

Diálogo entre Oriente y Occidente en la construcción del género

La fotografía como soporte de discurso y resistencia

THE DIALOGUE BETWEEN EAST AND WEST IN THE CONSTRUCTION OF GENDER PHOTOGRAPHY AS SUPPORT OF DISCOURSE AND RESISTANCE

ABSTRACT

In the context of globalization, the new gender narratives have produced conceptual changes with new critical and resistance positions. Women creators of other cultures, different from the Western world, have worked to denounce situations or to value the empowerment of women as protagonists of their destiny. And it is in this line, where women artists have contributed their feminist and resistance proposals. The objectives of this paper are focused on two conceptual axes: a) analyze the situation of women in the context of Islamic countries and b), show, through the work of photographers from these countries, how gender is being constructed from the resistance to the order established by religion. Cultural studies have provided the appropriate methods for identifying women's empowerment difficulties in these countries. In the Islamic context of most of the southern shores of the Mediterranean and the Near East countries, the situation of women is subject to the contradictions between the great part of the population of Islam that claims the patriarchal order and the desires of some women to free themselves from it.

Keywords

Photography, Gender, Post-colonialism, Post-feminism, Decolonialism.

RESUMEN

En el marco de la globalización, en las nuevas narrativas de género se han producido cambios conceptuales con nuevos posicionamientos críticos y de resistencia. Mujeres creadoras de otras culturas, diferentes al mundo occidental, han trabajado para denunciar situaciones o poner en valor el empoderamiento de las mujeres como protagonistas de su destino. Y es en esta línea donde las mujeres artistas han aportado sus propuestas feministas y de resistencia. Los objetivos de este trabajo se centran en dos ejes conceptuales: a) analizar la situación de las mujeres en el contexto de los países islámicos y b), mostrar, a través del trabajo de fotógrafas procedentes de estos países, como se está construyendo el género a partir de la resistencia al orden establecido por la religión. Los estudios culturales han proporcionado los métodos adecuados para constatar las dificultades de empoderamiento de las mujeres en estos países. En el contexto islámico de la orilla sur del Mediterráneo y el oriente próximo, la situación de las mujeres está sujeta a las contradicciones entre la gran parte de la población del Islam que reivindica el orden patriarcal y los deseos de algunas mujeres de liberarse del mismo.

Palabras Clave

Fotografía, género, poscolonialismo, posfeminismo, decolonial.

1 INTRODUCCIÓN

Las teorías poscoloniales han generado un pensamiento crítico sobre el discurso occidental eurocéntrico, en las que prevalece el cuestionamiento de la representación del “otro” (poscolonial) por parte del sujeto colonial. Se critica la omnipresencia occidental en la literatura, la historiografía y en los medios de comunicación, entre otros, de una narración que niega cualquier tipo de identidad que no sea occidentalocéntrica. Los contenidos más relevantes se deben al palestino Edward Said (1978) que hizo una compilación de los saberes europeos sobre el “otro”, explicando las interrelaciones entre ciencias humanas e imperialismo. Esta línea discursiva fue seguida por los escritores/as indios/as G. Spivak, H. Bhabha y R. Guha, el surafricano B. Parry, el árabe A. Aijaz y el latinoamericano W. Mignolo.

Hasta años recientes no se han tomado en cuenta categorías como sexo y sexualidad. Debido a ello, ha sido necesaria una nueva visión de la colonialidad desde posicionamientos que incluyan las teorías y prácticas feministas, ya que ambos utilizan conceptos comunes para el análisis y de/construcción de las metanarrativas dominantes (Arreazar & Tickner, 2002, p. 27). Como consecuencia, mujeres de diferentes ámbitos geográficos, religiosos y políticos, desde su subalternidad, han hecho un discurso crítico y transformador, compartiendo su posición de alteridad con respecto al “otro” colonizado o femenino. La jerarquía implícita en el binomio mismo/otro constituye un objetivo a la vez que un instrumento de análisis de estas prácticas. (Castañer, 2016, p. 59)

En el contexto de la globalización se han desarrollado nuevos posicionamientos críticos y de resistencia que han propiciado cambios importantes en la elaboración de las nuevas narrativas de género (Philipsen, 2010, p. 220). Las artistas no pertenecientes al mundo occidental, han trabajado para denunciar la situación de la mujer en sus respectivos países al mismo tiempo que ponían en valor su empoderamiento como protagonistas de su destino (Bhabha, 1994, p. 120). Y es en esta línea donde las mujeres han aportado sus propuestas feministas y de resistencia (Bahati Kuumba, 1994, pp. 85-90). Muchas de estas propuestas han servido para explicar, visualizándolos, los malos entendidos de la representación de la mujer árabe, tal y como afirma Nadira Lggoune-Aklouche (2017, pp. 50-55).

Por otra parte, desde finales del siglo XX, fue cristalizando en el pensamiento latinoamericano el giro decolonial que cuestiona al capitalismo global contemporáneo, resignificando en un formado posmoderno, la exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad (Grosfoguel, 2006, p. 18) (Castro-Gomez & Grosfogel, 2007, pp. 13-14) (Mignolo, 2007, pp. 44-45). Lo decolonial, junto al feminismo de la tercera ola (Espinosa- Miñoso, 2014, pp. 7-8) y el pensamiento del filósofo marroquí Taha Abderrahman, conforman la base conceptual de la pensadora musulmana decolonial Sirin Adlbi Sibai (2016, p. 200). Su línea argumental parte de la violencia colonial epistémica, ejercida desde hace 500 años a la actualidad (Pulido Tirado, 2009, p. 176). La colonialidad ha creado una serie de estructuras de poder y las ha globalizado, articulándolas en torno al mercado capitalista, a la idea de raza y al sistema binario sexo/género. Y la modernidad occidentalocéntrica se ha planteado como un modelo deslocalizado, descontextualizado y hegemónico, propiciando un conocimiento exclusivo de los saberes de Occidente y despreciador de los saberes locales, considerándolos tradicionales. En el caso del Islam, el poder colonial ha creado una serie de estereotipos, considerados por algunas pensadoras como “islamofobia de género” (Rodríguez Quiroga, 2017, p. 130) y centrados en la

opresión de la mujer musulmana, visualizada como analfabeta, sumisa y con hiyab (Adlbi Sibai, 2016, p. 230). El patriarcado occidental ha impuesto su visión colonial con respecto a la mujer musulmana, cuestión que ha provocado que los patriarcados de las sociedades musulmanas hayan seguido su ejemplo en lo referente al control del cuerpo de las mujeres y cómo han de vestirlo.

En este contexto se han producido diferentes movimientos denominados “feminismos islámicos”, aunque desde un punto de vista decolonial resulta problemático el discurso sobre feminismo e Islam, ya que existen diferentes violencias epistémicas que envuelven la construcción de estos discursos (Bessis, 2013, pp. 78-87)

Este trabajo se estructura en torno a dos ejes conceptuales: por una parte, analiza la situación de las mujeres desde una perspectiva decolonial para posteriormente, a través de de sus fotografías, indaga en cómo se está construyendo el género, unas veces a partir de la resistencia al orden establecido por la religión y la tradición (Alonso López, 2016, pp. 1-4) y otras desde las propias estructuras del islamismo.

2 METODOLOGÍA

El objetivo de esta investigación se centra en el análisis del proceso de la construcción del género en un contexto híbrido, en el que conviven propuestas desarrolladas en entornos “de” o poscoloniales, en los que se construyen subjetividades, directamente relacionadas con la situación social de las mujeres y su posible empoderamiento. A partir del análisis cualitativo de contenidos, se pueden estudiar los mensajes explícitos e implícitos, materializados en un soporte tan versátil, como es la fotografía, incidiendo en el significado que proviene de las prácticas sociales y cognitivas. A esto hay que unir un análisis transversal que profundice en las relaciones de poder que se producen en todos los ámbitos. La percepción de la dominación masculina, la sumisión femenina y los estereotipos de género se pueden reproducir en la imagen fotográfica, tanto en el ámbito doméstico privado como en el público (Bourdieu, 2000, pp. 73-89). Así, las imágenes fotográficas producen diferentes miradas y lecturas, siempre integradas en elementos relacionados con la experiencia individual o colectiva. Los elementos significantes, tanto espaciales como temporales, proviene de la memoria colectiva, de tal manera que para investigar la representación del género, se requiere un planteamiento semiótico.

El análisis de la imagen fotográfica, permite reflexionar sobre los estereotipos de género partiendo de la relación entre los códigos visuales, su representación y el imaginario creado por las simbolizaciones de género. Al mismo tiempo, hay que considerar el análisis y el desplazamiento argumental del observador u observadora que crea a su vez nuevas interpretaciones (Serrano, Zarza, Serrano, Gómez, & Iduarte, 2011, p. 776). Carolina Serrano (2011) ha introducido lo que ella llama triacidad de género, que se sustenta en tres cuestiones: el nivel motivacional que se refiere a la noción de género, el nivel denotativo que se refiere a los códigos visuales del objeto y el nivel interpretativo que explica los estereotipos creados.

Determinados códigos visuales inherentes a la fotografía colonial y poscolonial han sido utilizados por las fotógrafas como soporte de sus discursos y, en ocasiones, como formas de rebeldía y resistencia. La práctica artística poscolonial ha dado lugar a una modernidad vernácula con imágenes construidas fundamentalmente en superficie en lugar de la profundidad colonial,

donde la ubicación de los objetos tiene una proyección específica por su ubicación en primer plano en los contextos poscoloniales. Se han desnarrativizado y desperspectivizado los efectos en superficie, a cambio de sensaciones táctiles. Los telones de fondo y atrezzo son utilizados de una forma subalterna, en la línea de lo que Appadurai (1991, pp. 269-303) llama resistencia a las demandas realistas de la fotografía. Finalmente, a partir de la materialidad de la imagen ha sido posible construir una identidad de género vernácula reformulando identidades pos/decoloniales contemporáneas (Pinney, 2006, pp. 283-288).

3 ANÁLISIS CARTOGRÁFICO DE LAS PRÁCTICAS FOTOGRÁFICAS EN EL MUNDO ISLÁMICO EN CLAVE DE GÉNERO

En países africanos o asiáticos descolonizados, las fotógrafas se han visto obligadas a formular su discurso fuera de su entorno, para reformular su identidad en un lugar, en cierta forma extraño, en el que se produce una negociación entre pasado y presente (Bahati Kuumba, 1994, pp. 95-100), en ocasiones, difícil de sobrellevar.

Para la pensadora nigeriana Amina Mama (2008, pp. 223-238), en el continente africano, después de la descolonización afloraron las identidades de carácter tribal o étnico que existían en la etapa colonial, pero que ahora van a intentar hacerse con el poder en los diferentes nuevos estados y esa cuestión va a ser un obstáculo para la construcción de las naciones ya de por sí fragmentadas. Todo esto no ha sido un obstáculo para que en los círculos feministas poscoloniales se hayan producido debates sobre el nacionalismo y sus descontentos, introduciendo cuestiones de género, muy olvidadas por algunos teóricos poscoloniales que han optado por ignorar la importancia de las mujeres en los procesos poscoloniales y de construcción de país. Como consecuencia de todo esto, las diferentes formas en que se ha producido el empoderamiento de las mujeres en los países africanos descolonizados, presenta diversas complicaciones ligadas a la influencia que tiene la costumbre y la comunidad, tal y como veremos al hablar de las fotógrafas.

Este es el caso de Marruecos, primero colonia y más tarde protectorado francés, hasta su independencia en 1956, aunque Francia sigue teniendo una posición de alteridad con Marruecos, unida a su geografía histórica. Y es entre Marruecos y París, donde trabaja Majida Khattari (Erfoud-Marruecos, 1966), artista multidisciplinar, cuyo trabajo se centra en la representación del cuerpo femenino para desmotar la contradicción entre la importancia que se da al cuerpo femenino en el mundo árabe y su sometimiento a los roles impuestos por la tradición. Su reflexión, comienza en 1995 cuando estalla en Francia el debate sobre el uso del velo en las escuelas. A partir de ese momento trabaja con el velo y como se percibe en Occidente, siempre dándole suficientes dosis de ambigüedad. (Daklhia, 2006, pp. 132-133) para poner en funcionamiento los mecanismos que hagan visible aquello que quieren ocultar. Este es el procedimiento utilizado en, prácticamente, toda su obra, consistente en la creación de límites de un espacio ambiguo, entre el yo y el otro. Entre lo que se ve y lo que se muestra (Tavares, 2013, pp. 5-6).

Habitualmente trabaja con series, como lo demuestra una de sus más recientes titulada *Orientalismos*, para la que ha tomado como referencia la obra de Edward Said, (*Orientalism. Western Representations of the Orient*, 1978). Su proceso creativo consiste en apropiarse de imágenes, en este caso de Delacroix, de forma subversiva. A partir de estas imágenes, Majida

Khattari, no solo critica la pintura francesa del siglo XIX, ensalzada como modelo por la historia del arte, sino también los estereotipos, transformando el pasado en presente a través de un concepto de subalternidad. Según Martín Cano (2017), absorbe el sentido trágico de la imagen como medio de perpetuar gestos universales todos los días. A través de un cambio de relato, cuenta la historia desde el interior. Es el caso de una obra de esta serie titulada *La Favorite Déchue*, en la que se apropia de la *Muerte de Sardanápalo* de Delacroix. Del cuadro del siglo XIX solo toma la composición porque la vestimenta que utiliza es mucho más neutra y permite deslocalizar la imagen y situarla en cualquier época.

También la fotógrafa yemení Boushra Almutawakel (Sana, Yemen 1969), ha centrado parte de su obra sobre el uso del velo, como se pone de manifiesto en uno de sus proyectos a largo plazo, la serie titulada *Hijab* que a su vez consta de varias subseries. El velo se ha convertido en Occidente en un icono de la opresión, pero ella quiere hacer hincapié en que bajo el velo existen mujeres muy diversas y sus razones para usarlo, no siempre coinciden, aunque tienen un punto común que es la religión y que afecta a madres e hijas por igual. Así, en *The Hijab Series: Mother, Daughter & Doll* (2010) (Fig. 1), muestra con rotundidad su decidida oposición a la forma en la que los fundamentalistas musulmanes hacen desaparecer a las mujeres hasta hacerlas invisibles. Esta negación, que se manifiesta en diferentes fases, se vuelve una fábula cruel lanzada como un depurado grito, una forma de denuncia simbólica fundada sobre la única lógica de las imágenes, donde los colores se van fundiendo poco a poco hasta el negro a medida que los personajes deben llevar el oscuro velo que cada vez les cubre más. Quedan, sin que se pueda decir aquello que quieren expresar, tres pares de ojos tras la diminuta abertura (Sanna, 2013, pp. 195-200).



Figura 1. Boushra Almutawakel, *The Hijab Series: Mother, Daughter & Doll*, 2010 (Fuente: <http://elhurgador.blogspot.com.es/2017/02/boushra-almutawakel-fotografia.html>)

El caso de Turquía es peculiar respecto a las relaciones entre feminismo, modernidad y poscolonialismo, por las múltiples contradicciones que se producen en su entorno cultural. Ya en la época otomana existe una importante literatura sobre costumbres domésticas, administración del hogar y crianza de los niños. Todo el movimiento reformista de Oriente Próximo, ha estado en permanente búsqueda de referentes localistas y en concreto, en el caso de Turquía se ha centrado tanto en los saberes antiguos, como en la democracia y el feminismo como caracteres asumidos desde una posición transhistórica. Esta búsqueda ha tenido como objetivo negar el atraso defendido desde posiciones colonialistas, con respecto a aspectos sociales y económicos del país. En este sentido, la selección de literatura occidental por parte de los reformistas locales, se debe, tanto a un proceso de negociación, como de lucha interna entre las diferentes élites del país (Kandiyoti, 2002, pp. 395-404).

Desde el siglo XIX, el aparato del estado otomano promovió una secularización de la vida cotidiana, pero en este proceso modernizador, se manifestó como autoritario y ligado a los planteamientos coloniales de Occidente que, a su vez, planteaban discursos diferentes y contradictorios. Al principio del siglo XX, el nacionalismo turco que procedía de posiciones liberales, se rebelaba contra el liberalismo occidental que tan caro había costado al artesano musulmán. Así, la creación de una clase media autóctona turco-musulmana, suponía la creación de empleo para las mujeres y su oportunidad para acceder a la enseñanza superior. En este contexto surgió un movimiento feminista otomano que se apropió de algunas reivindicaciones del feminismo occidental mediatizadas por diferentes niveles de “otredad” que influyeron en las posiciones de la vida cotidiana y las percepciones de lo moderno de las mujeres¹. En el campo de la literatura de ficción, la imagen que se proyecta tiene que ver con el consumo, las modas, los comportamientos públicos, convirtiendo la modernidad en una brecha social y en ocasiones generacional. El núcleo del proyecto reformista no se centraba en la emancipación de las mujeres, sino en la promoción de la familia burguesa, en la que se redefinía la feminidad en el entorno doméstico y se vinculaba la sexualidad a la procreación. La imagen de la mujer moderna dejó de aparecer con velo, sin embargo el velo físico fue reemplazado por una metáfora de la castidad y las mujeres tuvieron que buscar en el consumismo global, una nueva forma de reinventarse. A pesar de ello, la búsqueda de expresiones nuevas de la feminidad, caminará por senderos conflictivos y en cierta forma contradictorios, que propiciará en las décadas de 1980 y 1990 nuevamente el uso del velo, aunque no en lugares públicos como escuelas, ayuntamientos, universidades, etc. (Kandiyoti, 2002, pp. 404-420). Esto se ha suavizado desde 2007, con la llegada al poder del partido islámico AKP liderado por Erdogan. Ahora las estudiantes pueden asistir a clase con velo, si bien para profesores y personal funcionario persiste la prohibición.

En este contexto ambivalente y contradictorio, trabaja Sükran Moral (Terme-Turquía, 1962) que desarrolla su trabajo a caballo entre Roma y Estambul. Sus representaciones, siempre polémicas, se centran en: el casamiento de niñas, la violencia contra las mujeres, la mutilación genital femenina, la homofobia y la poligamia, en resumen, las circunstancias “underground” en las que el público hace la vista gorda. Por lo tanto, el grueso de su producción tiene que ver con la resistencia. La violencia contra las mujeres es una constante en el arte de Moral, pero también trabaja con grupos que viven en las márgenes de la sociedad, tales como las enfermas mentales, prostitutas o transexuales, como sucede con *Kurdish trans*, 2015 (Fig. 2). Este último grupo construye su identidad y vive su sexualidad en la clandestinidad que se convierte en una especie de velo metafórico (Lux & Mania, 2005, p. 11). En parecidas circunstancias se encuentra, Nazan Azeri (Estambul, 1975). Sus temáticas se centran en conceptos como lo que se arrastra, lo que cubre, lo que no se puede cubrir, la relación naturaleza-espacio o el poder de

la mujer-cuerpo, todo ello muy ligado a una actitud crítica y resistente contra aquellas vestiduras como el burka, el niqab o el chador que suponen una imposición religiosa, dirigida a eliminar sentimiento de deseo, sexualidad y libertad en las mujeres y, al mismo tiempo, una visualización del poder patriarcal masculino (Castañer López, 2014, pp. 260-265).



Figura 2. Sükran Moral, *Kurdish Trans*, 2015

(Fuente: <http://www.widewalls.ch/artist/sukran-moral/>)

En 1979 cuando se instaura la República Islámica en Irán, las cuestiones de género han conseguido una gran relevancia tanto en el actual régimen como en los movimientos que se le oponen. Todo el discurso patriarcal islámico se basa en la *sharia*² y, como consecuencia, la lucha del llamado “feminismo islámico” se realiza desde dentro del ámbito religioso. Sin embargo, la religión no es el único factor que determina el estatus de las mujeres, sino que hay otros condicionantes como los socioeconómicos, las políticas estatales, la educación o las instituciones socioculturales. En el Irán actual conviven tres corrientes religiosas en función de su posicionamiento con respecto a los derechos humanos y los derechos de las mujeres: el islam tradicional, formado por los *ulema*³, las facciones más tradicionales de las clases populares y los comerciantes, que defienden un régimen de género patriarcal; el islam reformista, integrado por los nuevos intelectuales islámicos, incluidas las feministas islámicas que forman parte de una clase urbana educada y moderna, y que están cada vez más proclives a las relaciones de género igualitarias; y el islamismo revolucionario o islam radical, llamado también neopatriarcado que se presenta como solución a la decadencia moral, promovida por el feminismo laico. En este último grupo si bien se reconocen ciertos derechos de las mujeres, como el voto, la educación y el trabajo, son intolerantes con la manera de vestir y la sexualidad de las mujeres, proponiendo una *sharia* reformada para ser fundamento de la familia. Para Nayereh Tohidi (2006, pp. 250-260), el desarrollo del feminismo islámico en Irán, ha sido la consecuencia de una negociación entre el patriarcado y la modernidad. La discriminación sexista no es privativa del mundo islámico, pero lo que sí es específico, es la brecha entre el mundo islámico y el cristiano occidental con respecto a las medidas para la consecución de la igualdad entre los géneros. Esta brecha tiene sus raíces en el legado del colonialismo, el subdesarrollo y la modernización deficitaria. Las recientes oleadas identitarias, se deben a una dislocación socioeconómica y cultural, causadas por la occidentalización y la globalización. Pero los procesos democráticos de consolidación de los derechos civiles de las mujeres, están entretrejiendo, con la reforma del Islám, un discurso feminista que las fotografías han tomado en consideración para sus propuestas.

Es el caso de Hengameh Golestan (Teherán, 1952) que es una pionera de la fotografía iraní. Entre 1974 y 1984 documenta la vida cotidiana de su país, sobre todo de mujeres y niños, haciendo de su trabajo un verdadero documento social (Freund, 1993, p. 7). Durante la revolución capturó momentos de rebelión protagonizados por las mujeres. Retrató la marcha del 8 de marzo de 1979, en la que treinta mil mujeres participaron en una manifestación en Teherán contra la nueva ley que las obligaba a llevar puesto el *hiyab* en público convirtiéndose en su mortaja. Era un grupo muy heterogéneo que representaba a organizaciones sociales y políticas como la Sociedad de Mujeres de la Revolución Islámica, de pensamiento conservador y la Unión de Militantes Revolucionarias, de corte radical (Sullivan, 2002, pp. 331-354). Sus fotografías no se pueden mostrar en Irán. En sus exposiciones las imágenes se convierten en material de archivo para ser manejado por el público, en un proceso de participación activa que abre paso a una reflexión sobre las cuestiones planteadas en las imágenes (Behdad, 2016, p. 260).

Otra fotógrafa cuya actividad y trabajo es muy relevante en el Irán actual es Rana Javadi (Teherán, 1953-). Desde 1989 es Directora de Fotografía de la Oficina de Investigación Cultural en Teherán, pertenece al comité de redacción de *Aksnameh* (una revista trimestral de fotografía) y fue fundadora en 1997 de *Akskhaneh* de *Shahr*, el primer museo de fotografía en Irán, del que fue directora hasta 1999. Entre 1978-1979 realiza una serie de fotografías con su marido Bahman Jalali en las que documentan los hechos ocurridos entre diciembre de 1978 y de febrero 1979 que condujeron finalmente a la caída del Shah. Sirva como ejemplo *Demonstration, Enghelab Street, Tehran* (1979) que forman parte de su serie *Days of Blood, Days of Fire*. Su trabajo se centra en la recuperación y preservación del patrimonio fotográfico que comienza con los archivos de Naser ad-Din, Sha de Persia de finales del siglo XIX, para posteriormente, utilizar esas fotos en sus fotomontajes, en los que se aprecia la voluntad de preservar la memoria, utilizando imágenes de mujeres anteriores a la revolución islámica. Y así sucede en su serie *When You Were Dying* (Fig. 3), realizada a base de fotografías antiguas de un famoso estudio de fotografía iraní que luego cubre con telas *vintage*, flores secas y espejos empañados, como un homenaje nostálgico a una época pasada y de vida más fácil en Irán (Behdad, 2016, p. 157).

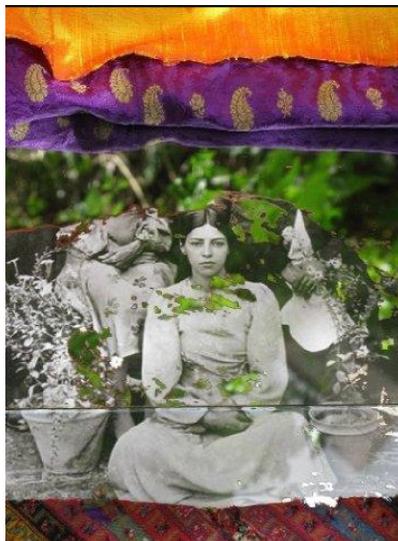


Figura 3. Rana Javadi, Serie, *When You Were Dying*, 2011

(Fuente: <https://www.mutualart.com/Artist/Rana-Javadi/960F93834B3974AA>)

Mitra Tabrizian (Teherán 1954), de origen iraní pero británica de adopción, es una fotógrafa y directora de cine relativamente poco conocida en el panorama internacional, debido a que su presencia es más frecuente en los museos y centros fuera de los circuitos emblemáticos del arte contemporáneo (Vozmediano, 2004, pp. 12-13). Su trabajo⁴ tiene una puesta en escena impecable e incluye, en ocasiones, la manipulación digital, lo que la coloca en una línea estética muy cercana a Jeff Wall. Esa puesta en escena incluye una utilización artificiosa de la luz, dimensiones pictóricas y una aparente frialdad emocional en la presentación de los argumentos. Su reflexión en el contexto poscolonial se remonta a los años 80 con su instalación fotográfica *The blues* (1986-87), una serie compuesta por tres trípticos que utiliza como motivo unificador el estilo musical afroamericano del blues, intentando dotar de sentido a situaciones llenas de contradicciones. La obra está relacionada con la lectura del estudio de Franz Fanon sobre los efectos traumáticos del colonialismo. En sus series *Teheran* (2006) (Fig. 4) y *Another Country* (2010), reflexiona sobre la situación de soledad que vive la mujer en la sociedad musulmana. Homi K. Bhabha (Thomas, 2003) ha observado que las personas que aparecen en estas obras, están demasiado lejos de nosotros para ser los sujetos de los retratos, pero demasiado cerca para formar parte del paisaje.



Figura 4. Mitra Tabrizian, Serie *Teherán*, 2006
(Fuente: <http://m-u-s-e-u-m.org/mitra-tabrizian/>)

Shadi Ghadirian (Teherán, 1974) ha dedicado parte de su trabajo a reflexionar sobre la identidad de la mujer iraní y las contradicciones que se producen en un país en el que tradición y modernidad conviven no siempre de manera armónica. Su fotografía, casi siempre organizada en series, tiene un carácter conceptual, ya que para completar el sentido, las imágenes necesitan establecer relaciones con el contexto. En todas sus fotografías, las mujeres retratadas llevan velo, aun cuando no es el elemento sobre el que pretende centrar la atención (Heijmans, 2011), ya que aunque no es el tema de su obra, no puede obviarlo porque en Irán hay que usarlo por ley. A veces, permite que sus protagonistas dejen entrever el cabello debajo del velo, como signo de rebelión y resistencia. Con respecto al espectador le da la posibilidad de realizar reflexiones interdiscursivas, utilizando sus competencias culturales. Ghadirian busca a través del arte lograr un cambio social en su propio país. Así encontramos la serie *Qajar* (Fig. 5), realizada en 1998 y cuyo título es el nombre de una familia real persa que gobernó Irán desde 1794 hasta 1925. Luego se utilizó este término para hacer alusión al estilo que describe la vida del país en el siglo XIX, cuando gobernaba esta dinastía. Utiliza códigos fotográficos de épocas pasadas, con una cuidada puesta en escena a base de *atrezzos* y telones de fondo propios de la fotografía popular poscolonial, pero siempre aparecen manejando objetos de contrabando del Irán contemporáneo, como radios, aspiradoras y electrodomésticos de todo tipo. Con

estas imágenes expresa una resistencia a la fotografía documental, y al mismo tiempo una reafirmación de la crítica a la modernidad (Appadurai, Mills, & Korom, 1991, p. 120). En 2016 se casa con su colega Peyman Hooshmandzadeh y a partir de la frustración que le producen sus regalos de boda realiza la serie *Like everyday*, en la que se sirve de esos regalos para reflexionar sobre lo que se espera de las mujeres iraníes en el entorno doméstico. Sustituye el velo por un mantel y la cara por los objetos de uso doméstico, recontextualizándolos y dándoles un significado diferente (Solans, 2013). Así, el guante amarillo tiene que ver con las mujeres de la clase obrera y otros objetos como la plancha son referente de la violencia (Behdad, 2016, pp. 36-38).



Figura 5. Shadi Ghadirian, Serie *Qajar*, 1998

(Fuente: http://www.saatchigallery.com/artists/shadi_ghadirian.htm)

En los últimos doce años Gohar Dashti (Ahvaz-Irán, 1980), se ha dedicado a fotografiar temas sociales insistiendo en referencias de la historia y la cultura. Partiendo de intereses tanto antropológicos como sociológicos, visualiza el presente y la memoria con una percepción siempre muy personal. El paisaje como fondo o contexto, es uno de los ejes de su discurso. Un paisaje testigo de dos grandes acontecimientos de su país, como la revolución de Jomeini de 1979 y la guerra con Irak entre 1980-1988. Su infancia ha estado marcada por estos dos episodios y son ellos la razón por la que en sus fotografías hay un punto de tensión psicológica causada por los problemas sociales que han influido en la vida contemporánea iraní (Adaro, 2014). Dashti utiliza el gran formato para enfatizar los temas cotidianos que tanto le gustan y que le sirven para conectar sus vivencias personales con entornos más universales. En sus series *Today's life and war* (2008), *Slow decay* (2010), *Volcano* (2012) (Fig.6), los fondos adquieren un protagonismo inusitado pero comprensible como recuerdo de los acontecimientos citados anteriormente. En *Iran untitled* (2013) hay una narrativa del lugar que ha perdido su localización, pero que sirve de escenario a sus diferentes propuestas en las que las mujeres aparecen en sus

roles tradicionales. *Me, She and Others*, es un documental sobre la ropa que las mujeres utilizan en el Irán posrevolucionario y que son reflejo de su estilo de vida. Las fotografías presentan a mujeres en tres situaciones, de izquierda a derecha, en el trabajo, en el interior de la casa y en la sociedad. Muestra como las mujeres tienen que cambiar su apariencia, en consonancia con el contexto social.



Figura 6. Gohar Dashti, *Volcano*, 2012
(Fuente: <http://gohardashti.com/work/volcano/>)

El trabajo de Newsha Tavakolian (Teherán, 1981-) se circunscribe al fotoperiodismo y la fotografía documental. Ha colaborado con publicaciones de prestigio como la revista *Time*, *New York Times*, *Le Figaro* y *National Geographic*. Forma parte de la agencia Magnum como miembro nominado y al mismo tiempo participa en colectivos de mujeres fotógrafas como *Rawiya*, formado por iraníes, palestinas y egipcias. En sus comienzos trabajó para un diario de mujeres titulado *Zan* y otros medios reformistas que han sido prohibidos. Sus temas se centran en representaciones que cuentan historias de mujeres y las restricciones que sufren en su país y los contraponen a los estereotipos de los medios de comunicación occidentales como en sus series *Listen* (2011) (Fig.7), en la que sigue a cantantes femeninas de rock, teniendo en cuenta que en Irán las mujeres no pueden cantar en público y *Look* (2013). En esta última, hace un recorrido por el Irán actual, mostrando la dicotomía del país entre la modernidad y el rigor de la tradición. El origen de esta serie está en sus propias vivencias personales, cuando le fue retirado el carnet de periodista por el gobierno de su país y tuvo que quedarse en su casa varios meses. A partir de esa experiencia se plantea una reflexión sobre la juventud iraní, dando prioridad icónica a las mujeres que aparecen en el interior de sus hogares en absoluta soledad, la mayoría sin velo, pero mostrando su frustración e impotencia (Setboun & Cousin, 2014, p. 120).



Figura 7. Newsha Tavakolian, *Listen*, 2011
(Fuente: <http://www.newshatavakolian.com>)

4 CONCLUSIONES: EL VELO COMO FORMA DE INVISIBILIZAR A LAS MUJERES

El tema del cuerpo femenino y su representación ha sido una constante en los diferentes soportes artísticos. Manipular y ocultar el cuerpo de las mujeres se ha convertido en una forma de control no solo personal sino también social. Sin embargo no es acertado generalizar, sino que se hace necesario estudiar la situación de las mujeres y su trabajo artístico en el contexto en el que se producen. Siguiendo a Griselda Pollock (2013, p. 19), no se puede construir un discurso homogéneo que englobe a todas las mujeres. Más bien hay que descolonizar el análisis de las prácticas artísticas, en el caso que nos ocupa la fotografía, y poner en valor las diferentes propuestas que se están elaborando desde el sur. Dichas propuestas están concebidas como un espacio de empoderamiento en el que se critica la herencia recibida y se visualizan otras cartografías de resistencia posibles (Suárez Navaz & Aída, 2011, p. 7). Desde el punto de vista teórico, al poscolonialismo le ha sustituido el decolonialismo, es decir la crítica a la situación de las mujeres en el mundo islámico desde dentro, haciendo hincapié en los estereotipos heredados de la colonización y criticando la falsa visión que el mundo occidental reitera todos los días sobre los países musulmanes, su ciencia, sus costumbres y su religión, desde una postura occidentalocéntrica. Las fotografías que pertenecen a países islámicos, donde la actividad artística de las mujeres se hace imposible, se ven obligadas a formular su discurso fuera de su propio país. El exilio cultural es un lugar complejo desde el punto de vista de la identidad. Es un lugar de negociación entre pasado y presente, entre la memoria del origen y la necesidad de reinventarse en un país desconocido.

Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto i+d+i financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Catálogos artísticos: gnoseología, epistemología y redes de conocimiento. análisis crítico y computacional (HAR2014-51915-P). Este proyecto forma parte de un consorcio internacional de grupos de investigación llamado Artcatalog

Bibliografía

Adaro, N. (16 de septiembre de 2014). La vida de hoy, fotografías de Gohar Dashti. *ATLAS. Revista de fotografía e imagen*. Recuperado el 24 de abril de 2017, de <https://atlasiv.com/la-vida-hoy-fotografias-gohar-dashti/>

Adlbi Sibai, S. (2016). *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento decolonial*. Madrid: AKAL/Inter Pares.

Alonso López, M. (2016). Feminismo y arte en el mundo árabe contemporáneo. *exit-express.com*, 1-4. Recuperado el 2 de abril de 2017, de <http://exit-express.com/feminismo-y-arte-en-el-mundo-arabe-contemporaneo/>

Appadurai, A., Mills, M., & Korom, F. (1991). *Gender, genre, and power in south Asian expressive traditions*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Arreazar, C., & Tickner, A. B. (2002). Postmodernismo, postcolonialismo y feminismo: manual para (in)expertos. *Colombia Internacional*(54), 14-38.

Bahati Kuumba, M. (1994). The Limits of Feminism: Decolonizing Women's Liberation/Oppression Theory. *Race, Sex & Class*, 1(2 Spring), 85-100.

Behdad, A. (2016). *Camera orientalis. reflections on photography of de Middle East*. Chicago: The University Chicago Press.

Bessis, S. (2013). Droits des femmes et féminismes au sud de la Méditerranée. En *Au bazar du genre. Féminin/masculin en Méditerranée* (pp. 78-87). París: Les Éditions Textuel/ MUCEM.

Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.

Bourdieu, P. (2000). *Género. Identidad y lugar*. Madrid: Cátedra.

Castañer López, X. (2014). Género y postcolonialismo en la creación videográfica: mujeres que escriben con la cámara y seducen en la pantalla. *Dossiers Feministes*(18), 259-276.

Castañer, X. (2016). La identidad poscolonial en el continente africano: mujeres y sus representaciones de la negritud al Islám. En E. Alba Pagán, B. Ginés Fuster, & L. Pérez Ochando, *DE-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad* (pp. 59-74). Valencia: Cuadernos Ars longa número 6.

Castro-Gomez, S., & Grosfogel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial: desprendimiento y apertura. En S. Castro-Gomez, & R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-24). Bogotá: Siglo del Hombre editores.

Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*(26), 92-101.

Dakhlia, J. (2006). Majida Kattari. En *Creations artistiques contemporaines en pays d'Islam: des arts en tensions* (pp. 132-133). Paris: Editions Kimé.

Espinosa- Miñoso, Y. (2014). Una crítica descolonial a la epistemología feminista. *El Cotidiano*(184, marzo-abril), 7-12.

Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*(4), 1-25.

Guha, R., & Spivak, G. C. (1988). *Selected Subaltern Studie*. Nueva York / Oxford: Oxford University Prees.

Heijmans, A. (22 de junio de 2011). *The veil as Signifier in Contemporary Art*. Recuperado el 13 de abril de 2017, de <http://docplayer.net/22405035-The-veil-as-signifier-in-contemporary-art.html>

Kandiyoti, D. (2002). Algunas cuestiones incómodas sobre las mujeres y la modernidad en Turquía. En L. Abu-Lughod, *Feminismo y modernidad en Oriente Próximo* (pp. 395-420). Madrid: Cátedra.

Laggoune-Aklouche, N. (2017). La representación de la mujer árabe: el malentendido. En J. M. García Cortés, *En rebeldía. Narraciones femeninas en el mundo árabe* (pp. 47-55). Valencia: IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno.

Lux, S., & Mania, P. (2005). *Sükran Moral. Apocalypse*. Roma: Gangemi.

Mama, A. (2008). Cuestionando la teoría: género, poder e identidad en el continente africano. En I. Suárez Navaz, & R. A. Hernández Castillo, *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 223-241). Valencia: Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer.

Martín Cano, R. (5 de febrero de 2017). *Raquelmartinars*.

Recuperado el 22 de abril de 2017, de La favorite déchue: <https://raquelmartinarts.wordpress.com/2017/01/22/la-favorite-dechue/>

Méndez, L. (2005). Entre lo estético y lo extra-estético: paradojas de la emergencia internacional del arte contemporáneo de África. *Quaderns*(21), 33-49.

Mignolo, W.D. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 25-47). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Mohanty, C. (2008). Bajo los ojos de occidente. En S. Mezzadra, *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 69-102). Madrid: Traficantes de sueños.

Philipsen, L. (2010). *Globalizing contemporary art*. Aarhus: Aarhus University Press.

Pinney, C. (2006). Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula. En J. Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)* (pp. 281-302). Barcelona: Gustavo Gili.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo. No ficción.

Pulido Tirado, G. (2009). Violencia epistémica y descolonización del conocimiento. *Sociocriticism*, XXIV(1-2), 174-201. Recuperado el 27 de noviembre de 2017

Rodríguez Quiroga, M. L. (2017). *Falsos mitos de la mujer en el Islám*. Córdoba: Almuzara.

Said, E. (1978). *Orientalism. Western Representations of the Orient*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

Sanna, M. L. (2013). Voiles musulmans. Una réalité polysémique. En D. Chevalier, M. Bozon, & M. e. Perrot, *Au Bazar du genre. féminin/masculin en Méditerranée* (pp. 192- 201). Marseille: Mucem Textuel.

Serrano, H. P., Zarza, M., Serrano, C., Gómez, B., & Iduarte, J. (2011). Códigos visuales de género y configuraciones sexuales evidenciadas en la fotografía. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2(9), 769-782.

Setboun, M., & Cousin, M. (2014). *40 ans du photojournalisme: Génération agences*. París: Editions de la Martinière.

Solans, P. (2013). Feminismo, política, exilios. La emergencia de las artistas en el mundo islámico,. Recuperado el 24 de abril de 2017, de m-arte y cultura visual: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/10/16/feminismo-politica-exilios-la-emergencia-de-las-artistas-en-el-mundo-islamico>

Spivak, G. (2008). Estudios de la subalternidad. En S. Mezzadra, *Estudios Postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 33-68). Madrid: Traficantes de sueños.

Suárez Navaz, L., & Aída, H. R. (2011). *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer.

Sullivan, Z. T. (2002). ¿Eludir a la feminista, desbanca lo moderno?. Transformaciones en Irán durante el siglo XX. En L. Abu-Lughod, *Feminismo y modernidad en Oriente Próximo* (pp. 315- 354). Madrid: Cátedra.

Tavares, M. (2013). The space in-between– The Photography of Majida Khattari. *Ars (Sao Paulo)*, 11(21), 1-8.

Thomas, R. (23 de agosto de 2003). *Homi Bhabha and Mitra Tabrizian in conversation*. Recuperado el 20 de marzo de 2017, de http://mitratabrizian.com/_bhabha.php#

Tohidi, N. (2006). ‘Islamic Feminism’: Women negotiating modernity and patriarchy in Iran. En I. Abu-Rabi, *The blackwell companion of contemporary isalmic thought* (pp. 245-283). Oxford UK: Blackwell Publishing.

Vozmediano, E. (2004). Mitra Tabrizian. Víctimas y verdugos. *El Cultural*, 12-13.

NOTAS

1. El movimiento feminista existía en el Imperio Otomano. En 1923 con la proclamación de la república se desarrolla el feminismo kemaliano (Mustafa Kemal Atatürk). Esto supone importantes avances en el ámbito público, laboral y educativo. En 1930 las mujeres pueden votar en sus lugares de residencia y en 1934 pueden hacerlo a nivel nacional. En el ámbito doméstico pervive la cultura patriarcal
2. La sharia es la ley islámica, pero sobre todo es un código detallado de conducta moral, de lo que está bien o mal
3. Ulema es la comunidad de estudiantes de las leyes del islán y la sharia. Su organización y poderes puede cambiar según la comunidad musulmana a la que pertenezcan.
4. Entrevista entre Homi K Bhabha y Mitra Tabrizian, publicada por Rosie Thomas