشوبناکی در حال فروریختن نیست بلکه جایگاه خود به عنوان یک مرکز پویای شهری در تبریز را دوباره به دست آورده است. مغازه‌داران بازگشته اند، کسب‌وکارهایی که ناامید از حیات بودند دوباره رونق گرفته‌اند و جامعه محلی بعدازظهرها برای معاشرت و گردش به بازار می‌آیند. از سال ۲۰۱۰ که بازار تبریز از سوی یونسکو به عنوان میراث جهانی شناخته شده، این مکان ارزشی بین‌المللی هم یافته و میزبان گردشگران خارجی شده است.

چنتزینو ، دانته ، حافظ و آرمان شهر.

« کوهستانم را در چمدان گذاشته ام.
و یک بغل درخت سبز زیتون در بغچه ام پیچیده‌ام.
حالا دیگر آماده‌ام تا
به کشف شهرهای نامرئی بروم.»
(دوشنبه ، دوم می ۲۰۱٦)

دو شاعر برجسته، از راه دور و از دو مسیر متفاوت، یکی از مشرق و یکی از مغرب، از راه رسیدند و بعد از آن که در کمال احترام به هم سلام گفتند، برروی یک تکه سنگ سفت و صیقلی، از همان ها که در درون غارهای منطقه آپریچنا بیرون می‌کشند، نشستند. سرانجام دانته و حافظ در کنار یک دیگر قرار گرفته بودند، درست همانطور که چنتزینو مدت‌ها بود آرزویش را داشت. عروسک خیمه شب بازی ما با پیکر مقوایی و آهنی‌اش، دربرابر آن دو بر زمین زانو زده بود، و چهره اش حالتی داشت که حتی ذره ای هم، شادی عظیمش را پنهان نمی‌کرد. قبل از این که دو شاعر شروع به صحبت کنند، چنتزینو با هیجان زدگی تمام، روبه دانته کرد و گفت: «ای استاد زرین تاج» و دستش را در دست گرفت؛ سپس رو به حافظ کرد و دستش را به سوی او دراز کرد: «ای شاعر شیرین سخن»
بعد، به نحوی که انگار بخواهد صحنه ای را که پیش از این در رویا زیسته است، تکرار کند؛ دو شاعر را دعوت کرد که دست یکدیگر را بفشارند؛ عملی ساده، خالصانه و قدرتمند؛ به نشانه دوستی میان مشرق و مغرب. و رو به هردوی آنها افزود:
«ای بذر افشانان برجسته جوهر لایزال! من بسیار در اشتیاق این ملاقات بودم و به خاطر آن وجودتان را متحمل زحمت کردم، زیرا بر این باورم که امروز، تمام اشکال همزیستی بشری، به حد نهایت سیر خود رسیده اند، و اکنون باید به این اندیشید که این روابط، چه اشکال تازه ای می‌توانند به خود بگیرند. شما سفیران شعر مشرق زمین و مغرب زمین هستید و شهرهایی که شما دوست داشته اید، روحشان را از خاطره شما و حالشان را از سخنان شما گرفته اند. می‌خواهم از این مجال استفاده کنم تا از محضر خرد شما سئوالی بپرسم: آن علل پنهان که مردمان را به شهرها کشیده و همچنان آنها را به شهر جذب می‌کند کدام است؟ آیا یک شهر بدون نقص و کاستی وجود دارد یا هرگز می‌تواند وجود داشته باشد؟»
ابتدا دانته شروع به صحبت کرد: «عروسک ریز نقش سپید دل ما ، شما معنای عشق را می دانید و برایش احترام قائلید. اما شما را به خاطر همان عشق، این طور زانو زده بر زمین نمانید که هیچ انسانی مستحق این همه بزرگ داشته شدن نیست. پس از آن، می‌خواهم از شما تشکر کنم که تا این اندازه شعر ما را مفتخر کردید و نقشی تا این حد بزرگ، در این گفت و شنود میان ایتالیا و ایران، غرب و شرق، برایش قائل شدید.»
شاعر پارسی سخن هم به نشانه تایید سر تکان داد، کمی به سمت چپ متمایل شد و با اشاره دست، عروسک را دعوت کرد که در میان آن دو بنشیند. چنتزینو خود را بالا کشید و بین دانته و حافظ جا گرفت: شادی زاید الوصفش در یک لبخند بزرگ روی صورتش منعکس شده بود.
دانته، با لحنی با نفوذ و پر صلابت، به سان پیامبران گفت: «به قلبت رجوع کن!» و افزود: «به قلبت نگاه کن و به صدایش گوش بده! هرگز نباید از عشق بهراسی»
چنتزینو حواسش را جمع کرد و کوشید معانی بزرگتری از چشمان شاعر ایتالیایی دریافت کند.
پس از آن حافظ با لحنی آرام و متین گفت: «نا کجا آباد» ! میدانید معنای این واژه در زبان پارسی چیست؟»
چنتزینو در تب و تاب پاسخ دادن گفت: « یعنی شهری که محل واقعی اش را کسی نمی شناسد.»

دانتـه حرفـش را قطـع کـرد: «البتـه! فرزنـدم، شـما اکنـون در آغـاز فهـم زبـان فارسـی هسـتید و می‌دانـم کـه خوانـدن و نوشـتن بـه ایـن زبـان را هـم آغـاز مـی کنیـد ؛ امـا بایـد بدانیـد کـه ایـن زبـان، بیـش از سـایر زبـان هـا پیونـدش را بـا شـعر حفـظ کـرده اسـت ؛ و ترجمـه شـعر ، کار بسـیار دشـواری اسـت.»
حافـظ سر بـه تاییـد خـم کـرد و بـا هـمان چهـره آرام ادامـه داد : « از قدیـم الایـام، انسـان در پـی آن بـوده کـه در « شـهر بـدون عیـب و کاسـتی » زندگـی کنـد. امـا قبـل از آن بایـد ببینیـم شـهر چیسـت؟»
سـکوتی کـرد و بـدون ایـن کـه منتظـر پاسـخ باشـد ادامـه داد: « شـهر، مجموعـه ای از امـور بسـیار اسـت؛ امـوری قابـل رویـت یـا نادیدنـی. آنچـه کـه دو فـرد را بـه سـاکنین یـک شـهر تبدیـل مـی کنـد، هـمان رشـته نـازک و بـه چشـم نیامدنـی اسـت کـه سرنوشـت آن دو را ، ولـو بـرای یـک لحظـه، بـه هـم پیونـد مـی دهـد و بعـد، ایـن رشـته از هـم مـی گسـلد. یـک رابطـه، یـک داد و سـتد، یـک دوسـتی؛ ایـن هـا متـاع مبادلـه انـد و در کنارشـان ، تبـادل کلام ، آرزو ، خاطـره و حتـی تبـادل مخفیانـه یـک نـگاه نیـز چنیـن انـد؛ ایـن هـا همـه در شـهری کـه در آن زندگـی مـی کنـی بـا یکدیگـر در پیونـد اسـت.
چنتزینـو بـا یقیـن گفـت: «منظورتـان را دریافتـم ؛ امـا... هرچـه بیشـتر برایـم سـخن مـی گوییـد، تردیـد هـا و کنجـکاوی هایـم بیشـتر مـی شـوند.»
دانتـه دوبـاره وارد گفتگـو شـد:«چنتزینوی عزیـز و سـاده دل ؛ شـما مـی خواهیـد بدانیـد کـه آیـا شـهر آرمانـی ای وجـود دارد؟»
شاعر پارسی زبان، لبخندی به روی شاعر ایتالیایی زد و به او اشاره کرد که ادامه دهد:
دانتـه مسـتقیم بـه چشـمان عروسـک نـگاه کـرد و گفـت. «بسـیار خـوب؛ بـه شـما مـی گویـم. امـا آنچـه مـی گویـم را خـوب بـه ذهنتـان بسـپارید؛ در یـک شـهر نگـون بخـت، در هرلحظـه مـی توانیـد شـهری خوشـبخت را بیابنـد کـه مـدام شـکل می‌گیـرد و بعـد ناپدیـد می‌شـود ؛ ایـن تـو هسـتی کـه بایـد بفهمـی چـه چیـز و چـه کسـی در میـان ایـن آشـفتگی، ایـن جهنـم وجـود دارد، کـه جهنـم نیسـت... تـا بـه ایـن ترتیـب، بتوانـی زمانـش را طولانـی کنـی و تـا نهایـت زمـان ممکـن، بـه آن فضـای جـولان بدهـی. متاسـفانه خیلـی هـا، تقریبـا همـه، جهنـم را می‌پذیرنـد و بخشـی از آن می‌شـوند؛ تـا جایـی کـه دیگـر وجـود آن را حـس نکننـد و قـادر بـه انتخـاب نباشـند. پـس تـو، چنتزینـوی عزیـز؛ جایـی را کـه می‌خواهـی بهشـتت را در آن زندگـی کنـی، خـودت جسـتجو کـن.
چنتزینو رو به دانته گفت: «آه ای آموزگار بهشت.»
بعـد حافـظ، بـا هـمان بیـان آرام همیشـگی اش، مجـدداً کرسـی سـخن را بـه دسـت گرفـت: «شـهرهایی هسـتند کـه تصمیـم گرفتـه انـد در سـبکی و سـادگی زندگـی کننـد؛ شـهرهایی کـه دیوارهـا و بـارو هـای بلنـد برافراشـته انـد، شـهرهایی کـه در خاطـرات زندگـی مـی کننـد؛ شـهرهای دیگـری کـه تصمیـم گرفتـه انـد شـفاف بمانـند، شـهرهایی پـر از ثـروت، یـا از کثافـت و فقـر؛ شـهرهایی کـه روی آب قـرار گرفتـه انـد، شـهرهای دیگـری کـه در زیـر زمیـن سـاخته شـده انـد، شـهرهای منظـم، شـهر هیولاهـا، شـهرهایی کـه حیوانـات اداره اش می‌کننـد، شـهرهای سـیاه و سـفید، شـهرهایی کـه دیگـر شـهرها را می‌بلعنـد و خـود نیـز طعمـه موریانـه هـا مـی شـوند. شـهرهایی آویختـه بـه طنـاب، یـا آویـزان از درختـان، یـا آویختـه بـه خاطـرات یـا ... هرکـدام از ایـن هـا یـک شـهر بالقـوه اسـت، چـرا کـه در هریـک از ایـن شـهرها هـم مـرگ هسـت و هـم زندگـی؛ و در رگهایشـان بـه جـای خـون، سـاکنان انـد کـه مـی گردنـد و اکسـیژن را از قلـب بـه سـوی سـایر انـدام هـا می‌برنـد.
چنتزینـو شـیفته و فرورفتـه در خلسـه، بـه شـاعر پارسـی سـخن چشـم دوختـه بـود و پـس از کشـیدن یـک آه بلنـد گفـت: «آه ... ای شـاعر زیبـا روان! چـه خوشـبخت اسـت آن کـس کـه بـه سـخنان شـما گـوش دهـد.»
دانتـه، چنـان کـه گویـی مـی خواهـد او را از خـواب بیـدار کنـد، از سـوی دیگـر بـا لحنـی شـیرین او را صـدا زد: «فرزنـدم!»
عروسـک، چنـان شـیفته و مسـت کلام دو شـاعر بـود کـه بـه سـختی مـی توانسـت دوبـاره حواسـش را

متمرکز کند و با صدایی نازک و آهسته به آن دو گفت:«قصد اساعه ادب ندارم اما، دلم می‌خواهد که بازهم سئوالات دیگری از شما بپرسم، فقط به من آنقدر وقت بدهید که گوش‌ها و دیدگانم دوباره باهم همسو شوند.»

دو شاعر به صدای بلند شروع به خندیدن کردند. عروسک سفید، ابتدا خجالت کشید اما بعد از این همه انسانیت و خردمندی خرسند شد.

پیش از آن که کنجکاوی عروسک، به سوء تفاهمی تبدیل شود، دانته مجددا شروع به سخن کرد. «چنتزینو! هر شهری، همه شهرها میدانی دارند که معرفشان است، یک کلیسای جامع یا یک بنای مهم که متعلق به گذشته است. شهر، از گذشته اش سخن نمی گوید، بلکه آن را مثل خطوط کف دست، در خود نگه می دارد، بر گوشه خیابان ها، بر ترک بدنه خانه ها، در چارچوب پنجره ها، در میله پرچم ها، برروی درهایی که خورشید رنگشان را برده و دوباره رنگ شده اند، در خیابان هایی که سنگفرش شان، جای خود را به آسفالت داده؛ و به این ترتیب، زمان حال در شهر با گذشته در هم می‌آمیزد و وجودش را در نوشته های روی دیوار مترو، در تجهیزات خنک کننده ای که به دیوارهای ساختمان های مدرن آویخته اند و تعدادشان در ساختمان‌های تاریخی به مراتب کمتر است؛ در کوچه های بسته ای که بوی ناخوشایند ادرار می دهند؛ و در همه این کاستی‌ها و نواقصی نشان می دهد که مدیران شهر، خود را خسته برطرف کردنشان می‌کنند. نفس شهرها در تحمل این بار به شماره می‌افتد، و هر ازگاه، به زور چشمکی می‌زنند. شهرها، هر قدر هم به نظر متفاوت برسند، بسیار به هم شبیه اند؛ گاه تنها یک شهر، جای متفاوتی است در نظر کسی که برای اولین بار پا به آن می گذارد، و مفهوم دیگری دارد اگر تصمیم بگیری که هرگز ترکش نکنی، و جای دیگری است اگر قصد کنی بروی و دیگر هرگز به آن بر نگردی و بازهم چیز دیگری است اگر از مقابل دروازه اش رد شوی و هرگز به آن وارد نشوی؛ شهر برای آن کس که فقط حرفش را شنیده، معنای کاملا متفاوتی دارد و بازهم این شهر، در نظرت چیز متفاوتی خواهد بود اگر در آن عشق را یافته باشی. هریک از این شهرها، نام متفاوتی می‌طلبد، اگرچه که همه اینها یک شهر اند؛ تفاوت، در کسی است که در آن می زید، آن را تجربه می کند، نظاره می کند، درباره اش قضاوت می کند و یا هرگز آن را نخواهد دید. چنتزینوی عزیز من، آن چه که روایت را هدایت می‌کند، صدا نیست، گوش است.

عروسک خیمه شب بازی نمی‌دانست که رویش را به سمت راست بگرداند یا سمت چپ؛ می‌خواست به شیوه خود از این دو شاعر گرانقدر تشکر کند. به آرامی از جا برخواست و با ادب و فروتنی از دو استاد پرسید: «ای شاعران غرب و شرق، آیا می توانم شما را در آغوش بگیرم؟» همگی سکوت کردند و به چهره های هم چشم دوختند، طوری که انگار تمام اهل زمین دعوت شده باشند، تا به احترام این سه، لحظه ای سکوت کنند.

بعد، پیش از این که دو شاعر بتوانند پاسخ دهند، چنتزینو آن دو را با بازوهای بلند و باریکش در برگرفت و گویی هرسه به یک موجود واحد تبدیل شدند و در پس زمینه این سه دوست، آسمان آبی جلوه گر شده بود.

چنتزینو با خود فکر کرد، یا شاید بی اراده از دهانش خارج شد که:

«همین است که اتفاقات خوش، در میان شرایط خوش رخ می دهند.»

قبل از این که دو شاعر با هم خداحافظی کنند و به راه خود بروند، چنتزینو به آن دو قول داد که دو میدان به افتخار آن دو خواهد ساخت، یکی در ایتالیا و یکی در ایران؛ دانته و حافظ مطمئن بودند که این عروسک، سرانجام، دیر یا زود، به آنچه در آرزویش است، جامه عمل خواهد پوشاند.

مجموعه باران

یکی از نخستین موضوعاتی که توسط کامبیز صبری مطرح می‌شود باران است. اجتماع مکعب‌هایی از جنس پلکسی گلاس که هر یک بیانگر واحدی از فضای بی انتها و شفاف هستند. قطرات درخشانی از رگبار باران که به‌صورت مورب در حین عبور از مجموعه می‌باشند و به‌گونه‌ای معجزه‌آسا در درون مکعب منجمد شده‌اند. این نخستین تلاش وی برای نفوذ و تعلیق در درون فضا توسط فرم های ایرودینامیک می‌باشد. ترکیبی است از نمایش آمیزش عناصر بلورین و شفاف، نوعی درگیری و چالش آغازین و خلاقانه از سنتز زندگی. این اثر علاوه بر نمایش تصویر باران، تجمع تصویر سرایی است از ادخال و نفوذ و رودررویی چالشی زیست شناسانه که میان سلول های جنسی نر و ماده در طول زندگی روی می‌دهد.

از دوران کهن تا به امروز، فرضیه ایده پیچیده منشاء- تکامل (ایده ـ کنش) همواره ذهن متفکرین، فلاسفه و هنرمندان را به خود مشغول کرده است. در قرن بیستم، این فرضیه توسط پل والری در حوزه ادبیات تحت عنوان «poietique» مطرح شد. در دهه ۷۰، یک گروه از محققان علم زیبایی‌شناسی (کمیته ملی پژوهشهای علمی C.N.R.S) تحت حمایت رنه پاسرون این علم را در حوزه‌های دیگری چون هنر بسط دادند، در اینجا این اندیشه به هدف خلق اشیاء جدید وترکیب مابین «ایده و کنش» شکل جدیدی به خود گرفت.

اگر هنر را حوزه اختصاصی زیبایی شناسی قلمداد کنیم اصطلاح «poietique» به مثابه علم پایه ای در خلق زیبایی به شمار می‌آید که همه گونه‌های ممکن استیکی فرم را در برمی‌گیرد. مفهومی که از یک طرف وسیع و عمومی و از طرف دیگر دقیق و باریک اندیشانه است.

مجسمه‌های باران به یاری مفهومی شاعرانه و فرمی نوگرایانه به هماهنگی رسیده و با رویکردی معمارگرایانه و دقیق ، شکل گرفته است.

تا آنجایی که به یاد دارم

در این اثر هنرمند در جستجوی چیزهایی است که در پس این همه تغییر و استحاله گم گشته‌اند. وی تلاش دارد که به بازگرائی حافظه عمارتی نمادین از دوره قاجاریه همانند شمس العماره برسد. تشکچه دنیای باد کرده و نمادینی را می سازد که با حجم‌های تو خالی و آدمک‌های که بر سطح آن‌ها چسبانده‌اند بیانگر نوعی حالت عدم قطعیت و معلق ماندن میان دو فضای نامتجانس می‌باشد. در این اثر عبور عمودی ساختمان‌ها با مواد محکم و سختش از حجم نرم تشکچه‌ها که به ابرهای سپید و پرباری مانند شده‌اند، در حالتی قرار گرفته است که القای نوعی حالت ادخال احساسی را به نمایش می‌گذارد، که در آن عنصر عمودی نرینه ساختمان از مادینگی افقی عبور کرده است و به اکستاز Extase روانی رسیده است.

اثر ترکیبی است از ماکت شمس العماره (عمارت سلطنتی قاجار) که در تشکچه‌ای عظیم فرو رفته است. این بخش از جسم مجسمه به ابری مانند شده است که ساختمان فاخر را در برگرفته است. صبری در این اثر بدنبال چیزهاییست که ده ها سال است که از بین رفته است، هیاهوی زندگی که در این بنای تاریخی در جریان بوده است، زن ها و مردها و بچه‌ها، تولدها و مرگ‌ها. شکل مجسمه به پاندولی مانندشده است که در آمد و شدش برشی از زمان را طی می‌کند و شباهت به ساعتی دارد که در برج میانی عمارت مدت‌های طولانی است که متوقف شده است و هیچکس توان راه اندازی آن را ندارد. در پائین اثر تعدادی آدمک به چشم می‌خورند که درون تالار آینه مسخ شده و بر جای خود منجمد گشته‌اند و انگار که در گذر زمان بازیگران تازه زندگی را می‌نگرند.

م . ب . ضیای

تصاویر آثار

Kambiz Sabri
To the Best of my Memory
2012
Fiberglass
80x110x45 cm
Collection of Pejman Foundation

Kambiz Sabri
Rain
2016
Plexiglass
250x200x200 cm
Collection of the Artist

Felice Ardito
City with No Name
From Book DEPARTURE OF THE MOON by the artist
2016
Collection of the Artist

Typical Alley

Typical Timcheh Roof

Carpets Bazaar after Renovation

Timcheh Roof after Renovation

Coppersmith Bazaar after Renovation

Arcade after Renovation

Bazaar Roofs during Renovation

Raisins Guild during Renovation

Plan of Tabriz Bazaar

3D Rendering of typical room

Main courtyard after renovation

Plan of Ameri Complex

Ivan before renovation

Parviz Kalantari
Untitled
2003
Mud & straw & oil paint
70×100 cm
Collection of Tehran Art Center

Parviz Kalantari
Untitled
1997
Mud & straw & oil paint
100×150 cm
Collection of Tehran Art Center

Parviz Kalantari
Untitled
1975
Mud & straw a oil paint
123×123×3 cm

Parviz Kalantari
Untitled
1975
Mud & straw & oil paint
103×143 cm

Details

Parviz Kalantari
Untitled
1987
Mud & straw & oil paint
190×190 cm

Sima Kooban
Bridge
1977
Oil on Fiberwood
75×120 cm

Hushang Seyhoun
Ooshan
1972
Metal Pen with Ink
42×60 cm

Hushang Seyhoun
Building Facade
Pencil on Paperboard
45×45 cm

Hushang Seyhoun
Landscape
1969
Metal Pen with Ink
42×60 cm

Hushang Seyhoun
Architectural Plan
Pencil on paperboard
45×45 cm

Michael Graves
Section through west wing hall
1976
Color pencil on tracing paper
30.5×71 cm

▲
Michael Graves
Section through west wing hall
1976
Color pencil on tracing paper
30.5×71 cm

Michael Graves
Interior Elevations: solarium west
1976
Color pencil on tracing paper
30.5×50.5 cm
▼

Michael Graves
Interior Elevations: stair east
1976
Color pencil on tracing pape
38×68.5 cm

Michael Graves
Second Floor Plan
1976
Color pencil on
tracing paper
28×25.5 cm

Michael Graves
First Floor Plan and Garden
1976
Color pencil on tracing paper
28×61 cm

▲
Michael Graves
Section through west wing and Garden Facade
1976
Color pencil on tracing paper
31×50.5 cm

Michael Graves
East Elevation
1976
Color Pencil on Tracing Paper
31×71 cm
▼

Michael Graves
Site Plan
1976
Color pencil on paper
28.5×28 cm

Michael Graves
Sketches
1976
Color pencil on paper
21×28 cm

Leon Krier
Perspective
1976
Lithograph
17×18.5 cm

Leon Krier
Park at Night
1976
Lithograph
17×18.5 cm

Leon Krier
Perspective
1976
Lithograph
17×18.5 cm

Leon Krier
Housing Competition
1978
Lithograph
33×47 cm

Leon Krier | Perspective
1976
Lithograph | 17×34.5 cm

Leon Krier
Building Plan
1978
Lithograph
33×47 cm

▼

▲

Leon Krier
Plan-Elevation
Lithograph
57.5×86 cm

Christo
Plans
1972
Print
38×244 cm

Christo
Wrapped Reichstag
1977
Pencil, charcoal and pastels on cardboard
110×245 cm

Richard Estes | Linoleum Flooring
1972
Serigraphy | 39×46.5 cm

Richard Estes | A View of A Building
1972
Serigraphy | 39×52 cm

Richard Estes
Hotel
1972
Serigraphy
25.5×37 cm

Richard Estes
Shop windows
1972
Serigraphy
25.5×35.5 cm

Lyonel Feininger
Villa am Strande III
1920
Woodcut

31.5×39 cm

Stuart Davis
Hotel de France
1928
Lithograph
34×30.5 cm

Robert Delaunay
Fenetre sur la Ville
1925
Lithograph
60×46 cm

James Ensor
Cathedral
1886
Lithograph
27×21 cm

Arnaldo Pomodoro
Untitled
1970's
Lithograph
98×68 cm

Arnaldo Pomodoro
Untitled
1970's
Lithograph
158×49 cm

Arnaldo Pomodoro
Untitled
1970's
Lithograph
158×49 cm

Arnaldo Pomodoro
Untitled
1970's
Lithograph
98×70 cm

Arnaldo Pomodoro
Untitled
1970's
Lithograph
98×68 cm

Le Opere

The Plates

بنای موزه

Kamran Adle
TMOCA during construction
1977

Square Gallery No 5
2005

Cafeteria
2005

Library
2005

Elongated gallery No 2
2005

Middle ramp and Calder mobile
2005

Central Ramp and Haraguchi sculpture
2005

Main Skylight
2005

Three Arches of Central Skylight
2005

East Facade
2005

South Garden with Pomodoro Sculpture
2005

North Garden and Henry Moore sculptures
2005

Central courtyard facing south
2005

Central courtyard facing north
2005

West Entrance
2005

M.R. Javadi
Tehran Museum of Contemporary Art in Laleh Park
2005

Ground Floor Plan

Basement Floor Plan

Site Plan

Axonometric

Section

West Elevation

II Museo

The Museum

Pioggia

Uno dei primi soggetti che Kambiz Sabri scelse di affrontare fu una serie di cubi di Plexiglas, ognuno dei quali rappresentava un'unità spaziale, trasparente, galattica, e attraversata obliquamente da gocce luminose di uno scroscio di pioggia, congelate dentro il cubo da un miracolo sconosciuto. Si tratta del primo tentativo di entrare e attraversare uno spazio per mezzo di elementi creati aerodinamicamente. E' un'esposizione da sposa di materiale smaltato trasparente, una sorta di confronto fondamentale con le forme della Natura, un prototipo creativo della sintesi della vita.

Oltre a rappresentare la pioggia, BARAN è anche l'immagine effimera della penetrazione e della reincarnazione, degli imperativi cellulari e biologici della vita, tramite il percorso elusivo di attrazione di due antipodi, che galleggiamo paradossalmente dentro il regno della materia.

Dall'antichità fino al presente, l'ipotesi di un'idea complessa all'origine della complementarità (idea-atto) ha sempre impegnato filosofi e artisti. Nel ventesimo secolo, Paul Valery discusse questa teoria, per quanto riguarda la letteratura, con la forma del "poietico", che corrisponde all'idea-atto. Negli anni settanta, un gruppo di ricercatori di estetica del CNRS, diretti da René Passeron, allargarono il campo di questa scienza a includere altre aree come l'arte, riflettendo su come poter "inventare" nuovi oggetti, nella sintesi tra idea e atto. Se l'arte è interpretata soltanto come una sfera dell'estetica, questo principio, troppo largo e troppo stretto, si definisce come la scienza normativa della creazione della Bellezza, che include ogni possibile categoria di estetica e le forme che questa utilizza per crearla.

Le sculture Baran sono bilanciate da un concetto poetico e da una costruzione d'avanguardia, col desiderio di perfezione architettonica.

Rain

One of the first subjects that Kambiz Sabri chose to tackle is a series of Plexiglas cubes, each representing a unit of space, transparent, galactic, and obliquely crossed by the luminous drops of a rainy downpour, frozen by an unknown miracle inside of the cube. It is the first attempt to enter and traverse a space through aerodynamically shaped elements. It is a bridal display of glazed transparent material, a kind of primary confrontation of Nature's shapes, a creative ancestor of the synthesis of life.

In addition to picturing the rain, BARAN is also the ephemeral image of penetration and reincarnation, of the cellular and biological imperative for life, through the elusive path of attraction of two polar opposites, paradoxically floating inside the material realm.

From ancient times to the present, the hypothesis of a complex idea at the origin of complementarity (idea-act) has always occupied philosophers and artists. In the twentieth century, Paul Valery discussed this theory, as far as literature is concerned, under the form of 'poietic' which corresponds to idea-act. In the 1970's, a group of aesthetic researchers from CNRS, directed by René Passeron, widened the field of this science to other areas like art, reflecting on how to 'invent' new objects, in the synthesis between idea and act. If art is regarded solely as a sphere of aesthetics, this principle, being both too wide and too narrow, is defined as a normative science of creating Beauty, which includes all possible categories of aesthetics and the forms it employs to create it.

Baran sculptures are balanced by a poietic concept and a sort of avant-garde construction with a desire for architectural perfection.

Ciò che mi ricordo meglio

Nell'opera intitolata "To the Best of My Memory" , l'artista cerca un qualcosa che è stato perduto dopo tutte le trasformazioni recenti, e cerca di tornare al ricordo di un edificio simbolico dell'epoca Qajar chiamato ShamsolEmareh. Il cuscino con gli spazi vuoti e i manichini formano un mondo simbolico rigonfio, che enfatizza l'incertezza e la sospensione tra due ambienti incompatibili. L'edificio di cemento ruvido è passato attraverso una nuvola soffice quanto un cuscino, il che suggerisce l'idea di penetrazione emozionale, enfatizzando il passaggio della mascolinità verticale dell'edificio attraverso la femminilità orizzontale e il raggiungimento dell'estasi spirituale.

Quest'opera è una mescolanza del modello di ShamsolEmareh che ha penetrato una nuvola immensa, simile a un cuscino, che circonda il sontuoso edificio. Sabri sta cercando quegli aspetti della vita passata che erano vivi per mezzo di queste strutture ma che sono stati persi da lungo; l'entusiasmo della vita, di uomini, donne e bambini, nascite e morti. La scultura stesso è come un pendolo, simile all'orologio nell'edificio centrale, che si è fermato anni e anni fa. Nessuno è capace di riavviarlo. Sulla parte inferiore della scultura ci sono dei manichini congelati nella sala degli specchi, che hanno compiuto una metamorfosi, come se stessero guardando i nuovi artisti del mondo, in una nuova epoca.

To the Best of My Memory

In the work entitled "To the Best of My Memory", the artist searches for something that has been lost after all the recent transformations, and attempts to return to the memory of a symbolic Qajar building called ShamsolEmareh. The cushion with its hollow spaces and the mannequins form a swollen symbolic world, which stresses the uncertainty and suspension in between two incompatible atmospheres. The concrete textured building has passed through a soft textured cloud like cushions that suggests the idea of an emotional penetration, so this emphasises passing the vertical masculinity of the building through the horizontal femininity and reaching spiritual ecstasy.

This work is a mixture of ShamsolEmareh's model that has penetrated a huge cloud resembling a cushion encircling the sumptuous edifice. Sabri is looking for those aspects of old life which were alive through these structures but have been lost for a long time; the enthusiasm of life, men, women and children, births and deaths. The sculpture itself is like a pendulum resembling the watch in the central building, that has stopped for years; no one is capable of turning it on again. On the lower part of the sculpture, there are some frozen metamorphosed mannequins in the mirror hall, as if they were looking at the world's new artists in a new era.

"Ché le cose belle capitano tra cose belle!"

Prima che i due poeti si salutassero e ripartirono, Cenzino promise loro che avrebbe fatto realizzare due piazze a loro dedicate, una in Italia e l'altra in Iran. Dante e Hafez sapevano con certezza che quello che la Marionetta sognava, si impegnava e faceva, prima o poi, capitare...

Felice e ardito!

Nakojaabad

"Nice things happen among nice things!"

Before the Poets greeted and left, Cenzino promised them that he would have made two squares dedicated to them, one in Italy and one in Iran. Dante and Hafez knew that what the puppet had dreamed would happen sooner or later

Felice e ardito!

I poeti scoppiarono in una fragorosa risata! La bianca Marionetta dapprima imbarazzata fu poi felice da cotanta umanità e saggezza.
"Cenzino," riprese a dire Dante, prima che la curiosità della Marionetta diventasse equivoca "ogni città, tutte le città, hanno una piazza che li rappresenta, una cattedrale o un monumento importante che arriva dal passato: la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle crepe delle case, nelle griglie delle finestre, nelle aste delle bandiere, nei portoni consumati dal sole e poi riverniciati; nelle strade lastricate ricoperte dall'asfalto; ed il suo presente si fonde col passato e si manifesta nelle scritte sui muri delle stazioni metropolitane, nei condizionatori che adornano i muri dei palazzi moderni e ancor meno si nascondono sui muri dei palazzi storici; nei vicoli chiusi che puzzano di urina e in tutti quei difettucci e imperfezioni che gli amministratori delle città si affannano per eliminare! La città sbuffa, sopporta e di tanto in tanto ti strizza l'occhiolino... per quanto sembrano diverse, le città son molto uguali. E a volte la stessa città è così diversa per chi ci arriva la prima volta, un'altra per chi decide di non lasciarla, un'altra se decidi di lasciarla per non tornarci e un'altra se ci passi davanti senza entrarci; la città è tutt'altra cosa per chi ne ha sentito solo parlare e ancor diversa è quella città se hai trovato l'amore! Ognuna di queste città meriterebbe un nome diverso, eppure è sempre la stessa città, diverso è chi la vive, la osserva, la giudica e chi mai la vedrà! Caro il mio Cenzino, chi comanda il racconto non è la voce, è l'orecchio!" La Marionetta non sapeva se voltarsi a destra o a sinistra; voleva ringraziare a suo modo i Sommi Poeti. Si alzò lentamente e chiese dolcemente ai due Maestri "O Poeti d'Occidente e d'Oriente, posso io abbracciarvi?"
Tacquero insieme tutti e fissavano gli sguardi attenti. Sembrò che il Silenzio avesse chiesto, all'intero Pianeta, per rispetto dei tre, un attimino di silenzio... Poi, prima che i due potessero rispondere, Cenzino li cinse con le sue lunghe e sottili braccia ed i tre divennero una sol cosa. Un azzurro cielo faceva da sfondo ai tre Amici.
Cenzino tra sé e sé penso, o forse gli era sfuggita la voce

Felice Ardito

The poets burst into laughing! The white puppet was first embarrassed then happy to see so much humanity and wisdom.
"Cenzino" told Dante before the puppet's curiosity became suspicious "each city, every city, has a square that represents it, a cathedral, or a significant monument that comes from the past: the city does not tell its past, but it is contained in it as the lines of the hand, written in the corner of the streets, in the cracks of houses, in the window grates, in the poles of the flags, in the front gates consumed by sun and then repainted; in the paved roads then covered with asphalt; and its present melts with its past and it shows in the writings on the walls of metropolitan stations, in the air-conditionings that adorn walls of modern buildings and even less hidden on the walls of historical buildings, in dead-end streets that smell of urine, and in the flaws that all the city's administrators struggle to remove. The city snorts, bears and occasionally winks…no matter how cities looks different, they are much alike. Sometimes the same city is so different for who arrives for the first time, another one for who decides not to leave, another one for who decides to leave and never to come back, another one for who passes by without going in; the city is a completely different thing for who just heard about it and even different is the city if you found love in there! Each of these cities would deserve a different name and it is still the same city, it is different who lives, watches, judges and never sees the city! My dear Cenzino, the one who leads the telling is not the voice, but the ear!"Ear!"
The puppet did not know whether to turn left or right; he wanted to thank the Greatest Poets in his way. He stood up slowly and asked sweetly "Oh Poets from East and West, can I hug you?"
They stood silent and watched their careful looks. It sounded like the Silence asked the entire Planet a moment of silence in sign of respect to the three…
Before the two could answer Cenzino hugged them with his long and slender arms and the three became one. A blue sky was the background of the three Friends.
Cenzino wondered or maybe his voice slipped away:

"Ho capito cosa intendete" disse risoluto Cenzino "ma... più mi dite, maggiori sono i miei dubbi e le mie curiosità!"
Intervenne ancora Dante "Caro il mio Cenzino, dal cuore ingenuo e fanciullino, voi volete sapere se c'è una Città Ideale?"
Il poeta persiano sorrise all'italiano e gli fece cenno di proseguire...
"Bene, ora vi dirò, ma tenete ben in mente quel che vi dico" disse Dante alla Marionetta, guardandolo dritto negli occhi e poi aggiunse "Nascosta nella città infelice puoi trovare in ogni momento una Città Felice, che continuamente prende forma e poi svanisce; devi tu cercare di capire cosa e chi, in mezzo a questo caos, a questo inferno, non è inferno... per farlo durare e dargli spazio, per più tempo possibile. Purtroppo tanti, quasi tutti, accettano l'inferno e ne diventano parte, fino al punto da non vederlo più e non poter più scegliere! Cerca Tu, quindi, dove vivere il tuo Paradiso, caro Cenzino!"
"Oh, Maestro del Paradiso!" disse Cenzino rivolto a Dante.Poi col suo solito dire calmo, riprese a dire Hafez "Ci sono città che han deciso di vivere nella leggerezza, città che han voluto costruire alti muri, città che vivono nella memoria, altre che han deciso di rimanere trasparenti, città stracariche di ricchezza, di immondizia, di miseria, città che vivono sull'acqua, altre sottoterra, città ordinate, città di mostri, città comandate dagli animali, città in bianco e nero, città che mangiano città e a loro volta sono mangiate dalle termiti, città sospese a funi, sospese agli alberi, sospese ai ricordi, sospese... Ognuna di queste città è una città possibile, perchè in ognuna di queste città c'è vita e c'è morte, e nelle sue arterie circolano i suoi abitanti che trasportano l'ossigeno, dal cuore verso ogni parte dell'organismo!" Cenzino guardava estasiato il poeta persiano e dopo un lungo sospiro disse "Ohhh, anima bellissima! Com'è fortunato colui che vi ascolta!"
Dall'altro lato, quasi a volerlo risvegliare dal sonno, lo chiamò dolcemente Dante "Figliuolo!" La Marionetta inebriata dalle parole dei due Sommi Poeti, faceva fatica a ridestarsi del tutto e con un fil di voce disse ai due "Non vorrei passare per scortese ma il mio cuore vuol chiedervi ancora alcuna cosa... ma datemi sol il tempo che orecchie e vista saran di nuovo maritati!"

"I understand what you mean" Cenzino said firmly "but the more you say the more curiosities and doubts I have!"
Dante intervened again "Cenzino, my dear, naive and childlike hearted, do you want to know if there is an Ideal City?"
The Persian poet smiled to the Italian and nodded to him to continue…
"Well, I am going to tell you, but keep in mind what I say to you" Dante told the puppet looking him right in his eyes and added "hidden in an unhappy city you can find a Happy City that takes form and then disappears; you should try to understand what and who, in the middle of this chaos, of this living hell, is not hell… to make it last and give it space as long as it is possible. Unfortunately many, almost everyone, accept the hell and become part of it until they cannot see it anymore. You are able to find where to live your Paradise, dear Cenzino."
"Oh, master of Paradise" Cenzino said to Dante
Then with his usual calm way Hafez started again: "there are cities that decided to live in carelessness, cities that wanted to build high walls, cities that live in memory, others that decided to remain transparent, cities overloaded with richness, rubbish and misery, cities that live on water, others underground, neat cities, cities of monsters, cities led by animals, black and white cities, cities that eat other cities that are eaten by termites, cities suspended with ropes, cities suspended on trees, suspended on memories, suspended…each of these cities is a possible city, because in each of them there is life and death, and in its arteries circulate their inhabitants who carry oxygen, from the heart to every part of the organism."
Cenzino, thrilled, looked at the Persian poet and after a deep breath said "Ohhh, beautiful soul, lucky is the one who listens to you!"
From the other side, as to wake him up from his sleep Dante called him sweetly "Child!"
The puppet, intoxicated by the words of the Greatest Poets, struggled to wake up completely and said faintly "I do not want to seem impolite, but my heart wants to ask you one more thing…but just give me the time to connect eyes and ears."

Vorrei approfittare dell'occasione per porre una questione al vostro intelletto: quali sono le ragioni segrete che hanno portato e continuano ad attirare gli uomini nelle città? C'è o ci potrà mai essere una città perfetta?"
Cominciò Dante per prima a parlare "Esile Marionetta dal cuore bianco, voi v'intendete d'Amore e ne portate rispetto! Ma ve ne prego, non restate in ginocchio, che nessun uomo merita tale venerazione. Poi voglio ringraziarvi per aver onorato la nostra poesia e per averle dato un ruolo sí importante, in questo dialogo tra Italia e Iran, Oriente ed Occidente!"
Il poeta persiano annuendo si fece un po' più verso sinistra e, con un cenno della mano, invitó la Marionetta a sedere nel centro, entro i due venerati poeti. Cenzino si tiró su e prese posto tra Dante e Hafez; la sua gioia esplose in un enorme sorriso stampato sul viso!
"Vide Cor Tuum!" pontificó con tono solenne Dante e poi aggiunse "Guarda il tuo cuore e ascoltalo! Giammai devi temere amore!"
Cenzino trasalí, cercando di cogliere maggiori significati negli occhi del poeta italiano.
Poi con tono pacato e cordiale cominció a dire Hafez "Nakojaabad'! Voi sapete cosa significa in persiano?"
Cenzino con ansia di dire rispose "Vuol dire, la città di cui non si conosce la giusta collocazione..."
"Certo!" lo interruppe Dante "Figliuolo, ora cominciate ad intendere il persiano e so che cominciate pure a leggere e a scrivere... peró dovete sapere che questa lingua, più delle altre, è rimasta legata alla poesia, ed è cosa molto ardua tradurre la poesia!" Hafez annuí da sotto la barba e con la solita espressione serena proseguí "Sin dai tempi remoti l'uomo ha cercato di vivere nella "città perfetta". Ma cos'è innanzitutto la città?" fece una pausa e senza attendere risposta aggiunse "La città è un insieme di tante cose visibili e invisibili: quello che fa di due persone gli abitanti della stessa città è quel filo sottile e impercettibile che tiene entrambi destini legati, anche solo per un attimo e poi si disfa! Una relazione, un affare, un'amicizia, sono come merce di scambio e ancora, scambi di parole, di desideri, di ricordi, anche un solo sguardo o un'occhiata furtiva, tutto è in connessione nella città che vivi!"

Dante talked first "slender, white hearted puppet, you understand and respect love! Please, do not remain on your knees, no man deserves such respect. I want to thank you for having honored our poetry and giving it such a significant role, in this dialogue between Italy and Iran, West and East!"
The Persian poet nodding moved himself to the left, and with a gesture of his hand, asked the puppet to sit in the middle, between the esteemed poets. Cenzino stood up and took place between Dante and Hafez; his happiness exploded with a gigantic smile on his face.
"Vide Cor Tuum!" pontificated with a solemn tone Dante, and then added "look in your heart and listen to it! Never ever be afraid of Love!"
Cenzino was startled and tried to find more meanings in the Italian poet's eyes. Then with a friendly and calm tone began to say Hafez "Nakojaabad! Do you know what does that mean in Persian?"
Cenzino eagerly answered "It means the city of which is not known the right position…"
"Sure!" Dante broke into "Child, now you begin to understand the Persian language and I know you are starting to read and write…but you should know that this language, more than others, is still linked to poetry, and it is hard to translate poetry!"
Hafez nodded under his beard, and with his usual peaceful look continued "since very long ago man tried to live in the "perfect city". First of all, what is the city?" he paused and without waiting for an answer added "the city is a combination of many visible and invisible things: what makes two people inhabitants of the same city is a thin and slight string that ties both destinies together, even only for a moment and then it unties. A relationship, a business, a friendship are like commodities, exchanges of words, wishes, memories even a look or a glimpse, everything is in connection in the city you live."

Cenzino Dante e Hafez e la Città Ideale

"Ho messo la mia montagna nella valigia
Arrotolato una verzura di ulivi
Ora son pronto per andare...
...conoscere le Città invisibili"
(lunedì 2 maggio 2016)

I due sommi poeti arrivarono da lontano, da due diverse direzioni, chi da Oriente, chi da Occidente, e dopo essersi con riverenza salutati, presero a sedere su una solida e liscia pietra, di quelle che arrivano dalle cave di Apricena: Dante e Hafez erano finalmente l'uno al fianco dell'altro, proprio come Cenzino aveva lungamente sognato!
La Marionetta di ferro e cartone era di fronte a loro, ginocchioni a terra, con un'espressione che neanche minimamente nascondeva la sua enorme gioia. Prima che i due parlassero cominciò Cenzino a dire emozionato:
"Maestro di alloro ornato!" rivolto a Dante e prendendogli la mano.
"Poeta dalle dolci e liete parole!" guardando Hafez e chiedendogli la mano.
Poi come a voler ripetere la stessa scena già vissuta in sogno, la Marionetta invitò i due poeti a stringersi la mano, in un atto semplice, puro e potente, a sigillo di questa amicizia tra Oriente ed Occidente! E rivolto ad entrambi aggiunse:
"Sommi coltivatori dell'essenziale e dell'eterno! Vi ho scomodato ed ho desiderato tanto questo incontro perché credo che oggi tutte le forme di convivenza umana sono giunte ad un estremo del loro ciclo e bisogna ora immaginare quali nuove forme prenderanno! Voi rappresentate gli Ambasciatori della Poesia d'Oriente e di Occidente e le città che voi avete amato han fatto del vostro ricordo la loro anima, delle vostre parole il loro presente.

Cenzino, Dante and Hafez and the Ideal City

"I put my mountain in the bag,
I rolled up some olive trees
Now I am ready to go...
...to know the invisible cities!"
(Monday, May 2nd 2016)

The two Greatest Poets came from far away, from two different directions, one from East and one from West, and after respectful greetings, they sat on a strong and smooth rock, one that comes from the Apricena mines: Dante and Hafez were finally side by side, as Cenzino had dreamed for a long time.
The iron and cardboard puppet was in front of them, kneeling down, with a facial expression that did not even remotely hide his great joy. Before the poets started to talk Cenzino began poignantly:
"Laurel adorned Master!" taking Dante's hand.
"Poet of sweet and happy words!" watching Hafez and asking for his hand.
As if he wanted to repeat the same scene already dreamed, the puppet encouraged the two poets to shake hands in a pure and powerful but simple act to seal the friendship between East and West. Then Cenzino addressed both of them:
"Greatest grower of the essential and the eternal! I disturbed you and I really wanted this meeting because I think that today all the forms of human coexistence come to the end of their cycle and it is needed to imagine which other forms they are going to take now! You are the ambassadors of the Eastern and Western poetry and the cities you loved so much made of your memory their soul, and of your words their present. I would like to take advantage of the situation to ask your intellect a question: what are the secret reasons that brought and keep bringing people into cities? There is or might be a perfect city?"

container piuttosto che in pacchi a misura di cammello. Perciò per rispondere a questa nuova esigenza furono create nuove aree di consegna, collocate all'esterno del Bazaar, lontano dalle sue minuscole viuzze, di modo che gli spazi aperti interni della struttura originaria potessero funzionare come giardini pubblici e cortili. Al contrario, la creazione casuale di mezzanini aggiuntivi, che nascondevano i soffitti tradizionali, e l'inserzione a casaccio di strutture di cemento o per utenze varie, in passato, come ad esempio per l'aria condizionata, in aree dove erano crollati negozi o sezioni, dovette essere affrontata. Era fondamentale mantenere la disposizione e i modelli di circolazione estremamente efficienti del Bazaar, evolutisi nel corso del tempo per soddisfare le esigenze dei negozianti e dei clienti tramite stradine lineari specializzate e grandi snodi d'incrocio, anche se porte e ingressi furono identificati più chiaramente per facilitare l'accesso al Bazaar, e furono creati percorsi d'emergenza per rendere più facile un'eventuale evacuazione. Furono anche disposti dei nuovi ingressi, migliorando la connessioni con reti automobilistiche e pedonali all'esterno, e permettendo l'aggiunta di uscite di sicurezza e punti antincendio.
Oggi il Bazaar non è più un luogo di disordine decadente e di insicurezza, ma ha affermato ancora una volta la sua posizione di centro dinamico di Tabriz. Sono tornati i negozianti, mestieri in via di estinzione sono stati rivitalizzati, e la comunità locale vi si riunisce la sera per socializzare. Da quando è stato riconosciuto come sito del Patrimonio Mondiale dall'UNESCO nel 2010, ha guadagnato un valore internazionale aggiuntivo, che attrarrà turisti stranieri.

Conversely the random creation of additional mezzanines, hiding traditional ceilings, and the haphazard insertion, in the past, of concrete structures or utilities, such as air conditioning, into areas where shops or sections had collapsed, had to be addressed. It was vital to maintain the Bazaar's highly efficient layout and circulation patterns, evolved over time to meet the needs of shopkeepers and customers through specialised linear streets and major nodal crossings, although gateways and entrances were more clearly identified to facilitate access, and emergency routes were created to ease evacuation. New gates were also put in place, improving connections with the vehicular and pedestrian networks outside, and allowing for security points and fire service points to be included.
Today, the Bazaar is no longer a place of decaying disorder and insecurity but has once again claimed its position as the dynamic urban centre of the city of Tabriz; shopkeepers have returned; trades on the brink of disappearing have been revived; and the community gathers here in the evenings to socialise. And since being recognised by UNESCO as a World Heritage Site in 2010, it has earned additional international value that will attract foreign tourists.

Ciò risultò in un programma pilota di restaurazione che ebbe successo, e fu decisivo nell'ottenere l'appoggio di tutti i 5.500 negozianti, ora consapevoli dei vantaggi derivanti da un progetto di riabilitazione complessivo che avrebbe preservato nonché rivitalizzato il prezioso patrimonio del Bazaar.
Dopo che la tradizionale autogestione del Bazaar fu fermamente ripristinata, un piano generale di conservazione per l'intero complesso fu steso tramite un processo di partecipazione della società civile, inteso dal basso verso l'alto. L'ICHTO provvide assistenza tecnica anche riguardo alla pianificazione, assicurandosi che gli standard di un restauro corretto fossero rispettati. Fu creata un'équipe multidisciplinare che comprendeva anche ingegneri per aiutare a consolidare le fondamenta di pietra del Bazaar e rinforzarne le mura portanti e le cupole, in considerazione dell'attività sismica dell'Iran. Questo sforzo notevole di coordinazione degli azionisti, e di collaborazione volta a restaurare e riportare in vita una parte essenziale della città poté finalmente cominciare.
La sofisticata costruzione in mattoni dell'intero complesso – la cifra caratteristica del Bazaar – combina insieme struttura e ornamentazione, e si dimostrò un campo d'allenamento impegnativo per esperti moderni di restauro, che durante il restauro dovettero imparare sul campo dai muratori locali, che infatti utilizzavano tecniche tradizionali. Queste volte e cupole davvero uniche presentato geometrie intricate, e gli snodi d'incrocio a volta combinano importanza spaziale con altre geometrie tese a coprire lo spazio. Il mattone è usato per i muri, le colonne, e gli archi, oltre che per la pavimentazione delle aree dove si svolge il commercio delle merci più costose. E' un materiale che offre eccellente protezione termica sia d'inverno sia d'estate, mentre le aperture nelle volte e nelle cupole (alcune delle quali tagliate per catturare il vento) provvedono un flusso d'aria dinamico e luce naturale sufficiente per gli interni. Rispetto alla quantità dei mattoni impiegati, il legno è usato con più moderazione, e principalmente come supporto strutturale – fatta eccezione per le maestose porte negli ingressi principali. Anche se questo complesso dovrà cambiare nel tempo, in linea con sempre nuove esigenze, questi cambiamenti dovranno essere ben integrati all'intera struttura. Per esempio, adesso le merci arrivano in enormi

The rehabilitation of Tabriz Bazaar

This resulted in a successful pilot project in restoration that was decisive in winning over all 5500 shopkeepers to the advantages ensuing from an overall rehabilitation project that would preserve and revitalise the valuable heritage of the Bazaar.
After the traditional self-management of the Bazaar had been firmly reinstated, a conservation master plan for the entire complex was drafted through a bottom-up grassroots participatory process. ICHTO provided planning and technical assistance and ensured that restoration standards were met. A multi-disciplinary team was set up, that included engineers to advise on consolidating the stone foundations and reinforcing load-bearing walls and domes in the light of Iran's seismic activity. Thus this remarkable effort of stakeholder coordination and collaboration to restore and bring back to life an essential part of the city could finally begin.
The sophisticated brickwork throughout the building – the hallmark of the Bazaar – combines both structure and ornament and proved to be a challenging training ground for current experts in restoration, who were able to learn in the field from local masons as it was repaired using traditional techniques. The unique vaulting and domes present intricate geometries, and the domed nodal crossroads combine spatial importance with other space-covering geometries. Brick is used for walls, columns, and arches, as well as for the flooring of areas that traded in the more expensive goods. As a material, it offers excellent thermal protection both in winter and in summer, while openings in vaults and domes (some acting as wind-catchers) provide dynamic airflow and sufficient natural light to interior spaces. In comparison with the amount of brick, wood is used more sparingly, mainly as a structural support – apart from the majestic doors in the main gates. Although such a complex will necessarily change over time, in line with new requirements, these changes must be well integrated into the whole. For example, today goods tend to arrive in huge containers rather than in camel-size packs. Consequently some areas were created to respond to this new need by placing delivery zones outside the Bazaar and away from its tiny streets, while leaving the original inner open spaces for planted public gardens and courtyards.

In molti paesi orientali, antichi bazaar svolgono tuttora un ruolo essenziale per la comunità, così come hanno fatto nel corso dei secoli, costituendo uno dei maggiori punti di riferimento economici, sociali e culturali, e influenzando la struttura urbana e la vita politica. Oltre ad essere uno dei maggiori complessi in mattoni del mondo, il Bazaar di Tabriz è uno dei più antichi dell'intera regione. Poiché ricopre ventisette ettari, con 5,5 chilometri di viuzze interne, 5.500 negozianti e quaranta corporazioni professionali, è il bazaar coperto più esteso al mondo, sia per quanto riguarda le dimensioni sia per il numero di commercianti. Oltre ai negozi, comprende molti spazi diversi che fungono da caravanserai, timcheh (snodi d'incrocio a volta), moschee, scuole, hammam, piazze pubbliche, porte e spazi verdi esterni lungo il fiume.
Colonizzata fin dal 2.000 a.C., Tabriz è la città più grande e più importante del nord-ovest dell'Iran, situata in una vasta pianura a grande altezza. E' circondata da montagne su tre lati e da un lago sul quarto, con un clima semi-arido dalle estati fugaci e da lunghi inverni gelidi. Il Bazaar monumentale ha indicato la grandiosità della città nel corso dei secoli in quanto incrocio di antiche civiltà, che collega l'est all'ovest e il nord al sud, dalla Cina all'Europa e dall'Egitto alla Russia. Era già una delle grandi destinazioni sulla Via della Seta ai tempi degli Ilkhanidi e numerosi viaggiatori, come anche Marco Polo, hanno descritto le glorie architettoniche del Bazaar, che raggiunse il suo apogeo nel sedicesimo secolo, quando la città fu la capitale della dinastia Safavide.
Il Bazaar odierno risale a circa 230 anni fa, poiché era stato quasi interamente distrutto dal tremendo terremoto del 1780 (e infatti scavi archeologici in corso, che fanno parte di questo progetto, rivelano che il Bazaar aveva già subito un simile destino svariate volte durante la sua lunga storia). Verso la fine del ventesimo secolo, però, i suoi edifici di mattoni stavano cadendo a pezzi a causa di decenni di incuria, molte attività commerciali stavano chiudendo bottega, e un governatore locale ne aveva pianificato la demolizione per far luogo a un nuovo mercato moderno. Tale situazione venne riaffrontata negli anni novanta sotto gli auspici dell'Istituto Iraniano del Patrimonio Culturale, dell'Artigianato e del Turismo (ICHTO in inglese) con la diretta partecipazione dei commercianti in tutte le attività decisionali.

The rehabilitation of Tabriz Bazaar

In many Eastern countries, ancient bazaars still play a vital role in the community, as they have done throughout the centuries, acting as major economic, social and cultural reference points and influencing the urban fabric and political life. As well as being one of the largest brick complexes in the world, Tabriz Bazaar is one of the oldest in the region. Covering twenty-seven hectares with 5.5 kilometres of inner lanes and counting 5500 shopkeepers and forty professional guilds, it is the largest covered bazaar in the world both in terms of size and number of trades. Beside its shops, it includes a variety of functional spaces, such as caravanserais, timcheh (domed crossroad nodes), mosques, schools, bathhouses, public squares, gateways and outdoor green spaces bordering the river.
Settled since 2000 BC, Tabriz is the largest and most important city in the north-west of Iran, located on a vast plain at a high altitude – surrounded by mountains on three sides, and a lake on the fourth – with a semi-arid climate of short summers and long cold winters. Its monumental Bazaar has signalled the city's greatness over the centuries as a crossroad of ancient civilisations, connecting east to west and north to south, from China to Europe and from Egypt to Russia. It was one of the great destinations along the Silk Road already in Ilkhanid times and many travellers, including Marco Polo, have written about the architectural glories of the Bazaar, which enjoyed its heyday in the 16th century, when the city was the capital of the Safavid dynasty.
The present Bazaar is about 230 years old, having been almost completely demolished by the disastrous earthquake of 1780 (indeed, ongoing archaeological excavations as part of this project reveal that the Bazaar met this fate a number of times in its long history). By the late 20th century, however, its brick buildings were crumbling due to decades of neglect, businesses were closing down and a local governor had scheduled it for demolition, in order to make way for a new modern market. This situation began to be readdressed in the mid-1990s under the auspices of Iran's Cultural Heritage, Handicrafts and Tourism Organisation (ICHTO) with the direct involvement of the traders in all decision-making processes.

Tutti gli oggetti d'artigianato tradizionale come ceramiche, specchi, e falegnameria furono commissionati ad artisti e artigiani di Kashan e dei villaggi e delle cittadine circostanti.
Il nostro altro principio ispiratore del design era il design armonico e la dimensione ergonomica dell'intero gruppo di edifici, considerato nella sua totalità: i mobili, le forme, i colori… In totale, abbiamo realizzato mille proposte in 3D prima che lo studio potesse raggiungere la soluzione finale. A grandi linee, tutti gli studi di architettura d'interni furono realizzati con grande attenzione verso la storia di ogni parte dell'edificio, e con l'intenzione di raggiungere il minimalismo nel design degli oggetti in modo da rispettare davvero l'edificio, e di evitare qualsiasi cliché formale o d'esecuzione.

*Pardisan è un progetto governativo che ambisce a restaurare dimore storiche e a trasformarle in alberghi di lusso nell'Iran intero.

out with great attention towards the history of each part of the building, and with the intention of achieving minimalism in the design of objects so as to truly respect the building, and of avoiding any clichés in form and execution.

*Pardisan is a governmental project focusing on the restoration of historical houses and their transformation into boutique hotels throughout Iran.

Come conciliare tutto ciò con gli standard internazionali richiesti da un albergo a cinque stelle? E come trasformare locali tradizionali iraniani come lo ShahNeshin o la Galleria degli Specchi in una reception o in un ristorante dagli standard adeguati, o trovare gli spazi giusti per creare aree sanitarie in ogni stanza all'interno di un edificio storico? Senza menzionare le difficoltà nell'ottenere i permessi di restauro necessari per poter raggiungere la giusta soluzione…
Gli aspetti problematici di questo progetto di restauro non erano soltanto limitati ai dettagli, ma anche alla riprogrammazione di interi spazi come Sardab, Hozkhaneh, e antiche cucine per nuovi utilizzi, il che richiese esteso studio e analisi.
In un complesso come la dimora Ameri, nella quale la proporzione tra l'area residenziale e l'area totale del complesso è estremamente bassa per via della sua programmazione obsoleta, il designer deve trovare soluzioni estremamente creative per potere utilizzare gli spazi al massimo, prestando inoltre grande attenzione alla dimensione economica e agli standard richiesti dagli hotel. Soprattutto quando gli spazi architettonici di Kashan sono percepiti come spazi creativi dagli architetti, e nel contempo come spazi sprecati dagli economisti. Vi è un'enorme quantità di stanze e spazi che non sono "utili" da utilizzare, e il restauro dei quali è troppo costoso. Un altro aspetto problematico era come conciliare antichi spazi tradizionali con standard odierni di benessere e di lusso, ovvero con l'installazione di frigoriferi e televisioni, e di una tipologia diversa di sala da bagno – ciò che soddisfa i bisogni fondamentali di qualsiasi spazio [alberghiero contemporaneo]. Nell'interior design abbiamo cercato di conciliare tutti gli elementi con i loro dintorni spaziali. L'obiettivo principale dell'équipe di design del progetto era di trovare un sistema che prestasse abbastanza attenzione ai mestieri artigianali in declino e alle antiche industrie locali. Tutte le tende del complesso sono state realizzate nelle botteghe locali di Kashan, con la supervisione della stilista Shadi Parand.

Or to transform and adapt traditional Iranian space such as the ShahNeshin or the Mirror Gallery into the reception hall or restaurant area with proper standards, or to find suitable places to create sanitary areas in each room within a heritage building? Or the difficulties with obtaining the necessary restoration permits in order to reach the right solutions?
The problematic aspects of this restoration project were not only limited to the details, but also to the reprogramming of the entire spaces such as Sardabs, Hozkhanehs, and old kitchens to new uses, which required a great deal of study and analysis.
In a complex such as the Ameri House, in which the ratio of the residential floor area to the whole area of the complex is so small because of its outdated program, the designer has to find extremely creative solutions in order to achieve a greater 'exploitation' of the spaces, giving special attention to the financial dimension and also in accordance with hotel standards. Especially when the architectural spaces of Kashan are perceived as creative spaces by the architects and at the same time as wasted spaces by the economists. There is a huge number of rooms and spaces that it is not useful to exploit and the restoration of which is too costly.
Another problematic aspect was how to combine traditional old spaces with contemporary standards of well-being and luxury, namely with furnishings such as refrigerators, televisions, and a new kind of bathroom, which cover the basic needs for any contemporary hotel space. In the interior design we tried to combine all elements with their spatial surroundings. The greatest aim of the design team of this project was to achieve a system that would pay enough attention to the declining handicrafts and ancient local industries. All the curtains in the complex are made in local workshops in Kashan under the supervision of stylist Shadi Parand. All the ancient handicrafts items such as ceramics, mirror works, and carpentry, were commissioned to artists and artisans of Kashan and of the surrounding cities and villages. Our other principle for design was harmonic design and the ergonomic aspect of the entire complex considered as a whole: the furniture, the forms, the colours… In total we made one thousand 3D proposals before this study could achieve a final solution. Generally speaking, all studies of interior design were carried

Case di Kashan

La Dimora Ameri apparteneva al governatore di Kashan durante l'epoca Qajar, e le sue radici datano all'epoca safavide. Questo complesso fu distrutto durante il famoso terremoto di Kashan nel 1755 e fu poi ricostruito. Contiene svariati cortili e giardini, tutti interconnessi, e la ricostruzione è attribuita alla famiglia Ameri.
Dopo la Rivoluzione islamica, questo complesso, così come altre dimore storiche comprese la dimora Boroujerdi, la dimora Tabatabaee, e la dimora Abbasi, divenne un sito apparente al Patrimonio Culturale Iraniano.
Il complesso fu ristrutturato e restaurato, e quindi salvato dalla totale distruzione, negli anni settanta, grazie agli sforzi di Mahlouji, Ministro dell'Industria. Seyyed Mostafa Mirmoghtadaee si diede molto da fare per queste dimore e il progetto divenne finalmente parte del Gruppo Pardisan* durante l'epoca di Beheshti. Il progetto fu poi fermato nel 2003. Nel 2011 la decisione fu presa di restaurare nuovamente la dimora Ameri col sostegno del settore privato e della compagnia Ezam in particolare, diretta da Taghizadeh e Farhangi. Ciò avvenne in cooperazione con Amood Design, una ditta di architettura d'interni francese diretta da Amir Anoushfar e dalla sua équipe. L'obiettivo adesso era di trasformare il complesso in un albergo a cinque stele.
L'équipe di Amood Design era diretta da Amir Anoushfar e comprendeva Shadi Parand, Solmaz Shoaei, Sanaz Soroushfar, Noushin Jafari, Sareh Ghomi, Golnaz Saba, Siamak Kalantari, Farshad Hashemi, Milad Golriz, Ghazal Shakeri and Ladan Anoushfar.
Per poter fronteggiare le difficoltà insite nel complesso architettonico con un modello corretto servivano un vasto numero di studi in campi diversi, come l'architettura iraniana e di Kashan in particolare, e l'artigianato e la sua storia. E quando si trattò del livello del design e di disegnare i mobili, ci trovammo davanti a molti problemi che comportarono un notevole dispendio di tempo: era necessaria un'approfondita conoscenza della cultura e della vita dei membri della dinastia Qajar, delle loro tradizioni e rituali d'ospitalità, e della relazione fra tutto ciò e fra gli spazi che li circondavano; e allo stesso tempo della relazione tra spazi architettonici iraniani, mobili, e la storia dei mobili iraniani.

Houses of Kashan

The Ameri House belonged to the governor of Kashan during the Qajar era, and its roots date back to the Safavid epoch. This complex had been destroyed during Kashan's famous earthquake in 1755 and was reconstructed again. It comprises several gardens and a courtyard, all linked together, and was attributed to the Ameri family.
After the Islamic Revolution, this complex, like other historic houses such as the Boroujerdi House, Tabatabaee House, and Abbasian House, became part of Iran's Cultural Heritage sites. In the 1970's it was restructured and restored and thus saved from complete destruction thanks to the efforts of Industry Minister Mr Mahlouji. Mr Seyyed Mostafa Mirmoghtadaee put a lot of effort into these mansions during this period and finally, during the era of Mr. Beheshti, the project became part of the Pardisan* Group. The project was put on hold in 2003. Then in 2011 a decision was made to renovate the Ameri House once again with the help of the private sector and specifically of Ezam Company, under the management of Mr Taghizadeh and Mr Farhangi. This was done in partnership with Amood Design, a French interior design company led by Amir Anoushfar and his team, with the aim of transforming this complex into a five star hotel.
The Amood Design team was led by Amir Anoushfar, and comprised Shadi Parand, Solmaz Shoaei, Sanaz Soroushfar, Noushin Jafari, Sareh Ghomi, Golnaz Saba, Siamak Kalantari, Farshad Hashemi, Milad Golriz, Ghazal Shakeri and Ladan Anoushfar.
Fundamental design theories acknowledgement in order to respond to the site's problematic issues with a correct model entailed a vast number of studies in different fields such as Iranian architecture and especially Kashan's architecture, handicrafts, and their history. And when it came to the level of design and the design of the furniture, we were faced by many time-consuming problems: a great knowledge of the culture and life of the members of the Qajar dynasty and of their traditions and hospitality rituals was required, and of the relation of all these to the spaces surrounding them; and likewise of the relation between Iranian architectural spaces and furniture and of the history of furniture in Iran. How were we to adapt it with the international standards required for a five star hotel?

Forse come dice Gide, "Non facciamo della litteratura con I buoni sentimenti" che vuole dire che colui che crea grande arte deve possedere un ché di malvagio. Ma guardare i dipinti di Kalantari provoca un sentimento di bontà, semplicità, costanza, pace e tranquillità, dato che questi sono i sentimenti più prossimi al cuore dell'artista. Parvi sicuramente era in grado di dipingere dipinti complessi in direzione astratta, ma non sarebbero stati vicini al suo cuore.
A novembre 2014 Parviz ebbe un severo infarto, che l'ha lasciato paralizzato dal collo in giù e incapace di parlare, ma piuttosto consapevole. Può ancora comunicare con gli occhi. Farah mi ha detto che di recente aveva attraversato un lungo periodo di rabbia per il fatto di essere così isolato rispetto ai principali eventi artistici nazionali. Questa sua rabbia si tradusse in camicie lacerate incollate e dipinti sulle sue tele. Stava venendo lacerato e pensava al suicidio a causa dell'eccessivo inganno presente nella nostra società artistica. Forse Dio lo punirà per aver anche soltanto pensato al suicidio…

Per gli ultimi quaranta anni ho provato a mostrare l'importanze dell'architettura e del paesaggio iraniano nel contesto globale dagli anni settanta, l'importanza del nostro patrimonio architettonico, dei nostri giardini persiani, delle nostre numerose ambasciate costruite durante la Repubblica Islamica, dei bozzetti dei nostri architetti… Credo seriamente nel ruolo promotrice di cultura dell'architettura e della pianificazione urbana. Credo anche ferventemente nell'interconnessione dell'arte in tutto il mondo e nel corso della storia. Sono sicura che questa piccola mostra creerà numerose scintille nelle menti di artisti di altre nazioni. Marcos Grigorian studiò arte a Roma e fu indubbiamente influenzato dal suo maestro, Roberto Melli. Ma la sua idea di utilizzare la terra come medium per i suoi dipinti venne da Robert Smithson, quando Grigorian si recò negli Stati Uniti e vide alcune delle sculture di terra di Smithson. Gregorian influenzò a sua volta Kalahari e Nami, ma ciascuno utilizzò lo stesso medium seguendo il proprio cuore. Chissà se le cupole e le casa di Kashan si faranno strada nelle opere di artisti emergenti sudamericani. L'architettura iraniana popolare del deserto è molto simile agli edifici degli indiani Pueblo del New Mexico e dell'Arizona, a ciò che adesso viene chiamato lo stile di Santa Fe. Non è per caso che Vincent Scully, il più venerato critico d'architettura del ventesimo secolo, abbia vissuto a lungo con le tribù Pueblo, studiando la loro architettura, che risale alla preistoria, e scrivendo un voluminoso libro a proposito di essa.

For the last forty years I have tried to bring out the importance of Iranian architecture and landscape in a global context, the values of our architectural heritage, our Persian Gardens, our many embassies built under the Islamic Republic, our architects 'sketches…
I am also a fervent believer in the interconnectedness of art throughout the world and throughout history. I am certain that this small exhibition will create many sparkles in the minds of artists from other nations. Marcos Grigorian studied art in Rome and was no doubt influenced by his master, Roberto Melli. But his idea to use earth as a medium in his painting came from Robert Smithson, when Grigorian went to the US and saw some of Smithson's earth sculptures. Grigorian then influenced Kalantari and Nami, but each used the same medium according to his own heart.
Perhaps the domes and houses of Kashan will find their way into the works of some emerging South American artists. Iranian vernacular architecture of the desert is very close to the buildings of the Pueblo Indians of New Mexico and Arizona, to what is now called the Santa Fe style. It is no accident that Vincent Scully, one of the most venerated architectural critic of the 20th century, spent a long time living with the Pueblo tribes and studying their architecture, which dates back to prehistory, and writing a thick book about it.

OPERE D'ARCHITETTURA

L'Ufficio delle Nazioni Unite a Nairobi ha uno dei suoi dipinti di fango e paglia a grandi dimensioni nella lobby, il che costituisce un'altra distinzione unica per l'arte iraniana.

Non mi considero un'esperta di arte contemporanea iraniana e oso solo scrivere a proposito di artisti che conosco bene personalmente, dei miei amici.
Conobbi Parviz e la sua moglie Farah nell'aprile 1976 a casa di mio fratello, e divenni poi la loro vicina di casa a Darrous per venticinque anni. Eravamo talmente amici che Parviz si fermava spontaneamente da noi durante le sue passeggiate nel quartiere. Per me fu sempre un poeta, della stessa tipologia di Jacques Prevert, fanciullesco e naïf. Se i suoi dipinti del deserto sono stati etichettati come minimalisti, è per via dell'estrema semplicità del suo cuore, non perché fu alla ricerca di o cerò di raggiungere il minimalismo.
Se dovessi riassumere quest'uomo e la sua arte di due parole, direi: semplicità e costanza. Parviz sposò Farah nel 1959 e sono ancora sposati. Si trasferirono in una casa disegnata per loro nel 1964 da Iraj, il fratello architetto più giovane di Parviz, quando era uno studente di secondo anno nello studio d'architettura di Seyhoun, e vivono ancora nella stessa casa. Questa possiede una bellezza semplice e onesta, e ha tutti gli impianti elettrici e le tubature esposte.
E' un'artista che ha lavorato con lo stesso medium – paglia e fango – per cinquant'anni…
Ho scelto per la Biennale una delle sue opere con fango e paglia della collezione del TMOCA, e due lavori dalla collezione del Centro per le Arti di Teheran, e le ho collocate nell'abside alla fine della galleria che replica esattamente una delle gallerie del TMOCA. Credo che questo spazio semicircolare abbia un'atmosfera simile a quella di una chiesa, ed è adeguata per ospitare le opere di Kalantari. Negli ultimi anni, Parviz è stato tremendamente depresso, forse a causa dell'anzianità, o forse perché non partecipava più in alcuni degli eventi artistici del nostro paese. Contribuì un numero crescente di articoli ai nostri giornali e pubblicò un libro, *Non dire Nietzsche, di Mashd Esmail*, pieno di ironia e di riflessioni filosofiche. Ma a mio parere Parviz non fu mai un artista profondamente filosofico, ma piuttosto la quintessenza della bontà.

ARCHITECTURAL WORKS

If I were to summarise the man and his art in two words, I would say simplicity and constancy. He married Farah in 1959 and they are still married. They moved into a house that Iraj, Parviz's younger architect brother, designed for them when he was a second-year student in Seyhoun's studio in 1964 and they still live in the same house. It is beautifully simple and honest with all the wiring and plumbing exposed.
He is an artist who worked with the same medium – mud and straw – for fifty years…
I have selected one of the mud and straw works from TMOCA's collection and two works from the Tehran Arts Centre collection for the Biennale and placed them in the apse at the end of the gallery which is an exact replica of TMOCA's galleries. I think there is a church-like quality to this semi-circular space and it is fit to host Kalantari's works.
In the last few years, Parviz had been terribly depressed, perhaps because of old age, or maybe because he was no longer taking part in any of our country's artistic events. He contributed more and more articles to newspapers and then published a book, *Don't Say Nietzsche, Say Mashd Esmail*, full of irony and philosophical remarks. But to me Parviz was never a deeply philosophical artist, but rather the quintessence of goodness.
Maybe as Gide said "On ne fait pas de la littérature avec de bons sentiments", meaning there must be a bit of evilness in the one who creates great art. Goodness, simplicity, constancy, and a sense of tranquility and peace are the effects of looking at Kalantari's paintings, because these are the feelings that are close to his heart. Parviz could certainly draw complex paintings moving towards abstraction, but they would not be close to his heart.
In November 2014 Parviz suffered a massive stroke, which left him paralysed from the neck down and unable to talk, but quite conscious. He can still communicate with his eyes. Farah told me that he recently went through a long period of anger for being so isolated from the main national artistic events. This anger translated itself to torn shirts glued and painted over in his canvases. He was being torn apart and was thinking of suicide because of too much fraudulence going on in our art society.
Maybe God punished him for even just thinking of suicide…

I am a serious believer in the culture-building role of architecture and urban design.

Kalantari iniziò a sperimentare con fango e paglia, mischiandoli con pittura e altri medium per formare la base delle sue tele. Marcos Grigorian aveva già utilizzato fango e paglia su tela, ma credo che la miscela di Kalantari sia più uniforme, più compatta e dotata di un colore più leggero e brillante. Entrambi gli artisti guardarono a fondo la terra riarsa del nostro deserto assetato e riuscirono a riprodurre un sentimento simile di solitudine desolata, anche se i dipinti di terra di Grigorian sono astratti, mentre quelli di Parviz sono sempre figurativi.
Kalantari attraversò un breve periodo astratto, nel 1971, come fse osse un esercizio che doveva completare, ma non vi ritornò mai più, mentre i dipinti di fango e paglia rimasero al centro della sua attenzione per cinque decenni. Studiò a lungo anche le tribù nomadi del sud dell'Iran, i loro utensili, il loro artigianato, e gli oggetti della loro vita quotidiana, e tutti questi elementi si fecero strada nei suoi dipinti.
Nei dipinti di architettura del deserto e nei dipinti tribali, Kalantari esprime la sua passione per la semplicità della vita nei villaggi e nelle tribù iraniane. La semplicità è infatti il principale modo di essere di Kalantari, nella vita e nel lavoro.
Dopo aver insegnato all'Università di Teheran, fu impiegato dall'Istituto per lo Sviluppo dei Bambini e degli Adoloscenti, che nutrì alcuni dei nostri più famosi artisti: Abbas Kiarostami, Ali Akbar Sadeghi, Farshid Mesghali, e molti altri registi di cinema e artisti visivi. Uno dei loro compiti principali era di illustrare libri per bambini, e da quel punto in poi molti di questi artisti divennero gli illustratori dei libri di testo. I miei figli, e varie generazioni di bambini iraniani, sono cresciuti guardando le opere d'arte di Kalantari e Mesghali. Immaginate se i libri di testo dei vostri figli in Europa fossero illustrati da Miro o Matisse! Lavorare per i bambini ERA la predilezione di Kalantari, dato che non abbandonò mai il fanciullo presente dentro di lui. L'Unicef e le Nazioni Unite non furono insensibile all'arte incantatrice per i bambini di Parviz Kalantari:
stamparono molti dei suoi lavori come cartoline dell'Unicef, e le Nazioni Unite misero una delle sue opere sul loro timbro postale. Credo che sia l'unico artista iraniano ad avere raggiunto un tale onore.

For a long period he also studied the nomadic tribes of southern Iran, their utensils and handicrafts, their objects of daily life and all of these found their way into his paintings.
In the desert architectural and the tribal paintings, he is expressing his passion for the simplicity of life in Iranian villages and tribes. Simplicity is the main mode of being of Kalantari, in his life and in his works.
After teaching at Tehran University he was employed by the Institute for the Development of Children and Young Adults, which fostered some of our most famous artists: Abbas Kiarostami, Ali Akbar Sadeghi, Farshid Mesghali, and many other film directors and visual artists. One of their main tasks was to illustrate children's books and from then on many of these artists became the illustrators of school textbooks. My children, and several generations of Iranian children have grown up looking at the artworks of Kalantari and Mesghali. Imagine your children's textbooks in Europe being illustrated by Miro or Matisse! Working for children WAS the predilection of Kalantari, because he never let go of the child inside him.
Unicef and the United Nations were not blind to the child-enchanting art of Parviz Kalantari: they printed many of his works as Unicef postcards, and the United Nations put one of his works on their postal stamp. I think he is the only Iranian artist to have attained such an honour. The United Nations' Office in Nairobi also exhibits one of his large mud and straw paintings in its lobby, which also constitutes a unique distinction for Iranian art.

I do not consider myself an expert on Iranian contemporary art and only dare to write about artists whom I have known well personally, as friends. I met Parviz and his wife Farah in April 1976 at my brother's house, and then became their neighbour in Darrous for twenty-five years. We were so close that Parviz would spontaneously drop by our house on his walking tours of the neighbourhood. He was always a poet to me, the kind of poet that Jacques Prevert also is, childish and naïve. If his desert paintings have been labeled as Minimal, it is because of the extreme simplicity of his heart, not because he searched for or tried to achieve Minimalism.

Sima Kouban, che purtroppo è morta l'anno scorso, era una pittrice, scultrice, critica d'arte ed editrice. Studiò all'Accademia Reale di Belle Arti di Bruxelles e in seguito al Beaux-Arts a Parigi. Poi insegnò presso la Facoltà di Belle Arti dell'Università di Teheran per un breve periodo prima della Rivoluzione. La sua eredità consiste nei suoi libri contenenti molte illustrazioni sull'architettura e sulla fotografia di Teheran, *Il Libro di Teheran* e *L'Antica Teheran*. Il TMOCA acquisì il suo dipinto *Il Ponte* durante i suoi anni d'insegnamento presso la Facoltà di Belle Arti. Si tratta di un'opera simile alla science fiction, che richiama alla mente l'architetto futurista italiano Antonio Sant'elia, che Kouban sicuramente conosceva. Sfortunatamente l'artista non mise assieme un corpus di opere di pittura o di scultura che mi permetterebbero di soffermarmi un po' di più sulla sua pratica artistica. Kouban divenne più coinvolta nelle scienze sociali e lasciò l'Iran dopo la Rivoluzione.

PARVIZ KALANTARI:Il Costante Artista

Parviz Kalantari ha più di venti dipinti di grandi dimensioni nella collezione del TMOCA, e hanno tutti a che vedere con l'architettura. Kalantari infatti fu coinvolto con l'architettura nella maggior parte delle sue opere, e dato che questa mostra gli è interamente dedicata, vorrei soffermarmi un po' sulla sua vita e sulle sue opere. L'artista nacque il 21 marzo 1931, ovvero il primo giorno di primavera nonché il primo giorno del nuovo anno iraniano, a Taleghan, una bellissima valle nelle montagne Alborz, a ovest di Teheran. Studiò pittura alla Facoltà di Belle Arti dell'Università di Teheran e si laureò nel 1960 per intraprendere un breve viaggio negli Stati Uniti. Tornato in Iran, fu incaricato di insegnare presso la sua alma mater, ma, per qualche motivo, invece di rimanere nella Facoltà di Belle Arti, Seyhoun, all'epoca presidente di Facoltà, gli chiese di unirsi alla Facoltà d'Architettura. E' così che Kalahari finì per partecipare a tutte le escursioni degli studenti d'architettura nelle città del deserto – Bam, Kerman, Yazd e Kashan, e tutti i villaggi intermedi, ed è qui che si arrese all'incanto e alla magia della nostra architettura popolare del deserto.

Sant'elia, whom I am sure she must have known. Unfortunately she did not build up a body of work in painting or sculpture that could allow me to dwell more on her artistic practice. She became more involved with social sciences and left Iran after the Revolution.

PARVIZ KALANTARI: The Constant Artist

Parviz Kalantari has over twenty large-scale paintings in TMOCA's collection and all of them have something to do with architecture. He has been involved with architecture in most of his artworks, and because this entire exhibition is dedicated to him, I want to dwell more on his life and work.
He was born on the 21st of March 1931, which is the first day of spring and the beginning of the Persian New Year, in Taleghan, a beautiful valley in the Alborz Mountains, west of Tehran. He studied painting at Tehran University's Department of Fine Arts and graduated in 1960 and took a short trip to the US. Upon his return to Iran he was appointed to teach at his alma mater but somehow instead of remaining in the Arts Department, Seyhoun, then Dean, asked him to join the Architecture Department. This is how Kalantari ended up taking part in all the trips the architectural students took to the desert towns of Bam, Kerman, Yazd and Kashan and all the small villages in between, and that is when he succumbed to the charm and magic of our desert vernacular architecture.
Kalantari began experimenting with mud and straw, mixing it with paint and other media to form a base on his canvases. Marcos Grigorian had used mud and straw on canvas before, but I think Kalantari's mixture is more uniform, better compacted and with a lighter and more brilliant colour. Both artists have looked deeply into the parched earth of our thirsty desert and have been able to reproduce a similar sense of solitude and desolateness, although Grigorian's earth paintings are abstractions, whereas Parviz's are always figurative.

al primo anno d'università, ma Seyhoun si iscrisse in una competizione del Beaux-Art, vinse una medaglia e riuscì ad iscriversi a un livello più alto. In seguito vinse svariate altre medaglie per i suoi progetti studenteschi.
Nel 1961 divenne il presidente della Facoltà d'Architettura dell'Università di Teheran e mantenne questa posizione per sette anni. Il cambiamento più importante da lui istituito fu l'avviamento di una serie di escursioni regolari in giro per l'Iran e principalmente nelle città e nei villaggi intorno al deserto centrale. Molti dei suoi studenti sono divenuti architetti di successo e adesso hanno una settantina o ottantina d'anni e ricordano ancora queste escursioni con grande affetto.
Seyhoun inculcò nei cuori e nelle menti dei suoi studenti il suo amore per l'architettura popolare iraniana, tramite questi escursioni e per la vita semplice dei villaggi rurali. Più che un architetto, Seyhoun era un artista, e la sua vita fu sempre pervasa da produzione artistica di vario tipo: costruzioni, disegni, bozzetti, dipinti, lavori su mattonelle… Seyhoun fu anche uno dei più prolifici architetti iraniani del secolo: costruì i mausolei di Ferdowsi, Avicenna, Omar Khayyam, Kamal ol-Molk, Nader Shah, cinema, fabbriche, e oltre centocinquanta dimore private.
I suoi bozzetti a penna e a inchiostro sono stati pubblicati in due volumi e il TMOCA ne possiede quattro in serigrafia. Eppure le gemme racchiuse dalla collezione permanente sono due disegni originali: uno è il progetto per il restauro di un edificio storico preesistente, al quale Seyhoun ha aggiunto un atrio coperto con una bacinella al centro, e nel quale ha pazientemente disegnato le varie rivestiture dei pavimenti. L'altro è un disegno minimalista di una facciata, incredibilmente diverso dalla maggior parte delle sue opere. Si tratta di un designo molto delicato e leggero dal tocco veramente moderno, divergendo completamente dai suoi soliti design derivati dalle strutture storiche dell'architettura iraniana. Il mio lavoro preferito di Seyhoun è il monumento a Nader Shah a Mashhad, nel quale utilizzò un design cubista per creare il piedistallo che supporta il Re montato su un cavallo. Qui si allontanò per la prima volta dall'utilizzo di elementi formali dell'architettura iraniana per utilizzare il nostro patrimonio storico in un modo più metaforico.

What Seyhoun inculcated into his students' hearts and minds was, through these field trips, his love of vernacular Iranian architecture and of simple life in rural villages.
More than an architect, Seyhoun was an artist, his whole life always permeated with some form or other of artistic production: building, drawing, sketching, painting, tile work… He is also one of the most prolific Iranian architects of the century: he built the mausoleums of Ferdowsi, Ibn Sina, Omar Khayyam, Kamal ol-Molk, Nader Shah, cinemas, factories, and over a hundred and fifty private houses.
His pen and ink sketches have been published in two volumes and TMOCA owns four of them in silkscreens. But the gems enclosed in the permanent collection are two orginal drawings: one is the plan for the renovation of an existing historic building, where Seyhoun has added a covered atrium with a small basin in the centre, and has patiently drawn the various floor coverings. The other is a very minimal façade design, incredibly different from the main body of his works. It is a very delicate and light drawing with a truly modern touch, diverging totally from his usual designs derived from historical structures of Iranian architecture.
My favorite work of Seyhoun is his monument to Nader Shah in Mashhad, where he used a cubist design to create the pedestal supporting the King mounted on a horse. Here for the first time he departed from literally using formal elements of Iranian architecture to a more metaphoric use of our historic heritage.

Sima Kouban, who regrettably passed away last year, was a painter, sculptor, writer, art critic and publisher. She studied at the Royal Academy of Fine Arts of Brussels and later at the Beaux-Arts in Paris. She taught at the Fine Arts Department of Tehran University for a short while before the Revolution. Her legacy lies in the heavily illustrated books on Tehran's architecture and photography, the *Book of Tehran* and *Old Tehran*. It was during her period as a member of the Fine Arts faculty that TMOCA acquired her painting, *The Bridge*. It is a science-fiction-like work, very reminiscent of the Italian Futurist architect, Antonio

come quella dei suoi disegni fatti con gli attrezzi specifici. Graves è uno di quei rari architetti che ha pazientemente disegnato e pianificato ogni singolo dettaglio nei suoi disegni d'architettura, inserendovi ogni mobile, dal pianoforte a coda fino alla statua, in ogni stanza, per dare loro una scala umana e renderli decorativi. Corbusier inseriva i mobili disegnati da lui stesso nei suoi disegni, ma Graves si spinge molto oltre: vi è il divano, come pure il letto, e anche il boiler nella stanza tecnica!
Io trovo che questa serie di disegni d'architettura abbiano un valore emozionale e poetico poiché Graves stava pianificando il restauro della sua casa, e non ho alcun dubbio che questa serie di disegni originali siano il documento architettonico di più grande valore presente nella collezione permanente del TMOCA.
E' davvero un peccato che Graves sia morto l'anno scorso. Ho visitato il suo Museo Lowman all'Aja, un museo sulla storia dell'automobile, e dunque volutamente pensato per i bambini. Anche questo edificio ha delle proporzioni tozze ed è pesante, ma il suo design include molti aspetti ludici, presentando una sorta di giocosità che Graves si concedeva sempre, perché un qualcosa in lui rimase eternamente fanciullesco. Io ammiro assolutamente quest'uomo che tenne da parte una serie disegni che aveva venduto a un museo in tempi di rivoluzione per ben trentanove anni!

Hushang Seyhoun è la figura di più grande importanza nell'architettura iraniana contemporanea. Studiò arte e architettura con maestri prestigiosi come André Godard e Maxime Siroux alla Honarkadeh [Facoltà delle Arti]. Poi vinse una borsa di studio per continuare gli studi presso il Beaux-Arts a Parigi. Ancora studente, vinse due importanti concorsi nazionali, uno per costruire il mausoleo di Ferdowsi e l'altro per costruire un monumento ad Avicenna. Riluttante a recarsi a Parigi quando poteva rimanere in Iran e cominciare a praticare l'architettura lavorando su monumenti di tale importanza, fu Godard, che intendeva favorirlo in quanto uno dei suoi studenti preferiti, a convincerlo ad andare dato che i fondi necessari per la costruzione di questi progetti non erano ancora disponibili. Una volta a Parigi gli fu detto che doveva ricominciare gli studi d'architettura da capo scrivendosi

ARCHITECTURAL WORKS

I think this set of architectural drawings has an emotional and poetic value because he was designing the renovation of his own house, and I have no doubt that this series of original drawings are the most valuable architectural documents in TMOCA's permanent collection. It is truly regrettable that Graves passed away last year. I visited his Lowman Museum in The Hague, a museum on the history of the automobile, and as such purposefully geared for children. Again this building has stocky proportions and is heavy, but it has many ludic twists in its design, a sort of playfulness that Graves always indulged in, because something remained eternally childish in him. I absolutely admire the man who would keep a set of drawings he has sold to a museum in revolutionary times for thirty-nine years!

Hushang Seyhoun is the paramount figure of contemporary Iranian Architecture. He studied art and architecture with such prestigious teachers as André Godard and Maxime Siroux at the Honarkadeh; he then won a scholarship to attend the Beaux-Arts in Paris. While he was still a student in Tehran, he won two important national competitions: one to build Ferdowsi's mausoleum and the other to build a monument to Ibn Sina. He was reluctant to go to Paris when he could stay in Iran and begin practicing architecture on such important national monuments, but Godard, who really favoured him as one of his preferred students, convinced him to go because the funding for the actual construction of these projects was not yet available. Once in Paris, Seyhoun was at first told that he had to begin his architectural studies anew as a first year student, but he enrolled in a competition held at the Beaux-Arts, won a medal and managed to enroll at a higher level, and successively won several other medals for his student projects.
In 1961 he became the Dean of Architecture at Tehran University and maintained this role for seven years. The most important change that his tenure brought about was the establishment of regular field trips throughout Iran, and mostly to the towns and villages around the central desert. Many of his students have become established architects, and, now in their seventies and eighties, still have extremely fond memories of these field trips.

Anche lui propugna un'architettura e una pianificazione urbana popolare e a scala umana, e può dunque avvicinarsi al tema di Aravena per questa edizione della Biennale.
Per noi architetti, i bozzetti d'architettura hanno una duplice importanza: un aspetto è il valore artistico della rappresentazione, l'intelligenza del disegnatore; l'altro risiede nel merito del design del progetto mostrato. Io non riesco a vedere né l'uno né l'altro di questi valori, fatta eccezione per il disegno a matita che possiede qualità artistiche, ma mostra un design davvero terribile. Eppure questi bozzetti possiedono un certo valore dovuto al fatto che sono invecchiati così tanto e non sono stati mostrati negli ultimi quarant'anni. Molti dei bozzetti di Krier mostrano una certa giocosità, così come fanno i cartoni animati, poiché l'architetto è un uomo dal grande senso dell'umorismo, ma purtroppo il suo senso dell'umorismo non è visibile in nessuna delle opere apparenti alla collezione del TMOCA.

Michael Graves era un membro del New York Five Group e il padre fondante del post-modernismo nell'architettura negli Stati Uniti e in Europa. Ho visitato molti dei suoi edifici. Diventano più e più pesanti col passaggio del tempo, come se il fisico dell'architetto si riflettesse nelle proporzioni dei progetti che ha costruito. Anche quando paragoniamo i suoi disegni alla forme costruite che ne sono risultati, possiamo notare che l'edificio è più tozzo dei suoi disegni. E' per questo che preferisco di gran lunga i suoi disegni ai suoi dipinti.
I dieci disegni che abbiamo nella collezione del TMOCA appartengono tutti a un solo progetto: il restauro della sua stessa casa a Princeton, New Jersey, nel 1976. I disegni sono principalmente su carta di burro, quella bella carta da lucido sottile e gialla che la maggior parte di noi architetti diplomati negli Stati Uniti abbiamo usato. Dà un certo calore allo sfondo e la mano di Grave, a prescindere da quanto fosse grossa, ha disegnato dei contorni estremamente delicati con delle rapidograph 0.1 o con matite meccaniche 0.5mm, con la riga a T e angoli, e li ha poi colorati meticolosamente a matita. Alcuni dei suoi bozzetti in matita nera, che sono come "degli appunti [per se stesso]", sono a mano molto più libera e meno precisi, ma posseggono comunque una delicatezza della linea

In Krier's drawings included in the permanent collection, I fail to see any of these two values, except for the pencil drawing that has artistic quality but shows a really terrible design. However these sketches are of value because they have aged so much and have not been exhibited in the last forty years. Many of Krier's sketches display some playfulness, in the way that cartoons do, because he is a man who has a tremendous sense of humor, but unfortunately, yet again, his sense of humor is not visible in any of the works we have in TMOCA's collection.

Michael Graves was a member of the New York Five group and the founding father of Post-Modernism in architecture in the US and in Europe. I have visited many of his buildings; they become heavy and heavier as time goes by, as though the architect's physique is reflected in the proportions of the projects he builds. Even when we compare his drawings to the built forms which have resulted from them, we can see that the building is stockier than the drawing. This is the reason why I much prefer his drawings to his buildings.
The ten drawings we have in TMOCA's collection all belong to one project: the renovation of his own house in Princeton, New Jersey, in 1976. The drawings are mostly on butter paper, that beautifully thin and yellow tracing paper which most of us US-educated architects have used. It gives warmth to the background and Graves's hand, no matter how chubby, has drawn the most delicate outlines with 0.1 rapidographs, or with 0.5 mm mechanical pencils, with T-square and angles, and has then meticulously coloured them in pencil. Some of his black pencil sketches, which are like "shorthand notes to [himself]" are much freer and less precise, still with a delicacy of line and colouring as precise as in his drafted drawings. He is one of the rare architects who have patiently drafted each and every detail in his architectural drawings, placing each piece of furniture from grand piano to statue in each room, to give them a human scale and make them decorative. Le Corbusier used to place his own designed furniture in his drawings, but Graves goes much further: the couch is there, and so are the bed, and even the boiler in the mechanical room.

OPERE D'ARCHITETTURA

la scarsa attenzione attribuita all'architettura in paragone al cinema. E il giornale scelse questo titolo grossolano per mio articolo: "L'architettura vorrebbe un sapore di ciliegia!". Comprensibilmente, l'architettura è l'arte meno politica in assoluto, e quindi non ha tanto successo quanto il cinema o le arti visuali nella sfera della diplomazia culturale.

Fu dedicato un piccolo spazio all'architettura nel TMOCA prima della rivoluzione, e furono acquistati alcuni disegni e bozzetti d'architettura. I bozzetti di Leon Krier furono pubblicati in un libro, e molti dei suoi disegni furono acquistati per la collezione permanente, così come disegni di Robert Stern, Peter Eisenman e Michael Graves. Furono acquistati anche quattro disegni di Stern, che divennero poi oggetto di cause legali internazionali. Lui riuscì a reperirne due, ma gli altri due non erano più disponibili e in cambio ci offerse soltanto due prospettive realizzate da un bozzettista di prospettive del suo ufficio. E per quanto riguarda Eisenman, deve ancora restituire al TMOCA undici disegni acquistati prima della Rivoluzione!
Al tempo erano già stato pubblicati i disegni di Aldo Rossi, e mi domando perché non furono acquistati alcuni dei suoi bozzetti, per non parlare di quelli di John Hedjuk, quelle abilissime prospettive architettoniche disegnate a mano e paragonabili ai disegni 3-D prodotti oggigiorno dai computer. Ancora una volta, l'unica spiegazione possibile è che il TMOCA, compreso il suo dipartimento d'architettura, stava attraversando la sua infanzia.

Leon Krier era un critico assai prominente dell'architettura modernista negli anni settanta e ottanta, che promuoveva un nuovo classicismo nella pianificazione urbana, deplorando la scala disumana delle nostre città moderne e alla ricerca di vie per creare città la cui struttura fosse simile a quella organica dell'Europa medievale. Krier aveva indubbiamente una voce importante nel contesto dell'architettura di quel periodo, ma la sua importanza tramontò e, nel terzo millennio, non se ne sente più parlare tanto.
La sua posizione storicista certo influenzò il post-modernismo negli Stati Uniti e in Europa, ma questo movimento si è sbiadito da lungo.

ARCHITECTURAL WORKS

Architecture was dedicated a small spot in TMOCA before the Revolution and few architectural drawings and sketches were acquired. Leon Krier's sketches had been published in a book, and many of his drawings were purchased for the permanent collection; so were drawings by Robert Stern, Peter Eisenman and Michael Graves. Four drawings were purchased from Stern, also the subject of International Court debate. He could find two of them, but two others were no longer available and he simply offered two perspectives by some perspective sketcher from his office. As for Eisenman, he still has to return to TMOCA eleven drawings purchased before the Revolution!
Aldo Rossi's drawings had also been published by that time and I wonder why none of his sketches were acquired, or John Hedjuk's, those most masterly architectural perspectives drawn by hand and comparable to the 3-D drawings now produced by computers. Again the only explanation we can give is that TMOCA was in its childhood, and its architectural department in its infancy at the time.

Leon Krier was a most prominent critic of Modernist Architecture in the 1970's and 80's, preaching for New Classicism in urban design, deploring the inhumane scale of our modern cities and searching for ways to create towns similar to the organic medieval urban fabrics of Europe. Krier was indeed an important voice in the architectural world of that period, but his importance waned and, in the third millennium, no one hears much of him. His historicist stance did influence Post-Modernism in the US and Europe, but that movement has long faded out. I would argue that none of the architects chosen for acquisition in the permanent collection are still relevant today except for Peter Eisenman. Their importance has waned in the last fifteen years. But Krier has a link with the Venice Biennale, since he designed a temporary façade for the 1980 Biennale. He too preaches vernacular and human-scaled architecture and urban planning, and can be close to Aravena's theme for this year's Biennale.
For us architects, the importance of architectural sketches is two-fold: one aspect is the artistic value of the rendering, the cleverness of the draftsman, and the other is the design value of the project that is shown.

costantemente insieme al movimento furtivo della luce e leggeri cambi di prospettiva. A mio parere, Estes utilizzò diverse fotografie, e non proiettò una diapositiva sulla tela – come fa invece David Hockney – in modo da dipingere direttamente dalla fotografia.
La serie è priva di persone, non vi è alcuna spazzatura sui marciapiedi, la nitidezza è cristallina, e non vi è un granello di polvere sulle finestre dei negozi; il tocco del pennello è piatto, i colori sono penetranti, e conferiscono all'opera una dimensione grafica che rigetta l'iperrealismo in favore di un paesaggio urbano astratto, più vicino alla pop art.

Christo e Jean Claude fecero grandi sforzi durante gli anni settanta, ottanta e novanta per poi finalmente avvolgere in Reichstag di Berlino in sudari dai colori cremosi e corde blue argentate nel 1995. Christo disegnò il primo bozzetto per questo progetto nel 1972, e continuò a fare disegni fino al 1994, finché finalmente non lo implementò. Il TMOCA acquistò due suoi disegni nel 1977. Furono disegnati proprio nel nel 1972 e 1977, e quindi l'acquisizione testimonia la buona reputazione e lo sguardo acuto di Kamran Diba, dato che Christo al tempo non era ancora un artista prominente.
Il disegno a matita, carboncino e pastelli colorati è un bozzetto estremamente architettonico, forse addirittura disegnato sulla tavoletta d'architettura, con riga a T e angoli, che presenta prospettive corrette dell'edificio. Il secondo bozzetto della collezione del TMOCA è un piano d'architettura per il Reichstag, ma ho visto addirittura altre sezioni dell'edificio su altri bozzetti per questo progetto, che mostrano chiaramente la conoscenza approfondita dell'architettura di Christo.
Il sudario sicuramente conferisce una dimensione eterea, di un altro mondo e persino trascendentale al Reichstag, l'edificio che simbolizza la democrazia in Germania per antonomasia. Avvolgendolo con un sudario, Christo ci sta forse dicendo che la democrazia sta morendo?
In alcuni paesi, come l'Italia, l'architettura è considerata la madre di tutte le altre arti, ma in Iran è rimasta un'arte orfana, poco presente sulla scena internazionale. Mi ricordo che quando il film di Abbas Kiarostami *Il sapore della ciliegia* vinse la Palma d'Oro a Cannes nel 1997, scrissi un articolo per uno dei maggiori quotidiani di Teheran nel quale deploravo

of an abstract urban landscape closer to pop art.

Christo and Jean Claude struggled through the 1970's, 80's and 90's to finally wrap the Berlin Reichstag in 1995 in creamy shrouds and silvery-blue ropes. Christo drew the first sketch for this project in 1972, and continued sketching it through to 1994 before finally implementing it. TMOCA acquired the two sketches in 1977; they were drawn in 1972 and 1977, so this acquisition is a credit to Kamran Diba and to his sharp eye, since Christo was not a prominent artist yet.
The drawing in pencil, charcoal, and colour pastels is a most architectural sketch, perhaps even drawn on an architectural board with T-square and angles, presenting correct perspectives of the buildings. There is an architectural plan of the Reichstag in the second sketch we have at TMOCA, but I have even seen sections of the building on other sketches for this project, clearly demonstrating that Christo was deeply knowledgeable in architecture.
The shroud certainly gives an ethereal, out of this world and even transcendental dimension to the Reichstag, which is THE building symbolising democracy in Germany. By wrapping the shroud around it, is Christo trying to tell us that democracy is dying?

In some countries, namely Italy, architecture is considered the mother of all arts, but in Iran, it has remained an orphan art, not much presented on the international scene. I remember that when Abbas Kiarostami's film *A Taste of Cherry* won the Cannes Palme d'Or in 1997, I wrote an article for a major Tehran paper, where I deplored the little attention given to architecture as compared to cinema. And the newspaper chose this large title for my article: "Architecture Wishing for a Taste of Cherry!" Understandably, architecture is the least political of all arts and does not perform as well as cinema or the visual arts in the realm of cultural diplomacy.

OPERE D'ARCHITETTURA

Il TMOCA ne possiede solo una litografia in bianco e nero, il che ci rende difficile percepirlo come dotato in alcuna somiglianza all'arte pop; questo disegno mi fa pensare piuttosto a cartoni naif.

Feininger fu il primo membro della facoltà incaricato da Walter Gropius al Bauhus nel 1919. Fu lui a disegnare la copertina per il Manifesto del Bauhaus, un'incisione su legno raffigurante una cattedrale espressionista. Rimase associato al Bauhaus fino al 1933 quando l'istituzione fu chiusa dai nazisti, continuò la sua amicizia con Gropius negli Stati Uniti e aiutò a fondare il Nuovo Bauhaus a Chicago. Feininger è noto principalmente per i suoi dipinti espressionisti e allo stesso tempo romantici di architettura e paesaggi.

Il TMOCA acquistò una delle sue incisioni su legno raffigurante un piccolo edificio sull'orlo di esplodere nello spazio. Si tratta di una composizione figurativa espressionista, simile alla serie di figure ed edifici intagliati a mano di legno in miniatura che intitolò City at the Edge of the World [Città sul margine del mondo], che è meno nota. Il TMOCA acquisì numerosi dipinti iperrealisti degli anni sessanta e settanta e tenne una mostra d'arte iperralista nel 1977, intitolata *Sharp Focus Realism* [Realismo con focalizzazione acuta] e curata da Daniel Abadie. Richard Estes era incluso nella mostra, insieme a Chuck Close, e Robert Cottingham… Il dipinto di Estes in nostra possessione non è sufficientemente idoneo per poter essere mostrato nella Repubblica Islamica, anche se il suo soggetto è architettonico: raffigura l'ingresso di un cinema, con un cartellone che mostra arte erotica. Ma abbiamo anche una serie di serigrafie dell'artista, intitolata 8 Urban Landscapes [8 Paesaggi Urbani], e ne ho selezionato quattro da mostrare a Venezia. Estes è uno dei padri fondanti del fotorealismo – altrimenti detto iperrealismo, e a volte chiamato anche super-realismo. Lavora a partire da alcune fotografie, che mostrano le vetrine di negozi, che hanno spesso a che fare con imprese di costruzione, come nel caso di Vinyl Tiles [Mattonelle Vinyl] e Hardware Store [Negozio di Hardware], la mia serigrafia preferita in questa serie. L'artista scelse superfici riflettenti che mostrano invariabilmente gli edifici dall'altro lato della strada, nel tentativo di catturare un istante evanescente sulla tela, dato che i riflessi cambiano

ARCHITECTURAL WORKS

Feininger was the first faculty member to be appointed at the Bauhaus by Walter Gropius in 1919. He designed the cover for the Bauhaus Manifesto, an Expressionist woodcut cathedral. He remained associated with the Bauhaus until 1933 when the Nazis shut it down, continued his close friendship with Gropius in the US, and helped to establish the New Bauhaus in Chicago. Feininger is better known for his Expressionist and at the same time Romantic paintings of architecture and landscapes. TMOCA acquired one of his woodcuts of a small building about to burst out in space; this is a figurative Expressionist composition, similar to the series of miniature hand-carved wooden figures and buildings he entitled *City at the Edge of the World*, that are less well-known.

TMOCA acquired many Hyperrealist paintings from the 1960's and 1970's and held an exhibition of Hyperrealism in 1977, entitled *Sharp Focus Realism* curated by Daniel Abadie. Richard Estes was included in this show along with Chuck Close, Robert Cottingham,… The Estes painting we have, although it has an architectural subject as it depicts a movie hall entrance façade with a billboard showing erotica, is not appropriate for being exhibited in the Islamic Republic; but we also have a silkscreens series, entitled *8 Urban Landscapes*, from which I have selected four to show in Venice.
Estes is one of the founding figures of Photorealism – or Hyperrealism, also sometimes referred to as Super-realism. He works from several photographic stills, depicting commercial storefronts, many of which have to do with the construction business, as in the Vinyl Tiles and Hardware Store, which is my favourite in this series. He chose reflective surfaces invariably showing buildings from across the street, trying to capture an evanescent instant on the canvas, because reflections constantly change with the furtively moving light and slight change of angle. My guess is that he used several photographic stills, and did not project a slide on the canvas – as David Hockney does – to paint directly from the photograph. This series is void of people, there is no trash on the pavements, everything is crystalline clean, not a speck of dust on the shop windows; the brushwork is very flat, the colours harsh, giving it a graphic quality that rejects Hyperrealism in favour

Le seguenti quattro litografie fanno parte di un portfolio di stampe donato all'Ufficio Speciale e poi approdate alla collezione permanente del TMOCA, che quindi comprende due opere di James Ensor: una è un tipico dipinto ad olio grottesco e carnevalesco, Mariage des Masques, l'altro è una litografia di una cattedrale con una grande folla nel cortile. La cattedrale appare come un edificio che sta cadendo a pezzi, che merita una rappresentazione della dimora di Miss Havisham, totalmente priva di dignità a cause del campanile e del pinnacolo tagliati a mezz'aria, in un modo che distrugge la forza trascendentale dell'architettura gotica che aspira ad alzare i nostri occhi al cielo e farci comunicare con Dio, al contrario dell'architettura romanica che ci dirige lo sguardo verso l'altare e verso i preti… La folla nel cortile è disordinata, e indossa ogni sorta di costume da Carnevale. Si tratta quindi di un dipinto più simile agli altri lavori del pittore. Si ha un senso di morte sospesa nell'aria in questo disegno, di una catastrofe imminente, e si ritrova la necrofilia mostrata da Ensor nella maggior parte delle sue opere. Questa litografia costituisce un precursore della Chiesa ad Auvers-sur-Oise di Van Gogh (1890), che pure rappresenta una chiesa che sta cadendo a pezzi.
Nel 1912 Delaunay realizzò una serie di venti "Finestre" nelle quali trattò il colore come la forma e il soggetto dei suoi dipinti. Numerosi critici d'arte considerano questa serie come dipinti decostruzionisti che iniziarono la sua mossa verso l'astrazione. E' interessante cercare di capire come mai nel 1926 l'artista era tornato a rappresentazioni cubiste o piuttosto non-oggettive del paesaggio urbano di Parigi. Questa litografia rappresenta l'architettura disintegrata di un tipico quartiere parigino, con i tetti e i camini mischiati nello spazio, ed è difficile distinguerne gli alberi dal fumo. Il senso di caos presente nel disegno mi fa optare per il "fumo" e pensare che, già nel 1926, Delaunay percepiva Parigi come una città inquinata. Stuart Davis era già famoso quando arrivò a Parigi nel 1928. Era stato etichettato come pittore cubista negli Stati Uniti, ma fu talmente incantato dagli edifici parigini e da altre icone urbane come gli orinatoi, i chioschi pubblicitari, i lampioni e gli estintori antincendio, da tornare al disegno realistico. Critici d'arte hanno chiamato i suoi disegni realistici dell'epoca "proto pop art", e infatti i suoi dipinti di Parigi presentano dei colori estremamente vividi che sono molto lontani dai colori sudici di Parigi tra le due guerre.

is a lithograph of a cathedral and a large crowd on its forecourt. The cathedral seems to be a crumbling building, worthy of a representation of Miss Havisham's mansion, totally undignified by having its bell tower and spire cut off in midair, destroying the transcendental momentum of gothic architecture which aspires to lift our eyes to the sky and make us communicate with God, as opposed to romanesque architecture which directs our gaze towards the altar and the churchmen… The crowd in the foreground is a very disorderly lot with all sorts of carnival costumes, more similar to Ensor's other works. There is a feeling of death pending in the air in this drawing, of a huge catastrophe about to happen, showing the same necrophilia Ensor demonstrates in most of his works. This work is a precursor of Van Gogh's "The Church in Auvers-sur-Oise" (1890), where the church is also crumbling down.

In 1912 Delaunay made a series of twenty "Windows" where he treated colour as the form and subject of his paintings. Many art critics consider this series as deconstructive paintings that initiated his move to abstraction. What is interesting to know is why in 1926 he had gone back to a cubist or rather non-objective representation of the urban cityscape of Paris. This lithograph represents the disintegrated architecture of a typical Parisian neighbourhood, with its roofs and chimneystacks intermingled in space, and where it is difficult to distinguish trees from smoke. The sense of chaos in this drawing tends to make me opt for 'smoke' and think that, already in 1926, Delaunay perceived Paris as a polluted city.

Stuart Davis had already reached fame when he arrived to Paris in 1928. He had been branded as a Cubist painter in the US, but he was so charmed by the sights of Parisian buildings and of its other iconic urban furniture, like the urinals, advertisements kiosks, the lamppost or the fire extinguisher, that he went back to realistic drawing. Art critics have named his realistic drawings of that period proto pop art, and indeed his paintings of Paris have very vivid colours that are far from the grimy colours of Paris in between the two Wars. TMOCA only has a black and white lithograph, which makes it difficult to perceive it as anything near to pop art; this drawing reminds me more of naïve cartoons.

OPERE D'ARCHITETTURA

Contemporaneamente all'acquisizione di questa importante scultura per il giardino, il TMOCA acquistò anche una dozzina o più litografie e incisioni su legno di Pomodoro. Queste opere sono invariabilmente connesse all'architettura, e i loto titoli sono spesso denominazioni architettoniche. Data la stretta relazione dell'artista con la Biennale di Venezia, dove esibì a partire dal 1956 e fu celebrato numerose volte, ho deciso di includere alcune delle sue litografie dal carattere più fortemente architettonico, nella speranza che molte di queste non siano state viste in Europa di recente, altrimenti sarebbe come portare carbone a Newcastle!
Le forme geometriche fondamentali di Pomodoro sono architettoniche al primo sguardo e molte mi ricordano di Louise Nevelson. Sia le sue sculture sia i suoi lavori bidimensionali combinano la forza di queste forme architettoniche geometriche primordiali con un linguaggio di segni, il cuneiforme volatile che viene da una civiltà sconosciuta e forse antica, conferendo anche una dimensione temporale e segreta alle sue opere. E' da questo punto di vista che Pomodoro ebbe un'influenza tanto forte su Parviz Tanavoli, che spesso utilizza questi cuneiformi illeggibili nelle sue sculture architettoniche.
Pomodoro è un muratore, quando le conseguenze di un terremoto mostrano le faglie che hanno devastato le sue costruzioni. A lato di e dentro queste faglie, l'artista mostra segreti da dentro l'ombelico del mondo.
Le stesse falde sono visibili nelle litografie, nella forma di linee diagonali che hanno graffiato e sfigurato l'intero disegno, o talvolta come una macchia scarabocchiata che macchia le litografie che possono essere interpretate come altitudini architettoniche, con tanto di pavimenti e finestre. Ci mostrano i difetti invariabilmente presenti negli umani e in natura e ci dice che sono proprio i difetti a rendere interessante un'opera. E' lo stesso fenomeno che ci spinge ad osservare una cicatrice su un volto… La bellezza perfetta non esiste e i lineamenti difettosi sono talvolta più belli di quelli perfetti.

Anche Ensor è un artista che ha una premonizione per le catastrofi e ama mostrare le imperfezioni degli umani.

ARCHITECTURAL WORKS

At the same time as acquiring this important sculpture for its grounds, TMOCA also purchased a dozen or more lithographs and woodcuts from Pomodoro. These works are invariably connected to architecture and even their titles are often architectural denominations. Because of his tight relation with the Venice Biennale – he exhibited there from 1956 and was celebrated many times, I have chosen to include some of his lithographs which are strongly architectural, in the hope that many of them might not have been seen in Europe recently, otherwise it would be like taking coal to Newcastle!
Pomodoro's fundamental geometric shapes are architectonic at first glance and many of them remind me of Louise Nevelson. His sculptures as well as his two-dimensional works combine the strength of these architectonic primordial geometric shapes with a sign language, the volatile cuneiforms that come from an unknown and perhaps ancient civilisation, adding the dimension of time and secrecy to his works. As such he has had a strong influence on Parviz Tanavoli, who also often uses these illegible cuneiforms in his architectonic sculptures.

Pomodoro is a builder where the aftermath of an earthquake reveals the fault lines that have devastated his constructions. Along and inside these fault lines, the artist shows the secrets from inside the belly of the earth.
The same fault lines are visible in the etchings in the form of diagonal lines that have scratched the whole drawing and disfigured it, or sometimes a scribbling patch has smeared the lithographs that read as architectural elevations, complete with floors and windows. It shows us the defects invariably present in humans and nature and tells us that defects are what make a work interesting. It is the same phenomenon that makes us stare at a scar on a face… There is no such thing as perfect beauty and faulty features are sometimes more beautiful than perfect ones.
Ensor is also an artist who has a premonition for catastrophes and loves to show the imperfections of humans. The following four lithographs are part of a portfolio of prints given as a gift to the Special Office and later turned to TMOCA's permanent collection, which thus includes two works by James Ensor: one is a typical grotesque and carnivalesque oil painting, "Mariage des Masques", and the other

OPERE D'ARCHITETTURA DALLA COLLEZIONE PERMANENTE

Prima della Rivoluzione Kamran Diba, Direttore e fondatore del TMOCA, ingaggiò un architetto per dar vita a un dipartimento d'architettura nel museo, e difatti una delle nove gallerie del museo era sempre dedicata a mostre d'architettura. Io ero l'assistente del curatore della prima mostra d'architettura al TMOCA, in occasione dell'inaugurazione del museo nell'ottobre 1977. La mostra era sulla "Prima architettura industriale dell'Iran". Nei primi tempi del TMOCA, furono selezionati molti disegni d'architettura per l'acquisizione, principalmente a opera delle superstar d'architettura dell'epoca. Alcuni disegni furono consegnati e altri no, a causa delle turbolenze all'inizio della rivoluzione. Dopo la rivoluzione non esistette più un dipartimento di architettura nel TMOCA, anche se lo stesso Sami-Azar, direttore per otto anni, era un architetto. Quindi tutte le nostre acquisizioni nel settore dei disegni d'architettura datano a quel breve periodo di un anno e mezzo prima della rivoluzione.
Dopo la Rivoluzione, il TMOCA non acquisì nuove opere di artisti o architetti internazionali, e si concentrò sull'espansione della collezione di arte iraniana, ma ciò è piuttosto comprensibile in un paese rivoluzionario alle prese con una guerra di otto anni e tartassato da pesanti sanzioni economiche per vent'anni.
Quindi le opere che esponiamo alla Biennale di Venezia provengono dalla collezione di arte moderna e post-guerra acquistata durante la direzione di Diba – 1977-1978 – e riflettono ciò che era importante in quegli anni. L'assenza di architetti iraniani nella collezione permanente del TMOCA, fatta eccezione per Seyhoun, può solo venir spiegata con riferimento alla miopia e "occidentificazione" (in inglese 'westoxification', termine coniato da Jalal Al Ahmad per significare l'attrazione fatale verso l'Occidente) del curatore d'architettura, che era sicuro che saremmo sempre stati in tempo per acquisire bozzetti e disegni di architetti iraniani, senza prevedere la rivoluzione travolgente che avrebbe trasformato il paese. Il TMOCA acquisì una delle famose sculture sferiche di Pomodoro, *Rotante primo sezionale n. 3*, nel 1977, quando l'artista non era ancora lo scultore universalmente celebrato che è divenuto oggi.La Faiznia Family Foundation sponsorizzò il restauro della sua opera al TMOCA e le tolse il velo in una cerimonia intitolata "Spazzando la terra" nel gennaio 2015.

ARCHITECTURAL WORKS FROM THE PERMANENT COLLECTION

Before the Revolution, as the founding Director of TMOCA, Kamran Diba had hired an architect to set up an architectural department in the museum, and one of the nine galleries of the museum was always devoted to architectural exhibitions. In fact I was assistant curator for the first architectural show exhibited at TMOCA for its opening in October 1977, an exhibition that covered the "Early Industrial Architecture of Iran."
Many architects' sketches were selected for acquisition in those early days of TMOCA, mostly from the famous star-architects of that period, and some of them were delivered and some not, because of the turbulent times at the beginning of the Revolution. After the Revolution there never was an architectural department in TMOCA, although Sami-Azar, who was its director for eight years, was an architect himself. As a result, all the acquisitions we have in terms of architectural drawings date from the short period of one and a half years before the Revolution.
It is a fact that after the Revolution, TMOCA did not acquire any new works from international artists or architects and dwelt on expanding its collection of Iranian art, but in a revolutionary country at the grips of war for eight years and under heavy economic sanctions for twenty years, this is quite understandable.
Therefore what we are now showing at the Venice Biennale comes from the pool of modern and post-war contemporary art acquired during Diba's directorial period – 1977-1978 – and reflects what was important in those years.The absence of Iranian architects in the permanent collection of TMOCA – apart from Seyhoun – can only be explained by shortsightedness and 'westoxication' (a term coined by Jalal Al Ahmad to mean the fatal attraction of the West) of the architectural curator who was certain that there would always be time to acquire Iranian architects' sketches and drawings, not foreseeing the sweeping revolution that would reshape the country.
TMOCA acquired one of Pomodoro's famous spherical sculptures, *Rotating First Section, no3*, in 1977, at a time when he was not yet the universally acclaimed sculptor that he is today. The Faiznia Family Foundation sponsored the restoring of this work at TMOCA and unveiled it in a ceremony entitled 'Dusting the Earth' in January 2015.

Mi ricordo anche di quando Diba ci raccontò del suo sogno per l'intero quartiere di Kargar Street, quando stavamo tutti lavorando in un'area comune in un TMOCA semi-finito, prima che venisse aperto al pubblico. Lui voleva che tutta l'area divenisse un'asse culturale. C'erano il parco, il Museo del Tappeto e il TMOCA. Ci sarebbero volute semplicemente delle gallerie private, dei bar, delle librerie… sull'altro lato della strada.
E' per questo che rimpiange così tanto di aver dovuto lasciare l'Iran dopo soli dodici anni di lavoro…

Footnotes:

1. José Luis Sert introduced Urban Design into the Curriculum of the Harvard Graduate School of Design 50 years ago
2. www.kamrandiba.com
3. *Kamran Diba Building and Project*, p.8
4. *The Garden In Between Two Streets*, p.64
5. Ibid, p.64
6. Ibid, p.22
7. Ibid, p.123
8. Ibid, p.159
9. Ibid, p.154
10. Ibid, p.166
11. Ibid, p.22
12. *Kamran Diba Building and Project*, p.11
13. *The Garden In Between Two Streets*, p.106

Architettura iraniana moderna

Molti architetti dell'epoca usavano elementi formali dell'architettura iraniana o popolare per creare la nuova architettura iraniana, come Godard, Siroux, Seyhoun, Farmanfarmaian (Padiglione iraniano all'Expo di Montreal nel 1968), Sardar-Afkhami (Teatro della Città), Ardalan (Centro del Management), e Amanat, che costruì l'Icona architettonica di Teheran, la Torre Azadi. Ma Diba stava cercando di utilizzare i paradigmi dell'architettura iraniana, non di ricostruirne gli elementi formali. Forse i lucernari del TMOCA riflettono maggiormente l'influenza di Ardalan, che all'inizio collaborò brevemente al progetto del TMOCA. Diba scrive: "Uno dei miei sforzi era quello di scoprire ed esibire i segreti dell'architettura iraniana popolare. Non vi è alcun dubbio che le credenze, le norme culturali, i canoni che regolavano la proprietà delle terre nei villaggi, e le condizioni climatiche fossero tutti interconnessi e avessero un effetto sulla creazione e sulla crescita di schemi architettonici popolari" .
La gerarchia tra spazi pubblici e privati è uno dei maggiori principi dell'organizzazione spaziale nell'architettura iraniana ed è assolutamente rispettato nel TMOCA. Poiché il "museo" in quanto tipologia di edificio non esiste nella storia della nostra architettura, io credo che questo edificio segua la tipologia della madrasa, delle scuole religiose costruite in tutto il mondo islamico, con una rete di locali intorno a un cortile centrale. Il cortile e *l'ivan*, la terrazza che dà sul giardino, sono i paradigmi più tipici dell'architettura iraniana, e sono convinta che la terrazza del bar sia *l'ivan* del TMOCA. Al di là di qualsiasi altro paradigma, Diba cercava sempre di creare un senso di gioia e leggerezza esistenziale nei suoi edifici. Ho lavorato a lungo in questo museo e posso testimoniare il suo successo nell'aver creato un tale stato d'animo.

of vernacular Iranian architecture. There is no doubt that beliefs, cultural mores, land ownership regulations in villages, climatic conditions, were all interconnected and had an effect on the creation and growth of vernacular fabrics." 12
Hierarchy from public to private spaces is one of the main principles of space organization in Iranian architecture, and it is totally respected in TMOCA. Since "museum" is a type of building that does not exist in our history of architecture, I think this building follows the typology of *madrasa*, the scholastic schools built all over the Muslim world, with a ring of rooms around a central courtyard. Courtyard and *ivan*, the terrace overlooking the garden, are the most prototypical paradigms of Iranian architecture, and I think the terrace of the coffee shop is the *ivan* of TMOCA. More than any other paradigm, Diba was always trying to create a mood of joyfulness and lightness of being in his buildings 13, and having worked for a long time in this museum, I can bear witness to its success for creating this mood.

I also remember, from the times when we were all working in a common space in a semi-finished TMOCA before its opening, that Diba told us about his dream for the whole neighborhood of Kargar Street: he meant it to become a cultural axis; the park was there, the Carpet Museum and TMOCA were there; all was needed was a number of private galleries, cafés, bookshops… along the other side of the Street.
This is why he regrets so much having had to leave Iran after only twelve years of work…

il loro numero era limitato, mentre il TMOCA dava l'opportunità a TUTTI gli artisti iraniani di riconsiderare la propria produzione artistica guardando direttamente le opere dei grandi maestri dell'arte occidentale. Lo stile chiamato "Saqakhaneh" da Karim Emami e "arte da Shah Abdol Azim" da Siavash Armajani, che già ambiva a integrare arti iraniane e occidentali, è ben rappresentata grazie alle opere di cinque dei suoi maggiori pionieri: Tanavoli, Zendehroudi, Saidi, Sepehri e Mohassess. Diba chiama lo stile Saqakhaneh "pop art" poiché utilizza elementi culturali popolari e produce arte moderna. Scrive: "Ero e sono tuttora convinto che potremmo scavare nel cuore della Modernità e ottenere standard internazionali di produzione artistica, gli standard del primo mondo, e a questo modo potremmo promuovere le qualità dimenticate o nascoste della nostra cultura". Diba creò una vasta collezione di arte occidentale e iraniana per il TMOCA ed era convinto che, appendendo tele di artisti contemporanei iraniani accanto a quelle di grandi maestri occidentali come Picasso, il valore e l'effetto delle opere iraniane ne sarebbero risultati trasformati. Queste doppie mostre di arte iraniana e arte occidentale diedero maggiore fiducia agli artisti iraniani. I curatori europei e americani hanno cominciato a prestare attenzione solo di recente alle "Modernismi alternativi", cioè alla produzione artistica di paesi in via di sviluppo, o anche semplicemente di paesi non-europei o non-americani che hanno percorso cammini differenti per raggiungere la loro arte moderna. L'integrazione dell'arte occidentale nell'arte iraniana richiedeva una profonda conoscenza dei movimenti artistici occidentali, e il TMOCA offrì a tutti questa opportunità.

production, the standards of the first world, and by doing so promote the forgotten or hidden qualities of our own culture."11

Diba created an extensive collection of western and Iranian art for TMOCA and was convinced that by hanging works of contemporary Iranian artists next to great western masters like Picasso, the value and effect of the Iranian works would be transformed. These dual exhibitions of Iranian and western art gave more confidence to Iranian artists. Only recently have European and American curators paid attention to "Alternative Modernisms," that is the art productions of developing countries or simply non-European and non-American countries that have undergone different paths to achieve their modern arts. Integrating Western art into Iranian art demanded a deep knowledge of the art movements of the West, and this opportunity was given to all by TMOCA.

Iranian Modern Architecture

Many contemporary architects used formal elements of Iranian or vernacular architecture to create new Iranian architecture, namely Godard, Siroux, Seyhoun, Farmanfarmaian (Iran Pavilion in Montreal Expo of 1968), Sardar-Afkhami (City Theater), Ardalan (Management Center) or Amanat who built the architectural Icon of Tehran, Azadi Tower. But Diba was trying to use the paradigms of Iranian architecture, not to rebuild its formal elements. Maybe the light wells in TMOCA reflect more the influence of Ardalan who shortly collaborated on TMOCA's project at the beginning. Diba writes: "One of my efforts was to discover and display the secrets

L'accesso all'arte e alla cultura occidentale

L'arte è sempre il livello più profondo e raffinato di una cultura. Nello stesso modo in cui i musei occidentali avevano cominciato a collezionare arte orientale quattro secoli prima per poter studiare le civiltà orientali, Diba era convinto che anche noi avessimo bisogno di collezionare l'arte occidentale e studiarne la civiltà. Scrive: "Seguire pedissequamente i modelli occidentali restava una cosa superficiale, e dunque mancava la profondità necessaria per raggiungere la [vera] modernizzazione" . Il TMOCA ci offrì l'accesso a una collezione d'arte occidentale che fu un'apertura sulla civiltà occidentale e costituì la dimensione estetica oltre che spirituale della nostra modernizzazione.
Diba sapeva bene che il progresso materiale deve essere accompagnato da un progresso non-materiale. Lamentava anche fortemente l'Orientalismo prevalente al tempo in Occidente. Scrisse: "Era brutto il fatto che alcuni critici stranieri non ci percepivano [noi iraniani] come meritevoli di studiare l'arte e la cultura internazionali. Non hanno alcuna idea dei progressi artistici della società iraniana e del suo bisogno di nutrirsi di cultura globale".

Arte iraniana moderna

La presenza del TMOCA a Teheran creò un ponte tra la produzione d'arte in Iran e in occidente. Numerosi artisti iraniani si erano recati in Europa o negli Stati Uniti, o vi avevano studiato e costruito dei piccoli ponti tra la loro arte e le pratiche occidentali, ma

Constituted our aesthetic and spiritual dimensions of modernization.
Diba knew well enough that materialistic progress must be accompanied by non-material progress. He also deeply deplored the Orientalism that prevailed at the time in the West and wrote that "It was ugly that some foreign critics did not see us [Iranians] as worthy of studying International art and culture; they have no idea of the artistic advancements of Iranian society and its need for feeding on global culture."9

Modern Iranian Art

The presence of TMOCA in Tehran created a bridge between art production in Iran and the West. Many Iranian artists had travelled to Europe or the US, or studied there and built small bridges between their own art and western practices, but their number was limited, whereas TMOCA gave the opportunity to ALL Iranian artists to reconsider their artistic production by looking straight at the works of the great masters of Western art. The style which was branded as "Saqakhaneh" by Karim Emami and called "Shah Abdol Azim art" by Siavash Armajani, already aimed at integrating Iranian and Western arts, represented in the works of five of its main pioneers: Tanavoli, Zendehroudi, Saidi, Sepehri and Mohassess. Diba calls this Saqakhaneh style "pop art"10 for it uses popular cultural elements and produces Modern art, and writes: "I was and am convinced that we could dig into the heart of Modernity and have international standards for our artistic

L'arte della visita al Museo

Prima dell'apertura del TMOCA, la maggior parte dei musei iraniani erano luoghi defunti, dedicati specificamente a mostrare artefatti, e all'interno dei quali non si svolgeva alcuna attività sociale. Nell'architettura del TMOCA invece erano già programmate diverse attività sociali e culturali, che attraevano là molti giovani: la cineteca, la biblioteca con la sua vasta collezione di libri d'arte, il bar con vista sul parco, il giardino di sculture, il negozio di libri e articoli da regalo… Negli anni settanta anche la maggior parte dei musei in occidente cercavano di attrarre un maggior numero di visitatori con tali attività. Il TMOCA divenne IL luogo d'incontro per artisti, studenti d'arte, e intellettuali, e lo è ancora oggi.
Le mostre tenute al TMOCA durante la sua fugace esistenza prima della Rivoluzione – dall'ottobre 1977 al febbraio 1979 – erano talmente specializzate che si potevano spostare facilmente in occidente. Diba dice che voleva creare un ponte tra l'Iran e l'occidente, dato che credeva che già allora appartenessimo al mondo globale. Negli anni settanta ancora non esisteva un dibattito su globale/locale – si sarebbe aperto dopo la caduta del muro di Berlino – quindi Diba era in anticipo sui tempi di almeno due decadi. L'architetto credeva che visitare i musei fosse un bisogno umano fondamentale, e scrive: "[visitare il] museo è un bisogno urbano fondamentale, un bisogno spirituale fondamentale" . La sua visione della società iraniana negli anni settanta era così avanzata che credeva nell'integrazione di arte e vita, soprattutto a Teheran dove il diluvio di petrodollari stava trasformando la città in una Cosmopoli.

Gift shop… In the 1970's most museums in the West were also trying to attract more visitors with these same activities. TMOCA became THE gathering place for artists and art-students, and intellectuals, and still is today.
The exhibitions held in TMOCA, during its short life before the Revolution – October 1977 to February 1979 – were so specialized that they would easily travel to the West. Diba says that he wanted to create a bridge between Iran and the West, for he believed that we already belonged to a global world. In the 1970's there was no discourse on global-local issues yet -- this would happen after the falling of the Berlin wall –so Diba was precocious by at least two decades. He believed that going to museums is a basic human need and writes: "museum [-going] is a basic urban need, a basic spiritual need.« 7 His view of Iranian society in the 1970's was so advanced that he believed in the integration of art and life, especially in Tehran where the pouring of petro-Dollars was transforming the city into a cosmopolis.

Access to Western Art and Culture

Art is always the deepest and most refined layer of a culture. Just as western museums had begun, four centuries earlier, to collect Oriental art in order to study the civilizations of the East, Diba believed that we needed to collect Western art and study their civilizations. He writes; "Following western models remained superficial and lacked the depth that was the necessity for achieving [true] modernization."8 TMOCA gave us access to a western art collection which was a window into Western Civilization and

E successe proprio quello: sembra che una parte dell'Europa o degli Stati Uniti sia stata trasportata a Kargar Street, e non solo l'edificio ma anche ciò che contiene, seppure con la differenza che la sua architettura è contemporaneamente moderna, occidentale, e anche decisamente iraniana, perché se non fosse stato così la gente non si sarebbe sentita così legata a questo edificio. Molti giornalisti stranieri hanno scritto che quando hanno visitato il TMOCA pensavano di trovarsi a New York o a Parigi !
Dobbiamo anche ricordarci che tre altri musei furono costruiti allo stesso tempo del TMOCA, ovvero il Museo del Tappeto, il Museo Reza Abbasi e il Museo del Vetro e della Ceramica, ma nessuno di questi riuscì nella missione culturale che il TMOCA si era prefisso.

Questo museo incoraggiava nuove norme culturali su ben quattro fronti:
-Imparammo l'arte della visita al museo e come goderla.
-Ottenemmo l'accesso all'arte e alla cultura occidentali, che diedero una dimensione estetica al processo di modernizzazione che stavamo attraversando.
-L'arte iraniana divenne permeabile all'arte occidentale, e ciò rese la nostra arte contemporanea più matura.
-Finalmente, il miscuglio dell'architettura tradizionale iraniana con l'architettura occidentale moderna creò il nuovo stile d'architettura iraniano/moderno.

New York or Paris while in this museum! 6
We must also remember that three other museums were built at the same time as TMOCA, namely the Carpet Museum, the Reza Abbassi Museum and the Glass and Ceramic Museum, but none of them achieved the cultural mission that TMOCA had set for itself.

This museum fostered new cultural norms on four fronts:
-We learnt the art of museum going and how to enjoy it.
-We gained access to Western art and culture, which gave an aesthetic dimension to the modernization process we were undergoing.
-Iranian art became permeated with Western art and this made our Contemporary art more mature.
-Finally mixing Iranian vernacular architecture with modern architecture of the West created the new architectural style of Modern-Iranian.

The Art of Museum Going

Before the opening of TMOCA, most Iranian museums were dead spaces specifically dedicated to showing artifacts, with no social activities taking place in them. But TMOCA had several social and cultural activities programmed into its design that brought many young people to it: the cinematheque, the library with its vast collection of art books, the coffee shop overlooking the park, the sculpture garden, the book and

La direzione in cui si svolge la visita al Museo passa attraverso sei gallerie rettangolari di forma allungata e una quadrata, connesse da larghi corridoi che discendono con un angolo molto morbido e ci riportano al livello più basso aperto al pubblico della rampa principale nella sala d'ingresso, in modo che terminiamo la visita nello stesso luogo nel quale l'avevamo cominciata, anche se due livelli più in basso. La rampa poi scende ulteriormente alle sale di servizio, ma è chiusa al pubblico. Le gallerie racchiudono un giardino di sculture terrazzato su quattro livelli, al quale si può accedere tramite la sala d'ingresso principale e la galleria quadrata. Il giardino di sculture è come un gioiello, abbracciato da lucernari coperti di bronzo da ogni lato. E' un peccato che invece di aver lasciato ossidare il bronzo in tonalità verde-turchesi, lo si sia dipinto ricoprendolo di un marrone scuro.

La promozione della cultura attraverso l'architettura

Il TMOCA è senza alcun dubbio l'edificio più importante costruito da Diba dal punto di vista della cultura. Nel 1977 avevamo già numerosi musei in Iran: il Museo Archeologico costruito da Godard e Siroux, il Museo Nazionale costruito da Hossein Amanat, il Museo dell'Azerbaijan costruito sempre da Godard… ma la maggior parte erano semplicemente edifici senza vita. Diba voleva costruire un museo dell'ultima generazione, che fosse alla pari con i musei di livello internazionale, per la gente iraniana. Scrive: "Volevo creare la possibilità di visitare i musei di Parigi, Londra o New York, che esisteva soltanto per una certa classe sociale [o per me stesso], per l'intera popolazione iraniana" .

The galleries enclose a sculpture garden that is terraced in four different levels based on the paradigm of our tratiditional gardens and is accessible from the main entrance hall and the square gallery. This sculpture garden is like a jewel embraced on all sides by the copper-covered light wells. It is regrettable that instead of letting the copper weather into shades of turquoise green, it has been painted over in dark brown.

The Promotion of Culture through Architecture

Without doubt, from a cultural dimension, TMOCA is the most important building designed by Diba. In 1977 we already had many museums in Iran – the Archaeological Museum designed by Godard and Siroux, the National Museum designed by Hossein Amanat, the Azarbaijan Museum again by Godard… -- but most of these museums were lifeless buildings. Diba wanted to build a state of the art museum on a par with world-class museums for the people of Iran. He writes "I wanted to create the possibility, that a certain social class [or myself] had to visit museums in Paris, London or New York, for the entire population of Iran."5
And this is exactly what happened: it looks as though a part of Europe or US has been carried to Kargar Street, not only the building but its contents as well, with the difference that its architecture was at once Modern and Western but also definitely Iranian, for if it had not been so, people could not have felt so close to this building. Many foreign journalists, visiting TMOCA, have written that they thought they were in

L'asse dei volumi del Museo forma un angolo a 45 gradi con la strada, in modo da conferirgli la migliore luce indiretta – da nord-est – tramite i lucernari, e anche come ammiccamento all'architettura delle nostre moschee. Poiché l'asse delle moschee è orientato in direzione della Mecca, succede raramente che esse seguano l'asse delle strade lungo le quali sono costruite. Diba illustrò questo cambiamento di assi nel piccolo spazio da preghiera che progettò per il Carpet Museum (Museo del Tappeto). Solitamente questa variazione d'asse tra edifici religiosi e secolari – la cui più celebre illustrazione si trova forse nella pianificazione della moschea principale nella Piazza Naqshe Jahan a Isfahan – crea spazi di transizione serpeggianti a zig-zag davvero eccitanti, presenti anche nel TMOCA.
Le pietre larghe e rozzamente sgrossate delle facciate conferiscono volutamente all'edificio l'aspetto di una fortezza – *ghal'e*, ma comunque di un castello invitante piuttosto che imponente. Il calcestruzzo grezzo a vista, sia all'esterno sia all'interno del museo, gli attribuisce un aspetto Brutalista.
Quando entriamo nel TMOCA e ci rechiamo nella sala principale del museo, i nostri occhi si alzano immediatamente per vedere i quattro enormi lucernari sul soffitto, e pensiamo all'architettura popolare del deserto di Yazd e di Kashan. Il nostro sguardo si rivolge poi immediatamente al vuoto sottostante e alla rampa in discesa. Come seconda reazione pensiamo che si tratti dell'opposto del Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright a New York. Percepiamo il concetto principale dell'edificio proprio in questo effetto iniziale: un ibrido di architettura popolare iraniana e di architettura moderna occidentale.

happens that they follow the axis of the streets on which they are built; Diba illustrates this shift of axes in the small prayer space he designed for the Carpet Museum, and in general this shift of axis between religious and common buildings – most famously illustrated in the site planning of the main mosque in Naqshe Jahan Square in Isfahan – creates very exciting twisting and turning transitional spaces, which are also present in TMOCA.
The large rough-cut stones of the façades purposefully give the building the aspect of a fortress – *Ghal'e*, nevertheless not imposing but rather an inviting castle. The rough exposed concrete, both outside and inside the museum, gives it a Brutalist aspect.

Upon entering TMOCA and into the main hall of the museum, our eyes immediately lift up to the four huge light wells of the roof, and we think of our vernacular desert architecture in Yazd and Kashan; and then immediately fall down to the void underneath them and to the ramp going down; and our second reaction is that this is the reverse of Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum in New York. In this first affect we perceive the main concept of the building: a hybrid of vernacular Iranian and modern western architecture.
The direction of the museum visit goes through six elongated rectangular and one square galleries, connected by large corridors that slope down with a very smooth angle and takes us back to the lowest public level of the main ramp of the entrance hall, so that we end our visit in the very space where we begun it, but only two levels down. The ramp then continues downward to the servicing functions, but it is closed to the public.

concetto a realtà compiuta nell'ottobre 1977. È il museo più visitato dell'Iran. Contiene 5,000 m2 di area edificata e 2,000 m2 di spazi espositivi – una proporzione estremamente corretta tra area costruita e spazio espositivo anche rispetto ai criteri odierni. L'edificio include un auditorium, un bar, una biblioteca e una libreria, uffici amministrativi, spazi per uffici dedicati alla preparazione delle mostre, due magazzini sotterranei per la conservazione delle opere, un grande dipartimento di fotografia e vari locali adibiti ad altre funzioni pratiche.
E' stato costruito sul lato est di Kargar Street e si trova all'interno del Parco Laleh, disegnato da Ian McHarg, l'autore di *Design With Nature* [Progettare con la natura]. McHarg è considerato il padre dell'architettura del paesaggio che tiene conto dell'ambiente, ed è interessante notare come il Parco Laleh sia l'unico progetto paesaggistico che portò a termine durante la sua vita.
Dal livello della strada, il museo rivela un complesso di volumi di bassa statura, che ricordano la nostra architettura tradizionale del deserto, e che appaiono più come l'intelaiatura urbana delle città del deserto che non come un singolo edificio. Lo stesso Diba dice di aver strutturato l'organizzazione del museo come la pianificazione di una città: l'ingresso principale sarebbe quindi la piazza principale della città, circondata da gallerie su ogni lato… Questi diversi volumi seguono i contorni del terreno e scendono nel parco, così che percepiamo l'edificio come costituito di un solo piano quando in realtà ne contiene ben quattro, con numerosi livelli intermedi. L'architetto del Palazzo Ali Qapu [di Isfahan] aveva già utilizzato questo paradigma nell'epoca safavide. Ali Qapu ha l'aspetto di un monumento a tre piani, ma in realtà ne contiene sette.

coffee shop, a library and a bookshop, administrative offices, service spaces dedicated to preparation of exhibitions, two conservation vaults, a large photography department and various utility areas.
It is built on the eastern side of Kargar Street and is located in Laleh Park designed by Ian McHarg, author of *Design With Nature*. McHarg is considered the father of environmental landscape design and it is interesting to note that Laleh Park is the only landscape project he executed while he was alive.
From the street level the museum reveals a complex of low height volumes, which are reminiscent of our vernacular desert architecture, reading more like the urban fabric of desert towns than a single building. Diba himself says that he structured the organization of the museum as a town plan: the main entrance hall being the main square of the town and the galleries all around it… These various volumes follow the contours of the land and descend into the park, so that we read this building as one-story architecture whereas it actually has four floors with many different levels in between. The architect of the Ali Qapu Palace already used this paradigm in Safavid times: Ali Qapu reads as a three-story monument whereas it actually has seven floors.
The axis of the museum volumes forms a 45 degree angle with the street in order to give the best indirect lighting – north-east – from the light wells, but also in a wink to our mosque architecture: because the axis of mosques is the direction of Mecca, it rarely happens that they follow the axis of the streets on which they are built; Diba illustrates this shift of axes in the small prayer space he designed for the Carpet Museum, and in general this shift of axis between religious and common buildings – most famously

che possiamo facilmente scoprire analizzando ciascuno dei suoi progetti, è la loro dimensione di promozione della cultura.

Diba è uno dei rari architetti che hanno compreso a fondo la dimensione fondatrice di cultura dell'architettura. Scrisse che "Furono gli architetti a portare la modernità in Iran e a cambiare proprio la struttura della società rompendo la tradizione religiosa e culturale di andarooni-birooni" , riferendosi alla divisione tra spazi pubblici e privati nell'organizzazione spaziale delle case tradizionali iraniane. Questo è l'aspetto più cruciale dell'architettura di Diba, poiché pur costruendo solo pochi edifici in Iran cambiò di fatto la nostra cultura su molti fronti e in modo estremamente consapevole, visto che sapeva esattamente quale tipo di effetti intendeva creare. Ha scritto ripetutamente che "quando pianifico un edificio, cerco di creare un evento sociale" . Oppure, sostiene che "l'architetto è simile al regista di teatro, con la differenza che a teatro i protagonisti sono i personaggi già specificati [dal testo], mentre in architettura non lo sono, ma vanno indovinati e diretti" . Quando l'indovinare diventa una parte del processo di pianificazione, il risultato è invariabilmente flessibile e non è funzionale su un solo livello. Gli spazi di Diba sono sempre multi-funzionali, colmi di significati e in ultima analisi pluralistici.

L'architettura del Museo d'Arte Contemporanea di Teheran

Il Museo d'Arte Contemporanea di Teheran (TMOCA) mise nove anni a trasformarsi da

Diba is one of the rare architects who have deeply understood this culture-making dimension of architecture. He writes; "It was architects who brought modernity to Iran and changed the very fabric of society by breaking the religious and cultural traditions of andarooni-birooni," 2 referring to the division of private and public spaces in the spatial organization of traditional Iranian houses. This is the most important aspect of Diba's architecture, because by creating a few buildings in Iran, he changed our culture in many ways, and he did so in a very conscious way, for he knew exactly what affects he wanted to create. He has repeatedly written: "When designing a building, I try to create a social event."3 Or he claims, "The architect is akin to the theater director, with this difference that in theater the protagonists are all specified characters, while in architecture, they are not and must be guessed at and directed."4 When "guessing" becomes part of the design process, the result is invariably flexible and not one-dimensionally functional; Diba's spaces are always multi-functional, layered with meaning and ultimately pluralistic.

The Architecture of the Tehran Museum of Contemporary Art

The Tehran Museum of Contemporary Art (TMOCA) took nine years from conception to completion in October 1977; it is the most visited museum in Iran. TMOCA has 5000 m2 of built area and 2000m2 are devoted to exhibition spaces: this is a very healthy ratio of built area to exhibition space even by today's standards. It includes an auditorium, a

MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA DI TEHERAN

Le liste di criteri per creare buona architettura variano da un architetto all'altro, e sono quasi infinite, eppure due criteri che si vedono sempre nelle opere di Kamran Diba sono l'impatto della sua architettura nella creazione di nuove norme e comportamenti culturali, e la contestualità della maggior parte dei suoi progetti.

Diba introdusse la disciplina del "disegno urbano" nel curriculum della facoltà di architettura dell'Università di Teheran quarant'anni fa, quando tale disciplina era piuttosto nuova anche negli Stati Uniti. Soltanto adesso, da una decina d'anni a questa parte, gli architetti hanno cominciato a parlare di architettura "constestuale" e affermano che ogni progetto richiede il proprio unico processo di design a seconda del contesto nel quale si trova: sociale, urbano, geografico, climatico, estetico… un contesto unico.

I progetti di Diba coprono una vasta gamma di stili, tutti diversi fra loro a seconda dei contesti nei quali si trovano. Tutti i suoi progetti presentano le seguenti qualità: stanno bene nel loro sito, hanno una scala appropriata, e dialogano bene con i dintorni fisici e sociali. Una delle maggiori qualità degli edifici di Diba è che, non appena entrati, si ha l'impressione che ogni edificio sia sempre stato là e che appartenga al luogo dove si trova. Che forte senso di luogo, o genius loci, posseggono, come sono invecchiati bene, che buona relazione hanno sviluppato con la strada, i pedoni, il paesaggio, e infine come è stato ben integrato il tutto! Diba apprese queste abilità dalla sua esperienza di design urbano, che gli fece sempre percepire un progetto più vasto collegato a un'area della città al di là del singolo edificio. Ma la caratteristica più importante degli edifici di Diba,

TEHRAN MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

The list of criteria for creating good architecture varies from one architect to another, and is almost limitless, but two criteria that are always visible in Kamran Diba's works are the impact of his architecture on creating new cultural norms and mores, and the contextuality of most of his projects.

Diba introduced the discipline of 'Urban Design' in the curriculum of Tehran University's Faculty of Architecture forty years ago, when this discipline was quite new even in the US.1 It is only in the last decade that architects have started talking about 'contextual' architecture and contending that each project requires its own unique design process because of the context in which it is placed: the social context, the urban, geographic, climatic, aesthetic one… a unique context.

Diba's projects cover a vast array of various styles, each differing according to the context it is placed in. All of his projects have the qualities of sitting well on their site, having an appropriate scale, and responding well to their social and physical surroundings. One of the main qualities of his buildings is that, right upon entering any of them, one feels the building has always been there and belongs to the place where it is located. What a strong sense of place, or genius loci they have, how well they have aged, what a good relationship they have with the street, the pedestrians, the landscape, and finally how well has everything been integrated! Diba learnt these skills from his experience of urban design, which has always made him perceive a larger project, connected to a particular part of the city, beyond the single building. But the most important characteristic of Diba's buildings, which is easily revealed in analyzing each of his projects, is their culture-fostering dimension.

Architettura al Museo d'Arte Contemporanea di Tehran: Il Museo e la collezione permanente

Faryar Javaherian

Architecture at the Tehran Museum of Contemporary Art: The Museum and its Permanent Collection

estetica al processo di modernizzazione che stavamo attraversando; l'arte iraniana divenne permeabile all'arte occidentale, e ciò rese la nostra arte contemporanea più matura; e finalmente, il miscuglio dell'architettura tradizionale iraniana con l'architettura occidentale moderna creò il nuovo stile d'architettura iraniano/moderno, che molti architetti, compresa la sottoscritta, praticano tuttora. Quarant'anni dopo, l'edificio di Diba è in buona salute, vive, ed è IL luogo d'incontro per eccellenza per artisti e amanti dell'arte, soddisfacendo dunque tutti i criteri cari ad Aravena.
La mostra contiene perciò un'illustrazione generosa dell'edificio museale. Per far entrare i visitatori nel Museo, ho deciso di replicare la Galleria 9, dedicata alle mostre d'architettura prima della rivoluzione quando Diba stesso ne era il direttore. Spero che l'architettura del Museo d'Arte Contemporanea di Teheran "parli" ai visitatori a Venezia tanto soavemente quanto è riuscita a fare finora con tre generazioni di cittadini di Teheran.
Infine vorrei dedicare la mostra a Parviz Kalantari, che ha sofferto un pesante infarto diciotto mesi fa e ed e rimasto paralizzato, per lasciarci due giorni fa, guisto prima della rilettura di questo testo.

Vorrei anche ringraziare Maneli Keykavoussi che mi ha dato l'eccellente idea di replicare una delle gallerie del TMOCA nel padiglione iraniano.
Infine, ma non con minore importanza, sono estremamente grata a Majid Mollanoroozi, Direttore del TMOCA, per avermi affidato questo compito.

Faryar Javaherian
Partner Principale, Gamma Consultants
Teheran, 23 maggio 2016

Therefore the exhibition includes a generous illustration of the building of the Museum, and in order to let the visitors inside the Museum, I have decided to replicate Gallery 9, which was devoted to architectural exhibitions before the Revolution, when Diba himself was the Director. I hope that the architecture of the Tehran Museum of Contemporary Art may 'speak' to the Venice visitors as sweetly as it has spoken to three generations of Tehranis.
Finally I want to dedicate this exhibition to Parviz Kalantari who suffered a massive stroke eighteen months ago, lying in bed paralysed, and who just sadly passed away two days ago.

I also want to thank Maneli Keykavoussi who gave me the brilliant idea of replicating one of TMOCA's galleries in the Iranian pavilion.
Last but not least, I am most grateful to Majid Mollanoroozi, Director of TMOCA, for entrusting this task to me.

Faryar Javaherian
Principal Partner, Gamma Consultants
Tehran, May 23, 2016

E' improbabile che rappresenti la realtà, ma piuttosto cattura un'idea… Il disegno è il ricordo dell'idea che all'origine me l'ha fatto registrare… questa connessione viscerale non può essere replicata da un computer." Comprensibilmente, Graves era il relatore principale al simposio, e terminò la presentazione enfatizzando vivacemente la differenza tra disegni computerizzati e disegni fatti a mano. "Io trovo che questi [i disegni fatti a mano] siano completamente diversi dai disegni parametrici che permettono al computer di generare forme a partire da una serie di istruzioni… quei disegni sono complessi e interessanti a modo loro, ma manca loro il contenuto emotivo di un disegno fatto a mano."
Sono molto felice di poter includere nella mostra dieci disegni dello stesso Michael Graves, che hanno messo trentanove anni ad approdare nella Collezione Permanente del Museo di Arte Contemporanea di Teheran. Furono acquistati prima della Rivoluzione, ma non furono mai consegnati date le turbolenze dei tempi. Se ne stavano tranquillamente seduti nell'ufficio di Graves, prima di arrivare finalmente al loro legittimo proprietario.
La collezione permanente del Museo d'Arte Contemporanea contiene numerosi disegni d'architettura di architetti rinomati come Houshang Seyhoun, Leon Krier, Robert Stern, ma nessuno mi rende tanto felice quanto i dieci disegni di Michael Graves. In primo luogo perché dovetti combattere, insieme a molti altri, per portarli "a casa" – mi sono infatti recata ben due volte all'Aja per recuperarli. In secondo luogo, ammiro l'integrità della persona che si cela dietro l'architetto. Ho anche scelto molte altre opere che mostrano l'architettura, lavori che hanno dormito in deposito durante gli ultimi quarant'anni. Ma più che mostrare le opere della collezione permanente – le perle – intendo mostrare la conchiglia che le ha rinchiuse: il museo stesso, e desidero quindi onorare il tema scelto da Aravena illustrando un "caso esemplare di architettura che… fece davvero la differenza."
Kamran Diba lavorò nove anni dal suo concepimento alla realizzazione, finché non potè eventualmente offrire il Museo di Arte Contemporanea agli abitanti di Teheran nel 1977. Infatti questo edificio fu, ed è ancora, un regalo alla megalopolis di Teheran. Cambiò la nostra cultura su quattro fronti diversi: imparammo l'arte della visita al museo e come goderla. Ottenemmo l'accesso all'arte occidentale, che diede una dimensione

---

The designs are complex and interesting in their own way, but they lack the emotional content of a design derived from hand."
I am very happy to include in this exhibition ten sketches by Michael Graves HIMSELF, which have taken thirty-nine years to land in the Permanent Collection of the Tehran Museum of Contemporary Art. They were purchased before the Revolution, but not delivered because of turbulent times. All these years they were quietly sitting in Graves's office to finally turn up at their rightful owner's.
The Permanent Collection of the Tehran Museum of Contemporary Art has many architectural sketches by renowned architects such as Hushang Seyhoun, Leon Krier, Robert Stern, but none of these afford me as much pleasure as these ten drawings by Michael Graves; first because I had to fight, along with many other people, to bring them home --I went to The Hague twice in order to recover these drawings, and secondly because I admire the integrity of the man behind the architect. I have also chosen many other works showing architecture, works that have been asleep in storage for the last four decades. But more than presenting the artworks from its permanent collection – the pearls – I want to show the shell which has been sealing them: the museum itself, and thus honour Aravena's theme by illustrating an "…exemplary case where architecture did… make a difference."
It took Kamran Diba nine years, from concept to its realisation, to finally offer the Tehran Museum of Contemporary Art to the Tehranis in 1977, for indeed this building was and is a gift to the megalopolis of Tehran. It changed our culture on four fronts: we learnt the art of museum-going and how to enjoy it; we gained access to Western art, which gave an aesthetic dimension to the modernisation process we were undergoing; Iranian art became permeated with Western art and this made our Contemporary art more mature; finally mixing Iranian vernacular architecture with the Modern architecture of the West created the new architectural style of Modern-Iranian which many architects, including myself, practice nowadays. Forty years on, this building is well and alive and THE gathering place for artists and art-lovers, and in fact responsive to all the criteria that are dear to Aravena.

NOTA DEL CURATORE

Negli anni sessanta, Parviz Kalantari si recò a Kashan e si innamorò dell'architettura di fango del deserto. Kashan quindi – città magica dove Shah Abbas fece costruire il più maestoso dei giardini persiani, il Giardino Reale Fin, luogo di nascita di Sohrab Sepehri che vi visse infatti tutta la vita – riuscì a migrare nelle tele di Parviz. Le infinite cupole di fango sono come conchiglie che contengono perle, visto che sotto ognuna si trovano intricati motivi di mattoni, e a volte di mattonelle. Eppure Parviz, incantato dalla semplicità in modo naïf, quasi fanciullesco, era attratto dalla ruvidità della conchiglia esteriore. Iniziò a mischiare veri fango e paglia con colori ad olio, e ciò risultò nella creazione di vasti paesaggi di architettura del deserto. Le cupole iconiche che fa vedere, riferendosi a edifici molto antichi, sono poetiche dal punto di vista anatomico, e ancora fresche al giorno d'oggi. Durante gli ultimi cinquant'anni è tornato ripetutamente all'architettura del deserto iraniano, come fosse per lui un'infinita fonte d'ispirazione. L'architettura popolare del deserto iraniano, oltre a essere sostenibile, è stata costruita per sé dalla gente locale e include gioielli di bassa tecnologia, sistemi meccanici passivi e sistemi tradizionali di organizzazione spaziale che Rudofsky o Aravena venererebbero.
In quanto architetto, sono sempre stata affascinata dalle opere d'arte basate sull'architettura. L'anno scorso ho curato la mostra "Handmade: Sketches by Iranian Architects" [Fatti a mano: bozzetti di architetti iraniani] per dimostrare che i disegni d'architettura non sono un'arte perduta. Infatti nella realizzazione di un disegno d'architettura si manifesta un momento estremamente poetico, il momento in cui le idee cercano di trovare una forma, e queste forme all'inizio sono inevitabilmente ambigue. Vi è una connessione diretta tra la mano che disegna e la mente che pensa, e non riesco a vedere questa connessione diretta quando disegno sullo schermo di un computer, perché il computer non permette che esista alcuna ambiguità. Michael Graves, durante un simposio a Yale sul valore dei disegni d'architettura nel 2012, è andato ancora più lontano, dicendo: "Il disegno [d'architettura] serve come diario visuale, come registrazione della scoperta di un'architetto. Può essere semplice come un appunto di un concetto di design, oppure può descrivere i dettagli di una composizione più ampia…

CURATOR'S NOTE

In the 1960's Parviz Kalantari traveled to Kashan and fell in love with the mud architecture of the desert. And thus Kashan – this magic city where Shah Abbas built the most majestic of Persian gardens, the Fin Royal Garden, the city that was the birthplace of Sohrab Sepehri and where he also lived all his life – found its way to Parviz's canvases. The myriad domes of mud are like shells that contain pearls, for underneath each of them is a fantastic display of intricate brick, and sometimes tile designs. But Parviz, with his sense of naïve, almost childish enchantment with simplicity, was attracted to the roughness of the outer shells. He began mixing actual mud and straw with oil paints, and the result was the creation of large landscapes of desert architecture. The iconic domes he shows, referring to centuries-old buildings, are anatomically poetic and fresh even today. In the last five decades, he returned again and again to this desert architecture of Iran as though for him it were an imperishable source of inspiration. Iranian desert vernacular architecture is not only sustainable, but also made by the local people for themselves, jewels of low technology, passive mechanical systems and traditional spatial organizations that Rudofsky or Aravena would venerate.
As an architect I have always been fascinated by artworks that show architecture. Last year I curated the exhibition "Handmade: Sketches by Iranian Architects" in an effort to show that architectural drawing is not a lost art, for what happens when we draw an architectural sketch is a very poetic moment, the moment when ideas try to take on a shape, and these shapes are inevitably ambiguous at first. There is a direct connection between the hand that draws and the mind which thinks, and I fail to see this direct connection when designing on a computer screen, because the computer does not allow for ambiguity. Michael Graves went even further and in a symposium at Yale on the value of architectural drawings in 2012 said: "The [architectural] sketch serves as a visual diary, a record of an architect's discovery. It can be as simple as a shorthand notation of a design concept or can describe details of a larger composition…

va delle tradizioni socio-culturali, tribali e rurali dell'Iran. L'importanza dell'architettura nella opera di Kalantari e la sua stima per l'architettura sorpassano l'omaggio che gli si e' dato in questa mostra.
Vorrei anche ringraziare tutte le istituzioni e le persone che ci hanno aiutato e ci sono stati vicini in questo tentativo, specialmente la Faryar Javaherian, che ha curato questo evento, dall'idea a la realizzazione della mostra e la redazione del catalogo. Ringrazio anche la Fondazione Feyznia, della quale la presenza di Mazdak e Pooya Feyznia, ha avuto un ruolo notevole nella realizzazione del progetto.

Majid Mollanoroozi

The importance and the influence of Iranian-Islamic architecture, and it continuity, have attracted the attention of many Iranian and foreign artists. Vernacular Iranian architecture has been the source of inspiration for many contemporary artists, Parviz Kalantari namely, who unfortunately has been gravely ill for the past two years and sadly passed away on May 21, 2016, just when this catalogue was being printed.

In Kalantari's works the presence of vernacular architecture is the departure point for a narrative of socio-cultural, tribal and rural traditions. The importance of architecture in Kalantari's body of works and the esteem that the artist holds for architecture surpass the tribute he is given in this exhibition.
This exhibition would not have been possible without many individuals who have supported us in this endeavour and I want to thank them: Faryar Javaherian who curated the exhibition and edited the catalogue, and the Faiznia Foundation with the presence of Mazdak and Pouya Fainia who have made the most significant contribution to this project.

Majid Mollanoroozi

Prefazione del Direttore del Museo d'Arte Contemporanea di Tehran

L'Influenza del Museo di Arte Contemporanea di Tehran sul Futuro dell'Architettura

L'architettura Iraniana-Islamica, conosciuta in tutto mondo tramite i suoi famosi monumenti di diversi periodi storici, ha le sue caratteristiche specifiche. Questa architettura ha avuto la sua continuita' storica, basata su diversita' e pluralita', ed e' stata soggetto di ricerca per secoli, prima di essere marcata come Iraniana- islamica. Dunque, rimane il risultato di una precisa integrazione della tradizione e modernism, connessi tra di loro da un incrocio profondamente pensato e fertilizzato.
Oggi l'attenzione mondiale nel campo di Architettura mira sui parametri culturali locali, e nuovi approci verso l'architettura locale mista con innovazioni.
Avvenimenti Architettonici come il Biennale di Venezia ci danno la possibilita' di conoscere meglio questi movimenti internazionali nell'architettura, e ci aiuta a definire lo stato in cui si trova la nostra architettura, e a riflettere sullo sviluppo della nostra architettura, collegandoci al nostro glorioso passato con approci innovativi.
A parte la sua collezione d'arte Iraniana e internazionale, il Museo d'Arte Contemporanea di Tehran ha un numero di disegni di architettura e altre opere d'arte connesso all'architettura. Questi sono stati raramente visti o studiati. Il 15imo Biennale e' dunque un'occasione unica, per presentare questi disegni, e anche per comminciare un periodo di interconnezioni tra noi e il resto del mondo. Tramite ricerca, e l'organizzarsi di conferenze e seminari, il museo potra avere una partecipazione piu attiva agli eventi internazionali e provare un impatto piu notevole sul future dell'architettura, la continuita storica del suo patrimonio Iraniano- Islamico, ed una nuova, piu' notevole posizione internazionale.
La importanza e l'influenza dell'architettura Iraniana- Islamica e la sua continuita, hanno attratto l'attenzione di tanti artisti Iraniani e stranieri. L'architettura locale (specialmente del deserto) ha ispirato tanti artisti contemporanei come Parviz Kalantary, un nostro maestro che sfortunatamente e' stato malato per gli ultimo due anni. e ha deceduto il 21 Maggio 2016, proprio quando questo catalogo si stave pubblicanto.
Nei suoi quadri, la presenza dell'architettura locale e' il punto di partenza per una narrati

Preface of Tehran Museum of Contemporary Art Director

TMOCA's Impact on the Future of Architecture

Iranian Islamic architecture, known throughout the world by its famous monuments from various historical periods, has specific characteristics. It has enjoyed a general historical continuity based on diversity and plurality and has been the subject of research for centuries, before being branded as "Iranian-Islamic." This architecture is the result of precise integration of tradition and modernism linked together by a thoughtful cross-fertilisation of each other. Today we notice world-wide a special attention given to local cultural parameters and new approaches to vernacular architecture, mixed with innovation.
Architectural events such as the Venice Biennale give us the possibility of better knowing these international architectural movements, helping us to define the status of Iranian contemporary architecture, reflecting upon the development of our architecture and interconnecting our glorious past with innovative approaches.
Besides its collection of Iranian and international art, TMOCA has a number of architectural sketches and other artworks related to architecture. These have seldom been seen or studied. This exhibition is a unique opportunity for presenting them in the 15th Architectural Biennale, and the beginning of a new dynamic period of interconnections between TMOCA and the rest of the world. Through research and the organization of conferences and seminars, and more active participation in international events, TMOCA may have an impact on the future of architecture, the historic continuity of its Iranian-Islamic heritage and a new international position.

preambolo se non l'inizio di una corrente creativa e possente nell'archittetura iraniana contemporanea. L'architettura iraniana prospererà con i lineamenti locali e lo sguardo universale.

Ali Moradkhani

Venice Biennale is a place of dialogue and interaction for international architecture and it is important that Iranian architecture would have an effective and active participation presenting distinguished architectural works. I hope that Iran's participation in the 15th Venice Biennale would be a new beginning for creative and significant Iranian contemporary architecture, so it could progress with its local characteristics while corresponding to international perspectives.

Ali Moradkhani

Prefazione Del Viceministro della Cultura

L'architettura iraniana, durante diverse epoche storiche e fino ai giorni nostri, ha catturato l'attenzione di entusiasti ricercatori, sociologi, e antropologi; i nostri monumenti architettonici sono stati oggetto di ricerche e partire da essi sono anche state prodotte opere d'arte. Eppure, varie dimensioni dell'architettura iraniana non sono ancora né state presentate né viste nella maniera che meritano nel contesto globale. Questa situazione permane più o meno in tutti i campi dell'arte e della cultura dell'Iran islamico, ed è proprio a causa di questa urgenza che abbiamo avviato una presenza efficace nell'arena internazionale, partecipando ai principali eventi artistici e culturali mondiali, di modo che l'arte e la cultura iraniana possano nuovamente ricoprire un ruolo di valore nel mondo e che interagiscano attivamente con le massime collezioni d'arte internazionali e con i più importanti eventi d'arte internazionali. In un'epoca nella quale relazioni rapide e senza frontiere hanno trasformato il mondo in un villaggio, l'interazione culturale è più urgente che mai.

L'architettura possiede una grande, profonda prontezza al dialogo e alla scambievolezza culturale. L'architettura iraniana, dotata di fondi e monumenti speciali, con i suoi lineamenti indigeni e la sua importanza globale, può raggiungere un'interazione dinamica universale. Ponendosi in relazione con le maggiori correnti artistiche e architettoniche internazionali, e facendo affidamento sulla sua storia locale, può provvedere terreni fertili per lo sviluppo e il potenziamento della stessa architettura contemporanea iraniana.

La Biennale d'Architettura di Venezia, arena d'interazione e dialogo internazionale d'architettura, sonda il successo dell'architettura iraniana sulla scala globale, ed è decoroso che l'architettura iraniana, con le sue opere uniche e eccezionali, abbia una presenza dinamica e autorevole in tale occasione. Sono qui presentate opere iraniane e straniere della Collezione Permanente del Muso d'Arte Contemporanea di Teheran, che mostrano la comunicazione e l'influenza artistica reciproca, e l'importanza dell'architettura e del suo ruolo nel Museo. La partecipazione dell'Iran nella quindicesima Biennale d'Architettura di Venezia, con la coordinazione e partecipazione di molteplici istituzioni e di architetti, è il

Preface of Deputy Minister of Arts

Iranian architecture has received attention from many researchers, sociologists and anthropologists in different periods. There have been studies and art works about Iranian architecture but many aspects of it have not yet been identified, as it should. Such situation exists in almost all types of Islamic-Iranian art and culture, and therefore active participation in international events has become one of the major goals of our art and culture. In an era that borderless and fast communication has turned the world to a global village and cultural exchange has more vitality than before, Iranian art and culture can also play a valuable role in the world and interact with international organizations and artistic events.

Architecture has a vast capacity for cultural dialogue and exchange and Iranian architecture with its heritage, local characteristics and international status can start a dynamic interaction and build capacities for development and reinforcement of Iranian contemporary architecture in an exchange with international art and architecture trends, relying on its local cultural heritage.

sia di ottenere terreni di potenziamento tecnico tramite la conoscenza delle più recenti tecniche e realizzazioni architettoniche. In vista della partecipazione e della presenza della cultura e dell'arte iraniana islamica nei maggiori eventi e nelle migliori biennali internazionali, e dell'approccio della diplomazia culturale e del dialogo culturale col resto del mondo, una delle priorità culturali di quest'epoca, l'architettura iraniana è presente nella quindicesima biennale d'architettura di Venezia per vari motivi:
per mostrare le fioriture dell'architettura iraniana islamica al mondo e quindi generare terreni per la ricerca, la scoperta, e per una maggiore attenzione universale nei confronti dell'architettura iraniana; per far progredire l'architettura contemporanea iraniana, prestando attenzione ai suoi lineamenti autoctoni tramite interazioni con l'architettura di altri paesi; per far ritrovare all'architettura contemporanea dell'Iran islamico l'altissima importanza universale della quale ha goduto in passato tramite la coordinazione con istituzioni, collezioni d'arte e d'architettura, e la creazione di una società di architetti e di esperti.

Il Museo d'Arte Contemporanea di Teheran, un edificio esemplare dell'architettura iraniana contemporanea contenente sia elementi iraniani sia elementi internazionali, dotato di una collezione permanente di opere pioniere dell'arte iraniana e internazionale, ha un'enorme capacità di interazione artistica con l'arte contemporanea internazionale. Negli ultimi due anni il Museo, grazie alla sua programmazione e alle sue connessioni con collezioni, musei ed eventi internazionali, ha creato nuove opportunità come appunto la nostra partecipazione nella quindicesima Biennale d'Architettura di Venezia.
L'esibizione di opere di disegno architettonico e di opere basate sull'architettura della Collezione Permanente del Museo d'Arte Contemporanea di Teheran, di artisti iraniani e stranieri, è un'istanza della capacità del Museo di interagire con le trasformazioni e con gli eventi artistici internazionali.

Ali Jannati

---

countries' architectural practices and hopes that through interaction with institutions, artistic and architectural organizations and architects' societies, Islamic-Iranian architecture can find its distinguished status in the world again.

The Tehran Museum of Contemporary Art, with a building whose architecture is Iranian and International, has a collection of the most important art movements of Iran and the world, and thus has a great capacity for artistic interaction with other contemporary art institutions. In the last two years the museum has programmed an important number of international events, and participated in the last Art Biennale of Venice.
The exhibition of architectural drawings and artifacts from the permanent collection of the museum in this year's Biennale testify to our profound will and capacity to participate in International artistic events.

Ali Jannati

Prefazione del Ministro della Cultura e della Guida islamica

L'arte e la cultura iraniana islamica ha differenti fioriture e istanze, e l'architettura iraniana-islamica rappresenta una delle sue più grandi e importanti fioriture. L'architettura iraniana ha sempre avuto un legame e una mescolanza profonda con la cultura, la storia, la società e i cambiamenti sociali, con l'essere umano, con la letteratura, con le norme, con la proporzionalità e con la coesistenza con l'ambiente. Questo legame, dalle caratteristiche autoctone, ha conferito una distinzione e un valore particolare all'architettura iraniana islamica, di modo che in tutto il mondo è conosciuta una tipologia di architettura iraniana che tutti ardono dalla voglia di vedere. Però, tenendo in considerazione le trasformazioni nella comunicazione globale, i lineamenti del mondo odierno, i cambiamenti sociali, culturali, ambientali e dello stile di vita, e le necessità dell'uomo contemporaneo, una continuità della corrente architettonica iraniana islamica al giorno d'oggi richiede che, preservando i criteri culturali locali, siano utilizzate nuove tecniche commisurate al mondo odierno, con conoscenza approfondita delle correnti d'architettura globali, cosicchè la società iraniana contemporanea possa usufruire dell'architettura nel modo migliore, e che al tempo stesso il ruolo universale dell'architettura iraniana islamica sia preservato.
I monumenti architettonici sono uno dei punti d'incontro e di dialogo delle culture, e infatti Persepolis o la Piazza Nashe Jahan di Isfahan, come centinaia di altri monumenti, singolarmente sono i reagenti della cultura, della società e dell'uomo iraniano del suo tempo. Nel mondo odierno, adesso che le relazioni e gli scambi culturali tra società e nazioni hanno trovato un'urgenza maggiore, le opere architettoniche possono essere punti d'incontro per instaurare relazioni e interazioni, e la partecipazione a eventi internazionali d'architettura crea opportunità per la cultura di ogni nazione. La Biennale d'Architettura di Venezia, il più importante evento d'architettura al mondo, è un'opportunità sia per far conoscere ulteriormente l'architettura iraniana islamica su una scala globale, sia per farci conoscere correnti architettoniche internazionali. Purtroppo il nostro paese, nonostante aver goduto di alti meriti nell'architettura, non ne ha ancora ottenuto il profitto necessario, e quindi d'ora in poi ha un'impellente urgenza sia di partecipare attivamente e in modo efficace in tali eventi e di venir percepito adeguatamente sul livello internazionale.

Preface of the Minister of Culture and Islamic Guidance

The art and culture of Islamic Iran have many manifestations and Iranian architecture is one of the most important and prominent of these manifestations. Iranian architecture has been deeply conjoined with culture, history, society and social developments, human beings, customs and rituals and has also been commensurate with the environment around it. Such connections with their local characteristics, have given Iranian-Islamic architecture a distinguished status in a way that the world recognizes a style of architecture as Iranian and is always eager to see Iranian-Islamic architectural works. The changes in the contemporary world with improvements in communication means as well as social, cultural and environmental developments and the contemporary needs of human beings necessitate new styles and techniques corresponding to today's world and to international architectural trends. Having local cultural criteria in mind, these new styles must be utilized so that Iranian society can still enjoy pragmatic architecture and preserve the status Islamic-Iranian architecture has in the world.

Architectural works are a context for dialogue among cultures; Persepolis, Naghsh-e-Jahan square and many other monuments symbolize Iranian culture and society of their time. In today's world that cultural exchange and dialogue have found precedence, architecture can act as a context for such a dialogue. Attending international architecture events would make opportunities for every country's culture. Venice Biennale as the most important international architecture event is an opportunity to introduce Islamic-Iranian architecture and also a chance to know more about architecture styles around the globe, which unfortunately our country has not utilized despite its architectural qualities. It is vital to participate in events such as this one more actively and effectively from now on so that Islamic-Iranian architecture would have a better chance to be more noticed and also to become nourished by realizing contemporary approaches. Iranian architecture has attended Venice Biennale for the importance of presenting Islamic-Iranian culture and arts in major international events and based on its cultural diplomacy goals. Such attendance aims for building a path for architectural developments in Iran in cooperation with other

8 **Prefazione del Ministro della Cultura e della Guida islamica**
Ali Jannati
10 **Prefazione del vice ministro della cultura**
Ali Moradkhani
12 **Prefazione del Direttore del Museo d'Arte Contemporanea di Tehran**
Majid Mollanoroozi
14 **Nota Curatoriale**
Faryar Javaherian
17 **Architettura al Museo d'Arte Contemporanea di Tehran**
Il Museo e la collezione permanente
Faryar Javaherian
42 **Case di Kashan**
Amir Anoushfar
45 **La Riabilitazione del Bazaar di Tabriz**
Seyed Mohammad Beheshti, Akbar Taghizadeh,Mercanti del Bazaar di Tabriz
48 **Nakojaabad**
Felice Ardito
53 **Due opere**
Kambiz Sabri
55 **Il Museo**
77 **Le Opere**

8 **Preface of Minister of Culture and Islamic Guidance**
Ali Jannati
10 **Preface of Deputy Minister of Arts**
Ali Moradkhani
12 **Preface of Tehran Museum of Contemporary Art Director**
Majid Mollanoroozi
14 **Curator's Note**
Faryar Javaherian
17 **Architecture at the Tehran Museum of Contemporary Art**
The Museum and its Permanent Collection
Faryar Javaherian
42 **Houses of Kashan**
Amir Anoushfar
45 **Tabriz Bazaar**
Seyed Mohammad Beheshti,Akbar Taghizadeh,Tabriz Bazaaris
48 **Nakojaabad**
Felice Ardito
53 **Two Works**
Kambiz Sabri
55 **The Museum**
77 **The Plates**

ARCHITECTURE FOR THE PEOPLE BY THE PEOPLE

Tehran Museum of Contemporary Art

This catalogue accompanies the Exhibition held at the 15th Architectural Venice Biennale

Curator: Faryar Javaherian

Director of Tehran Museum of Contemporary Art: Majid Mollanoroozi
Artistic Director: Mazdak Faiznia
Organizers: Tehran Museum of Contemporary Art, Faiznia Family Foundation
In collaboration with The Lajevardi Foundation, Art Center, Gamma Consultants
Planning & Organizing: Ehsan Aghaei
Logistics: Babak Nazari, Nahid Evazzadeh
Poster and Brochure: Mehdi Fadavi
Public Relations: Shahin Zamani-Tehrani, Giulia De Bortoli, Arianna Biancciardi
Exhibition services: Ehsan Barzin, Hadi Moradi, Ali Shahbazi Moghaddam, Farshid Rakhshandeh Sefat
Director of Faiznia Family Foundation: Kaveh Faiznia
In Collaboration with Faiznia Family Foundation: Amir Anoushfar, Tandis Tanavoli, Pouya Faiznia, Vahid Malek, Alireza Bitarafan, Farid Shokrieh, Aram Ghavampour, Azadeh Ahmadi, Aram Mahdavian, Samereh Asadzadeh, Federica Grott, Alissia Simionato
AT GAMMA: Shima Shaigan, Yasaman Karimbakhsh, Neda Dibazar-Karimi
Photography: Mahnaz Sahaf, Mohammad Reza Javadi, Kamran Adle
Translators: Iante Roach, Azadeh Akbari, Nahal Mahzouf
Catalogue Design: Tania Azizi, Farhad Asadi
Print and Publication: Contemporary Art Publications
No20, Sepand st. Nejatollahi st. karim khan zand st. Tehran,1598994714 Iran
88927144-5
Transportation: ARTEB
Cover: Parviz Kalantari
Faryar Javaherian thanks everyone who has participated in organising
This exhibition and catalogue for their continuous support and hard work
especially Fereydoon Badr, Taraneh Yalda and Shahriar Khanizad

© Copyright 2016, TMOCA, except otherwise indicated
© Copyright Mohammad Reza Javadi all Museum Photos except otherwise indicated
All rights reserved under International Copyright Conventions
No part of this book may be reproduced or utilized in any form or
By any means without permission in writing from the Publisher

GAMMA Consultants
LAJEVARD
FOUNDATION
CONTEM-
PORARY
ART
PUBLI-
CATIONS
ART
CENTER
OIKOS
NAVAND
FOUR MIND
SHADEH
Luxury Home
CIPRESSO
MALEK
GROUP
PARMIDA GALLERY
VOICES

ARCHITECTURE FOR THE PEOPLE BY THE PEOPLE

TMOCA

Faiznia Family Foundation

Nel nome di Dio Il Compassionevole Il misericordioso

In the Name of God the Compassionate, the Merciful